

MICHÈLE HUMBERT

**SUI RICORRENTI TEMI INTORNO
ALLA FINE DELL'ARTE:
EQUIVOCI SULLA METAMORFOSI
DEI MATERIALI E DEL LINGUAGGIO**

a Daniela

Circa la fine possibile dell'arte sono state avanzate diverse "verità", per lo più dominate da preconcetti e concentrate sulla personalità di Marcel Duchamp.

Un libro pubblicato nel 2000¹, desta a questo proposito perplessità anche perché l'autore ha curato la mostra dedicata all'artista per l'apertura del Centro Pompidou nel 1977. Il titolo *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, nella sua prima parte riprende l'enunciato dell'autorevole monografia scritta da Robert Lebel. La seconda parte "la fin de l'art" introduce al primo capitolo, inedito, mentre gli altri sono ripresi da testi già pubblicati, in cui si mostrava un interesse, nel solco dell'erudizione, per diversi aspetti dell'arte di Duchamp: uno studio documentato dei trattati di prospettiva e della quarta dimensione; un'analisi comparata dell'iconografia della scacchiera, rinascimentale e moderna; il parallelismo fra Maeterlinck e la *machinerie* complessa del Grande Vetro; una descrizione delle tecniche fotografiche. I saggi sono molto documentati e le numerose citazioni conferiscono all'insieme un'apparenza sapientemente obbiettiva.

Tuttavia l'orientamento partigiano dell'introduzione, ampiamente presente nel dibattito sull'arte contemporanea, conduce il

¹ J. CLAIR, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000. I rimandi nelle parentesi tonde si riferiscono alle pagine dell'edizione appena citata.

lettore a concentrarsi essenzialmente su alcuni punti di ordine generale con l'intento di rispondere a questioni ricorrenti, come il rapporto tra arte e pubblico, la fine dell'arte; o ancora, per quanto riguarda più specificatamente Duchamp, il suo viaggio a Monaco di Baviera e i *readymades*.

Commentando, 23 anni dopo, la mostra parigina appena citata Jean Clair si esprime in questi termini: *Con Duchamp, il Ministero credette, nei 25 anni che ci separavano dalla fine del millennio, di favorire un'arte che credeva libertaria, anarchica, democratica, un'arte per tutti e fatta da tutti, e che rispondesse dunque agli obbiettivi di uno Stato illuminato che non poteva sopportare che un'élite esistesse (...)* Ogni opera può essere qualsiasi cosa (p.9).

Senza tenere conto dei cambiamenti politici e culturali, Clair attribuisce allo Stato una parola d'ordine: l'arte per tutti. Di solito questo è il punto di vista, attualmente condiviso dal nostro autore, degli adepti di una figurazione più "realistica", i quali rivendicano l'uso di tecniche di rappresentazione solo tradizionali, contro l'arte astratta tacciata d'incomprensibile e un'arte, fondata sulla più ampia scelta di oggetti, tecniche e materiali, favorita dall'avvento del *readymade*.

Le varie metamorfosi del fare artistico che hanno coinvolto direttamente l'apparenza dell'immagine nell'arte astratta e prodotto un supplemento di vocabolario con i nuovi materiali impiegati nei *collages*² e con i *readymades*, continuano ad alimentare notevoli equivoci. Con i *readymades*, di fatto, si moltiplicano le possibilità espressive e si ampliano le relazioni con altri settori linguistici. L'abbandono parziale dell'uso esclusivo delle tecniche tradizionali della pittura e della scultura è stato recepito in senso privativo, come una perdita, mentre, al contrario, rappresenta un arricchimento reale del linguaggio artistico.

² Nella *Nature morte à la chaise cannée* del 1910, Picasso adopera già un'incerata col disegno di un intreccio di vimini, un materiale inusuale al quale il titolo rimanda.

La questione dell'arte per tutti è un tema ricorrente che si può senz'altro fare risalire all'ottavo secolo. Prendiamo tre esempi. Nel nome della *Biblia pauperum* il papa Gregorio Magno difendeva la produzione delle immagini³, poiché le considerava di più immediata comprensione, più facili da interpretare rispetto alla scrittura, che era invece inaccessibile alla maggior parte dei cristiani per il loro analfabetismo. In mezzo ad una polemica accessissima, questa corrente di pensiero ha probabilmente favorito il ricorso alla raffigurazione. Per quanto riguarda il risultato è meno certa la reale efficacia pedagogica delle immagini dirette a trasmettere il loro contenuto ai fedeli illetterati. L'argomento infatti è stato sostenuto soprattutto dagli esegeti, lettori del testo biblico. Se riprendiamo il metodo di Panofsky, comprensivo di una lettura pre-iconografica, iconografica, e iconologica, si suppone che, ad eccezione forse di alcune icone come per esempio la Madonna col Bambino, la Crocefissione, ecc. pochi analfabeti abbiano veramente superato il primo livello di significato. Decifrare il testo figurativo è comprendere l'insieme dei piani di lettura.

Il Concilio di Trento nei dibattiti preliminari al *Decreto sulle immagini*, anche se in altri termini, ha ampiamente trattato la questione.

Più tardi, nell'Ottocento, si torna sull'argomento secondo il principio dell'ideale sociale. Fra i diversi casi che scandiscono l'epoca, citeremo quello di Courbet. Nel *Salon* del 1851, durante la presentazione dell'*Enterrement à Ornans*⁴, il fourierista Sabatier-Ungher nota: *ecco la democrazia nell'arte*. Courbet ha raggruppato la gente del suo villaggio natale. La cronaca racconta che il quadro è stato ben accolto a Ornans ma poco apprezzato dal pubblico

³ Su Gregorio Magno e le immagini, cfr. J.C. SCHMITT, *L'occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle* in *Nicée II: 787-1987: douze siècles d'images religieuses*, atti del convegno internazionale, Parigi, ottobre 1986; curato da F. Boespflug e N. Lossky, Parigi, ed. Du Cerf, 1987, p. 271 e sgg.

⁴ J.L. FERRIER, Courbet *un enterrement à Ornans*, ed. Denoël-Gonthier, 1980, p. 15.

digionese. L'aneddoto conferma la difficoltà a definire ciò che è veramente "popolare". Come se il criterio di un'arte destinata a tutti potesse rendere omogenei gli atteggiamenti, una appartenenza sociale, o altro, e determinare una comune percezione verso l'opera. L'ermeneutica figurativa dimostra il contrario. Il dibattito carico di *clichés*, amalgami e ribaltamenti è spesso fondato su generalizzazioni quasi inintelligibili⁵. La parola "popolo" si oppone a "élite". Ci sarebbe da un lato un coefficiente minimo capace di garantire la comprensione di tutti, e dall'altro una categoria qualificata a cogliere il senso delle opere? In effetti l'*escamotage* consiste, da parte di una certa *élite*, portavoce e pensatori, nel considerare le proprie difficoltà ad orientarsi come un parametro del giudizio e ad aggirare quest'*impasse* affermando che l'arte è inaccessibile, addirittura in agonia. Ciò autorizza tutti i conflitti e le polemiche. Invece di ragionare su un approccio interpretativo possibile, si considera che l'arte deve farsi capire osservando tutte le convenienze. Ora un'arte fondata sul più piccolo denominatore comune, probabilmente introvabile, sarebbe destinata al fallimento poiché si riferisce a un principio di omogeneità inadeguato, tranne che nei programmi delle dittature.

L'argomento è interessante. Michel Sanouillet ha mostrato l'incidenza della tradizione popolare nel linguaggio duchampiano. Robert Lebel⁶ ha tentato di spiegare la frase di Apollinaire, famosa ed enigmatica, secondo cui Duchamp avrebbe *ricongiunto l'arte e il popolo*⁷. Secondo Lebel, Apollinaire si fonda sulla capacità artistica in Duchamp di trasferire nel linguaggio delle sue opere "le tracce" della sua vita affettiva e ad introdurre, nella modernità, il

⁵ Per le questioni di metodo vedere, per quanto riguarda la Storia, M. OZOUF, *L'idée républicaine et l'interprétation du passé national*, Conferenza Marc Bloch del 15 giugno 1998 in Sorbona, pubblicata in «Annales HSS», 6, nov.-dic.1998, pp. 1075-1087; in J.C. LEBENSZTEJN, *Sol*, «Storia dell'arte», 1967, in *Scolies, Cahiers de recherche de l'École normale supérieure*, 1971-1972. Ristampa in *Annexes de l'œuvre d'art*, ed. La Part de l'œil, Bruxelles, 1999.

⁶ R. LEBEL, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, p.15.

⁷ APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes* (Paris, Figuière, 1913), éd. cons. Hermann (1965), 1980, p. 111.

sentimento come denominatore comune fondamentale. Siamo nel 1912, cioè prima dei *readymades*. La frase del poeta è profetica, nota Lebel, mentre constata che il progetto è fallito. L'incontro "sentimentale" non ha avuto luogo. E queste frasi sono tanto più significative in quanto lasciano supporre che in due epoche distanti, 1912 e 1959, vi sia stato un suggerimento di Duchamp⁸.

H.P. Roché⁹ racconta di un altro tentativo di "contatto diretto col popolo" in cui Duchamp espone una dozzina di *Rotoreliefs* in uno stand. Nessun visitatore si fermò: l'errore, secondo il commento dell'artista, fu del cento per cento.

"La fine dell'arte" e la sua morte, corollari di una presunta crisi, sono anch'esse, con formule diverse, temi ricorrenti. Celebri sono le parole indignate di Poussin, che, come riferisce Félibien, *ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait qu'il était venu au monde pour détruire la Peinture*¹⁰.

Plinio nel Libro XXXIV della *Storia Naturale* scrive: *cessavit deinde ars*¹¹. Gli storici sono divisi sul significato della frase: in senso generale; limitata ad un periodo; o conseguente ad una lacuna nel documento. L'abbandono di un modo di produrre, sia la scultura in bronzo nel III secolo avanti Cristo, sia la pittura ad olio da parte di Duchamp nel 1918, diventa la condizione redibitoria dell'arte. Mondrian¹² ha spiegato bene e dimostrato i limiti e i vizi di metodo di questi cambiamenti di registro, dal relativo all'assoluto, il rischio del loro amalgama. In una prospettiva storica, ciò che era relativo viene trasformato in assoluto. Ciò che pareva legato in Plinio a una tecnica di produzione, la statuaria in bronzo, è

⁸ A proposito della stesura del testo di Apollinaire sui pittori cubisti Kahnweiler scrive, *les parties théoriques... ont été écrites... sous la dictée des peintres in Juan Gris*, Gallimard, 1968, p.309 .

⁹ H.P. ROCHÉ, *Écrits sur l'art*, André Dimanche, 1998, p. 222.

¹⁰ Félibien, *Entretiens... troisième partie*, Paris 1679, p. 205.

¹¹ XXXIV, 52; nel libro XXXV, Plinio torna sull'argomento a proposito della pittura, *de dignitate artis morientis*.

¹² MONDRIAN, *Tutti gli scritti*, a cura di Hary Holtzmann, Trad. it, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 197-198.

interpretato come il paradigma della situazione generale dell'arte. Allo stesso modo i propositi di Hegel sull'arte romantica sono stati assimilati all'arte in generale¹³.

Forse sarebbe utile tracciare la storia di questa erosione annunciata da molto tempo che giunge nel ventesimo secolo con la constatazione, come fa Jean Clair, della fine dell'arte con effetto retroattivo, legato talvolta alla modernità, talvolta all'avanguardia. Dopo avere lanciato lo slogan di un Cézanne da porre sullo stesso piano di Meissonier¹⁴ (*Biennale di Venezia*, 1995¹⁵), accusato gli espressionisti e il *Bauhaus* di compromissione “fortuita o volontaria” con il nazismo (*Responsabilità dell'artista*, 1996, p. 38 sgg), Clair indica Duchamp come principale responsabile, a sua insaputa sembrerebbe, della presunta fine dell'arte per colpa di una *troupe d'energumènes* (p.9), espressione sinonima di artisti post-duchampiani. È giustificato pensare che questi attacchi reiterati contro l'arte contemporanea prendano l'aspetto, le parole e gli obbiettivi di una crociata ideologica.

Siamo lontani d'aver fatto luce sul viaggio di Duchamp a Monaco di Baviera (...) Perché Duchamp vi sia andato. La questione è legittima poiché finora, a quanto pare, nessuno studio specifico è stato consacrato a questo periodo importantissimo nell'elaborazione della poetica di Duchamp. Fanno eccezione i preziosi commenti di Lebel e Thierry De Duve, le annotazioni fondate sull'epistolario

¹³ Di recente, in occasione della commemorazione di Giulio Carlo Argan a dieci anni dalla scomparsa, Massimo Cacciari ha ben spiegato, sulla base delle conversazioni avute con lo storico dell'arte, la sottile differenza stabilita dallo studioso tra riflessione sull'arte come *consecutio* del pensiero della morte e una presunta fine dell'arte.

¹⁴ Cfr. *Dossier*, «Art Press», 223, aprile 1997.

A proposito della tendenza a rivedere la storia dell'arte cfr. J.-Cl. LEBENSZTEJN, *Deuxième puissance*, «Critique», 1985, in *De l'imitation dans les beaux-arts*, ed. Carré, p. 49 e sgg.

¹⁵ Nell'introduzione al catalogo. Cfr. «Kunstforum International», 131, Agosto-Ottobre 1995; «Art press», 203, giugno 1995.



Fig.1 - Parigi. Interno della Biblioteca *Sainte-Geneviève*.

di Caumont e Cooper, e di Calvin Tomkins¹⁶.

Il periodo compreso tra il giugno 1912 e la partenza per gli Stati Uniti nel 1915, determinerà il nuovo corso della storia artistica di Duchamp, vale a dire della Storia dell'arte del XX secolo e la fase decisiva della metamorfosi dei linguaggi.

Alcuni giorni prima della sua partenza per Monaco, Duchamp assiste insieme ad Apollinaire, Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia alla rappresentazione teatrale di *Impressions d'Afrique* di Raymond Roussel. Al suo ritorno dalla Germania, con gli stessi amici compie un viaggio nel Giura, precisamente a *Etival* dove si fermano per

una decina di giorni. Pochi mesi dopo sarà assunto presso la Biblioteca *Sainte-Geneviève* (Fig.1).

Ecco che Jean Clair commenta la permanenza di Duchamp a Monaco con queste parole: *La città era il luogo di incontri fra emigrati di tutti i tipi, marginali che non avevano trovato posto nel loro paese. Era il rendez-vous di rifugiati dell'est come Jawlensky, i fratelli Bourliouk, Kandinsky, e di alcuni italiani, come De Chirico, a disagio nel loro paese*

¹⁶ T. DE DUVE, *Nominalisme pictural*, De Minuit, 1984, pp. 44-50, ha ben mostrato la corrispondenza fra l'impiego delle parole "retard" e "vite" nei titoli e sottotitoli, e i diversi "tempi" nella vita artistica di Duchamp. Nel momento in cui Duchamp emerge sulla scena artistica vi è una grande accelerazione nei processi innovativi dell'arte. Duchamp cerca altrove, prima in Roussel, poi a Monaco infine alla Bibliothèqu Sainte-Geneviève, un territorio espressivo.

(Sic!). Nel maggio 1912, se crediamo a *Mein Kampf*, Hitler anche sbarcava... (p.30).

Perché il nostro autore, volendo dimostrare che Duchamp sarebbe stato alla ricerca dell'insolito, dopo aver menzionato fenomeni strani riguardo all'occultismo, non approfondisce il riferimento alle fonti visive dell'esoterismo? L'opera di Maurizio Calvesi pubblicata sull'argomento nel 1975, dal titolo rivelatore, meritava attenzione e citazione¹⁷.

Perché ostinarsi a collegare Duchamp a Hitler, tre volte in venti pagine, e anticipare di un anno l'arrivo di Hitler a Monaco di Baviera, "credendo" alla versione di *Mein Kampf*? *Falliti... Hitler... Duchamp, anche, in un certo senso era "un fallito"* (p.11). *Il rifiuto di Duchamp ... e il suo disprezzo della rispettabilità ... vicini ... ai bocciati alla Hitler* (p.13). Gli storici specialisti del periodo contestano questa data: Ian Kershaw, per giunta citato in nota da Clair, spiega bene le ragioni di questa falsità da parte del dittatore.

Gli scambi fra Parigi e Monaco erano pratica corrente. Durante la guerra del 1914, racconta Aragon: *la pittura francese dormiva in cantina, con il pretesto che fosse «munichoise»*¹⁸.

Nei primi due decenni del XX secolo, Monaco è una città-laboratorio dove transitano artisti, architetti, intellettuali. Vi soggiornano Le Corbusier, Behrens, Gropius. Kandinsky, Franz Marc e Klee ci vivono. Nel suo *Diario* Klee, commentando una mostra dei futuristi, annota: *Ci si preoccupa dei prodromi di un'epoca nuova, in particolare degli artisti futuristi (...) ma per fortuna, Monaco è diventata di recente il centro di tante cose insolite*¹⁹. Nel 1911 e nel 1913 si tengono i congressi di psicoanalisi, quello di settembre 1912 viene rinviato, ma Freud si reca spesso nella capitale bavarese dove risiedono più membri della società di psicoanalisi.

¹⁷ M. CALVESI, *Duchamp invisibile*, Roma, Officina, 1975.

¹⁸ ARAGON, *Les beautés de la guerre*, «Europe», dicembre 1935, citato da M. Sanouillet in *Dada à Paris*, nel capitolo su *Paris en guerre et l'esprit nouveau*. L'esposizione degli argomenti, i fatti riportati e commentati descrivono un contesto ben diverso da quello riferito da Jean Clair.

¹⁹ P. KLEE, *Journal*, Grasset, 1959, p. 263, Autunno 1912.

Duchamp arriva a Monaco il 21 giugno 1912²⁰ su invito di Max Bergmann, uno studente d'arte, pittore di vacche, incontrato due anni prima a Parigi²¹. Il suo soggiorno durerà due mesi, e non quattro (p.30). A partire dal 19 agosto viaggia in Germania, ma anche a Praga e a Vienna. Prevede di andare a Colonia²². In tutte queste città visita le pinacoteche e le mostre d'arte contemporanea. Scrive ai fratelli la sua soddisfazione di scoprire opere cubiste alla mostra sulla Secessione berlinese²³. Nelle sua corrispondenza cita il *Nymphenburg*, l'*Alte Pinakothek* con i suoi Dürer, Rembrandt, Cranach così tanto apprezzati²⁴. Si suppone che abbia visitato il *Miniaturen-kammer* della *Residenz*, il *Deutsches Museum*, il famoso museo della tecnica e delle scienze con sale dedicate all'idraulica, alle macchine a vapore, alla tecnologia del vetro, all'alchimia e alla distillazione.

Monaco è anche al centro della tradizione bavarese della pittura su vetro alla quale Kandinsky e Gabriele Münter si esercitavano fin dal 1909²⁵. Risalgono al 1905 le prime pitture sotto vetro di Klee, ma se il materiale è lo stesso, la tecnica è diversa. La città del *Werkbund* e delle arti applicate contava, fra le sue "curiosità", il *Glaspalast*, un immenso palazzo di vetro, luogo di esposizione di prodotti industriali e di arti figurative, edificato nel 1854 da August von Voit, tre anni dopo il Cristal Palace di Londra. Nello stesso periodo Voit aveva realizzato la costruzione della *Neue Pinakothek*²⁶ (Fig.2) destinata alle collezioni del XIX

²⁰ C. TOMKINS, *Duchamp a biography*, New York, Henry Holt, 1996. In particolare il capitolo su Munich, 1912, p. 85-102.

²¹ GOUGH-COOPER, *op. cit.*, 1.3.1910 e 21.6.1912.

²² Da maggio a settembre si tiene a Colonia una famosa mostra, il *Sonderbund*, che riunisce artisti contemporanei francesi e tedeschi.

²³ Lettera del 26 settembre 1912. F. NAUMANN & H. OBALK, *Affect Marcel, The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Londra, Thames and Hudson, 2000.

²⁴ J. GOUGH-COOPER, J. CAUMONT, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, Bompiani 1993, 06.08.1912. Duchamp acquista *Lo Spirituale nell'arte* e si reca periodicamente alla Pinacoteca.

²⁵ J. HAHL-KOCH, *Kandinsky*, 1993, Marc Vokar..

²⁶ W. MITTELMEIER, *Die Neue Pinakothek in München*, München, Prestel, 1977.



Fig. 2 - *Neue Pinakothek* di Monaco di Baviera (distrutta nel 1944).

secolo con i suoi Nazareni e il *Pan nel canneto* di Böcklin. Più allegorie delle arti ornavano la facciata del Museo. Fra questi gruppi di tre figure dipinte da Wilhem von Kaulbach, si nota la personificazione della *Glasmalerei* (Fig.3), una donna seduta davanti un “Gran Vetro” incorniciato in un riquadro di stile gotico, tre libri come attributo.

Dalla testimonianza di Lebel, sembrano effettivamente essere stati fatti a Monaco: *Vierge n.1*, *Vierge n.2*, *Passage de la Vierge à la Mariée*, *Mariée* (Fig.4), donato da Duchamp a Picabia nel 1912, *La Mariée mise*



Fig. 3 - Wilhem con Kaulbach, Allegoria della *Glasmalerei* insieme a quella dell'affresco e della pittura su vaso, facciata sud della *Neue Pinakothek* di Monaco.



Fig. 4 - Marcel Duchamp, *Mariée*, data-
to dall'artista in tedesco *August* 1912.

sono invertiti, come in uno specchio. Una foto riprodotta nel catalogo Schwarz²⁷ mostra bene i colpi di pennello che compongono la *Macinatrice di cioccolato* sul rovescio della *Mariée* e una scansione rovesciata dei piani (Fig.5).

Gli appunti scritti da Duchamp al suo ritorno, relativi al viaggio Paris-Jura, sono come sempre enigmatici. Così ci si chiederà se l'espressione duchampiana *enfant-phare*, con un suo possibile riferimento messianico e cristico, non è da mettere in relazione con le ricerche contemporanee nascenti che, dalla psicoanalisi al *Blaue Reiter*, attribuivano al bambino un posto nuovo nella storia della civiltà. Commentando le opere monacensi *giustapposizione di*

à nu par les célibataires, primo studio di Gustav Candel, e *Aeroplane*, dedicato a Beatrice Wood. Non sappiamo, per quanto mi risulta, se Duchamp avesse già deciso di trasporre su vetro i soggetti dei quadri e degli studi eseguiti a Monaco.

Secondo Clair, Duchamp avrebbe applicato al vetro la tecnica della fotografia. Ora si può supporre che si tratti anche di un assemblaggio del procedimento fotografico, della vetrata e dell'*Hinterglasmalerei*. Quest'ultimo consiste nel dipingere sul retro del vetro invertendo l'ordine abituale di esecuzione del lavoro: per cominciare, i piani ravvicinati a partire dal primo, poi, il fondo. Come nelle incisioni, i sensi

²⁷ A. SCHWARZ, *The complete works of Marcel Duchamp*, Londra, Thames and Hudson, 1969, revised and expanded edition, 1997, p. 701.

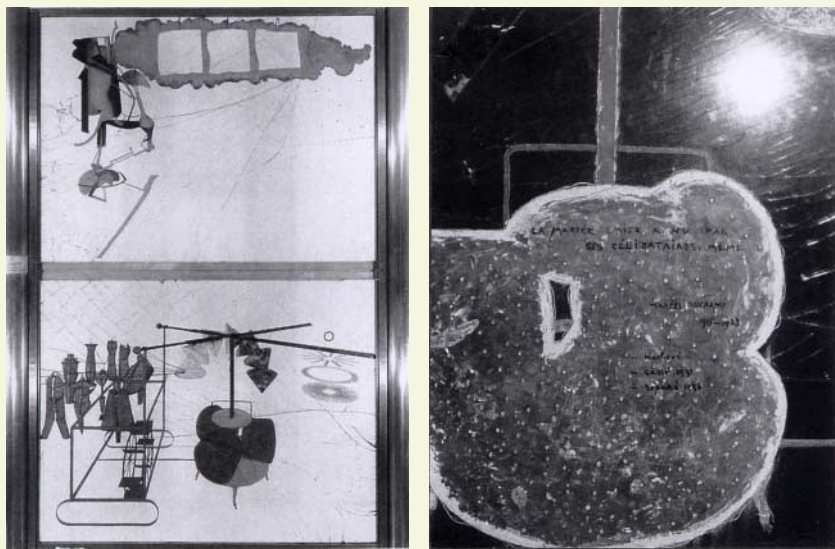


Fig. 5 - Marcel Duchamp, *Mariée mise à nu par ses célibataires*, o *Grande Vetro*, 1915-1923, e dettaglio.

elementi meccanici e di forme viscerali, Lebel evoca la *recettività molto acuta* di Duchamp, incidentalmente allusiva alla *psicanalisi*²⁸. Insieme a queste ipotesi è verosimile che l'artista si sia recato a Monaco anche per altre ragioni fino ad ora ignorate ma sostenute dal contesto appena accennato.

Il suo campo era quello dei disertori... Non ci fu mai per nessuno (p.13). Si stenta a comprendere questa malevolenza per qualificare l'atteggiamento antimilitarista dell'artista, che era stato riformato. Malgrado il silenzio discreto di Duchamp, certe circostanze rivelano, al contrario, un suo impegno personale e perfino una partecipazione attiva²⁹. Durante la prima guerra mondiale, è incaricato, come scrive Stéphane Hessel³⁰, di intervenire presso il

²⁸ R. LEBEL, *Sur Marcel Duchamp*, 1959, p. 15.

²⁹ Un capitolo che manca nella biografia di Calvin Tomkins.

³⁰ S. HESSEL, *Danse avec le siècle*, Paris, Seuil, 1997, p. 26. Ringrazio Philippe Duboy per i riferimenti sull'argomento.



Fig. 6 - *Roue de Bicyclette*, primo readymade del 1913. Duchamp mostra l'immagine della *selle* tradizionale dello scultore sormontata da una ruota di bicicletta, una forma antica, la ruota, diventata "moderna". Originale perduto.

Fig. 7 - Pagina del *Nouveau Larousse illustré*, 1898-1904, che illustra la "selle" dello scultore.

governo americano. Nel 1933 aiuta Kandinsky a uscire dalla Germania. Nel 1939, in una lettera a Benjamin internato nel campo di Nevers, Hélène Hessel³¹ lo cita come intermediario di fiducia. Infine, nell'introduzione al catalogo della collezione Mary Reynolds, l'artista rende omaggio all'attività della sua amica: *The Second World War found Mary in Paris, ready to fight, and she fought in her brave own way by joining the ranks of the Resistance in 1941*³². Michel Sanouillet mi ha riferito che Duchamp intervenne più volte presso Giraudoux, lo scrittore vicino al governo di Vichy, affinché diverse

³¹ G. PFLUG, *Pour Walter Benjamin, documents, essais*, a cura di I & K. Scheurmann, Inter Nationes, Bonn, 1994, p. 144.

³² *Surrealism & its Affinities*. The Mary Reynolds Collection, Chicago 1956, p.6.



Fig. 8 - Philippe Chapelier, *Henri IV sulla bicicletta Régina*, Manifesto, verso 1900. La pubblicità favorisce l'associazione in un'unica immagine di temi antichi e moderni. Ciò "provoca" l'interesse del *regardeur*.

probabilmente nel suo itinerario solo un aspetto contingente e accessorio (p. 238).

Perché voler minimizzare il contributo considerevole dei *readymades* e non accettare la condizione pluralista dell'arte contemporanea? Ciascuno di essi ha, come tutte le opere d'arte, una storia e una interpretazione diversa (Figg.6-9). La definizione del *readymade* riportata nel *Dictionnaire du Surréalisme*, attribuita a Breton da Jean Clair, che la giudica abusiva, è in effetti siglata da Duchamp (p.35): M. Sanouillet spiega che in Duchamp *l'importanza*

persone fossero messe in salvo³³.

Nel 1977, quando Jean Clair cura il catalogo del Centro Pompidou, si tratta di riequilibrare la tendenza di una maggioranza di critici a rinchiudere Duchamp nel campo dei nichilisti. Una ricerca mirata, avendo esigenze che portano a minimizzare altri aspetti, non può tuttavia sottrarre all'opera un fattore determinante: la provocazione. Inscrivere Duchamp nella Storia dell'arte non significa "ritornare" alla tradizione³⁴.

Ci si potrebbe porre il problema di sapere perché il readymade doveva conoscere una tale celebrità, fino a passare per l'apporto essenziale di Duchamp all'arte attuale, mentre è

³³ Ringrazio Michel Sanouillet per avermi offerto questa informazione.

³⁴ T. DE DUVE, *op. cit.*, p.64.



Fig. 9 - Henry Thiriet, *La tentation de Saint-Antoine*, Manifesto, 1898.

principio enunciato dall'artista della *cointel-ligence des contraires* per *inframince* (infrasottile).

Supponendo di essere stato il primo ad aver notato i legami di Duchamp con la tradizione, Clair accusa la maggior parte dei commentatori di avere sottovalutato questo aspetto per pigrizia. La pigrizia consisterebbe piuttosto a eludere alcuni argomenti che permettono di mantenere sullo stesso livello critico i due piani di interpretazione, provocazione e tradizione. Robert Lebel metteva in guardia contro ogni uniformità. Anche Michel Sanouillet ha sottilmente mostrato le affinità di Duchamp con la tradizione intellettuale francese, insistendo sulla necessità di non sottovalutare *il carattere provocatorio degli avvenimenti originali*³⁶. La sua conclusione è chiara: *la chiosa logorroica come la polemica astiosa mi appaiono come uno snaturamento dello spirito duchampiano (...) Non occorre che si pubblichi qualsiasi cosa*³⁷.

Il mantenimento di un'espressione provocatrice e il suo

³⁵ *Entretien avec M. Sanouillet* (décembre 1998), in *Étant donné Marcel Duchamp*, n. 2, secondo trimestre 1999, p. 17.

³⁶ M. SANUILLET, *Marcel Duchamp et la tradition intellectuelle française*, Version fr. in *Étant donné Marcel Duchamp*, n.1, 1^{er} semestre 1999, pp. 23-35. Prima edizione Anne d'Harnoncourt e Kynaston McShine, MARCEL DUCHAMP, Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, 1973, pp. 47-55.

³⁷ In *Entretien...*, *op. cit.*, p. 17.

ancorarsi nella tradizione sono in Duchamp una condizione irriducibile all'una o all'altra di queste componenti. La mia proposta di leggere congiuntamente *Readymade* e il suo anagramma *y a ar de m d*, ossia c'è *arte di m(arcel) d(uchamp)*³⁸ interpreterebbe questa esigenza: nominare il carattere antinomico della realtà dell'arte, anzi della realtà *tout court*. Il lavoro dello storico dell'arte consiste nel cercare gli strumenti metodologici per testimoniare.

È necessario prendere atto delle trasformazioni del linguaggio. Richard Mutt è lo pseudonimo inventato da Duchamp per firmare l'orinatoio, un oggetto prosaico metamorfizzato in una *Fountain bic art de muter*.³⁹

³⁸ Ho proposto per la prima volta questo anagramma nel 1987 in *Duchamp fra provocazione e tradizione*, «Art e Dossier», 19, dicembre 1987. Ripreso in pubblicazioni successive.

³⁹ Per le varie letture anagrammatiche di Richard Mutt, cfr. M. HUMBERT *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla Roue de bicyclette a With my tongue in my cheek*, 1993 in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.