

il punto 11

© 2014 Johan & Levi Editore

Progetto grafico
Paola Lenarduzzi

Impaginazione
Smalltoo

Stampa
Arti Grafiche Meroni,
Lissone (MB)

Finito di stampare nel mese
di gennaio 2014

ISBN 978-88-6010-111-2

Johan & Levi Editore
www.johanandlevi.com

Per i crediti delle immagini
si veda l'apposita sezione.

Il presente volume è coperto da
diritto d'autore e nessuna parte
di esso può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti d'autore.



Volume realizzato nel
rispetto delle norme di
gestione forestale
responsabile, su carta
certificata Munken Lynx

Michele Dantini

Macchina e stella

Tre studi su arte,
storia dell'arte e clandestinità:
Duchamp, Johns, Boetti



JOHAN
& LEVI
editore

Sommario

Introduzione — 9

Il motore della stella — 10

Reiventare la routine — 18

Dadamago, dadastella, dadachimera — 21

Perché Tonsure? — 21

Un antimanifesto — 23

L'opera-mostro e il "miserabile spettatore" — 26

Sfingi e chimere — 31

"Inazione" e attesa. Come selezionare un pubblico di affini — 38

Dischi rotanti, calchi, catastrofi e altri dispositivi.

Jasper Johns negli anni sessanta — 42

Lingua in guancia — 43

Voci, silenzi, trasformazioni — 47

A occhi chiusi — 58

Le mani possiedono veggenza. Disegno e ricamo
in Alighiero Boetti — 64

Note — 77

Bibliografia — 87

Crediti delle immagini — 91

*Ai miei,
a Livia e Pandora*

Introduzione

L'eredità che Duchamp lascia alla seconda metà del Novecento si raccoglie elettivamente in due emblemi: la macchina e la stella. La storia iconografica della macchina è in larga parte nota: include Léger, Picabia, ovviamente i futuristi. Anche Duchamp ha un ruolo primario nella diffusione del mito modernista *par excellence*. La sua interpretazione della macchina è tuttavia metaforica: non conduce al culto della tecnica né di una società futura. Nel corso degli anni cinquanta e sessanta Duchamp disapproverà più volte l'“eccesso di produzione” di artisti new dada e pop. Proprio la sua propensione all'ordinario e al convenzionale, tuttavia, l'adozione del disegno tecnico o la pratica del ready-made nutrono la fantasia di un'opera-congegno capace di dispiegarsi in maniera compiuta e in piena autonomia, senza intervento né “merito” dell'autore; e orientano le scelte di artisti (pur così diversi tra loro) come Jasper Johns, Andy Warhol, On Kawara o Alighiero Boetti.

Le migrazioni della stella non sono meno diramate e influenti, e Duchamp ha anche in questo caso un'impor-

tanza cruciale. Lo studio di un ritratto fotografico del 1919 (o 1921) offre l'opportunità di riconsiderare luoghi comuni storiografici e una più generale prospettiva interpretativa di un tema saliente, la bandiera americana. Proprio la stella di *Tonsure* recapita ai pittori americani delle generazioni successive, dalla riservata Florine Stettheimer a Jasper Johns, un malizioso suggerimento di segretezza avvolto in un involucro ingannevolmente popolare (figg. 1, 2).

«La sola salvezza» ammonisce Duchamp «è in un determinato esoterismo.» Il tema è sollecitante, tralasciato o malamente frainteso. L'«esoterismo» cui Duchamp si riferisce non ha contiguità con le scienze occulte, cui talvolta lo si è riferito (e a cui sono invece interessati molti surrealisti, come André Breton). Ha invece a che fare con procedimenti da ricostruire sul piano concretamente figurativo. Deliberata, l'«oscurità» modifica il rapporto tra immagine e parola e sfida gli interpreti sul loro stesso terreno.

Il motore della stella

L'opera di Duchamp si compone di immagini e testi (titoli, aforismi, note, testi di conferenze, «cronache» storico-artistiche). I secondi non sono meno rilevanti delle prime e non hanno ruolo ancillare.¹ Questa stessa opera nel suo insieme può essere considerata, secondo l'intenzione dell'artista, una contestazione della storia dell'arte intesa come disciplina positiva e storia di

documenti. «L'opera d'arte ha un profumo che svanisce in fretta» scrive Duchamp nel 1952. «Alcune settimane, al più qualche anno. Poi resta una noce secca classificata dagli storici alla voce "storia dell'arte".» Non è solo l'esperienza individuale o l'irritazione contro storici e critici contemporanei a motivarlo. E neppure la diffidenza per quanto di edificante e patriottico è sotteso alle Grandi Narrazioni storico-artistiche, che pure detesta. Il rifiuto ha ragioni più profonde, e investe la disciplina sotto il profilo dell'attendibilità.

Inappariscnte e furtiva, la stella di *Tonsure* è carica di rimandi e implicazioni. Si appropria del tema cristiano della Natività e lo reinterpreta in modo ironico, in chiave di egotismo dada. Emblema della "pura intuizione" opposta al *métier*, la stella suggella il "geloso silenzio" dell'artista sulle ragioni della propria attività e pone quest'ultima sotto il segno dell'inesplicabilità e dell'elezione. Un qualsiasi tentativo di interpretazione non potrà non tener conto, da parte nostra, della consegna duchampiana alla reticenza; né del proposito di una "gioiosa ingiustizia" da infliggere al pubblico, sfidato con l'enigma.² «Siamo lontani dal convento civile che avevamo sognato» confiderà l'artista a Maria Martins, sua amante e modella per *Dati* (1946-66). «[Ma] credo sempre più nel ritiro più stretto - cinque amici al massimo. Per il resto silenzio e mutismo assoluti.»

Evocata in immagini come *La macina della cioccolata* nelle sue differenti versioni (1913-14), lo *Scorrevole contenente un mulino a acqua in metalli vicini* (1913-15) o *Il grande vetro* (1915-23), la macchina ha un senso traslato. Rimanda al



1. Man Ray, *Marcel Duchamp. Tonsura a stella di George de Zayas*, 1920.



2. Jasper Johns, *Bandiera*, 1954-55.

laborioso processo di trasformazione dello spunto iniziale. Non tutto però, nella raffigurazione di congegni, è allusione o parodia. Nel risolversi per una «pittura di precisione e [una] bellezza di indifferenza», nel 1913 Duchamp adotta il disegno industriale come antistile. Il rapporto tra arte, scienza e tecnica aveva assunto nel discorso modernista francese *fin de siècle* grande rilievo estetico e politico insieme. Siamo perciò in grado di cogliere il senso delle sue scelte di impersonalità in tutta l'ampiezza delle loro implicazioni.³

A partire dai primi anni venti, in coincidenza con l'interesse per i congegni ottico-cinetici, il punto di vista duchampiano sui "motori" evolve. Il mutamento si dispiega con la *Scatola verde* (1934) e la *Scatola in valigia* (1935-41), quando Duchamp sperimenta processi meccanici di riproduzione e distribuzione casuale di diversità "infrasonori". Guarda al procedimento seriale come a una modalità coadiuvata e delegabile di invenzione: l'attività di riproduzione rinvia a pratiche combinatorie e permutative. La macchina diventa un possibile alter ego dell'artista (o meglio dell'an-artista): introduce il punto di vista di un'attività prefissata e quotidiana, ordinata da semplici regole, sgombra di scelte o imprevisti e interamente alla portata. Stabiliamo il punto. L'adozione della metafora meccanica non comporta, da parte di Duchamp, la negazione dei caratteri specificamente umani dell'attività artistica, al contrario. Invoca per questa stessa maggiore separatezza e riserbo.

La riflessione sui rapporti tra picco ideativo e routine, "idea" e *métier*, *élan* e "durata" attraversa l'intera biografia

di Duchamp: si modifica nel tempo senza smarrire determinati presupposti. Come controllare l'accensione della stella, ricondurla a *méthode*?⁴ Il disegno giovanile della lampada a gas che pende dal soffitto della stanza, datato 1903 o 1904, racchiude già un'intenzione allegorica. La *Scatola in valigia* interpreta in modo scoperto e letterale il desiderio di riprodurre (*ad libitum*) l'invenzione. Il punto di vista della macchina (della produzione incessante) e l'altro, in apparenza antitetico, della stella (dell'illuminazione) duellano tra loro o collaborano all'allestimento di complessi cantieri e officine creative. Sono inscindibili, questa la tesi della mia ricerca, e contribuiscono alla definizione di processi tanto innovativi quanto radicali. Così l'artista che più di ogni altro ha rifiutato l'artigianato pittorico e un intero «arsenale»⁵ di trucchi, sottigliezze e procedimenti finisce in più occasioni (e sempre in corrispondenza della produzione di opere maggiori) per sottoporsi a sfide tecniche estenuanti e segretamente ossessive.⁶ Appare paradossale. Non lo è alla luce di una tradizione artistico-letteraria "orfica" (o forse dovremmo dire graelica?) che fa capo ad Apollinaire;⁷ e che si pone risolutamente alla ricerca della novità costante, del miracolo metodico.⁸

«L'arte del diciannovesimo secolo» sentenza Apollinaire nei *Pittori cubisti* (1913) «non è che una lunga rivolta contro la routine accademica.» Il punto è decisivo per chi, come Duchamp, fa della rivolta il proprio vessillo. Ma la routine professionale, per un pittore, può darsi in molti modi, che occorre distinguere e articolare. Esiste una routine in senso ampio, sociale e commerciale: prevede la

disponibilità ai cerimoniali mondani, la partecipazione a *salons* e *vernissages*, la cura tattica e diplomatica delle relazioni con mercanti, galleristi e collezionisti, la costruzione del personaggio-autore. Il rifiuto duchampiano è sotto questo profilo precoce, accompagnato non da moralismo ma da disincanto (o “noia”) per l’eccessiva prevedibilità di scenari e situazioni.

La nozione di routine risulta più interessante, dal nostro punto di vista, se intesa in senso tecnico e psicologico.⁹ La meticolosa pianificazione è non solo congeniale a Duchamp, ma necessaria.¹⁰ La capacità di reinventare periodicamente set di operazioni dedicate e specifiche è un aspetto tra i più originali della sua attività. Il rifiuto dello stile ha una ragione storica: risponde alla progressiva normalizzazione dell’attività artistica e alla nascita di un moderno mercato dell’arte nella Francia del secondo Ottocento. Ma vezzose professioni di indolenza non impediscono che l’esplorazione duchampiana della “ripetizione” sia estesa e quasi obbligata, anche se condotta sottotraccia.¹¹

È fatale: il ribelle che rifiuta il *métier* o le «banalità... da atelier» non può che sperimentare con drammaticità l’intermittenza dell’“ispirazione” (termine che Duchamp non usa). «Non ho mai pensato di alzarmi e mettermi al cavalletto ogni mattina» ricorda. «Mi pareva sensato lavorare solo quando ne avessi reale necessità.» L’attività matura di Duchamp presuppone quasi in ogni suo momento l’acuta consapevolezza della dispotica sporadicità delle idee. Per qualche tempo, nel primo periodo newyorkese, si sforza di disciplinare il processo creativo.

Stabilisce in anticipo il giorno e l'ora in cui produrre un nuovo ready-made. Invano. «È terribilmente difficile riuscire a mettere le mani su un'“idea tangibile”» lamenta in una lettera all'amico Henri-Pierre Roché, di cui conosce l'interesse per il tema della “durata”. Si interroga sull'utilità di una risorsa come la sagacia, a suo modo tragica. «Molti geni hanno fallito per non aver tenuto la direzione» ammette pensoso. «Non sono riusciti a trovare il modo di restare geni tutta la vita.»

Autunno 1912. Duchamp ha deciso. Cercherà «un impiego per essere in grado di dipingere per [se] stesso». La scelta della condizione “privata” (o di *freelance*, come dirà poi) aggiunge “azzardo” a una carriera che già si annuncia irregolare. La prima occupazione è da bibliotecario alla biblioteca Sainte-Geneviève. «Si può vivere solo da inquilini? Senza pagare né possedere niente?» si chiede. Avvia una pratica di “clandestinità” che lo porterà a svolgere i lavori più diversi, e in base alla quale, in tarda età, suggerirà ai giovani artisti di “darsi alla macchia” piuttosto che adattarsi al professionismo commerciale. Insegnante di francese, segretario, inventore e *maker*, designer di giocattoli, sistemista del gioco della roulette, contabile di tintoria, broker e curatore occasionale, cronista e storico dell'arte, naturalmente scacchista. L'alternanza di ruoli indiretti che Duchamp assume nella vita è da considerare un semplice aneddoto? Ne dubitiamo: il proposito di inafferrabilità si riversa anche nell'attività artistica e spiega il ricorso a personaggi di invenzione o fantasiosi pseudonimi.¹²

Reinventare la routine

Nella pubblicistica corrente, se non nella ricerca storico-artistica, Duchamp passa per artista distaccato e cerebrale. Eppure i termini con cui lui stesso si riferisce al momento creativo sono tutt'altro che egoriferiti, ed esplorano i domini della preterintenzionalità, dell'intermitenza, dell'opacità. «Pare proprio che l'artista si muova come un medium» afferma Duchamp nel 1957. «E che dal suo labirinto al di fuori del tempo e dello spazio cerchi una via d'uscita verso una radura.» La metafora della radura, heideggeriana in origine, rinvia al lessico esistenzialista e riflette aggiornate conoscenze estetico-metafisiche. L'intero ragionamento sviluppa tuttavia spunti risalenti al periodo della giovinezza, volti a indagare il misterioso rapporto esistente tra arte e rito. Già un critico influente e dal linguaggio "prezioso" come Felix Fénéon,¹³ anarchico, curatore dell'opera postuma di Jules Laforgue, aveva insistito sulla difficoltà, per l'artista contemporaneo, di giungere a «persistenza» nel tumulto di esperienze contrastanti.¹⁴ Diffuso all'interno delle cerchie neoimpressioniste e cubiste, il tema (o dilemma) della "durata" è cruciale ancora in *Du "Cubisme"*, breve e fortunato testo sulla nuova pittura firmato da Gleizes e Metzinger e apparso nel 1912. La trattazione, che rende omaggio alla «fecondità del metodo neoimpressionista», non tocca piani immediatamente psicologici.¹⁵ Tuttavia l'analogia conclusiva tra pittori "cubisti" e "grandi Mistici" introduce punti di vista ritualistici; e rinnova, proprio attribuendo alla pittura dimensioni

magico-religiose, l'immagine dell'artista-santo, del quadro-talismano.¹⁶

La disponibilità di un rito professionale quotidiano è precondizione dell'“euforia costante” sul cui principio Duchamp riconosce di avere modellato la propria esistenza: euforia, dunque felicità intima e profonda; e insieme costante, quindi veridica, salda e duratura. «Non ho mai fatto differenza tra gesti quotidiani e gesti della domenica» aggiunge, e l'aforisma, da leggere per così dire in entrambe le direzioni, appare del tutto sensato per un lettore giovanile di Laforgue. Comprendiamo perché, a una data determinata, il gioco degli scacchi, retto da regole semplici e condivise, facilmente ripetibile, sia potuto sembrare a Duchamp più rispondente alle proprie necessità interiori dell'“arte” intesa in senso corrente? Il rifiuto del *métier* da un lato, di retoriche demiurgiche e creazionistiche dall'altro lo induce a interrogarsi sul modo in cui concepire plasticamente l'«impiego del [proprio] tempo». L'interesse per attività di «deliziosa monotonia, [sprovviste della] sia pur minima emozione» si definisce ogni volta in modo nuovo (e risorge) a partire da progetti e difficoltà specifiche.

Il processo creativo presuppone un “ritmo” che occorre sostenere e al tempo stesso equilibrare con accortezza. Consegnate al proprio arbitrio, le oscillazioni possono rivelarsi eccessive. La “stella” potrà deflagrare; la “macchina” assestarsi in un movimento inerziale sempre uguale a se stesso. «Ogni sforzo, in futuro, sarà rivolto a ritrovare silenzio, lentezza, solitudine» confida Duchamp nel 1945. Definisce così, senza riferimento a norme di

produttività esteriore, la sua attività: una tecnica dell'“immateriale”, una disciplina del tempo istituita sul riconoscimento di un'essenziale duplicità. Considerati i punti di vista antitetici che caratterizzano la *fin de siècle* francese, la ricongiunzione (o avvicinamento) di “intuizione” e *méthode* può bene costituire l'impegno di una vita. L'incompiutezza del *Grande vetro* o la travagliata esecuzione di *Dati*, proseguita per decenni, sembrano avere implicazioni simboliche: il rito (non importa se privato) è per definizione interminabile. «Silenzio, lentezza, solitudine»: nel breve elenco di beatitudini non echeggia forse il ricordo desublimato e domesticizzato del verso di Baudelaire – «luxe, calme, volupté» – divenuto insegna, all'inizio del Novecento, di un grande idillio pointillista di Matisse?¹⁷

Dadamago, dadastella, dadachimera

Leccare la penombra e nuotare nella grande bocca
impastata di miele ed escrementi. Ci occorrono opere forti
dirette precise e per sempre incomprese.

Tristan Tzara, 1918

Non conosciamo con certezza la data né l'autore dello scatto di *Tonsure*, e l'irregolarità anagrafica dell'immagine è parte del suo fascino. La datazione oscilla tra il 1919 e il 1921. L'attribuzione del disegno è invece disputata tra Man Ray (nel cui fondo troviamo una copia di *Tonsure* con il sigillo dell'artista) e George De Zayas, illustratore e caricaturista messicano amico di Duchamp. Ignoriamo l'ubicazione del set: lo studio parigino di Man Ray? O la residenza di campagna di Georges Ribemont-Dessaignes, pittore, poeta e pamphlettista, autore della prima pièce teatrale dada, *L'Empereur de Chine* (1921)? Infine. Qual è lo status della fotografia: opera o documento? Duchamp scrive semplicemente, nel catalogare l'immagine: «*Tonsure* 1919. Parigi – Marcel Duchamp». L'indeterminatezza appare strategica.

Perché Tonsure?

L'immagine è il documento pressoché cospiratorio di una complicità collettiva. La datazione più probabile è al 1919:

sappiamo infatti che Duchamp, in arrivo a Parigi dall'Argentina, ha dovuto tagliarsi i capelli per i pidocchi. A Parigi conduce vita ritirata. Frequenta pochi artisti e amici: Picabia, che lo introduce a Dada, Ribemont-Desaignes, Tristan Tzara e il gruppo della rivista *Littérature*.

Per prima cosa la descrizione. Presentato in *profil perdu*, Duchamp è a malapena riconoscibile, non fosse per la pipa: vi ricorre come a un proprio attributo. Siede su un sofà e assapora il "dolce far niente". Lo sfondo dell'immagine è indeterminato: intravediamo la cornice di una porta. Sulla testa la cometa.

Tonsure colpisce per la quiete. Lo scatto coglie, se qualcosa, l'assenza di interruzioni entro una riposante "durata". Intento a sviluppare spunti, disegni progettuali e annotazioni per *Il grande vetro*, a Buenos Aires Duchamp ha potuto apprezzare isolamento e tranquillità. Nessuno in città lo conosce e la capitale argentina sembra, al cospetto di New York, un borgo rurale. La provincia latino-americana si fa amare per motivi politici. Al momento di lasciare New York per Buenos Aires, Duchamp è in fuga dall'esacerbato patriottismo di guerra che ha preceduto e accompagnato l'entrata in guerra degli Stati Uniti, annunciata nell'aprile del 1917. «Avevo lasciato la Francia per disgusto del militarismo» ricorderà. «Ero piombato nel patriottismo americano: persino peggio.»

La prima ragione della stella è dunque acquisita: l'astro risplende nel cielo degli apolidi. Duchamp, che ha da poco perduto il fratello Raymond per una febbre tifoidea contratta sui campi di battaglia, non è isolato nel rifiuto di posizioni patriottiche e militariste. «Siete

tutti sotto accusa» fiammeggia Picabia nel *Manifesto cannibale dada*, pubblicato nella primavera del 1920 a Berlino. «Abolizione della memoria: Dada. Abolizione dell'archeologia: Dada» gli risponde Tristan Tzara. Sempre sull'*Almanach*, a distanza di poche pagine dal *Manifesto* di Tzara, Hans Arp invita a fuggire il mondo della caducità e della contrapposizione muovendo immaginativamente verso «le stelle che oscillano segrete nella luce».

Un antimanifesto

Attorno a Duchamp solo silenzio: è il secondo tratto saliente di *Tonsure*. Nessun indizio che faccia pensare a un possibile destinatario pubblico dell'immagine. L'artista semplicemente ci ignora: siede, fuma la pipa e asseconda il corso dei propri pensieri. Il riserbo è un aspetto decisivo: *Tonsure* ha caratteri di antimanifesto.

«Scrivo un manifesto ma non intendo stabilire né affermare alcunché... Sono per principio contrario ai manifesti... Scrivo questo manifesto per sostenere che si possono fare cose contrarie nello stesso momento, traendo un unico, fresco respiro.» Trascinante e limaccioso, Tzara, autore del passaggio appena citato, è l'interlocutore elettivo di *Tonsure*. Poeta, critico e saggista, interpreta al tempo l'orientamento più corrosivo e nichilista di Dada, per più versi in conflitto con quanti, Hugo Ball tra questi, considerano Dada un movimento mistico e a suo modo edificante, «un'arte per i bebè, [una

forma di] primitivismo tedioso, roboante, sempre uguale a se stesso».

Celebre per le performance al Cabaret Voltaire, nel 1918 Tzara firma un *Manifesto Dada* che è tra i documenti ideologicamente più radicali del movimento, chiamato a portare una guerra senza quartiere a «crani vuoti» e «borghesi». La sua contestazione delle avanguardie prebelliche corre parallela al rifiuto dell'ordine sociale e al progetto di «decomposizione... e demoralizzazione sistematica» reso urgente dall'inane «massacro». Niente merita di essere salvato: né cultura, né scuole o università né opinione pubblica, governi o istituzioni sociali e religiose. «Il solo comportamento individuale appropriato è la follia, la follia aggressiva intendo, completa, adatta a un mondo abbandonato nelle mani dei banditi. Dili-ghiamo dunque. Distruggiamo i secoli.»

Duchamp, che può non condividere i propositi di ferocia politica di Tzara, coglie tuttavia al balzo la rivendicazione di un'arte praticata per esclusiva necessità individuale. «Qualsiasi quadro o scultura è inutile» leggiamo nel *Manifesto Dada 1918*. «Che si ambisca almeno a produrre un mostro capace di incutere paura agli spiriti servili e non un arredo di stucchevole amabilità per i refettori di animali abbigliati al modo umano.» L'ineffici-accia sociale dell'arte trae origine dall'abituale commi- stione di pratiche estetiche e interessi commerciali. Cubismo e Futurismo hanno accennato a istanze di rinnovamento, ma si sono alleate all'organizzazione capitalista della società e hanno finito per dividerne il tratto competitivo. «Ne abbiamo abbastanza di accade-

mie [del nuovo]» proclama Tzara. «Laboratori di innovazioni solo linguistiche. Forse che facciamo arte per guadagnare denaro o compiacere i cari borghesi? Le rime echeggiano il tintinnio delle monete.» Una metafora è di particolare rilievo dal punto di vista di *Tonsure*. «Tutti i movimenti artistici» conclude «sono finiti in banca cavalcando le più diverse comete.»

Duchamp siede indolente e non cavalca comete. Al contrario: potremmo affermare che il terzo tratto caratterizzante di *Tonsure* è proprio la sospensione di ogni attività professionale. In definitiva, da parte dell'artista niente di meteorico o di equestre. E tuttavia esiste un passaggio, nel *Manifesto* di Tzara, che lo chiama in causa direttamente e spinge a considerare in modo nuovo la produzione anteriore al 1919. «La dialettica è una buffa macchina che ci porta alle opinioni che avremmo sostenuto comunque» sibila Tzara. «Prodigarsi a spiegare è prova di impotenza.» Nel secondo dopoguerra Duchamp ricorrerà spesso al termine “tautologia” per spiegare ciò che, a suo avviso, è il senso riposto dell'opera d'arte, la sua differenza dai più consueti atti comunicativi. Ma l'allestimento di enigmi, a lui tutt'altro che estraneo già nel periodo *fauve*, diviene metodico subito dopo. Potremmo anzi dire che l'artista, tra il 1911 e il 1912, non fa altro che interpretare in chiave grottesca la svolta “cubista”: “lacerata” o “decompone” per partito preso satirico antinaturalistico.

Poco prima di mostrarsi con la tonsura in forma di cometa, ancora a New York, dipinge la sua ultima tela, *Tu m'* (1918): usa spille da balia reali per simulare una riparazione finzionale, quasi a citare parodisticamente il

celebre chiodo in *trompe l'œil* dipinto da Braque in *Violino e brocca* del 1910. *Tu m'* presenta una curiosa lacerazione che attraversa l'immagine in diagonale. «Quel modo di fare a brandelli l'immagine» riconosce «era un mio modo di restituire la dislocazione cubista.» Potremmo spingerci oltre con l'interpretazione: Duchamp avvicina le composizioni “cubiste” come officine di “rivolta” e “decadenza” da punti di vista arbitrariamente scapigliati e caricaturali. Si muove con ironia o meglio “metaironia”: lo sforzo teorico di tanti non ha alcuna importanza ai suoi occhi. Fa in modo che i nuovi orientamenti si adattino alla produzione di opere grottesche. Gli stolidi “mostri” che Tzara evoca, in definitiva, «organismi locomotiva ruotabili in ogni direzione sotto l'impulso del vento limpido della sensazione momentanea», possono ben essere anche i suoi.

L'opera-mostro e il “miserabile spettatore”

Sin dalle prime manifestazioni di interesse per Picasso e Braque Duchamp trova inutilmente “teorica” la nuova pittura, che peraltro conosce per lo più attraverso le sperimentazioni della cerchia di Puteaux. Avvicina Braque nel 1911 e avvia con lui una qualche frequentazione, malgrado la distanza di età e temperamento. Con Picasso, invece, che non espone, sembra non avere alcuna relazione significativa, anche se, certo, nutre (e nutrirà soprattutto in seguito) ammirazione intrecciata a riserve. Importa dunque che l'incontro con il Cubismo

passi più per discussioni che non lo appassionano (sulla proporzione aurea, lo “stile”, la “regola”, il “gusto” o l’eredità culturale) e lo spingono anzi alla distorsione farsesca; e meno per un’adeguata comprensione del carattere processuale di Picasso e Braque. «All’origine del mio lavoro negli anni prebellici era il desiderio di distruggere le forme, di “decomporle” [*to decompose*] al modo cubista. Ma intendevo spingermi oltre, molto più oltre, e di fatto in una direzione completamente diversa.»

Il rifiuto di norme di accessibilità e moderazione si manifesta presto, già al tempo delle composizioni “cubiste”: l’inclinazione per pittori di idee come Moreau e Redon trapassa allora (e si dissimula) nei propositi di “costruzione”. Esempifichiamo con il *Nudo che scende le scale* (1912). Per sua stessa ammissione Duchamp dispone di modelli di indagine sul corpo in movimento: il cinema, la cronofotografia. Ma non ne fa uso se non accessorio o marginale. Quello che lo interessa non è il movimento come tale, ma la sua rappresentazione «statica... Non ho minimamente provato a suggerire effetti cinematografici». Una rappresentazione “statica” del movimento. Il proposito, ammettiamolo, è curioso e perfino paradossale. Perché sforzarsi di cogliere l’impossibile? Cosa vuol dire davvero Duchamp? Forse, per comprendere meglio, dovremmo provare a essere più diretti di quanto non sia stato l’artista, cercando ancora una volta soccorso tra le pagine di *Du “Cubisme”*.

Malgrado il tono pacato della scrittura, Gleizes e Metzinger si pongono un obiettivo ambizioso: catturare

la “vita” stessa, porla per così dire in cornice. L'impostazione del problema è data in apertura di trattato, quando si accenna «[al]la gioia di cogliere l'arte indefinita nei limiti del quadro». “Indefinita”, per i due autori, sta *tout court* per “infinita”: nella seconda edizione scioglieranno l'ambiguità correggendo il testo. Diviene più chiaro, resa esplicita la posta in gioco, perché per i due autori il quadro debba essere “necessariamente totale” e “indipendente”: è chiamato ad accogliere e contenere l'“infinito” nel contesto obbligato delle due dimensioni. Come potrà mai farlo? Gleizes e Metzinger sono certi che la nuova pittura sia niente di meno che «un metodo semplice e prodigioso» e che il solo impedimento al “prodigio” sia tecnico: autoperefezionamento e disciplina consegneranno al futuro pittore le chiavi di una veggenza coniugata a ragionevolezza, moderazione e senso comune. Le corrispondenze tra mondo interiore e mondo esteriore, “simbolo” e “cosa” saranno immediate e l'inesplicabilità dissolta. Le composizioni porteranno al loro interno «le loro stesse ragion d'essere».

Duchamp respinge l'orientamento purista di Gleizes e Metzinger e le convinzioni di fondo di *Du “Cubisme”*. Alla “liricità” preferisce l'infrazione, alla “costumatezza” un atteggiamento “sacrilego” e antisociale. Per di più non ritiene affatto che il Cubismo abbia trovato davvero la nuova e definitiva “sintesi” e sia avviato a diventare una “lingua universale”. Lo avvince però il tema dell'“oscurità”, che i due pittori e teorici affrontano ripetutamente; o dell'intralcio premeditato all'immediata comprensione. «È necessario che alcune forme

restino implicite» leggiamo nel trattato «e che lo spirito dello spettatore sia il luogo scelto per la loro nascita concreta.» La rivendicazione del tratto processuale dei nuovi orientamenti accompagna la loro affermazione prebellica e include riflessioni sui rapporti tra arte e pubblico o tra interpretazione, flusso associativo e memoria. L'immagine "cubista", si sostiene, elude ingenuamente domande di "senso" per disvelarsi solo a poco a poco. Duchamp è affascinato dal tema della latenza: lo interpreta tuttavia in senso antipedagogico.

L'interesse per le "estetiche scientifiche", l'inclinazione graffiante e la scarsa considerazione del destinatario, l'attenzione per pittori di tradizione antinaturalistica, l'intenzione "esoterica": sono tratti rilevanti dell'attività di Duchamp che bisogna comporre in una visione d'insieme e ricondurre al piano visivo. Ci soccorre il paragone tra arti figurative e gioco degli scacchi. Duchamp vi ricorre volentieri. I sulfurei scacchisti effigiati nel 1911 sono sì un omaggio al passatempo prediletto, ma soprattutto un'allegoria della pittura. Che altro è, un incontro di scacchi, se non una contesa mortale altamente ritualizzata, una sfida che si protrae nel tempo e il cui fascino è dato dalla possibilità, per i giocatori, di prevedere le mosse successive degli avversari, neutralizzare gli attacchi a venire, allestire insidie, finzioni e tranelli esiziali? Attorno al quadro in corso di elaborazione si tiene una contesa che non è meno crudele, e che rimanda ai rapporti tra artista, opera e spettatore. L'artista fatica per uscire dall'"oscurità" in cui si dibatte. La messa a fuoco del tema, l'individua-

zione di tecniche appropriate e la scelta di “oggetti” corrispondenti all'intenzione simbolica (all'«idea preesistente» scrivono Gleizes e Metzinger) è della più grande difficoltà.

Duchamp ha un'acuta consapevolezza delle trasformazioni associate al decadimento, in Francia e non solo, del quadro di storia e religione. «Le conversazioni ruotavano soprattutto intorno a Manet» rievoca, ma rimpiange che l'arte non abbia compiti elevati come nel lontano passato e ammette il proprio “debole” per Vallotton. La tradizione naturalista ha lasciato una temibile impasse in eredità alle generazioni successive, che la contestano. Come sottrarsi al destino di arbitrarietà e frammentarietà che attende l'immagine contemporanea? Nata dal rifiuto di finalità istituzionali e compiti edificanti, la “vergine” è destinata a resistere all'incalzante offensiva del suo “celibatario”. Si astiene cioè dal divenire discorso pubblico, istituzione e patrimonio condiviso: non compie il passaggio a “sposa”.

Ha senso supporre che in Duchamp si dia una rappresentazione allegorica e teatralizzata, negli anni prebellici e ancora nel *Grande vetro*, delle impasse associate al quadro (genericamente postimpressionista) di “composizione”? L'artista evoca il fantasma della grande tradizione. Escogita titoli ingegnosamente metaforici come *Il passaggio dalla vergine alla sposa* (1912) o *Sposa* (1912) e crea “trabocchetti” per lo spettatore. Al tempo stesso, nel *Grande vetro*, riflette umoristicamente sull'interminabilità dei processi di elaborazione e “messa a fuoco”, quasi ad affermare l'inevitabile incompiutezza delle immagini e

l'aleatorietà delle interpretazioni. «Sarebbe crudele non lasciare al miserabile spettatore qualche cosa da fare» aveva osservato Fénéon nel breve saggio *Sur la peinture moderne*. «E poiché riserviamo senz'altro al pittore il compito elusivo e difficile di dare inizio al quadro, dobbiamo pur concedere al pubblico il compito vantaggioso, confortevole e per più versi risibile di finirlo con la speculazione o le fantasticherie.»¹⁸ Il punto di vista di Duchamp è scettico e gaiamente crepuscolare. La scelta della “corrispondenza” potrà pur sempre rivelarsi arbitraria. L'opacità dell'“idea” invincibile. Quand'è dunque che un'opera contemporanea sarà davvero “compiuta” e non, invece, instabile e provvisoria?¹⁹ Il senso che l'artista annette alle ricerche sulla “quarta dimensione” è intimamente connesso all'interesse per i rapporti tra arte e scienza. Duchamp intende spingere sperimentaltà e ipoteticità alle loro estreme conseguenze. Non attendiamoci che abbia reso esplicita la propria posizione in questa o quella dichiarazione, o che ne abbia dato conto nelle immagini in modo meno che sibillino.

Sfingi e chimere

Nel concepire il *Nudo che scende le scale* Duchamp si attiene al solo principio che condivide con Gleizes e Metzinger: compito della nuova pittura, qualunque essa sia, dovrà essere la reinvenzione della figura in linea con i principi delle geometrie non euclidee, condotta dunque dal punto di vista della “deformazione dei corpi in movimento”. Già

sulla comprensione del “movimento”, tuttavia, le vie si separano: per Duchamp movimento non è dinamismo o simultaneità in astratto. Movimento ha a che fare con erotismo, fragranza, singolarità e immoralità del corpo neopagano, cosa per cui solo Matisse, in quegli anni, aveva trovato le giuste parole, e che Duchamp rivendica di avere esplorato in ogni momento della sua attività. «Solo la figura» aveva confidato Matisse nel 1908, poco prima che il giovane Duchamp iniziasse a dipingere nudi femminili al modo *fauve*, «mi permette di esprimere al meglio il sentimento in qualche modo religioso che ho della vita.» Incoraggiato da Matisse, il franco interesse duchampiano per l’“erotismo” non è apprezzato dai sodali del gruppo di Puteaux, che prendono «nobil[i] vot[i] di purezza». Sembra invece che il solo Apollinaire, al tempo, si dia la briga di difendere l’intenzione libertina di Duchamp.

L’esclusione del *Nudo che scende le scale* dal Salon des Indépendants del 1912 è un episodio rilevante nella biografia duchampiana. Sappiamo che è Gleizes a emettere il verdetto sfavorevole, con grande imbarazzo dei fratelli dell’artista, designati latori del messaggio. Il tema del quadro, il nudo stesso, appare fuorviante e incompatibile con gli orientamenti ortodossi che occorre diffondere e consolidare. Duchamp avrà sempre parole rispettose per Metzinger, riconoscendogli di avere grandemente contribuito alla diffusione del Cubismo: proprio l’insistenza di Metzinger sul “gusto”, tuttavia, lo qualifica come bersaglio. Raramente si è rilevato come Du “*Cubisme*” avvii una polemica che Apollinaire raccoglie e

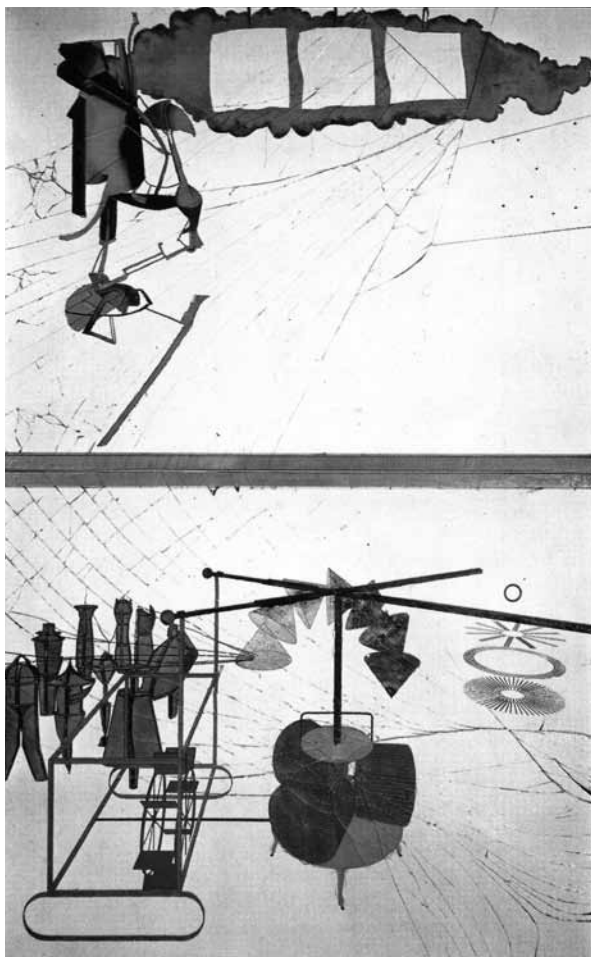
amplifica nei *Pittori cubisti*; e che investe in pieno Duchamp. «Saremo i primi» scrivono Gleizes e Metzinger, preoccupati di difendere la credibilità di procedimenti largamente contestati, «a biasimare quanti proveranno a costruire rebus per dissimulare le proprie debolezze. L'oscurità deliberata si rivela per la sua persistenza.»²⁰ A chi si riferiscono i due? È possibile che i contrasti emersi attorno al *Nudo che scende le scale* non abbiano trovato alcuna eco al momento della stesura di *Du "Cubisme"*, pressoché contemporanea? Neppure nell'inciso sugli incauti che allestiscono "sipari sul vuoto"?

«Marcel Duchamp contrappone, alla composizione concreta dei quadri, un titolo arditamente intellettuale» osserva Apollinaire. «Sotto questo profilo si spinge lontano quanto più possibile e non teme di incorrere nel rimprovero di fare una pittura esoterica, se non scoraggiante.»²¹ Sappiamo da dove giunge il «rimprovero di fare pittura esoterica», e non è escluso che nell'appunto possa esservi qualche fondata ragione. Duchamp si appropria spregiudicatamente di determinati processi figurativi per sospingerli in direzioni assai diverse da quelle originarie. Le sue composizioni cubiste hanno tratti morfologici costanti e misteriosi. Sceglie modellistiche biomorfe in opposizione al culto contemporaneo della stilizzazione geometrica. I suoi nudi, le vergini e le spose, i re e le regine, appaiono simili a sistemi endocrini o circolatori, quasi l'artista, nel proposito di esplorare la "quarta dimensione", non esitasse a compulsare le tavole illustrative di questo o quel manuale scientifico di anatomia. Le composizioni del 1912 sono "misteri" che corteggiano la parodia: ricorrono volen-

tieri ad allusioni feeriche o capziosamente archeologizzanti mentre portano in scena manichini spogli, blindati e non di rado assurdamente titanici. Perché talune forme “crestate” o vagamente antropomorfe del *Passaggio dalla vergine alla sposa* o della *Sposa* richiamano acconciature funerarie egizie? Il gioco tra “gaiezza” da affiche e *hyératisme* non è privo di precedenti nella tradizione modernista francese: rimanda a Seurat e attesta una scelta di ambivalenza.²² Nella silhouette mirmecologica della *Sposa* troviamo poi una maliziosa allusione alla nuova pittura, le cui immagini si autorganizzano prismaticamente, quasi fossero viste da un insetto; o addirittura al conflitto tra sessi?²³ Un fallo in erezione appare il solo dettaglio riconoscibilmente figurativo degli studi per *Il re e la regina attraversati da nudi veloci*, e la citazione dell'apparato genitale maschile scompagina la sospesa severità di un'immagine caratterizzata da un titolo tanto indecifrabile. Certo *Il grande vetro* sembra reinterpretare il mito di Edipo e la sfinge in chiave di *pastiche* meccanomorfico, scomponendo l'eroe in macchiette contemporanee pronte a muovere all'assalto dell'enigma e a far esplodere i loro metaforici colpi di cannone. Con la suddivisione in due parti nettamente distinte, l'una con la sposa, l'altra con i celibatari, *Il grande vetro* allestisce un buffo conflitto tra generi già sotto il profilo formale e sembra preservare l'inclinazione tardo-ottocentesca a reinterpretare il mito in chiave sessuale. Se desiderassimo portare un nostro personale contributo all'interpretazione “esoterica” dell’“esoterismo” di Duchamp, potrebbe non essere del tutto scorretto riconoscere una maliziosa filiazione

della sposa bio- e meccanomorfa del *Grande vetro* dalla sfinge di Moreau: la posa e il profilo generale corrispondono (figg. 3, 4).²⁴

La singolarità dei nudi di Duchamp non è connessa a un qualche dettaglio illustrativo, né alla molteplicità di allusioni. Nasce da un mutamento radicale delle forme della rappresentazione. Le immagini sono derivate dal movimento stesso, diagrammi lineari dello spostamento di un corpo attraverso posizioni successive, piuttosto che rappresentazioni in senso tradizionale. «Mi sentivo autorizzato» ricorderà Duchamp a distanza di decenni «a ridurre una figura in movimento a una linea invece che a uno scheletro. Ridurre, ridurre, ridurre era il mio pensiero; al tempo stesso il mio proposito era esplorare mondi interiori, distogliendomi dalle apparenze.» Il *Nudo che scende le scale* interroga il corpo e la sua “deformabilità” nello spazio-tempo. Re e regine si spingono oltre: “verificano” due diverse modalità di referenza all’interno di un’unica composizione. «Nel *Re e la regina* non troviamo corpi riconoscibili come tali né accenni all’anatomia umana» ricorderà in seguito. «Comprendiamo tuttavia bene dove stanno le figure. Non si tratta dunque in nessun modo di un quadro astratto: sperimentavo invece forme di riduzione.» Malgrado gli accenni alla “quarta dimensione” siano ricorrenti nella critica d’arte o nella trattatistica prebellica, nessuno più di Duchamp trae sollecitazioni tanto precise e radicali dalle discussioni scientifiche in corso. È prevedibile che i suoi tentativi siano impopolari e fatti oggetti di biasimo. «Si dibatteva [ancora] pro o contro Cézanne. Non c’era alcuna immaginazione di ciò che potesse spingersi oltre gli



3. Marcel Duchamp, *La sposa messa a nudo dai suoi celibatari*, anche [*Il grande vetro*], 1915-23.



4. Gustave Moreau, *Edipo e la sfinge*, 1864.

aspetti tecnici e sensibili della pittura.» Senza possedere cognizioni fisico-matematiche specifiche, Duchamp giunge a interrogarsi e a fantasticare sul modo attraverso cui rappresentare mondi relativistici, inaccessibili alla semplice percezione sensoriale. Indaga modellistiche controintuitive («composizioni in forma di N» scrive Apollinaire) e si interessa alle potenzialità “diagrammatiche” dell’immagine. «Concepì la “sposa” del *Grande vetro* come se fosse la proiezione di un qualcosa a quattro dimensioni.» Non dobbiamo pensare a un atteggiamento pedante, o al tentativo di subordinare l’arte a compiti di illustrazione, tutt’altro. L’atteggiamento è ludico e sperimentale, orientato al “delirio fantastico”, alla creazione di “qualcosa di totalmente nuovo”, alla sfida cognitiva. Possiamo dunque comprendere l’irritazione di Duchamp per le parole che Apollinaire gli dedica nel 1913, divinando in lui, in modo davvero maldestro, l’artista che avrebbe «avvicinato l’arte al popolo». È vero il contrario: l’artista intenta una dislocazione senza precedenti dell’attività artistica, tale da ridurre la tradizione classico-umanistica delle “arti liberali” a una marginalità che lambisce l’irrilevanza.

“Inazione” e attesa. Come selezionare un pubblico di affini

«Ci occorrono opere forti dirette precise e per sempre incomprese.» Nel presentare il suo programma artistico, Tzara sferza le posizioni formalistiche e rende chiara l’implicazione sociale. Lo scontro decisivo è tra “vita”, “vitalità”, “libertà” da un lato e sviamento dall’altro. Tra

“semplicità attiva” e “isteria”. «L’arte è una cosa privata» assicura «l’artista fa arte per propria necessità. Un’opera diviene comprensibile [in un secondo momento e solo] attraverso la mediazione del giornalista. In realtà nasce perché proprio adesso mi diverte miscidare il mostro [della mia immaginazione] ai colori a olio.» Si tratta di infliggere al pubblico la “gioia dell’ingiustizia”, vale a dire l’oscurità, l’ambivalenza, l’indecifrabilità. Nessun senso determinato, nessuna asserzione univoca, nessuna istanza da rivendicare; invece «la purezza del caos cosmico». Se «maritata alla logica», conclude apocalittico Tzara, «l’arte vivrebbe nell’incesto... fornicando con se stessa».

Tra il 1919 e il 1920 Duchamp produce ready-made assistiti che si fanno beffe della tradizione antica e recente. Se la *Monna Lisa con barba e baffi* di L.H.O.O.Q. (1919) rivela francamente il proposito blasfemo, *Aria di Parigi* (1919) commenta in modo traslato la rapida dispersione del “profumo” (dunque del senso originario) dell’opera, mentre *Vedova fresca* (1920) è una parodia appena meno sfrontata della pittura più recente, cui ci si riferisce “oscurando una finestra” matissiana. Agli occhi dell’autore del *Grande vetro* non esiste alcuna storia dell’arte intesa come narrazione evolutiva e lineare, non esiste progresso. Esistono invece «una successione di individui intenti a esprimersi» e un repertorio disponibile al gioco e al saccheggio. L’opera non è (non potrà essere) alcunché di astratto o ideale. Diviene invece chiosa o commento, “segnalazione” (lo suggerisce Tzara) o indice puntato (quale troviamo nei manifesti dada):

risolutiva e necessaria (aromatica, potremmo dire accogliendo la metafora del profumo) purché situata, applicata a un discorso o scenario specifico.

L'inazione, in *Tonsure*, disattende il voyeurismo dello spettatore. Nel mostrarsi intento a fumare la pipa, o meglio a far niente, Duchamp accoglie l'invito di Tzara a smarcarsi da dimensioni egodirette e volontarie. Sceglie di mostrare ciò cui di solito non prestiamo attenzione, attratti dallo spettacolo dell'opera e del suo autore: e cioè il tempo che precede la scelta e l'esecuzione; l'indugio, lo scarto, la riflessione ponderata, l'esitazione.²⁵ A parziale correzione dell'atteggiamento competitivo da lui stesso adottato in precedenza l'artista appare come in attesa dell'idea che giungerà, e il cui autodisvelamento non è utile inseguire o forzare. L'attesa acquista un senso più preciso se iscritta nel contesto della riflessione sul destinatario: sarà forse il silenzio delle immagini, la reticenza elevata a metodo e strategia, ad attrarre un pubblico elettivo.

«Dada... buona novella» ironizza Duchamp in una lettera a Ettie Stettheimer: ha da poco interpretato il ruolo di vergine annunciata, re mago e santo. Con *Tonsure* il *puer* cosmico che Duchamp aveva evocato in un appunto del 1912 inizia in effetti a esistere in una dimensione accorta e riflessiva, oltre la pittura e la sua restrizione (in chiave di disegno tecnico) nel *Grande vetro*. Perfino il *pastiche* è di troppo se considerato dal punto di vista dell'«opera-mostro», l'opera che tace. «La macchina con cinque cuori, il puro fanciullo di nichel e platino, deve dominare la strada tra Parigi e il Giura» aveva profetiz-

zato. Adesso *Tonsure* riduce al “quasi niente” costumi di scena, tecnica e procedimenti. Duchamp fuma la pipa, siede e respira. Allo spettatore il compito di interpretare una routine rivelatasi improvvisamente sgombra di tecniche e riferimenti riconoscibili. Mero ritmo, stellato silenzio.

Dischi rotanti, calchi, catastrofi e altri dispositivi. Jasper Johns negli anni sessanta

D: Ovviamente ogni nuova mossa è determinata da quello che è già sulla tela. Da che cos'altro è determinata?

R: Da quello che non è sulla tela.

Jasper Johns a David Sylvester, 1965

Nel ricostruire in dettaglio gli episodi salienti di una tradizione che (con Apollinaire) possiamo chiamare “orfica” misuriamo inevitabilmente la parzialità di punti di vista formalistici o la vacuità di retoriche “relazionali” adattate oggi alla reinterpretazione dell'arte del passato.

Dipingendo la bandiera americana Johns tesse un elogio della persistenza e della ripetizione che Susan Sontag, l'interprete al tempo forse più perspicace, coglie nelle più elusive implicazioni autobiografiche e sociali. Spesso interpretiamo Johns in chiave sociologica, sul presupposto di un interesse per la cultura di massa (peraltro da lui sempre negato). Proprio la ricostruzione del tema della stella però spinge a riconsiderare assunzioni correnti e persino scarni egodocumenti. Johns racconta in più occasioni di avere sognato l'immagine. Molti suoi motivi dei secondi anni cinquanta si lasciano tuttavia associare ragionevolmente a temi o problemi toccati in precedenza da Duchamp. Il bersaglio allo sguardo, alla designazione e al difficile gioco di ponderazione delle “corrispondenze”. Gli alfabeti al gioco degli

scacchi e all'immagine come processo. Torce e lampadine all'illuminazione. La crociera infine alle relazioni tra opera, artista e pubblico e alla vicissitudine del significato.

Le *Bandiere* di Johns non hanno niente a che fare con il patriottismo (né con il suo contrario). Possono invece essere viste come allegorie dell'arte: variazioni sul tema dell'ispirazione redenta dal pathos espressionistico- astratto, addomesticata e ricondotta a opportunità quotidiana. L'attività dell'artista è modellata sul proposito di sigillare l'immagine, o meglio l'intenzione che riposa dietro l'immagine, per lasciare piena facoltà di distorsione allo spettatore. Un punto di vista popolare? Per niente. Si tratta piuttosto di preservare, prima ancora di determinati contenuti, un ambito di inaccessibilità contro l'invadenza di media, voyeur, burocrazie cognitive, fan e curiosi; e di affermare la sovranità dell'artista sull'immagine e la sua storia antecedente alle derive pubbliche dell'interpretazione. La sfinge definitiva è proprio quella che rifiuta di mostrarsi come tale.

Lingua in guancia

In brevi testi dedicati a Duchamp, tra i più perspicaci e toccanti della bibliografia sull'artista francese, Johns stabilisce qualcosa come un'agenda della propria attività: l'esigenza di affrancamento dalla tradizione, l'esame critico di gusti, opzioni, consuetudini ricevute, la riflessione sui rapporti tra immagine e parola e infine la

complessa questione dell'esoterismo figurativo. Proprio Duchamp, ammette, lo ha spinto a interrogarsi sul tema dello sguardo e a ricercare, attraverso di esso, cesure e negazioni. «Quanto a lungo qualcosa di nuovo rimane nuovo?» si chiede provocatoriamente. «Se bruciamo un libro, qual è il momento in cui l'oggetto in fiamme smette di essere un libro?»

Sin dall'inizio dell'attività documentabile Johns (che distrugge tutte le sue opere nel 1954, a eccezione di quattro già in collezione) appare preoccupato di introdurre e preservare discontinuità radicali. Con il termine "discontinuità" non intende mere "novità" stilistiche o di gusto, ma cesure più ampie e originarie, impasse cognitive. «La continuità è proprio ciò che intralcia e disturba» afferma con insolita urgenza. Percepriamo il suo timore di essere riassorbito dalla tradizione, e la volontà di sganciarsi da essa. Presta particolare attenzione al rapporto tra immagini e parole: il "discorso secondario" (i critici, i media) incalza da presso opere e artisti e riconduce le une e gli altri al già detto o al già stato. Dal suo punto di vista discutere e fronteggiare il processo di "interpretazione" non appare estraneo o contingente. È invece compito dell'artista, parte integrante della sua attività. «Marcel [Duchamp] non ha mai delegato il compito dell'interpretazione, non ha dato certezze a chicchessia. Né ha mai confermato di attenersi ai principi che volentieri gli avremmo attribuito.» Ha sempre tenuto «lingua in guancia»²⁶ conclude.

Ciò che è nuovo, aggiunge Johns, non può che essere accompagnato da indeterminatezza: appare oscuro al suo

stesso autore. Una pervicace vaghezza è senz'altro utile per ridefinire ruoli e contenere sicumere. «Se si ritiene che esista qualcosa che non è ovvio o familiare, e si può evitare di riportarlo a qualsiasi cosa sia invece ovvia e familiare... si agisce in maniera affermativa anche se con mezzi negativi. Si dice “no” a questo e “no” a quello.» Il passaggio è cruciale, e investe i rapporti tra arti figurative e linguaggio verbale. Come avvicinare una discontinuità senza tradirla? Nel 1957 Johns inserisce un cassetto al centro della composizione: ricorre a un oggetto frequente nell'opera di Dalí. Non è immediato comprendere il senso del cassetto, ma Tzara ci viene ancora una volta in soccorso. «Ho distrutto i cassettei del mio cervello» aveva scritto nel *Manifesto Dada 1918* «e quelli dell'organizzazione sociale»: più nessuna differenza, dal suo punto di vista, tra ordine e disordine, io e non io, affermazione e negazione. Logore categorie storico-artistiche, le stesse che distinguono tra autore e destinatario, originale e copia, mano e macchina, tradizione e avanguardia, non hanno ragione di essere. Occorrerebbe estrema prudenza nel provarsi a descrivere e nell'inventariare artisti, opere, movimenti. Per lo più accade invece qualcosa di completamente diverso. «Non appena si conia un'etichetta storico-artistica» osserva l'autore dei *Bersagli*, «tutti si affannano a imporla a chiunque. Etichettare è un modo popolare di trattare le questioni.»

«Mi accade di avere in testa immagini che in qualche modo si disgregano. Solo questo» racconta Johns a David Sylvester, che lo intervista nel 1965. Non è chiaro cosa dobbiamo intendere per “immagini che si disgregano”.

Non lo è soprattutto se consideriamo l'apparente univocità dei primi motivi: il disegno geometrico per lo più prestabilito o le bande di colore che sembrano far loro l'esortazione dada ad "abolire le sfumature". Un appunto datato 1960 ci aiuta a capire. «L'aria deve entrare e uscire [dal quadro]» annota l'artista. «Nessuna tristezza, solo catastrofe.» Possiamo dubitare che l'antica passione pittorica di Chardin o di Cézanne per la *nuance* o ancora il ricercato esercizio atmosferico di Braque e Picasso dovessero preludere alla "catastrofe". Eppure è proprio questo che Johns si propone, quando l'inatteso successo della sua prima personale nella galleria di Leo Castelli, tenutasi nel gennaio-febbraio 1958, lo induce a modificare repentinamente direzione.

In uscita dal periodo new dada l'artista dei *Bersagli* adotta una tecnica esecutiva contrastata e molteplice, pressoché teatrale, caratterizzata da innumerevoli colpi di pennello, enfasi successive e discordanti o "pentimenti". «I primi dipinti» ammette Johns, periodizzando se stesso, «sembravano più intellettuali. Tutto allora era definito in dettaglio. Le variazioni sono minime. Linee e tutto quanto sono molto definite. Si riscontrava una sorta di dualismo. Ci si domandava se il "contenuto" prevalesse sulla "forma" o viceversa.» Verifichiamo il mutamento nelle composizioni datate a partire dal 1959. L'esecuzione diviene via via più gestuale e tende come a smentire progressivamente il motivo, che spesso faticiamo a distinguere. I contorni cedono e appaiono interrotti da bruschi passaggi di colore. Le lettere tracciate con lo stencil sfumano nell'indeterminato. «Gli elementi

iniziali possono essere corroborati oppure annientati. In genere accade sia l'una che l'altra cosa.» Così importante negli anni precedenti, il “motivo” nasce come una sorta di asserzione e possiede sempre, nella produzione di Johns, un senso emblematico:²⁷ tutt'altro che irrilevante per l'artista, decade però adesso a semplice spunto iniziale, appiglio intimo e riservato di cui il pubblico forse non saprà e non potrà tener conto.

Voci, silenzi, trasformazioni

“Catastrofi” o “disgregazioni”, per l'artista, sono traslati per descrivere un processo. Costanti processuali prefissate a grandi tratti: qualcosa come un meta-motivo che si impone ai bersagli, agli alfabeti, alle bandiere o alle grucce e che avvolge e trascina il disegno nel gorgo dell'esecuzione. Niente di psicologico, in altre parole.

Nei dipinti a olio dei primi anni sessanta un intero repertorio tecnico-stilistico *à la manière de* va in scena debitamente interpretato e drammatizzato: il disegno tecnico del *Grande vetro*, le silhouette a smalto del *Picabia entre-deux-guerres*, la gestualità espressionistico-astratta. Disegni e stampe mostrano un estremo interesse per il modo in cui la luce modella le superfici o si propaga attraverso i piani della composizione, creando interferenze, diffusioni, iridescenze. Johns interpreta il bianco e nero con virtuosismi quasi da pittore pleinairista. Ricorre a supporti plastici idrorepellenti per accentuare le disomogeneità nell'assorbimento dell'inchiostro e



5. Jasper Johns, *Daaa*, 1960.

simulare effetti come di vetrata. Le serie numeriche danno forma alla ricerca di trasformazione con tecniche di sovrapposizione che richiamano le “trasparenze” del tardo Picabia. Un’unica immagine accoglie tutti i numeri da 0 a 9 tracciati l’uno sull’altro e obbliga alla coabitazione simultanea coppie di contrari: fissità e movimento per esempio, o profondità e superficie (è il caso della serie *Da 0 a 9*, 1960: dipinti a olio, disegni a carboncino e cartelle litografiche, fig. 5). Queste stesse immagini, tanto importanti in seguito per artisti “processuali” come Sol Lewitt, On Kawara, Hanne Darboven o Alighiero Boetti,²⁸ interpretano con gaiezza ditirambica l’istanza di catastrofe; e più semplicemente danno forma all’impermanenza. Qualsiasi tentativo di fissare il senso della singola composizione privilegiando arbitrariamente un numero tra gli altri, uno *still frame* tra gli altri (il 3 poniamo, lo 0 oppure il 7) è destinato a fallire. Per meglio dire: va incontro a uno scacco prefissato. Nei rilievi infine la “trasformazione” assume modi composti e solenni, quasi funerari: sbalzato in modo discontinuo e irregolare, il motivo smotta, viene meno e cede a un’unica ondulazione che si estende a tutta la superficie, una mazzatura che ricorda la seta o il mare. Una sorta di silenzio puramente visivo scende su bandiere, numeri e alfabeti: sigilla le une e gli altri trasferendoli alle dimensioni dell’indistinto o dell’appena percepibile.²⁹

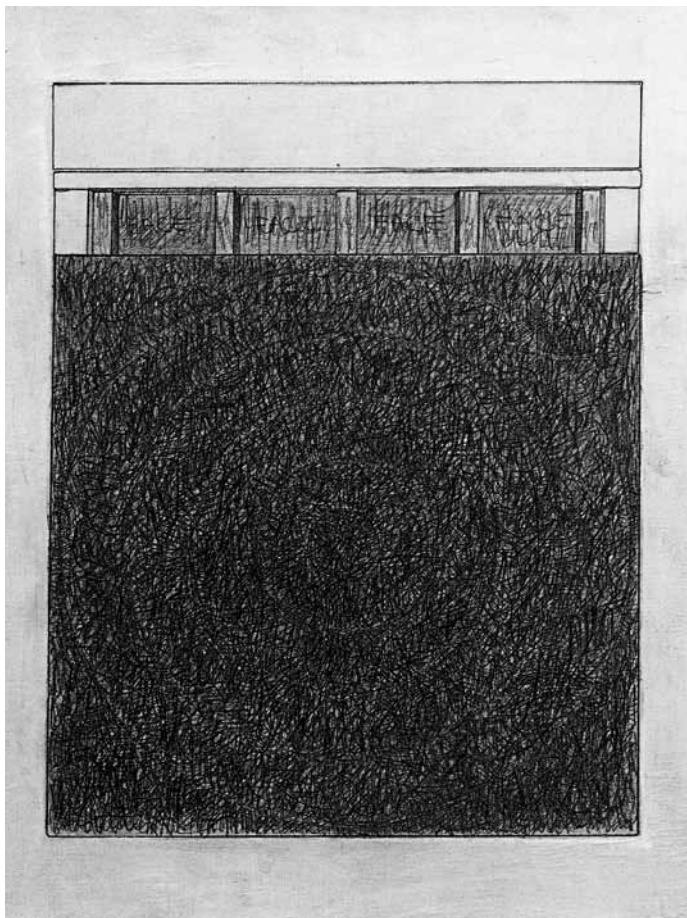
«Duchamp ha valicato con la sua opera i confini retinici» scrive Johns nel commemorare l’artista appena deceduto. «Ha dischiuso un ambito di ricerca entro cui linguaggio, pensiero e visione agiscono reciprocamente

tra di loro.» L'erede (o addirittura il “figlio unico” di Duchamp, come Johns è chiamato) pone l'esigenza di un pensiero visivo e ci aiuta a discernere reali discontinuità storico-artistiche. Simboli ed emblemi sono parte integrante del pensiero visivo istituito da Duchamp: il brillante teatro di manichini del *Grande vetro* è di fatto (anche) uno stupefacente saggio tecnico sulla pittura del primo Novecento e i suoi paradossi tecnici e sociali. Ma nel proposito di Johns c'è qualcosa di più della parodia professionale, qualcosa che si sottrae al dominio illustrativo e dialoga invece con istanze (astratte e concretiste) di “costruzione”. Lo interessa il modo in cui, attraverso e oltre Duchamp, le “forme visive” o gli elementi primi della composizione – il disegno, il colore, la texture, il singolo colpo di pennello – possono divenire essi stessi personaggi del disadorno mistero che all'autore preme inscenare.³⁰ Si instaura un duplice gioco. Da un lato gli elementi primi della composizione acquistano un senso allegorico. Dall'altro l'immagine stessa diviene ridondante e mutevole. È così che un'esecuzione dibattuta e vistosamente gestuale, costellata di intralci e ravvedimenti, può giungere a performare – a performare: non a illustrare – un archetipico passaggio dall'oscurità alla visione.³¹

«A me piace l'idea di procedere a mente sgombra e lucida» premette Johns «l'idea di riuscire a fare quello che vuoi fare.» La svolta di cui ci occupiamo modifica gli assetti interni dell'immagine e la predispone a un'indeterminatezza che non è mera assenza di significato. Quadri, incisioni, rilievi divengono piuttosto dispositivi

metamorfici o cinematografici, ambiti segretamente processuali designati a impegnare lo sguardo dell'osservatore non meno di quello dell'artista. La "dualità" di cui parla Johns con riferimento alla sua produzione degli anni cinquanta (riassumibile nell'opposizione tra "disegno" e "colore") non è più rigida e immutabile: adesso le diverse componenti dell'immagine combattono l'una contro l'altra producendo una singolare instabilità interna. «Preferisco opere che sembrano disvelarsi attraverso il mutamento del punto di vista [*work that appears to come out of a changing focus*]» afferma. «Mi preme che una cosa divenga altro da ciò che era.»

Lil Picard, artista e attivista esponente della contro-cultura newyorkese tra gli anni cinquanta e sessanta, osserva acutamente che «Johns è particolarmente attratto dalla questione dell'instabilità, della trasformazione». Non mancano implicazioni esistenziali e forse persino di genere - la trasformazione, abbiamo visto, mette a nudo "la nostra vita", e l'artista estende la produzione di "tracce" e "impronte" sulla tela o altro supporto, ma è sotto aspetti compositivi e formali che il processo si rivela particolarmente innovativo. Johns è attento a negare qualsiasi implicazione banalmente contenutistica alle sue immagini, e a precisare che non è sua intenzione produrre commenti di tipo politico o sociale sulla società di massa o la cultura popolare: l'impiego di luoghi comuni e stereotipi figurativi può ingannare. «La trasformazione è nella testa» stabilisce epigrafico. E anche (più semplicemente): «Non sono un artista pop!». Nel rendere omaggio all'esoterismo di Duchamp avverte che le sue



6. Jasper Johns, *Bersaglio con quattro facce*, 1958.

stesse immagini hanno caratteri sibillini, come proprio Duchamp gli riconosce. E che il disvelamento diviene possibile, per lo spettatore o per il critico, solo a patto di fare propria la disponibilità già sperimentata dall'artista: di accogliere cioè intimamente la doppiezza del tema, il suo carattere inatteso, processuale e cangiante.³²

Nel proporsi immagini cinematiche Johns mette a frutto la lezione dei congegni ottici rotanti di Duchamp: impianti che accolgono al loro interno la complessa trama di "scatti" visuali e narrativi delle composizioni cubiste ma riescono a formulare in modo nuovo, delegato e meccanico, il tema della "quarta dimensione". Aggiunge però, con il riferimento alla "vita", un segreto pathos autobiografico estraneo ai *Dischi rotanti in vetro* (1920) o ai *Rilievi rotanti* (1935). La somiglianza tra questi e i *Bersagli* diviene sorprendente non appena consideriamo il proposito metamorfico dell'artista americano e la storia iconografica del disco rotante nell'ambito delle rappresentazioni moderniste della "quarta dimensione". *Bersaglio con quattro facce* (1958, fig. 6) è caratterizzato, in alto, dal calco (replicato quattro volte) di un volto privato di fronte e occhi. La relazione tra bersaglio al centro della composizione e fregio con frammenti di volto si impone attraverso un gioco di antifrasi: lo "sguardo" negato ai calchi appare restituito in modo monoculare dal grande "occhio-bersaglio" in primo piano. Il gioco di sostituzione tra "sguardo" e "bersaglio" è confermata dallo stesso Johns in un ritratto fotografico del 1964, che attribuisce personalmente all'artista la capacità di visione cui l'immagine dipinta rimanda. Che altro sono

se non citazioni del *Disco* di Duchamp, i “dispositivi” rotanti di cui l’artista fa ampio uso in composizioni di grande formato, come l’asticella di *Dispositivo circolare* (1959), i righelli bloccati a un estremo di *Dispositivo* (1961-62) o ancora la scopa di *Casa del pazzo* (1962)? *Device*, che traduciamo con “dispositivo”, in lingua inglese è anche “trucco”, “tropo”, “figura retorica”. Soprattutto “macchina”. Johns dissemina di istruzioni d’uso e segnaletiche le composizioni per rimandare a una circostanza concreta: l’immagine incontrata a un primo sguardo è un semplice traslato. Una soglia, un trapasso. Per coglierne il senso occorre muovere oltre ciò che riteniamo di sapere e predisporre al processo di autodi-svelamento. I “critici carnivori” con cui polemizza, il prescrittivo Clement Greenberg in primo luogo, ne sono incapaci.³³ L’interpretazione corretta (e congeniale) non enuncia, risulta anzi da un prolungato esercizio di ascolto (o “silenzio”): è una divinazione esperta, controllata, di ciò che diviene sul piano visivo ed è capace di ingaggiare progressivamente una memoria. «La mia preoccupazione primaria è la forma del dipinto [*visual form*]. Il senso [*visual meaning*] può essere scoperto in seguito – da coloro che lo ricercano.» L’affermazione, laconica e trasparente in apparenza, non è priva di beffarda ambiguità.

Il senso dell’immagine appare come disciolto nel flusso associativo e affidato al libero gioco delle ricombinazioni. Si è esposti al pericolo dell’arbitrarietà o dell’avventatezza interpretativa ma non è possibile schivare l’insidia. Esiste una conoscenza storico-artistica, agli

occhi di Johns, solo sul piano di processi immaginativi capaci di ricostruire il documento visivo in modi al tempo stesso controllati e rapsodici; e nel contesto di una pratica professionale di scrittura.³⁴ L'alternativa (fallace) è l'equivoco "retinico".

La ripetizione mira alla "catastrofe" e la macchina appare interamente alimentata dalla "vita". Ha senso provare a stabilire una genealogia orfica per il pittore, o addirittura parlare di qualcosa come un tema latente? È l'artista stesso che lo suggerisce, certo nel modo per lui più appropriato. Se, come suggerisce Apollinaire, il *Nudo che scende le scale* di Duchamp è enigmaticamente composto "in forma di n", potremmo persino chiederci se la monumentalità dei numeri johnsiani non abbia un nascosto riferimento all'erotismo di corpi in movimento. Riferimenti al corpo e alla sessualità non mancano certo in Johns: si tratta solo di seguirne le mutazioni. Ma non è questo il punto decisivo. Più incontestabile appare una seconda considerazione: se, come abbiamo affermato, lo stesso *Nudo* di Duchamp è una chimera, che altro è, se non chimera appunto, il guerreggiato, magmatico aggregato di cifre dipinto nella versione a olio di *Da 0 a 9, monstruum* aritmetico in scala di colosso (fig. 5)? Per la molteplicità dell'azione, l'oscurità del tema, la densità dell'intreccio l'immagine numerica è un capriccio o una *fantasia*. Sopraffatta dalla sua stessa ridondanza, deflagra in una sorta di incontrollabile tumulto visivo, in un fato euforizzante di "disgregazione" e rovina.

Riteniamo davvero (con Kirk Varnedoe) che gli innumerevoli "dispositivi" o dischi johnsiani non siano

nient'altro che modi per «conferire enfasi alla fisicità della pittura, immediata e non referenziale»?³⁵ O che gli *Studi di pelle* presuppongano, con la loro esplicita rivendicazione della “fisicità” dell'autore (non della “pittura” sola!), propositi *tout court* formalistici? Dovremmo chiederci, se non intendiamo negare artificiosamente la continuità del processo creativo, perché i cerchi “rotanti” si trovino spesso associati a impronte di mani, piedi, braccia o a inviti a immergersi estaticamente nel quadro, come nel *Tuffatore* del 1963; e perché siano coevi alle “impronte” del corpo, vale a dire alla serie che più di ogni altra propone l'artista nell'atto di abitare l'immagine, in modo oscillante tra primitivismo e ieraticità. Il già citato *Dispositivo* del 1961-62 ha tratti antropomorfici pronunciati, soprattutto se considerato assieme agli *Studi di pelle* contemporanei e successivi (come la *Pelle* del 1975). Perché non ritenere che Johns, magari ispirandosi al precedente del *Torso di giovane uomo* di Brancusi (1923), vada esplorando modelli e interpretazioni traslate (elementari e rudemente geometriche) di un tema erotico quale il nudo virile (o per meglio dire il torso)? L'interesse johnsiano per i bagnanti di Cézanne è noto, e lo induce ad acquistare *Ragazzo con braccia distese* (1883-85), già di Degas, per la sua collezione personale: l'immagine di un adolescente misterioso e solitario che invita a esplorare i limiti della tela posando in modo innaturale sullo sfondo di un paesaggio estivo di luce e gloria. Se ammettiamo che l'invito a prendere a morsi la tela sia “disturbante” (Johns lo formula in *Quadro addentato da un uomo*, 1961) dovremmo anche riconoscere che l'artista, lungi dal tenere dotti

seminari pittorici sui dilemmi della rappresentazione, professa un violento desiderio di “vita” in (e attraverso la) pittura. Dubitiamo che la “quarta dimensione” sia per lui riconducibile a un «interesse relativamente neutro per l’intersezione di dimensioni spaziali disgiunte». Siamo invece inclini a ritenere il contrario. «I fuochi emozionali che alimentano un discorso artistico analogo all’ossessione» scrive Sontag nel 1969 «possono essere smorzati al punto da far quasi dimenticare che esistano.»

Johns non inventa l’espedito del “doppio fondo” iconografico, anche se vi fa ricorso con tecniche proprie, sorprendentemente potenti. L’adozione di immagini nascoste, o *images cachées*, attraversa la *fin de siècle* francese e caratterizza artisti di orientamento assai diverso, come Moreau e Redon da un lato, Degas, Cézanne e i Nabis dall’altro, per non citare che i più ovvi e famosi. Ma non si esaurisce con la svolta antinaturalistica a cavallo del secolo. Ne fanno uso ricorrente, in pieno Novecento, Klee, Jawlensky, Dalí e lo stesso Duchamp in una discussa interpretazione allegorica (e pacifista) della bandiera americana.³⁶ Non si tratta tanto di semplici paradossi visivi, cui pure Johns è interessato, né dell’evocazione di motivi fantastici che irrompono repentinamente in contesti naturali, come può accadere in Böcklin e nella tradizione di certo naturalismo romantico svizzero-tedesco. Ma di prevedere dettagli che dissimulino al loro interno altri dettagli in una correlazione preziosa e simbolica; o di immagini che mutano il proprio senso non appena lo spettatore pone una diversa attenzione a primo piano e sfondo.

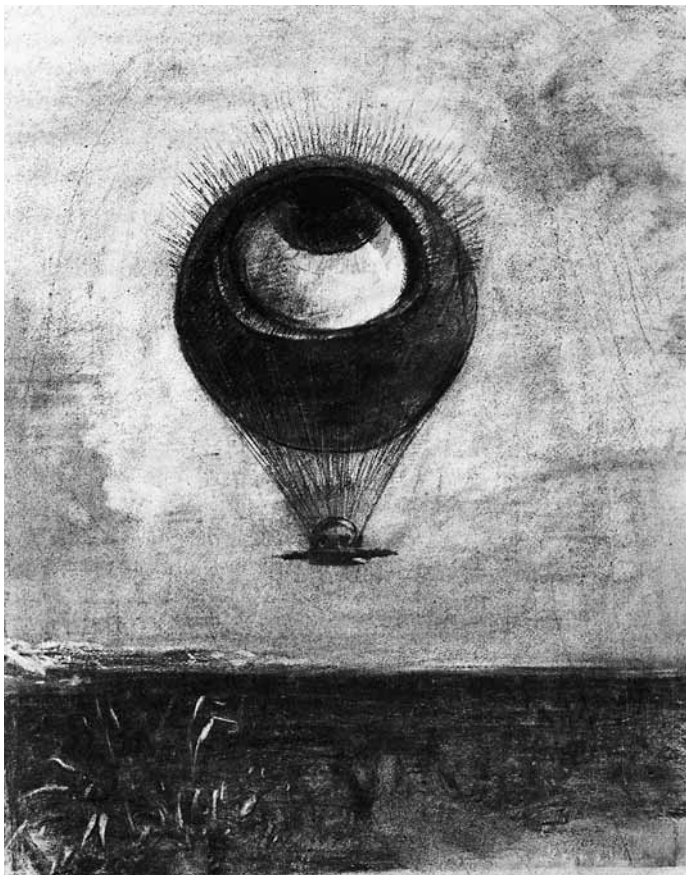
L'interrogazione di luoghi comuni visivi alla ricerca di rivelazioni e controstorie è parte integrante dell'eredità modernista nelle tradizioni o componenti antiretiniche. Il motivo metamorfico (o latente) ricorre nei paesaggi a pastello di Degas come negli studi di rocce di Cézanne e persino nelle tante versioni della *Montagna Sainte-Victoire*, che può assumere tratti di titano addormentato.³⁷ Sta all'acutezza dello spettatore ricostruire la metafora visiva soggiacente. Un esempio particolarmente inquietante di *image cachée* è offerto dal quadro *Le bianche scogliere di Rügen* (1818 ca.) di Caspar David Friedrich. Se osservato in modo convenzionale, è una veduta con figure. Osservato però come in negativo, concedendo attenzione prioritaria al sinistro profilo antropomorfo della scogliera, esso si rivela un'allegoria della vanità iscrivibile nella tradizione moraleggiante del primo Rinascimento tedesco. Sempre in attesa, la morte ghigna mentre i giovani indugiano curiosi in vani dilette.

A occhi chiusi

Esperto conoscitore della tradizione francese moderna, Johns ricerca affioramenti che possano imporsi a un secondo sguardo, instaurando come un processo di rammemorazione, di anamnesi (Baudelaire avrebbe detto: "mnemotecnica"). «Ci si può già considerare esauriti» commenta «per il fatto di poter insistere sempre di nuovo su un'unica cosa muovendosi come in uno stato di cecità.» Nell'esprimere all'intervistatore le

ragioni della propria (pressoché ossessiva) insistenza su un pugno di temi e motivi sempre uguali, Johns recupera una metafora di illustre tradizione. L'artista "cieco" è colui che scende nelle remote profondità della visione. È l'artista provvisto di un terzo occhio, l'occhio interiore, che dischiude mondi usualmente inaccessibili. "Trasformazione" è anche "trasferimento", nel senso della riconduzione orfica del segreto alla condivisione generale, in superficie. La "cecità" cui Johns allude, e a cui Boetti a distanza di qualche anno dedicherà la memorabile tavoletta incisa in falso braille dei *Vedenti* (1967), non è altro che la preconditione della veggenza: l'artista che combatte la densità della tenebra crea e concepisce, come già in passato, «a occhi chiusi».³⁸

Può trattarsi di un'ammissione retrospettiva o di una fuorviante indicazione genealogica. Ma è sorprendente imbattersi in disegni e litografie johnsiane di "bersagli" che sono evidenti citazioni dell'*Occhio mongolfiera* (1878) di Redon, carboncino conservato al Museum of Modern Art di New York; e che rimandano al tema dell'onnisciente sguardo divino (fig. 7). Dobbiamo rimpiangere che il *Bersaglio nero* del 1959 sia andato perduto in un incendio (nel 1961). Dalla documentazione fotografica che ne rimane possiamo tuttavia ricavare che il tema si è sensibilmente modificato. Il movimento reciproco degli anelli si è accentuato e il disco centrale, la "pupilla", ha acquistato un rilievo drammatico sconosciuto in precedenza. Il readymade fieristico (tale il "bersaglio") rivela adesso tratti cosmici (o cosmogonici). Johns fa spesso riferimento alla "voce" delle immagini, quasi a suggerire una loro



7. Odilon Redon, *Occhio mongolfiera*, 1878.

impellenza di ascolto.³⁹ Che cos'altro è se non una landa orfica, il territorio transizionale dove i dipinti emettono suono e producono eco misteriose?

Non ci interessano nell'occasione i "contenuti" del mito, ma la sua trasposizione sul piano concretamente figurativo. Nel ricordare Duchamp, nell'estate del 1969, Johns interpreta alcune sue opere. «L'interesse per movimenti e interruzioni di movimento» scrive considerando la molteplicità di macchine vere o inventate nell'attività di Duchamp «richiama l'attenzione sul modo sempre mutevole con cui noi valutiamo e stabiliamo l'importanza delle cose. L'instabilità di definizioni, misure e criteri di giudizio.» L'osservazione è di mirabile acutezza: non solo associa le macchine del *Grande vetro* alle vertiginose volubilità del "gusto" e alla mutevolezza della nostra stessa autocomprensione, ma espunge preoccupazioni estetiche dalle incombenze di cui l'artista deve farsi carico. «[Duchamp] è stato il primo» annota ancora Johns «a comprendere e stabilire che l'artista non ha controllo pieno delle virtù estetiche della propria opera. Altri contribuiscono al riconoscimento di queste stesse virtù.»

L'artista si confronta con intime necessità: questo l'avviso di Johns. Non produce (né deve produrre) per un pubblico immediato o una facile popolarità. «[Duchamp] ha considerato ciascun momento con grande equilibrio. Ha riflettuto con pari intensità sull'opera, l'artista e il pubblico. Ha osservato relazioni e interferenze reciproche con distacco e una sua specifica ironia, senza mai concedere alcunché a un generico ottimismo. Non ha

trascurato i conflitti.» Il riferimento al “conflitto” appare decisivo a una data, il 1969, in cui tra gli artisti della generazione Earthwork, poveristica e concettuale, è più viva l’inquietudine per la supremazia del mercato, negli Stati Uniti come in Europa. Johns appoggia l’offensiva anti-pop richiamando a compiti di infrazione, radicalità e resistenza. È evidente che si tratta per lui in primo luogo di sollevare conflitti interpretativi: qual è il significato di un’opera d’arte; che ne è dell’autorevolezza della storia dell’arte; chi, se e davvero, è l’artista? Il gusto, soprattutto se inteso nell’accezione allora corrente, falsamente unanimitica e popolare, appare l’ambito della contesa. A immagini ottimistiche, autoevidenti e smaccate oppone pedagogie dello sguardo e itinerari *malgré tout* autobiografici. «Leccare la penombra e nuotare nella grande bocca impastata di miele ed escrementi» aveva suggerito l’oracolo dada nel perorare la causa di una “spontaneità” scandalosa.⁴⁰ Duchamp sembra illuminare ancora il percorso, non importa se ormai in modo postumo.

Nel congiurare a favore di latenza, instabilità e travestimento iconografico Johns ha incontrato le fantasiose arti mimetiche di Rose Sélavy: l’alter ego femminile diviene ai suoi occhi qualcosa di più di una preziosa *bouffonnerie* d’artista, persino più di uno stravagante (e finzionale) outing *entre-deux-guerres*. Rose impartisce lezioni di ambiguità e si rivela un’allegoria dell’immagine duplice, divisa tra intimità e involucro, interno e esterno, l’immagine nascosta dentro altre immagini, accortamente presidiata, concepita per catturare lo

sguardo dello spettatore e strapparlo alle consuetudini del paesaggio quotidiano. Per Johns come per Duchamp la “vergine” è un dispositivo ironico, una “macchina” per produrre sogni a occhi aperti. Novella Euridice, premerà contro la superficie dell’apparenza e chiederà di essere riportata in “vita”: attende. A differenza del colpo di cannone ben portato, i proiettili (dei) celibatari esplodono invece contro bersagli falsi o “essoterici”, le immagini-involucro destinate a rivelarsi meri plichi divulgativi, a promuovere sballate etichette storico-artistiche o a diffondere istruzioni di nessuna importanza per il marketing e la comunicazione sociale.

«I dipinti hanno vita limitata. Diventano sempre più come ce li ricordiamo. Ma una volta che questo accade il dipinto è morto.» Raccolta in una massima breve e fulminante, la riflessione di Rauschenberg può estendersi a Johns: rivela sino a quale punto i due artisti modellino la propria produzione alla luce di specifiche cognizioni sociologiche e prevedano sottili negoziati tra “occhio” e “memoria”. Nel contesto dell’industria culturale postbellica e del mercato dell’arte contemporanea l’immagine vive solo a patto di adombrarsi. Può così sperare di sottrarsi al luogo comune patinato, alla chiacchiera curatoriale, alle ipersemplicizzazioni didattiche.

Le mani possiedono veggenza. Disegno e ricamo in Alighiero Boetti

Tra gli anni cinquanta e sessanta la ripresa di temi e problemi duchampiani avviene, in Europa e negli Stati Uniti, in un contesto inevitabilmente mutato, restaurativo. Salta la comprensione del punto di vista anartistico e la polemica che questo sottintende contro la “corporazione”. La creatività torna a essere rivendicata come in un monopolio da una cerchia professionale tra le altre, provvista di competenze tecniche specifiche; e l’esplorazione di territori ibridi o inesplorati di “creatività” e (con) ricerca è tralasciata. Tornano in auge le retoriche autocelebrative che Duchamp aveva rifiutato e la strategia della “reticenza” si coniuga volentieri al kitsch autoriale. Con Paolini e Fabro, Alighiero Boetti è tra gli artisti italiani della generazione poverista e concettuale più determinati a porre in discussione la spettacolarità del personaggio-autore e le tardive enfasi “sciamaniche”.⁴¹

L’attenzione crescente per arazzi e mappe boettiani limita l’indagine storiografica alla discussione di pochi temi estetici e soprattutto “geopolitici”. Eppure a uno sguardo ravvicinato sembra che la centralità delle due

serie non sia indiscutibile, e segua invece a ruota orientamenti e preferenze di mercato. Il proposito che si raccoglie nelle opere eseguite a ricamo attraversa gran parte dell'attività di Boetti e si manifesta in modo spesso assai diverso in composizioni dedicate al rapporto tra tempo, rito e disegno.

Un atteggiamento di affermativa "indifferenza" si accompagna allo svolgimento di un compito ripetitivo, e il ricorso a semplici tecniche di riproduzione può far sembrare "impersonale" l'esecuzione, anche se autografa. Il coinvolgimento di maestranze e collaboratori non modifica se non esteriormente o in modo marginale scelte o processi che Boetti sperimenta e in parte collauda in precedenza, nel contesto di produzioni di cui è interamente responsabile.

Qual è l'origine dell'interesse dell'artista per tecniche desuete, delegate o in apparenza artigianali, come il ricamo? La collaborazione di Boetti con ricamatrici afgane e di Peshawar (Pakistan) inizia nel 1971. Già nel 1969, tuttavia, l'artista chiede ad Anne-Marie Sauzeau, sua moglie e nell'occasione musa, di ricamare a punto croce la mappa dei territori occupati nel Sinai dall'esercito israeliano al tempo del conflitto israeliano-palestinese. Possiamo interpretare l'impiego di collaboratrici retribuite come attestazione di un interesse nostalgico per l'artigianato locale o una qualsiasi etica o estetica relazionale? È lecito nutrire dubbi.⁴² La riduzione della "creatività" a routine artistico-industriale è una via per abitare una soglia e situare il processo creativo al di là dello "stile" o dell'abilità individuale, nei pressi

dell'estinzione dell'ego. Farsi "macchina", per l'artista, equivale *tout court* a sperimentare una condizione di eternità.

Il ricorso a collaboratrici femminili rivela tratti polemici e umoristici. Un manufatto prodotto da mani muliebri esclude, agli occhi di Boetti, l'adesione alle pratiche di "terrore" che Germano Celant associa enfaticamente all'Arte Povera. Ma il coinvolgimento delle collaboratrici non equivale *ipso facto* alla contestazione del primato della creatività maschile (contestazione che si manifesta per esempio nel femminismo italiano coevo).⁴³ La distanza (sociale, culturale, sessuale) tra designer e collaboratrici non è mai posta in discussione e il processo di lavoro riproduce gerarchie economiche e sociali. Boetti non prende parte all'esecuzione né si interessa a essa. Semplicemente: scambia il ruolo demiurgico dell'artista con quello iperdemiurgico del produttore.⁴⁴ La delega lo attrae sotto profili comunicativi e processuali; e non dissolve, se non marginalmente, presupposti patriarcali.

Con i disegni "geopolitici" (come le *12 forme dal 10 giugno 1967, 1971*) e le *Mappe* (la cui produzione si avvia alla fine del 1971) Boetti dà prova di grande abilità nel collocare il proprio lavoro sul piano dell'attualità internazionale. Con slancio lodevole ma velleitario si propone oggi di riconoscere in lui un mediatore di pace tra Islam e Occidente. L'argomento è in buona parte un espediente da export. «In definitiva non ho mai fatto un corteo» postilla Boetti nel 1988. «Forse non ero neanche tanto d'accordo, miravo a pensare alle mie cose che assorbivano

tutta la mia attenzione.» L'apertura cosmopolita, l'attitudine esplorativa e la grande disponibilità al gioco transculturale scaturiscono da interessi ludici, estetici e rituali: solo in un secondo momento (e a determinate condizioni) toccano il piano della cronaca e degli eventi, piano da cui l'artista si è peraltro proposto di fuggire muovendo dall'Italia in direzione dell'Afghanistan.

Consideriamo da punti di vista processuali l'ampio campionario di progetti *mail art* approntato da Boetti. L'interesse per la corrispondenza e la scelta abituale dei destinatari ci rivela che il viaggio è per lui un modo di ribadire la propria appartenenza a un contesto geografico, sociale e professionale determinato. La partenza prevede inevitabilmente il ritorno. L'artista-viaggiatore invia messaggi ai componenti della cerchia e chiude missive professionali in avventurose bottiglie. Inoltra notizie di sé da contesti remoti perché questo lo aiuta a stilizzare il proprio profilo autoriale nel senso dell'alterità e della distanza. Gli preme comunicare il rifiuto del contesto nativo, avvertito come limitante. «Atalia, Etalia, Italia, Otaia, Utalia»: ⁴⁵ perché giocare con il nome del paese da cui si proviene (come Boetti fa in *AEIOU*, tra i primi arazzi eseguiti in Afghanistan) se non per attenuarne la prescrittività, osservarlo come dalla luna?

In un disegno a matita dal titolo *Regno animale* (1978) Boetti sembra commentare a distanza l'interpretazione che Georges Bataille aveva dato della zoologia fantastica di Lascaux. ⁴⁶ Le sue mani sono intente a tracciare un'unica linea mentre una costellazione di animali

finemente delineati prende a popolare l'immagine. Trasferiti su carta con la tecnica del ricalco, insetti, rettili, uccelli e mammiferi si muovono lungo sottili linee oblique, forse meridiani di un'antica mappa celeste. Agli animali si aggiungono un quarzo e un ciclomotore: sono ironiche intrusioni nel contesto di un disegno che ha caratteri di enciclopedia o catalogo e dissolvono la rigidità delle demarcazioni scientifiche. L'enfasi non cade sulle singole figure né sulla figurazione in quanto tale, ma sulla trasparenza reciproca e la "totalità" dei mondi. Siamo vicini a "vedere" nella mente dell'artista e prendiamo parte con lui al processo immaginativo, mostrato come un sogno a occhi aperti. Il disegno è avvicinato in chiave processuale, come soglia del "sesto senso". Le mani tracciano una "linea infinita" piuttosto che un contorno determinato: sono metaforicamente in viaggio.⁴⁷ Boetti si autoritrae come un fedele seduto e intento a recitare una preghiera. L'attitudine esteriore è da pittore orientalista che rende omaggio al misticismo coranico. La liturgia è tuttavia modernista. Si tratta di tracciare ogni giorno una linea, come suggerisce un antico motto (*nulla dies sine linea*); e di abbandonarsi docilmente alle risorse del rito privato. Non gli occhi, non la mente: le mani procurano "veggenza".

Breve storia di tecniche boettiane. Calligrafo negli anni trascorsi a Parigi, tra il 1962 e il 1964, Boetti muta drasticamente i propri riferimenti culturali l'anno successivo, quando esegue una serie di chine di orientamento new dada. Adotta un minuzioso disegno tecnico in chiave *Il grande vetro* e illustra congegni intermittenti, volti

a richiamare l'attenzione sulla dualità *on-off* del processo creativo: microfoni, macchine fotografiche, lampade. Gli artisti americani di Castelli e Sonnabend si impongono al tempo come suoi nuovi modelli. L'apprendistato "poveristico" risale al periodo 1966-68. Riflette la familiarità con le installazioni "abitabili" che Pistoletto, Gilardi, Piacentino presentano una prima volta a Torino, alla galleria Sperone, nel giugno 1966, e include rotoli, pile, "cataste", accumulazioni e costruzioni primarie realizzate con materiali industriali.⁴⁸ Un precoce confronto con On Kawara consolida l'interesse per il tempo e la sua dilatazione nel contesto di processi figurativi: esempi di *mail art*, "calendari", cartoline, dittici con disegni e pagine di quotidiani costellano l'opera di Boetti a partire dal 1967. In seguito, sul finire del decennio, vengono meno le installazioni-catasta e l'attività di Boetti torna a orientarsi al disegno. La svolta, né ovvia né lieve, contiene un elemento di autocritica: a distanza di pochi anni Boetti giungerà a liquidare la produzione "poverista" del 1967-68 come cosa "da droghiere". La mostra "Arte povera più azioni povere", tenutasi ad Amalfi nell'estate del 1968, accentua differenze e prefigura separazioni. «Si pensava di portare gli spettacoli negli stadi, alla televisione» rievoca Boetti. «Tutto questo ci trascinava, erano i veri momenti falsi, della facilità... la nausea della fine.» Il ricordo non è aneddotico: evoca la crescente conflittualità, nel contesto dell'Arte povera, tra artisti preoccupati di preservare le specificità del lavoro in studio e artisti interessati al teatro di strada. Boetti si schiera con i primi, tra i "formalisti".

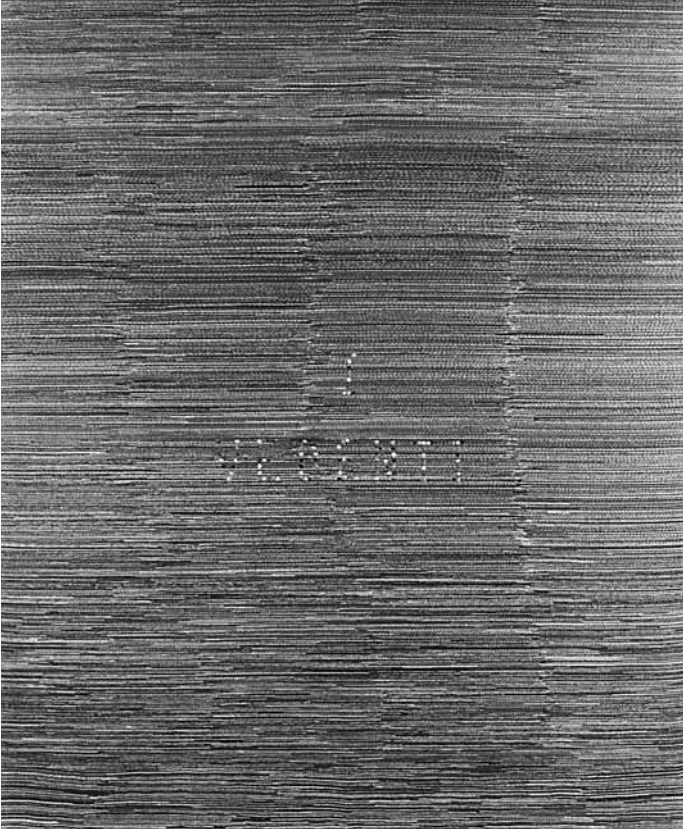
Cimento dell'armonia e dell'invenzione (1969), serie di venticinque fogli disegnati a quadretti con tecnica a ricalco, è all'origine della svolta degli arazzi. Nel ricopiare la quadrettatura della carta Boetti esplora il confine di ciò che per Duchamp era l'"infrasottile": la ripetizione propaga irregolarità e minime differenze. L'artista non usa righe o righelli, né si attiene a uno schema ordinato e progressivo: ogni giornata di lavoro è caratterizzata dalla scelta arbitraria di un'area da ricopiare. Abbiamo così, a livello di ricalco, morfologie "a scala", poligonali o "a macchia". In alcuni casi Boetti ripassa un unico quadretto. Spessore e profondità del segno mutano a seconda delle contingenze, anche se possiamo ritenere che l'artista usi una sola matita o matite di uguale durezza. Già dal titolo, che rimanda ad Antonio Vivaldi, la serie si presenta come un saggio sull'arte della variazione: una disciplinata competizione tra elementi strutturali (armonici) ed elementi individuali (inventivi: la distinzione tra "strutturale" e "individuale" ricorre negli appunti didattici di Klee, apparsi in Italia nel 1959).⁴⁹ Boetti non intende cedere all'uniformità della griglia prestampata; al tempo stesso interviene limitandosi ad avviare un procedimento semplice e iterativo, in buona parte meccanico, di lunga durata.

Sempre nel 1969 l'artista colora due planisferi politici di tipo comune, stampati in bianco e nero. Usa la tempera per i dettagli (delle bandiere), il pennarello per ampie estensioni di colore omogeneo: una trama di tratti ravvicinati e sottili copre le distese boschive del Nord America, il pack della Groenlandia, la tundra siberiana o

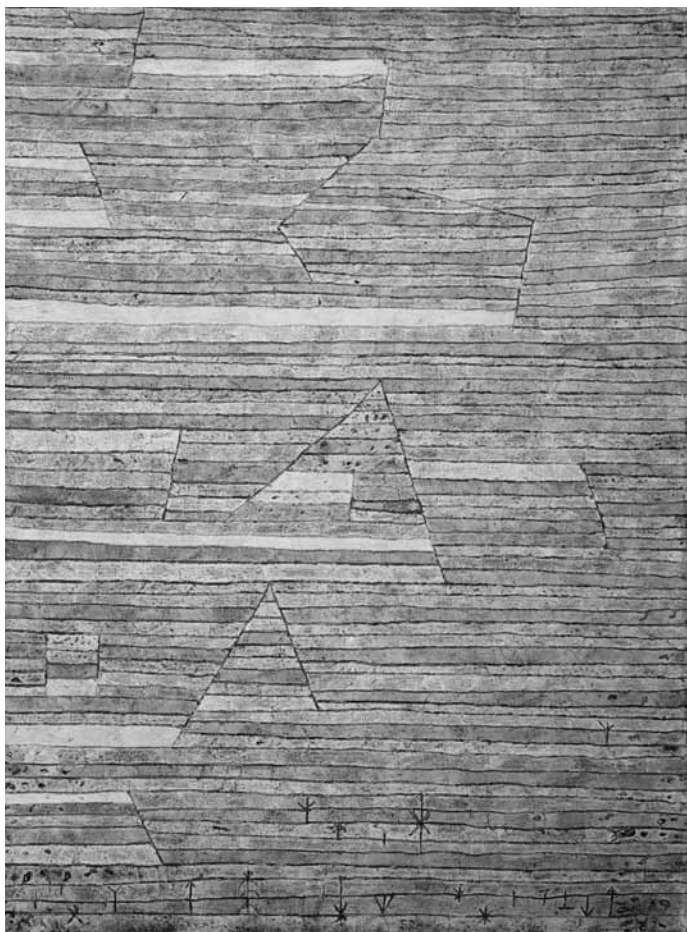
le catene dell'Himalaya. La sottile arte della variazione osservata nel *Cimento* si riproduce adesso nella decorazione dei planisferi: una routine lineare segretamente ossessiva, derivata e potenzialmente interminabile è accompagnata dalla metafora (o meglio l'iperbole) cosmico-planetaria della mappa. Disegno come totalità e "vita" dunque. Più o meno alla stessa data progetta un globo terrestre di un metro di diametro con superfici a rilievo. Tra i primi ricami o arazzi troviamo infine calendari, sia pure di genere paradossale.

L'arazzo dei *Vedenti* è datato 1972-73. In esso il tema orfico dello sguardo interiore si coniuga all'accuratezza di un processo esecutivo che richiede tempo, meticolosità e pazienza. Riconosciamo una genealogia illustre e un'intenzione articolata. La memoria di celebri vedute egiziane di Klee porta eco remote di distese alluvionali e culti solari;⁵⁰ al tempo stesso istruisce sul modo di comporre "ad arazzo" proponendo confronti molteplici tra arti plastiche e tecniche (o morfologie) artistico-industriali: il tappeto e il ricamo (figg. 8, 9).

I *vedenti* sono una composizione programmaticamente *à la manière de*, un omaggio a Klee in uscita dalla stagione poveristica e concettuale. Tema è la penetrazione progressiva dello sguardo o l'impercettibile attraversamento della cortina. I colori trapassano l'uno nell'altro come in un esercizio di *passage*, e le cesure (simili alle dighe e cateratte disegnate dall'artista svizzero-tedesco) richiamano effetti d'atmosfera che producono meraviglia senza niente concedere a dimensioni illustrative o letterarie. «Effetti di meraviglioso ottico» aveva osservato Klee



8. Alighiero Boetti, *I vedenti*, 1972.



9. Paul Klee, *Monumenti presso G.*, 1929.

«discendono dall'interruzione atmosferica dei profili.» Boetti trae dal suggerimento il pretesto per una variazione sul suo tema forse più ricorrente: l'indugio estatico, il rapimento dello sguardo.

L'immagine oscilla tra i modi del paesaggio e quelli dell'epigrafe: tra prossimità e lontananza, seconda e terza dimensione. Instabilità e movimento sono tratti formali decisivi e la successione verticale delle dominanti cromatiche suggerisce un arretramento dal primo piano alla profondità. Infine: cosa vedono i vedenti? A mo' di profezia, l'arazzo promette un potenziamento del senso visivo. Non dobbiamo tuttavia credere che sia questione di chissà quali rivelazioni o misteri. Il premio della veggenza è nient'altro che la partecipazione al gioco dell'immagine, la sospensione dell'esperienza ordinaria a favore di una più distesa possibilità di vita o esistenza. L'insolita complessità visiva prende al laccio l'osservatore e (per così dire) agisce, se corrisposta, un breve episodio di trascendenza.⁵¹ L'atteggiamento di Boetti è lieve e crepuscolare. L'oracolo convive in lui con l'autore di *pastiche*. La mimeticità dell'iscrizione e le interferenze tra primo piano e sfondo sollecitano a un prolungato esercizio di attenzione ed estendono oltre l'attimo il tempo della percezione.

Niente da vedere, niente da nascondere è una celebre opera del 1970: una semplice griglia metallica che incornicia una vetrata. Il titolo è a suo modo fuorviante: muta radicalmente senso a seconda che poniamo l'enfasi su "niente" o su "vedere". L'immagine, suggerisce Boetti, non nasconde simboli o geroglifici sapienziali. Sfida

invece l'osservatore a oltrepassare l'ambito retinico e a definire l'esperienza estetica in modo nuovo, attraverso una dislocazione dall'occhio al "sesto senso". Dovremmo cogliere il tratto processuale: la vetrata è un modello (una riduzione, un indizio, un diagramma) della quarta dimensione. «Io vivere vorrei addormentato» annota l'artista in un disegno-collage del 1978, citando Sandro Penna, «entro il dolce rumore della vita.» O anche, in un disegno datato 1977, quasi a fissare il compito di interpreti futuri: «udire tra le parole».

Boetti avvia la produzione delle *Mappe* al termine di un percorso che lo conduce a definire in modo nuovo i principi della propria attività. Nelle composizioni con motivo "a intreccio" o nelle vedute egiziane che Klee realizza nel periodo di Dessau, sul finire degli anni venti, trova modelli di "meccanica compositiva" flessibili e inventivi, aperti alla casualità e alle idiosincrasie del tratto individuale. L'abilità nel disegno e la dedizione quotidiana stabiliscono un dialogo a distanza tra artisti-viaggiatori caratterizzati dalla comune predilezione per l'arte decorativa orientale nelle sue implicazioni processuali.

Il primato della vista può intralciare dimensioni interiori più risonanti. Sul presupposto della propria ripetitività, dunque di regole prestabilite, un procedimento meccanico aiuta invece a dismettere tratti volontaristici e conduce facilmente nei pressi del sogno a occhi aperti o dei radiosì regni infantili della visione. La molteplicità delle *nuances*, nei *Vedenti*, spinge lo spettatore a ricostruire la continuità del flusso cromatico indagando

le transizioni. L'immagine rapisce lo sguardo e lo mantiene meravigliosamente in gioco, adempiendo così la profezia.

Disegni, mappe e arazzi dischiudono le arti plastiche alla dimensione del tempo. È vero: l'esecuzione diviene via via più socializzata quanto più crescono le esigenze di produzione e si definiscono i repertori di immagine. Boetti contribuisce in tal senso all'erosione delle più tradizionali nozioni di autore e si distacca da pratiche enfatiche o sentimentali di artigianato pittorico. Anche il dettaglio geopolitico risulta più avvertito: confini e bandiere mutano gradualmente nel tempo a seguito di modificazioni territoriali o delle forme di governo. Ma la morfologia del processo creativo non è in discussione. L'indugio "tra sé e sé" dell'artista è la salda premessa di ogni successiva trasformazione e porta con sé sottili implicazioni metafisiche.⁵² Duchamp era fuggito dall'«acidità malsana degli ambienti artistici» trovando rifugio negli scacchi. Modernista irregolare affascinato dal confronto con altre culture, Boetti ci appare determinato a sperimentare l'estinzione dell'ego nel gioco compositivo o (in modo non troppo dissimile) nelle curiosità del viaggio; e a cercare nella ripetizione (variazione, permutazione, riproduzione) un periodico oblio.

Note

- 1 Michel Sanouillet ed Elmer Peterson (a c. di), *The Writings of Marcel Duchamp*, Da Capo, Boston 1989, p. 125 (in seguito *Writings*).
- 2 Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, in R. Hülsenbeck (a c. di), *Almanach Dada*, Champ Libre, Paris 1980, p. 320 (in seguito *Almanach Dada*).
- 3 Testo di riferimento per il rapporto tra arte, scienza e tecnica è Félix Fénéon, *Les Impressionistes en 1886*, in F. Fénéon, *Œuvres*, Gallimard, Paris 1991, pp. 71-88. Nel più breve *mm. Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Signac, Lucien Pissarro* Fénéon adotta una metafora artistico-industriale nell'interpretazione di Seurat che sembra rilevante per Duchamp, quantomeno per i quadri e gli assemblaggi sul tema del rammendo (*ivi*, p. 80). Paragona infatti la *Grande-Jatte* a una tappezzeria scrupolosamente disegnata e composta secondo criteri scientifici. L'“estetica scientifica” veniva a corrispondere, in questa interpretazione, alla necessità di una separazione dal corpo sociale, a posizioni anarchiche e radicali.
- 4 Tzara piange la morte di Apollinaire ricordando che il poeta dei *Calligrammes* «conosce[va] il motore della stella», in Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964, p. 83 (in seguito *Manifesti del dadaismo*).
- 5 Henri-Pierre Roché, *Écrits sur l'art*, André Dimanche, Paris 1998, p. 227.
- 6 *Ivi*, p. 216: «epopee meccaniche... [portate a compimento] con un'attenzione artigianale al più piccolo dettaglio». Sul *Grande vetro* di Duchamp come “epica incompiuta” cfr. anche *Writings*, p. 135.
- 7 La definizione di “Cubismo orfico” si trova in Guillaume

- Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Berg, Paris 1986, pp. 28-29 (in seguito *Peintres cubistes*).
- 8 Tristan Tzara, *Guillaume Apollinaire: Le Poète assassiné, Les Mamelles de Tirésias*, in *Manifesti del dadaismo*, p. 75.
 - 9 Sul tema cfr. Michele Dantini, *Paul Klee tra "forma" e pastiche*, in Guido Comis e Bettina della Casa (a c. di), *Klee-Melotti*, cat. mostra, Kehrer, Heidelberg-Berlin 2013, p. 100.
 - 10 Per una recente considerazione dell'attenzione (visiva) in termine di routine selettiva cfr. Patrick Cavanagh, *Routines of Attention and the Architecture of Selection*, in Michael I. Posner (a c. di), *Cognitive Neuroscience of Attention*, The Guilford Press, New York-London 2004, pp. 13-28. Il punto di vista delle neuroscienze sulle routine dell'attenzione non è ulteriormente sviluppato nel contesto della presente ricerca, ma appare prezioso per instaurare modelli interpretativi non banali e non sociologici sulle più recenti pratiche artistiche seriali.
 - 11 Un'osservazione fugace. Negli ultimi decenni dell'Ottocento il tema della ripetizione tocca questioni che non sono solo tecniche: rimanda al complesso mondo culturale (e sociale) che (a Parigi più ancora che a Vienna, Monaco o Berlino) si muove attorno al dramma wagneriano e alle sue estetiche.
 - 12 Jean Paulhan scrive di Fénéon: «È a Parigi che si eclissa e cancella le proprie tracce. I diversi impieghi che giunge a accettare [...] appaiono celarlo piuttosto che rivelarne l'identità. "Amo solo i lavori indiretti", mi confidò in un'occasione» (in Fénéon, *Œuvres*, cit., p. 36). In Duchamp la finzionalità dei ruoli è strategica, e investe (con la semplice domanda "che cos'è l'arte?") persino il personaggio in apparenza più accreditato e indiscutibile della compagnia di giro: l'"artista".

- 13 Sulla prosa di Fénéon cfr. Henry de Paysac, introduzione a Félix Fénéon, *Lettres à Francis Vielé-Griffin*, Du Lérot, Tusson 1990, pp. 16-17.
- 14 Ammiratore di Seurat, il giovane Duchamp conosce bene gli scritti di Fénéon: ne trae preziosi suggerimenti sull'arte di vivere prima che indicazioni prescrittive sull'“estetica scientifica”. Le interpretazioni dei pittori prediletti culminano, nel critico, in una lezione di egotismo poggiata su basi organiche. «Vivere significa procurarsi stimoli benefici e schivare quelli malefici. Problema insidioso, multiforme e che si ripresenta a ogni istante.» Scienze mediche e naturali sorreggono l'argomento, e l'arte acquista tratti oscuramente metabolici: «Non esisterebbero autoconservazione né fisiologia senza la virtù di una matematica perfetta e incosciente» (Fénéon, *Œuvres*, cit., p. 167).
- 15 Albert Gleizes e Jean Metzinger, *Du “Cubisme”*, Hermann, Paris 2012, p. 22.
- 16 *Ivi*, p. 31: «La severità è l'abito del fervore. L'artista che si astiene da ogni concessione, che non spiega niente e non rivela alcunché, accumula una forza interiore il cui irraggiamento getta luce tutt'attorno».
- 17 Il riferimento è a *Lusso, calma, voluttà* del 1904-05.
- 18 Per Fénéon «il pittore contemporaneo pratica il sistema dei sacrifici con una determinazione sconosciuta ai predecessori. Non si tratta dunque più di descrivere in modo letterale: si apre il regno dell'allusione». Cosa resta da dipingere a furia di scartare «la fastidiosa missione utilitaria» della rappresentazione e «la schiavitù degli scrupoli di artigiano»? Quale il possibile «inizio» del quadro, «il punto sessuale del capolavoro», il solo che all'artista preme davvero e che gli sia possibile «svolgere con amore»?

- 19 È la domanda posta da *Tre arresti tipo* (1913-14). Il processo compositivo è descritto come “verifica” da Gleizes e Metzinger: si tratta infatti, per il pittore, di “verificare” l’aderenza dell’“oggetto” all’«idea preesistente» cui si desidera dare figura. «Discernere una forma equivale in definitiva a verificarla. Nessuno se non l’artista ne è capace da solo, senza aiuto.» La “verifica” più importante si colloca a livello di autoriflessione e sguardo (Gleizes e Metzinger, *Du “Cubisme”*, cit., p. 17). Ha a che fare con la scelta del «motivo» e la pertinenza della «transustanziazione» (cit., p. 28). Una complessa pedagogia dello sguardo si intreccia, in Duchamp, a un malizioso esercizio di designazione. L’artista sceglie con cura tracce indiziarie, oggetti-simbolo ed emblemi curando di cogliere corrispondenze inesplorate con un’attitudine estremamente spigliata e personale. «Accumuliamo in noi un tale bagaglio di gusti, buoni o cattivi che siano» confida «che quando guardiamo qualcosa non siamo davvero in grado di vederla, se non è un’eco di noi stessi. Per quanto mi riguarda cerco di vedere. Ho sempre cercato di abbandonare il mio bagaglio.»
- 20 Gleizes e Metzinger, *Du “Cubisme”*, cit., p. 27.
- 21 *Peintres cubistes*, p. 84.
- 22 Robert L. Herbert, *Un dimanche à la Grande Jatte*, in *Seurat*, cat. mostra, Réunion des musées nationaux, Paris 1991, pp. 210 e ss.; *Peintres cubistes*, p. 20.
- 23 Kirk Varnedoe (a c. di), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York 1996, p. 137. Duchamp confida a Robert Lebel di avere sognato la *Sposa* come «un insetto enorme, un coleottero che lo torturava ferocemente con le sue elitre» (cit. da Arturo Schwarz, *La sposa messa a nudo in Duchamp, anche*, Einaudi, Torino 1974,

- p. 147). Nel 1913 Jean Cocteau adotta la metafora entomologica proprio con riferimento alla pittura moderna e ai “giochi tra lo spazio e il tempo”. Cfr. Claude Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Grasset, Paris 2013, p. 37.
- 24 Per la collaborazione con i fratelli cfr. *Writings*, p. 124. Il riferimento è fondato: proprio nella memorabile *Testa di Baudelaire* (1911) di Raymond Duchamp-Villon vediamo infatti divenire trasparente e concreta la ricerca della “chimera” contemporanea. L’iperbole cranica è un’interpretazione dei principi baudelairiani sul “grottesco”: arte visionaria, affrancata dal mero umorismo dell’illustrazione quotidiana. Il profilo da albatro e i grandi occhi divaricati contribuiscono alla trasformazione del poeta in “simbolo” incarnato, volatile (e veggente) archetipo. In modi diversi *Maggie* (1912), il *Grande cavallo* (1914) e il *Ritratto del professor Gosset* (1918) segnano fasi di avanzamento dello stesso proposito. L’uomo di scienza appare trasformato in una mantide ieratica, un mutante cognitivo dalle misteriose apparenze epatiche (o cardiache).
- 25 Potremmo dire, adottando una metafora, che Duchamp sceglie in *Tonsure* di mostrare il retro della tela: prefigura così artisti come Johns o Giulio Paolini. Non è casuale che proprio al triennio 1919-21 risalgano alcune composizioni di Picabia che giocano con tela, spago, cornice e telai, come *Danza di Saint Guy* (1919; 1949) o *Cappello di paglia* (1921 ca.).
- 26 Il riferimento è all’autoritratto duchampiano *Con la mia lingua in guancia*, 1959.
- 27 K. Varnedoe (a c. di), *Writings*, cit., p. 93.
- 28 Boetti si intrattiene sulla bizzarra “psicologia” di numeri e serie numeriche in *Un disegno del pensiero che va, dialogo con Bruno Corà*, in *ΑΕΙΟΥ*, 6, dicembre 1982, pp. 34-49.

- 29 “Silenzio”, per Cage, non è assenza di rumore ma inconsapevolezza, da parte del pubblico, che l’esecuzione è già iniziata: suono dunque prodotto in sala da mormorii, trapestii e piccoli gesti di attesa, intimità e relazione reciproca. In attesa dell’inizio dello spettacolo, le persone «si danno tempo», cioè ne sviluppano un uso «disponibile» e «generoso» (Cage intervistato da David Sylvester in *Interviste con artisti americani*, Castelvevchi, Roma 2012, pp. 99 e ss.). Sviluppano anche una forma di socialità non competitiva, non egoica, “libera da intenzione”. Qualcosa come una “quarta dimensione” in accezione minima e portatile, quotidiana.
- 30 Johns conosce personalmente Duchamp nel 1959, dopo avere visitato, l’anno precedente, la collezione Arensberg al Philadelphia Museum of Art assieme a Rauschenberg. Al tempo dell’incontro con l’artista francese ha peraltro già avuto modo di sviluppare, attraverso Cage e non solo, un’ampia conoscenza della sua opera. Sulle circostanze biografiche del rapporto tra Johns e Duchamp cfr. Calvin Tomkins, *Robert Rauschenberg. Un ritratto*, Johan & Levi, Milano 2008, p. 121 (Tomkins fissa l’incontro al 1960); Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi, Milano 2009, pp. 455 e ss. (Marcadé retrodata persuasivamente l’incontro al 1959).
- 31 Sul tema del “silenzio” nelle arti figurative e performative Susan Sontag interviene nel saggio di apertura di *Interpretazioni tendenziose* (Einaudi, Torino 1975, pp. 5-32) con osservazioni penetranti alternate a considerazioni storico-culturali oggi meno condivisibili.
- 32 Interlocutore elettivo di Johns, Robert Rauschenberg trova al tempo la figura archetipica con cui formulare il tema: in

- Canyon* (1959) e ancora in *Secchio per Ganimede* (1960) si riferisce al mito del fanciullo rapito in cielo dall'aquila-Zeus. Per l'autore dei *Bersagli* è importante che il volo dell'immagine-fanciullo si riproduca nella mente dello spettatore, inneschi in lui un viaggio, lontano da ciò che credeva di vedere e gli era sembrato a tutta prima "familiare".
- 33 Nella scultura *Il critico vede* (1964) Johns inserisce denti al posto degli occhi (ma si consideri anche *Il critico sorride*, rilievo in bronzo, foglia d'oro e alluminio datato 1969). L'espressione "critici carnivori" è di Tzara, che vi ricorre in *Chronique zurichoise 1915-1919*: sembra improbabile che Johns la ignori (*Almanach Dada*, p. 12).
- 34 «Sono il primo e il migliore critico delle mie immagini. Conosco e comprendo ogni cosa a loro riguardo, dall'inizio alla fine [...]. Il valore della scrittura oltrepassa la semplice circostanza di un giudizio positivo o negativo sull'opera. Un testo critico esiste e ha importanza nella scrittura, e attraverso di essa [...]. Ma l'interpretazione più perspicace di un dipinto è senz'altro un altro dipinto»: K. Varnedoe (a c. di), *Writings*, cit., p. 99.
- 35 Kirk Varnedoe, *Introduction: A Sense of Life*, in Id. (a c. di), *Jasper Johns*, cat. mostra, The Museum of Modern Art, New York, ottobre 1996-gennaio 1997, Abrams, New York 1996, pp. 26-28.
- 36 Nel gennaio 1943, invitato a disegnare la copertina del numero speciale di *Vogue* dedicato all'anniversario dell'indipendenza, Duchamp richiama la bandiera americana in un'"allegoria di genere" che ha taglienti riferimenti alla guerra in Europa e nel Pacifico. Disseminate sulla superficie di una garza adattata all'immagine geopolitica degli Stati Uniti, piccole e luminose stelle di cartoleria contrastano con il tessuto (che sembra) intriso di

sangue: non è difficile pensare ai caduti o forse più specificamente alla dispersa comunità degli eletti. Il profilo in silhouette di George Washington, evocato da Duchamp in corrispondenza del confine settentrionale del paese, ammonisce gli Stati Uniti sui compiti istitutivi della nazione, disattesi dalle armi. Il progetto duchampiano della copertina è rifiutato dai responsabili della rivista.

- 37 Cfr. Michele Dantini, *Attorno a alcuni nudi di Paul Cézanne*, in Gloria Fossi (a c. di), *Il nudo: eros, natura, artificio*, Giunti, Firenze 1999, pp. 201-227.
- 38 Così si intitola per esempio il celebre pastello che Redon dipinge nel 1890 e che oggi è conservato al Musée d'Orsay. L'artista replica più volte il motivo.
- 39 Johns attribuisce “suono” e “vocalità” alle immagini sin dalla *Costruzione con piano-giocattolo* del 1954. In seguito moltiplica i riferimenti alla “voce” delle immagini e alla necessità di porsi in condizioni di ascolto.
- 40 *Almanach Dada*, p. 278.
- 41 Jasper Johns parla di “olezzo dell'ego” in *Marcel Duchamp (1887-1968)*, in *Artforum*, n. 3, novembre 1968, p. 6, adesso in Kirk Varnedoe (a c. di), *Writings*, cit., p. 22.
- 42 Lynne Cooke dissuade opportunamente dal porre eccessiva enfasi sui caratteri relazionali dell'attività di Boetti in *Boetti's Game Plan*, in Lynne Cooke, Mark Godfrey e Christian Rattemeyer (a c. di), *Alighiero Boetti. Game Plan*, cat. mostra, The Museum of Modern Art, New York 2011, pp. 25-26. Vedi anche Mark Godfrey, *Boetti and Afghanistan*, in *ivi*, p. 159.
- 43 Per un punto di vista di genere coevo alle prime *Mappe* e arazzi cfr. Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Rivolta femminile, Milano 1970 o *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, Rivolta femminile, Milano 1972.

- 44 La decisione può persino rimandare a circostanze professionali contingenti. L'esigenza di differenziare la propria attività da quella di On Kawara, che dipinge "date" e gioca con le proprie opere alla costruzione di capsule spazio-temporali, sollecita verosimilmente Boetti a esplorare tecniche alternative alla pittura.
- 45 Il riferimento è all'iscrizione di *AEIOU*, 1971, tra i primi arazzi eseguiti da Boetti in Afghanistan.
- 46 Georges Bataille, *Lascaux*, Milano, Mimesis 2007.
- 47 Sul tema del disegno-viaggio e della "linea infinita" nell'arte italiana degli anni sessanta cfr. Michele Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Christian Marinotti, Milano 2012, pp. 29-50. Potremmo intendere il disegno, dal punto di vista di Boetti, alla stregua delle "tecniche del corpo" di cui si discute nell'antropologia contemporanea, ma con una precisazione. Mauss accenna a "tecniche del riposo attivo", talune di ambito e rilevanza estetica: introduce tuttavia la categoria delle "tecniche del corpo" con riferimento primario alla disciplina. Esse prevengono comportamenti inadeguati in caso di pericolo. «Ecco perché la marina francese insegnerà a nuotare ai suoi marinai.» Nella pratica boettiana del disegno il rapporto tra "tecnica" e automatismo è inverso: la pratica volontaria, divenuta un secondo istinto, incoraggia l'affioramento (dell'"inconscio"). Avrebbe dunque più senso parlare, a riguardo dell'artista, di una "contro-tecnica del corpo". Cfr. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 1965, pp. 385-410.
- 48 La mostra "Arte abitabile" si tiene nella galleria Sperone, Torino, giugno-luglio 1966.
- 49 Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, prefazione di Giulio Carlo Argan, Feltrinelli, Milano 1959. Un secondo

volume di scritti, *Unendliche Naturgeschichte*, appare in tedesco nel 1970 ed è tradotto in italiano lo stesso anno come *Teoria della forma e della figurazione*, vol. 11: *Storia naturale infinita*, Feltrinelli, Milano 1970.

- 50 Boetti associa Klee al paesaggio afghano nell'intervista rilasciata a Nicolas Bourriaud, *Afghanistan*, in *Documents*, n. 1, ottobre 1992, p. 50.
- 51 Susan Sontag, *Interpretazioni tendenziose*, cit., p. 6.
- 52 *Tra sé e sé* è il titolo di una serie datata 1985-87.

Bibliografia

- AMMANN, Jean-Cristophe (a c. di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, I-II, Electa, Milano 2010-2012.
- ANTOINE, Jean, *An Interview with Marcel Duchamp*, in *The Art Newspaper*, n. 27, aprile 1993.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Peintres cubistes*, Berg, Paris 1986 (1913).
- ARNAUD, Claude, *Proust contre Cocteau*, Grasset, Paris 2013.
- BATAILLE, Georges, *Lascaux. La nascita dell'arte*, Milano, Mimesis 2007 (1955).
- BOETTI, Alighiero, *Un disegno del pensiero che va, dialogo con Bruno Corà*, in *AEIOU*, n. 6, dicembre 1982.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Afghanistan*, in *Documents*, n. 1, ottobre 1992, p. 50.
- BRIEND, Christian, *Un Tandem cubiste*, in Gleizes, A. e Metzinger, J., *Du Cubisme et après*, cat. mostra, Beaux-Arts de Paris, Paris 2012.
- CAVANAGH, Patrick, *Routines of Attention and the Architecture of Selection*, in Posner, M.I. (a c. di), *Cognitive Neuroscience of Attention*, The Guilford Press, New York-London 2004.
- CELANT, Germano, *Arte povera: appunti per una guerriglia*, in *Flash Art*, I, n. 5, novembre-dicembre 1967.
- , *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, cat. mostra, Centre Georges Pompidou-Centro Di, Paris-Firenze 1981.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Arte povera*, Phaidon, London 1999.
- COOKE, Lynne, *Boetti's Game Plan*, in Cooke, L., Godfrey, M. e Rattemeyer, C. (a c. di), *Alighiero Boetti. Game Plan*, cat. mostra, The Museum of Modern Art, New York 2011.
- CRARY, Jonathan, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, New York-London 2013.

- CUTTING, James E., *Gustave Caillebotte, French Impressionism and Mere Exposure*, in *Psychonomic Bulletin & Review*, x, n. 2, 2003.
- DANTINI, Michele, *Attorno a alcuni nudi di Paul Cézanne*, in Fossi, G. (a c. di), *Il nudo: eros, natura, artificio*, Giunti, Firenze 1999, pp. 201-227.
- , “*Ytalya subjecta*”. *Narrazioni identitarie e critica d'arte*, in Guercio, G. e Mattiolo, A. (a c. di), *Il confine evanescente*, Electa, Milano 2010.
- , *Geopolitiche dell'arte*, Christian Marinotti, Milano 2012.
- , *Paul Klee tra “forma” e pastiche*, in Comis, G. e della Casa, B. (a c. di), *Klee-Melotti*, cat. mostra, Kehrer, Heidelberg-Berlin 2013.
- DE PAYSAC, Henry (a c. di), introduzione a Félix Fénéon, *Lettres à Francis Vielé-Griffin*, Du Lérot, Tusson 1990.
- DUCHAMP, Marcel, *Ingegnere del tempo perduto*, Abscondita, Milano 2009 (1966).
- FÉNÉON, Félix, *Œuvres*, Gallimard, Paris 1991 (1948).
- FRIEDEL, Helmut, Girst, Thomas, Mulhing, Matthias e Rappe, Felicia (a c. di), *Marcel Duchamp: In Munich 1912*, Schirmer Mosel, München 2012.
- FUMAROLI, Marc, *Parigi-New York e ritorno*, Adelphi, Milano 2011 (2009).
- GILMAN, Claire, *Introduction*, in *October*, n. 124, primavera 2008, *Postwar Italian Art*, pp. 4-5.
- GLEIZES, Albert e Metzinger, Jean, *Du “Cubisme”*, Hermann, Paris 2012 (1912).
- GODFREY, Mark, *Alighiero e Boetti*, Yale University Press, New Haven-London 2011.
- , *Boetti and Afghanistan*, in Cooke, L., Godfrey, M. e Rattemeyer C. (a c. di), *Alighiero Boetti. Game Plan*, cat. mostra, The Museum of Modern Art, New York 2012.

- GOUGH-COOPER, Jennifer e Caumont, Jacques, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy: 1887-1968*, Bompiani, Milano 1993.
- KLEE, Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, prefazione di Giulio Carlo Argan, Feltrinelli, Milano 1959.
- HINDRY, Ann, *Conversation with Jasper Johns* / *Conversation avec Jasper Johns*, in *Artstudio*, n. 12, primavera 1989.
- LOMBARDI, Sandro (a c. di), *Dall'oggi al domani*, L'Obliquo, Brescia 1988.
- LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel*, Rivolta femminile, et al. / EDIZIONI, Milano 2010 (1970).
- , *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, Rivolta femminile, Milano 1972.
- MARCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi, Milano 2009 (2007).
- MAUSS, Marcel, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 1965 (1950).
- MOURE, Gloria (a c. di), *Marcel Duchamp: Works, Writings, Interviews*, Polígrafa, Barcelona 2009.
- NAUMANN, Francis M. e Obalk, Hector, *Affectionately, Marcel, Ludion*, Ghent-Amsterdam 2000.
- PIERRE, Arnauld, *Les Dernières années, les "points"*, in Francis Picabia, cat. mostra, Gallimard-Paris Musées, Paris 2002.
- ROCHÉ, Henri-Pierre, *Écrits sur l'art*, André Dimanche, Paris 1998.
- SANOUILLET, Michel e Peterson, Elmer (a c. di), *The Writings of Marcel Duchamp*, Da Capo, Boston 1989.
- , *Dada à Paris*, Flammarion, Paris 1993.
- SCHWARZ, Arturo, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Einaudi, Torino 1974.
- SLOTERDIJK, Peter, *Stress e libertà*, Cortina, Milano 2012 (2011).
- SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, London 2009 (1966).
- , *Interpretazioni tendenziose*, Einaudi, Torino 1975 (1969).

- SYLVESTER, David, *Interviste con artisti americani*, Castelveccchi, Roma 2012.
- TOMKINS, Calvin, *Robert Rauschenberg. Un ritratto*, Johan & Levi, Milano 2008 (1980).
- TZARA, Tristan, *Manifeste Dada 1918*, in Hülsenbeck, R. (a c. di), *Almanach Dada*, Champ Libre, Paris 1980 (1920).
- , *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964.
- VARNEDOE, Kirk, *Introduction: A Sense of Life*, in Varnedoe, K. (a c. di), *Jasper Johns*, cat. mostra, Abrams, New York 1996.
- VARNEDOE, Kirk (a c. di), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York 1996.
- ZAPPERI, Giovanna, *Marcel Duchamp's Tonsure: Towards an Alternate Masculinity*, in *Oxford Art Journal*, xxx, n. 2, 2007.

Crediti delle immagini

- p. 12 Man Ray, *Marcel Duchamp. Tonsura a stella di George de Zayas*, 1920. Fotografia. © Man Ray Trust, by SIAE 2013.
- p. 13 Jasper Johns, *Bandiera*, 1954-55. Encausto, olio e collage su tela montato su compensato, tre pannelli, 107,3 x 153,8 cm. © Jasper Johns, by SIAE 2013.
- p. 36 Marcel Duchamp, *La sposa messa a nudo dai suoi celibatari, anche [Il grande vetro]*, 1915-23. Olio, vernice, lastra e filo di piombo su due lastre di vetro, 277,5 x 175,9 cm. Philadelphia Museum of Art. © Succession Marcel Duchamp, by SIAE 2013.
- p. 37 Gustave Moreau, *Edipo e la sfinge*, 1864. Olio su tela, 206,4 x 104,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. © 2000-13 The Metropolitan Museum of Art.
- p. 48 Jasper Johns, *Da o a 9*, 1960. Collezione Helen and Charles Schwab, San Francisco Museum of Modern Art. © Jasper Johns, by SIAE 2013.
- p. 52 Jasper Johns, *Bersaglio con quattro facce*, 1958. Disegno a matita. Coll. priv. (David Whitney). © Jasper Johns, by SIAE 2013.
- p. 60 Odilon Redon, *Occhio mongolfiera*, 1878. Carboncino, 42,2 x 33,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- p. 72 Alighiero Boetti, *I vedenti*, 1972. Ricamo, 174 x 150 cm. Collezione privata. Foto Courtesy Fondazione Alighiero Boetti. © Alighiero Boetti, by SIAE 2013.
- p. 73 Paul Klee, *Monumenti presso c.*, 1929. Gesso e acquerello su tela, 69,5 x 50,2 cm. The Berggruen Klee Collection, 1984. © 2000-13 The Metropolitan Museum of Art, New York.

