

Arturo Schwarz: Marcel Duchamp (*)

Eros c'est la vie (Rose Sélavy)

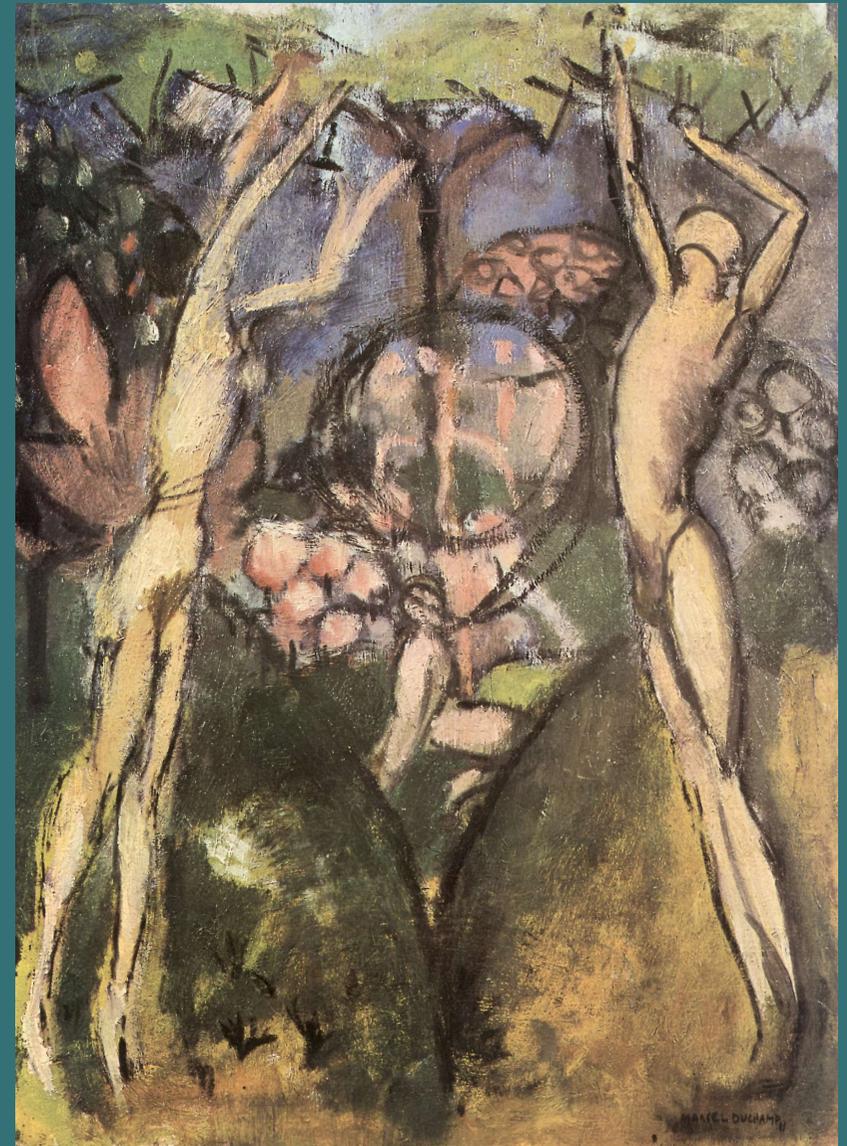
Fin dall'inizio Duchamp mise in evidenza nei suoi interessi quella libertà e quell'irrequietezza che avrebbero in seguito favorito il suo radicale anticonformismo e la sua nuova concezione dell'arte. I suoi primi tre lavori, dipinti all'età di quindici anni, (*Paesaggio a Blainville*, *la Chiesa di Blainville* e *Giardino e cappella a Blainville*) subirono l'influenza di quello che era a quell'epoca il più avanzato movimento d'avanguardia, l'Impressionismo.

Nel 1911 Duchamp aveva ventiquattro anni e viveva a Neuilly: da quel momento lo vedremo passare progressivamente dal rifiuto degli stili e dei soggetti convenzionali d'avanguardia, confinati nei limiti della pittura a olio, allo sviluppo di una concezione della pittura più mentale che visiva. Dopo essere passato attraverso i vari stili d'avanguardia dell'Impressionismo, del Cezannismo e del Fauvismo, in quell'anno egli volse le spalle all'avanguardia più recente, il Cubismo. "Allontanarsi dall'aspetto

fisico della pittura" e "porre ancora una volta la pittura al servizio della mente" era lo scopo fondamentale di Duchamp. "A me interessavano le idee, non soltanto i prodotti visivi. Ho voluto porre ancora una volta la pittura al servizio della mente." Il desiderio di Duchamp di rifuggire dagli aspetti fisici della pittura spiega anche il suo rifiuto della pittura 'retinica'.

"Ho considerato la pittura come un mezzo d'espressione, non come uno scopo fondamentale della vita, allo stesso modo in cui ho considerato il colore come un semplice mezzo di espressione in pittura. Non dovrebbe essere lo scopo ultimo della pittura. In altre parole, la pittura non dovrebbe essere soltanto 'retinica' o visiva: dovrebbe avere a che fare con la materia grigia della nostra facoltà d'intendere invece di essere puramente visiva... Ero così conscio dell'aspetto retinico della pittura che personalmente volli trovare un altro filone d'esplorazione." Due di questi filoni sono i *Ready-mades* e lo stesso *Grande Vetro*. Altrove ho cercato di dimostrare che il *Grande Vetro* non è soltanto il lavoro più importante di Duchamp - un fatto largamente accettato - ma anche il punto focale di tutta la sua opera, il punto sul quale convergono i lavori più significativi che lo precedono, e dal quale divergono i lavori più rilevanti che lo seguono. Il quadro che

Qui sotto:
*Giovanotto e ragazza in
primavera*
(1911)





A sinistra: particolare
dell'ampolla in
*Giovanotto e ragazza in
primavera*

ha direttamente anticipato il tema fondamentale del *Vetro* è *Giovanotto e ragazza in primavera*, dipinto nel 1911. Questo è l'anno che vede fiorire la personalità di Duchamp e in cui si accelera il suo processo d'individuazione. *Giovanotto e ragazza in primavera* non soltanto anticipa il tema del *Grande Vetro*, ma come questo ne ha uno altrettanto complesso: vi alludono sia il doppio senso del titolo (due giovani nella 'primavera' della loro vita) sia l'atteggiamento assunto nel dipinto da questa

coppia eroe-vergine (i due giovani sono sessualmente attratti l'uno verso l'altro) . Possiamo infatti notare che il Giovanotto (cioè, il futuro Scapolo del Vetro) e la Ragazza (la futura Sposa) sono sessualmente appena differenziati e hanno le braccia alzate a forma di Y verso il cielo. Questa posizione è una tipica indicazione del la loro comune aspirazione - l'immortalità- e del loro fondamentale modello psichico, l'androgino.

Tale è la posizione dello Shaman durante i riti in cui proclama di essere immortale, e dell'Uomo Cosmico nelle tradizioni esoteriche. Il segno Y esprime il concetto dell'immortalità attraverso la risurrezione, nonché il concetto della doppia personalità androgina. I due mondi separati, dai quali i due giovani tendono l'uno verso l'altro, appaiono costituiti da due semicerchi; quello in cui si trova il Giovanotto emana una luce

giallastro, potrebbe simbolizzare il sole; il semicerchio in cui si trova la Ragazza è più scuro e ha una macchia bianco-argentea, potrebbe alludere alla luna. Analogamente, nella tradizione alchimistica, la coppia incestuosa fratello-sorella è simbolizzata dalla coppia Sole-Luna. La loro unione ricostituisce l'originale unità dell'essere primordiale, l'immortale Androgino Ermetico. Nel quadro si può notare come l'incontro dei due giovani risulti impedito e nel contempo favorito da un albero, i cui rami crescono tra loro due.

L'albero come simbolo comporta una grande varietà di significati: qui ci limiteremo a ricordare che l'albero è un simbolo della spinta verso la totalità cosmica, ed è inoltre il prototipo dell'ermafrodita, la sintesi di entrambi i sessi, potendo agire come l'axis mundi' in qualità di mediatore fra la Terra (donna) e il Cielo (uomo). Nel quadro, l'albero si eleva da un cerchio, o piuttosto da una sfera di vetro trasparente che imprigiona un personaggio senza sesso: tale personaggio rassomiglia a Mercurio come viene spesso rappresentato nel vascello alchimistico e infatti in questa sfera saremmo

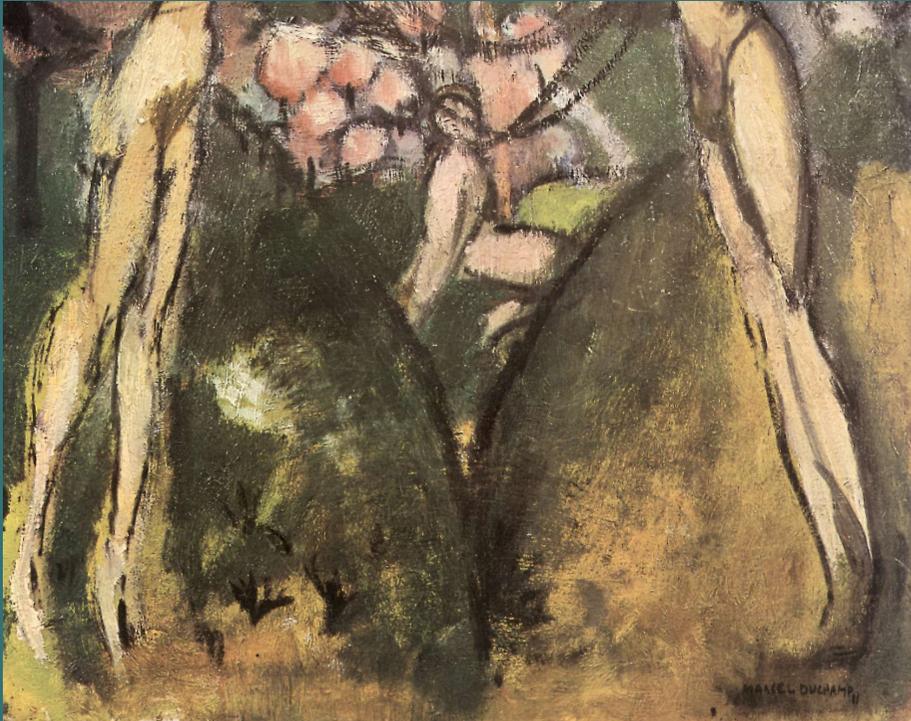
tentati di riconoscere appunto un alambicco, cioè il vascello alchimistico. Sappiamo inoltre che nella tradizione esoterica Mercurio è colui che fu al

riconciliando in se stesso le loro contraddizioni. Questo personaggio centrale compendia il significato del quadro: cioè la realizzazione

d'immortalità.

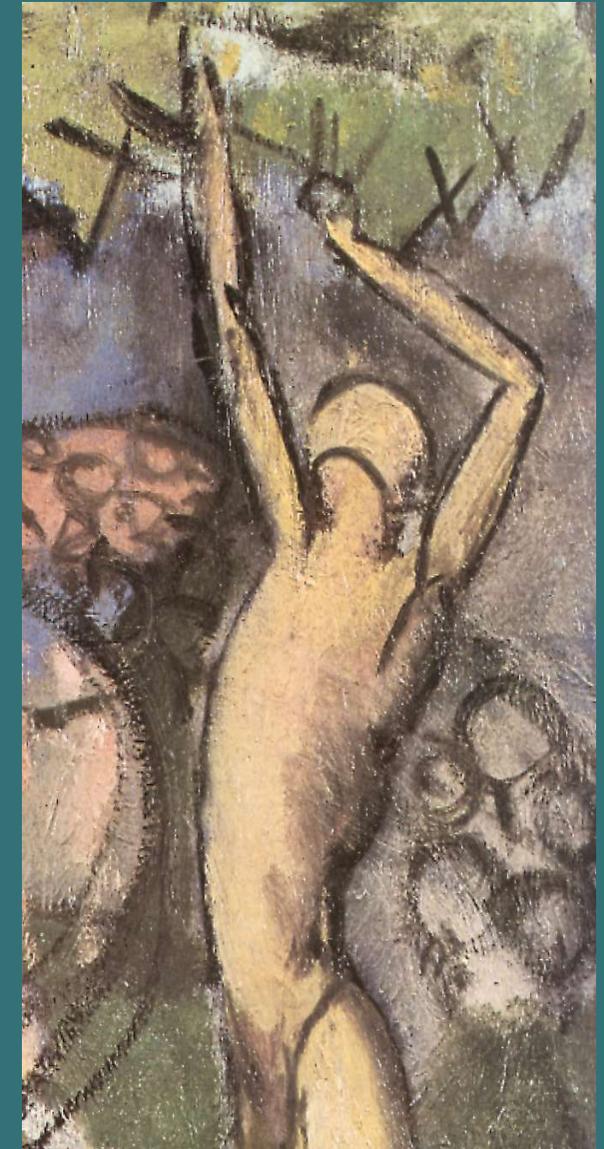
Nella relazione che coinvolge i due giovani, il reale rapporto fratello-sorella ha sostituito gradualmente quello della coppia mitica eroe-vergine. Qui l'incesto è considerato come un mezzo per risolvere le contraddizioni del dualismo maschio-femmina nella ricostituita unità androgina dell'essere primordiale, dotato di eterna giovinezza ed immortalità. Altrettanto fondamentale è rilevare che la bisessualità è la qualità archetipica del creatore, così come l'incesto alchimistico è il modello mitico ideale del creatore diretto a quello stato in cui, risolte tutte le contraddizioni, si raggiunge l'individuazione e in cui la creazione diviene possibile. La *Sposa* (1912) è l'opera che eleva a perfetta intensità estetica tutta la serie di quadri cominciati quasi un anno e mezzo prima. E' l'approdo di quella straordinaria continuità stilistica nell'elaborazione del tema formale della *Sposa* del *Grande Vetro*. A sua volta, un'analisi morfologica del particolare del *Grande Vetro*, noto come la *Sposa*, rivelerà che la sua configurazione

A sinistra e in basso: altri particolari dalla stessa opera



principio l'ermafrodita. Infine, immediatamente sotto la trasparente sfera centrale di vetro, c'è un altro personaggio che si distende sia sul mondo dello Scapolo (sole) che su quello della Sposa (luna); fa parte di entrambi i mondi di cui è il mediatore,

a livello artistico delle tre aspirazioni primordiali (soltanto apparentemente contraddittorie) che vengono soddisfatte all'interno dell'incesto alchimistico: la spinta a ricostituire l'unità originaria, lo stimolo all'individuazione, il desiderio



A sinistra:
Il Grande Vetro
(1915)



deriva dalla riduzione ad una sintesi essenziale della struttura base di questo dipinto. Un particolare di questa struttura base è della massima importanza: al centro riconosciamo un alambicco, il classico simbolo androgino in alchimia. La natura androgina della Sposa è confermata anche da un altro fatto. Duchamp annota che la colonna vertebrale della Sposa è "albero-tipo", e noi ricordiamo che l'albero è un simbolo tipico della bisessualità. Così la Sposa incarna in questo quadro l'appagamento dei desideri dei protagonisti di *Giovanotto e ragazza in primavera*, l'opera iniziale che li ha rivelati. Quest'ipotesi è sostenuta da un altro particolare: notiamo, infatti, che un rivolo liquido alchimistico sta penetrando nell'alambicco. Nella tradizione alchimistica quest'operazione indica il matrimonio alchimistico: l'unione della coppia fratello-sorella. "Da Monaco -ha detto Duchamp- tornai con l'idea che del *Grande*

Vetro. Per me era finita con il Cubismo e con il movimento, almeno con il movimento mescolato con la pittura ad olio. L'intera corrente della pittura era qualcosa che non mi interessava più continuare. Dopo dieci anni di pittura, questa mi annoiava...". Fu dunque durante il viaggio di ritorno da Monaco a Neuilly (settembre 1912) che l'idea del *Grande Vetro* come tale cominciò a cristallizzarsi. Una cosa era chiara: questo lavoro avrebbe dovuto segnare una rottura definitiva con tutte le convenzioni del passato. Il suo obiettivo era quello di riuscire "a non pensare più che la cosa in questione è un quadro". Pensò di definirlo "una dilazione in vetro, così come si dice un 'poema in prosa' o una sputacchiera in argento". E il sottotitolo per il *Grande Vetro* doveva restare nello stesso ambito mentale: *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*, fu associata ad una "macchina agricola". Definire il *Grande Vetro* una

macchina agricola apparirà meno paradossale alla luce delle seguenti considerazioni: anzitutto c'è un chiaro riferimento al concetto tradizionale dell'agricoltura sentito quale matrimonio simbolico tra la Terra e il Cielo; quindi l'aratura è associata con la semina e l'atto sessuale. Infine è naturale che Duchamp abbia definito, in un'altra nota "un mondo in giallo" questo suo lavoro. nella tradizione esoterica il giallo è il simbolo dell'oro e del Sole; il Sole a sua volta, ha valore simbolico di rivelazione. E in generale, quando è implicata la rivelazione, l'oro e il giallo diventano simboli dello stato d'iniziato. Secondo la natura stessa degli archetipi, come simbolo il giallo è ambivalente; lo zolfo rimanda tanto alla colpa quanto al diavolo; questo è il colore sia del matrimonio che dell'infedeltà, della saggezza quanto del tradimento, della coppia ambivalente quanto dell'ermafrodita. Occorre sottolineare che Duchamp era naturalmente inconsapevole del valore simbolico archetipico del giallo, a cui ricorse in modo inconscio.

Quattro stadi si possono distinguere nella genesi e nello sviluppo del *Grande Vetro*, concepito a Neuilly, anticipato a Monaco di Baviera e a Parigi, ed elaborato a New York. Primo stadio: comincia all'inizio del 1911 con *Giovanotto e ragazza in primavera* e termina nell'estate del 1912 con la *Sposa*; prendono forma sia il canovaccio dell'opera che la struttura formale delle sue 'dramatis personae'. Secondo stadio: comincia a Monaco nell'estate del 1912 con la prima di una lunga serie di note riguardanti il Vetro

e finisce a New York nel 1920 con i Testimoni oculisti; durante questi otto anni ciascun elemento del lavoro fu oggetto di uno o più studi preliminari, che variarono da disegni sommari a lavori indipendenti e pienamente elaborati. Terzo stadio: sono attuati gli studi le note e i progetti degli anni precedenti, quindi l'elaborazione pratica dell'opera che Duchamp cominciò nell'autunno del 1915 a New York e abbandonò, interrotta, nel 1923. Infine, quarto stadio: il Grande Vetro viene proiettato nei lavori successivi che dal 1913 in poi sviluppano, commentano ed estendono le idee e gli elementi di questa opera; tale periodo, che è il più lungo, continua tuttora.

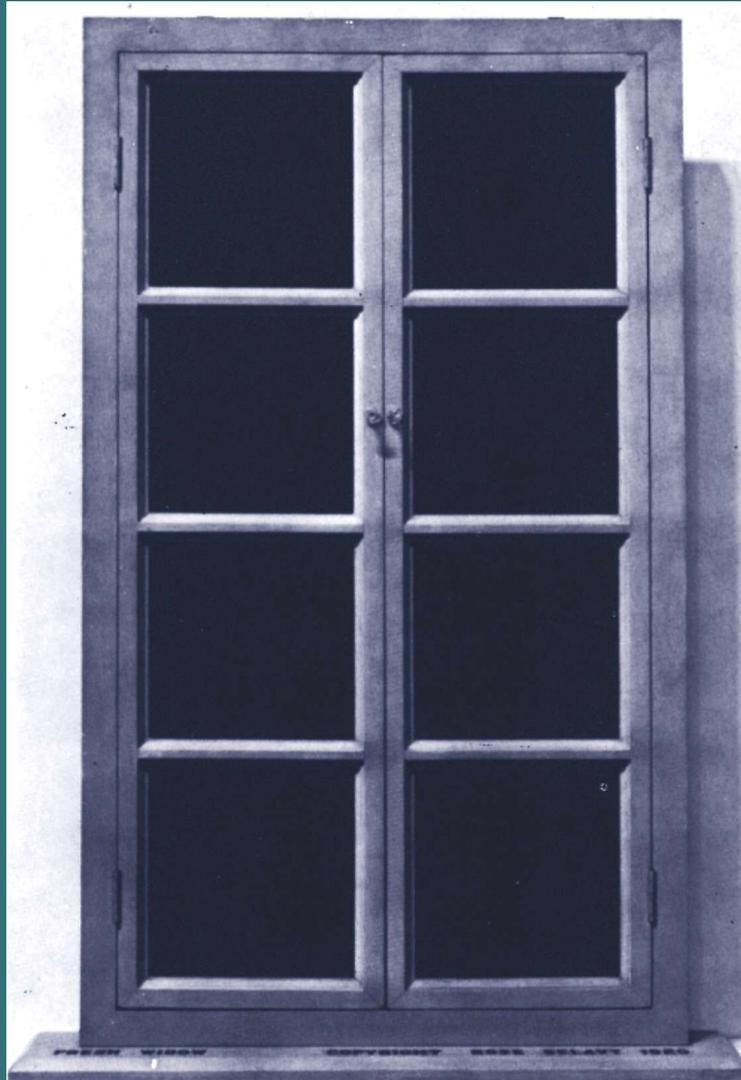
Anche i giochi di parole creati da Duchamp sono rivelatori di situazioni segrete e contraddittorie. Ci limitiamo a considerare il più segreto, quello contenuto nel titolo stesso del *Grande Vetro: La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme*. In esso si cela il tema completo dell'opera: un amore impossibile tra una sposa semicompiacente e uno scapolo ansioso. Occorre soltanto sostituire 'meme' con l'omofono 'm'aime', e si ottiene questo titolo: *La Sposa, messa a nudo dai suoi scapoli, m'ama*. Nelle note che prepararono la realizzazione del *Grande Vetro*, e in alcuni giochi di parole pubblicati da Duchamp, si allude a una situazione che associa direttamente l'amore alla morte. Non solo il rapporto sessuale non ha mai luogo, (come nel *Grande Vetro*), ma la sua mera intenzione comporta la punizione più drastica: la morte. Questo è lo schema di

uno dei tabù più antichi e diffusi: il tabù contro l'incesto.

Nell'attività di Duchamp i giochi di parole e i Ready-mades sono espressioni di una singola attitudine psicologica; nei giochi di parole, egli redime la parola dal suo luogo comune e la mostra nella sua bellezza mediante uno spostamento più o meno astratto. Lo stesso processo di spostamento si trova alla base dell'atteggiamento di Duchamp di fronte agli oggetti banali (Ready-mades). Qui di nuovo il processo può riguardare sia il contenuto fisico sia quello più astrattamente logico dell'oggetto. Lo spostamento dal contesto fisico è raggiunto mutando l'angolo visuale dal quale l'oggetto è abitualmente percepito e isolandolo dalle sue naturali condizioni ambientali. Questo è il principio che opera nei seguenti Ready-mades: la *Ruota di bicicletta* del 1913 con la forcella rovesciata e avvitata su uno sgabello da cucina; lo *Scolabottiglie* del 1914 che deve essere visto pendere dal soffitto, allo stesso modo dell'*Attaccapanni* del 1917; e il *Trabocchetto* del 1917, un portasoprabiti a muro ma inchiodato sul pavimento.

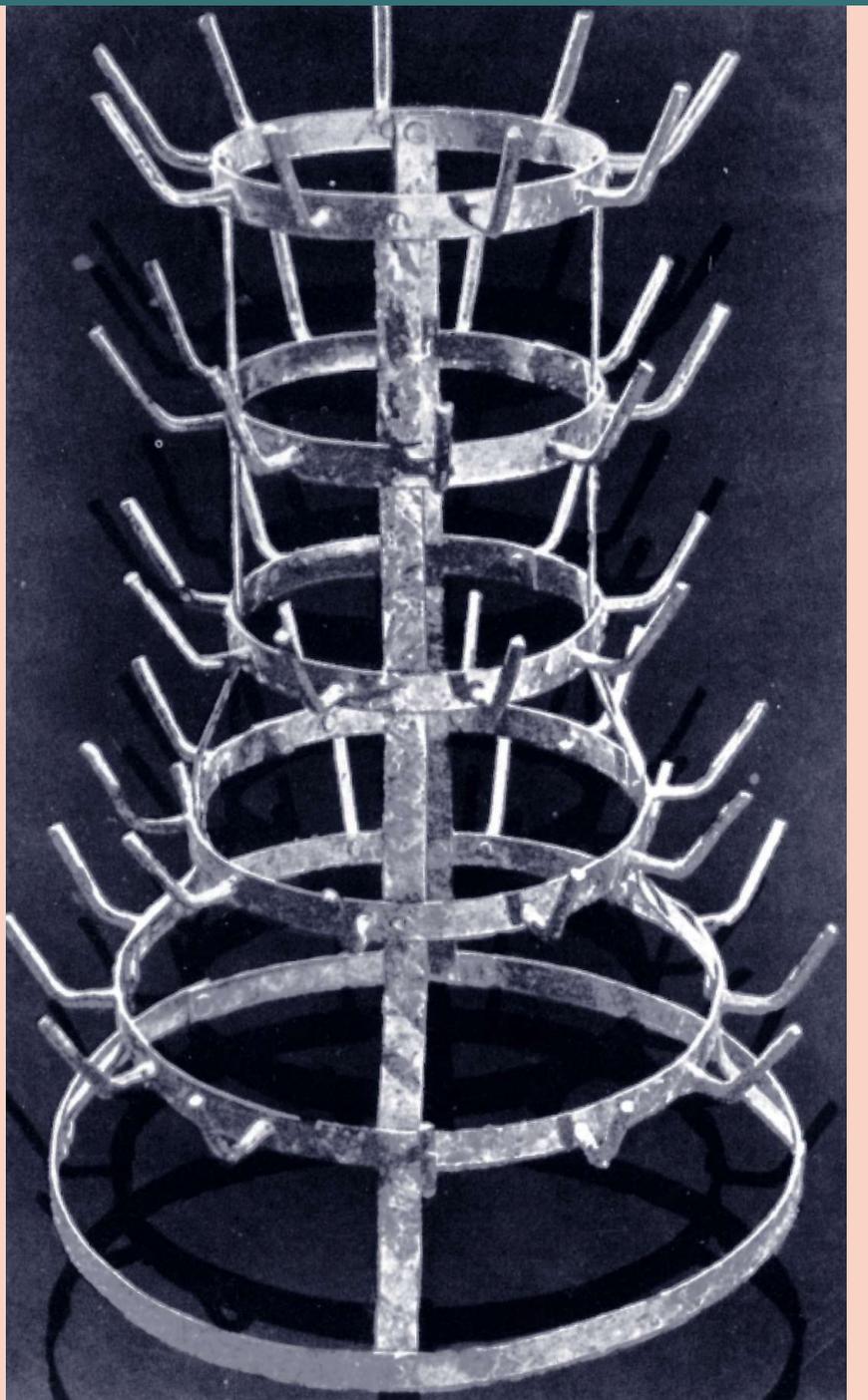
Lo spostamento dall'ordinario contesto logico è raggiunto ribattezzando l'oggetto, poiché il nuovo titolo non ha alcuna ovvia relazione con l'oggetto qual è considerato ordinariamente. Questo processo è esemplificato nella *Farmacia*, del 1914, una oleografia commerciale di un paesaggio invernale alla quale Duchamp ha aggiunto due minuscoli personaggi; nell'*Anticipo per*

il braccio rotto del 1915, un comune badile per la neve in *Tirato a quattro spilli* del 1915, un aspiratore di latta per comignoli; e in *Fontana* del 1917, un orinatoio rovesciato. Duchamp ha teorizzato questo processo parlando della necessità di trovare un titolo e una iscrizione per un Ready-made; mi ha anche detto che dare un nome ai ready-mades derivò dal suo desiderio di "aggiungere un colore verbale" all'oggetto; egli ha affermato in modo esplicito: per me il titolo era molto importante". La relazione tra i giochi di parole e i Ready-mades è più chiara se ricordiamo che il Ready-made è talvolta un gioco di parole in proiezione tridimensionale: Trabocchetto non è soltanto un esempio di spostamento fisico, ma anche logico, poiché la stessa parola è un gioco sul termine foneticamente identico del gioco degli scacchi: l'originale francese 'trebucher' significa infatti 'inciampare'. Il gioco di parole è usato anche in



altri lavori quali *Apolinère Enameled* del 1916-17; la barbata e baffuta *Monna Lisa* di L.H.O.O.Q. (1919) che, letto in francese, equivale foneticamente a 'ella ha caldo al sedere'; e *Fresh Widow* del 1920 un gioco di parole tra 'vedova fresca' e 'finestra francese' (*French Window*). I giochi di parole, come la poesia, minano alla base la supposizione di una realtà statica e immutabile, poiché mirano a stabilire un'uguaglianza tra due realtà diverse. L'indifferenza mostrata da Duchamp verso le categorie simili e poi le categorie opposte, si ritrova puntualmente nel suo atteggiamento verso l'opera d'arte, per la quale richiede "la bellezza dell'indifferenza", e nel suo più generale atteggiamento di non-impegno e di sospensione del giudizio. Ciò implica un'assoluta mancanza di dogmatismo, che Duchamp ha perfettamente espresso con la formula: "Non c'è soluzione perché non c'è problema". E ritroviamo

A sinistra:
Fresh Widow
(1920)



Scolabottiglie (1914)

questo pensiero espresso da Wittgenstein: "In realtà, i problemi più profondi non sono affatto dei problemi", poiché "la soluzione del problema della vita risiede nella scomparsa di questo problema". Che Duchamp fosse realmente disposto a vivere secondo le proprie convinzioni, è dimostrato da un aneddoto ricordato da André Breton: "Ho visto Duchamp fare una cosa straordinaria, gettare in aria una moneta e dire: 'Croce, parto questa notte per l'America, testa, resto a Parigi'. Non era indifferenza, è certo che preferiva infinitamente andare oppure restare...".

Il primo Ready-made fu scelto nel 1913; l'anno dell'applicazione del caso nell'*Erratum musicale* e dell'estensione di tale principio ai *Tre rammendi tipo*, e anche l'anno della *Ruota di bicicletta*. La parola 'Ready-made' fu coniata soltanto nel 1915 a New York. La scoperta di questo nuovo mezzo d'espressione, o di non-espressione,

non fece tuttavia perdere a Duchamp il senso dell'autocritica; era ben conscio del trabocchetto della facilità: "compresi molto presto il pericolo di ripetere indiscriminatamente questa forma d'espressione e decisi di limitare a un modesto numero di pezzi la produzione annuale dei Ready-mades". Tale limitazione fu solo una delle regole stabilite da Duchamp per restringere la sua libertà di produzione; il Ready-made doveva essere progettato "per un momento a venire (tal giorno, tale data, tale minuto)... è una specie di appuntamento". Il Ready-made doveva recare inoltre un'iscrizione che "invece di descrivere l'oggetto come fa un titolo, era destinata a trasportare la mente dello spettatore verso altre regioni, più verbali". "Non essere instradato su un binario" asserisce Duchamp; "voglio essere libero e voglio prima di tutto essere libero verso me stesso". Se c'è un'idea concretizzata nel *Grande*

Vetro è questa, e se c'è un'affermazione che caratterizza la Weltanschauung dell'artista è ancora questa. Per tutta la sua vita questo esigente e imperioso desiderio di libertà ha condizionato un'attitudine di tolleranza, di non-impegno, di inconsistenza serenamente accettata. Kolakowski ha già fatto notare che è soltanto grazie all'inconsistenza che l'umanità è sopravvissuta; essere perfettamente consistenti con se stessi, in tutte le circostanze, conduce all'intolleranza e al fanatismo.

L'inconsistenza è la sorgente della tolleranza; è anche la consapevolezza delle contraddizioni del mondo. Quando gli fu domandato se credeva in Dio, Duchamp rispose: "No, assolutamente no... Per me il problema non esiste...

Non voglio dire che sono ateo o credente, non voglio neppure discutere su questo argomento". E altrove: "Il termine 'ateo' (in opposizione alla parola 'credente') non mi interessa neppure... per me c'è qualcos'altro oltre sì, no o indifferente e cioè, per esempio, l'assenza d'indagini di questo genere". Nel corso di una conversazione Duchamp mi ha spiegato: "vede, non voglio essere inchiodato a nessuna posizione. La mia posizione è una mancanza di posizione, ma naturalmente non si può neppure parlarne, appena ne parli rovini tutto il gioco. Voglio anche dire che le parole sono assolutamente pestifere se si tratta di farsi capire. Non puoi esprimere niente con le parole, secondo me".



"Come può esprimersi, dunque?" domandai e Duchamp: "Non è detto che uno debba esprimere se stesso. L'amore non si esprime con le parole. E' solo amore. I sentimenti non hanno equivalenti nelle parole, pensiamo che li abbiano, ma non è così". Quindi, discutendo di arte: "Il contenuto o il valore di un quadro non si possono valutare a parole. Non puoi trovare un linguaggio per parlare di pittura. La pittura è linguaggio in sé. Non puoi interpretare una

forma d'espressione con un'altra forma d'espressione. A dir poco finisci col distorcere il messaggio originale qualunque cosa tu dica)". Riconoscere i paradossi della vita permette a Duchamp di rifiutare l'assoluto in ogni campo. E l'umorismo è la sua arma favorita per minare alla base i vari assoluti: "La serietà è una cosa molto pericolosa... La sola cosa seria che potrei prendere in considerazione è l'erotismo... questo sì che è serio!". Così per Duchamp l'umorismo è un altro modo

per riaffermare la sua libertà, per difendere il suo individualismo; attraverso l'umorismo abolisce la differenza tra ciò che ha o non ha una qualità estetica. L' "ironia dell'affermazione" conduce alla "bellezza dell'indifferenza", ed essendo "antiestetico il più possibile, sarò forse poetico in fin dei conti". Essere un poeta è per Duchamp almeno importante quanto essere un artista. Con maggiore coerenza di chiunque altro egli ha incarnato il concetto dell'homo faber nel

*Qui sopra:
Fotografia della polvere sul Grande Vetro*

suo significato più completo di poeta e di artista; è riuscito a trascendere entrambi nel demiurgo che per sua sola decisione può salvare l'oggetto comune, Ready-made, dalla banalità ed elevarlo ad opera d'arte. Il maggior contributo di Duchamp risiede forse nel suo sforzo di renderci coscienti della bellezza circostante, purché apriamo gli occhi e la mente. L'individualismo di Duchamp può anche spiegare la sua tendenza a vivere come scapolo. Ma io ho ancora nell'orecchio il suono della voce di Bachelard quando vent'anni fa spiegava che "l'alchimia è una scienza solo per uomini, per scapoli, per uomini senza donne, per iniziati isolati nella comunità, che lavorano a favore di una società maschile", e ricordo che allora pensai subito a Duchamp. Se in un mondo razionalistico, prosaico

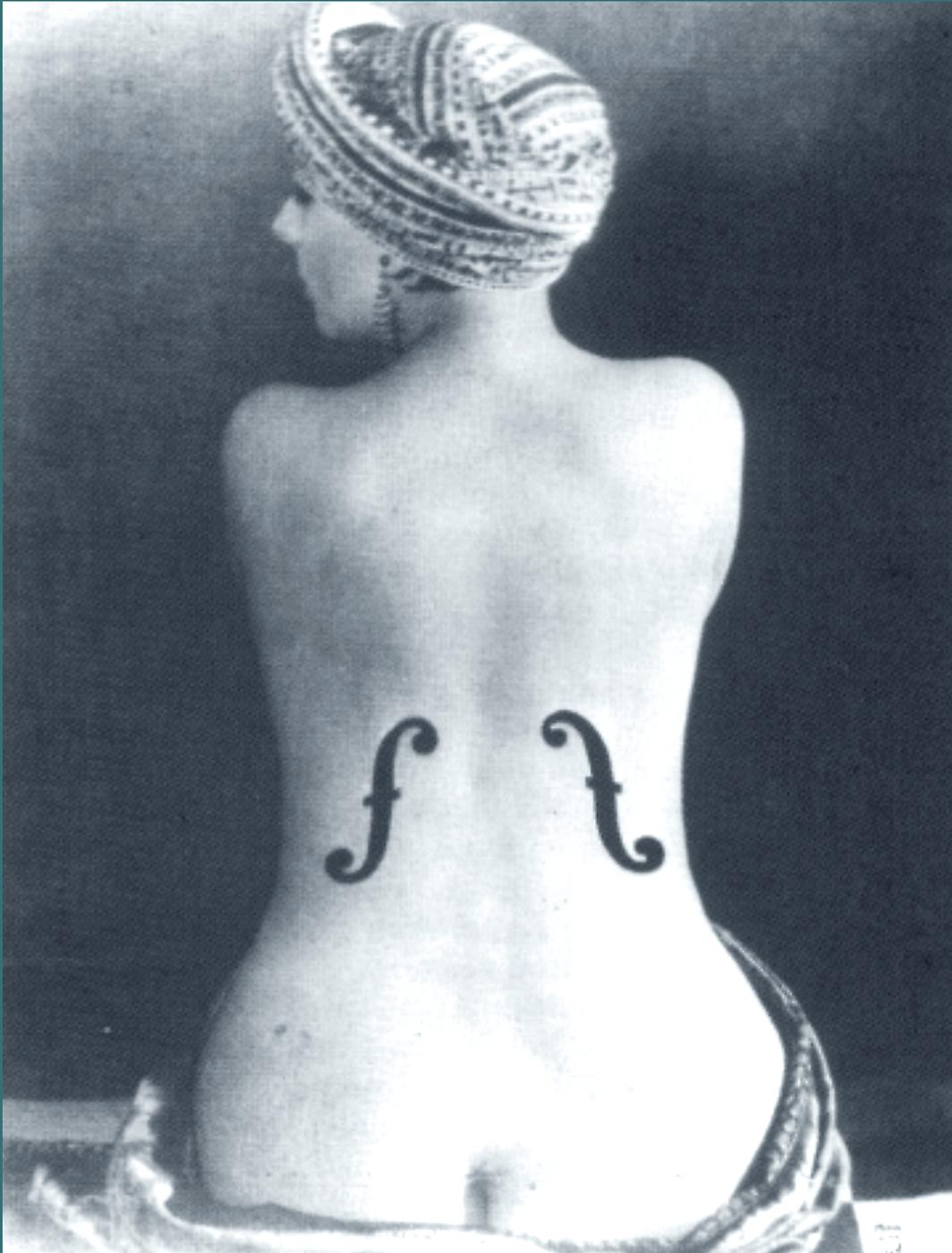
e frammentato come il nostro, si può ancora tentare un'avventura irrazionale, poetica e umanistica, nessuno più di Duchamp può esserne l'eroe. Nessuna opera più del *Grande Vetro* può rappresentare l'irraggiungibile trasparenza della pietra filosofale. La storia della ricerca della pietra filosofale è la storia di una serie di fallimenti; ma gli uomini che hanno fallito con audacia ci hanno dato insegnamenti più di coloro che hanno avuto effimeri successi. Negli scacchi si può arrivare a una posizione senza via d'uscita, ove nessuno degli avversari può imporre la vittoria. Uno di essi si trova in uno stato di perpetuo scacco. Per Duchamp questa situazione è divenuta la metafora della sua relazione con la vita. Probabilmente, è il suo più bel finale di partita.

Arturo Schwarz (1968)

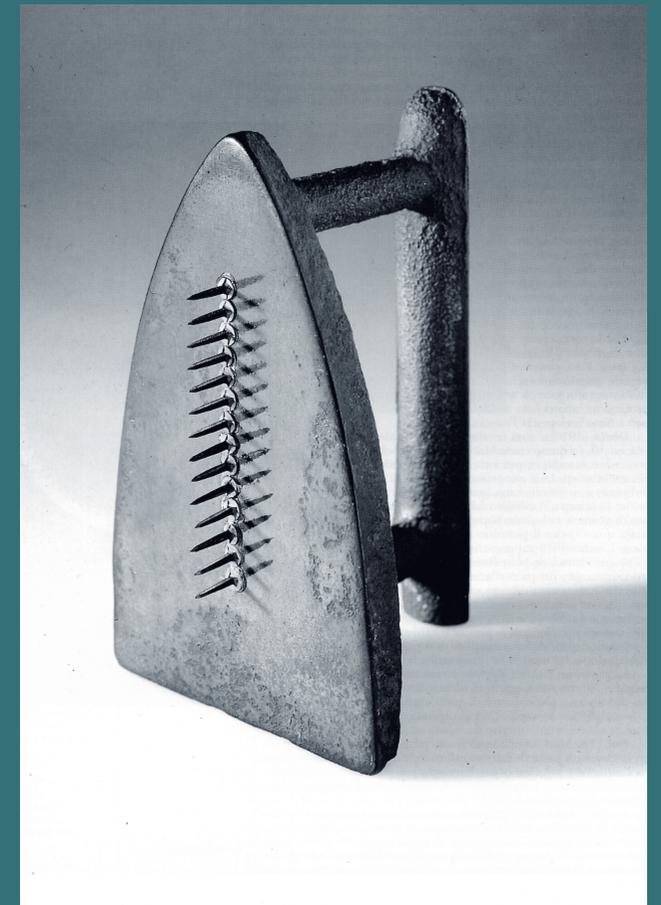
NOTA

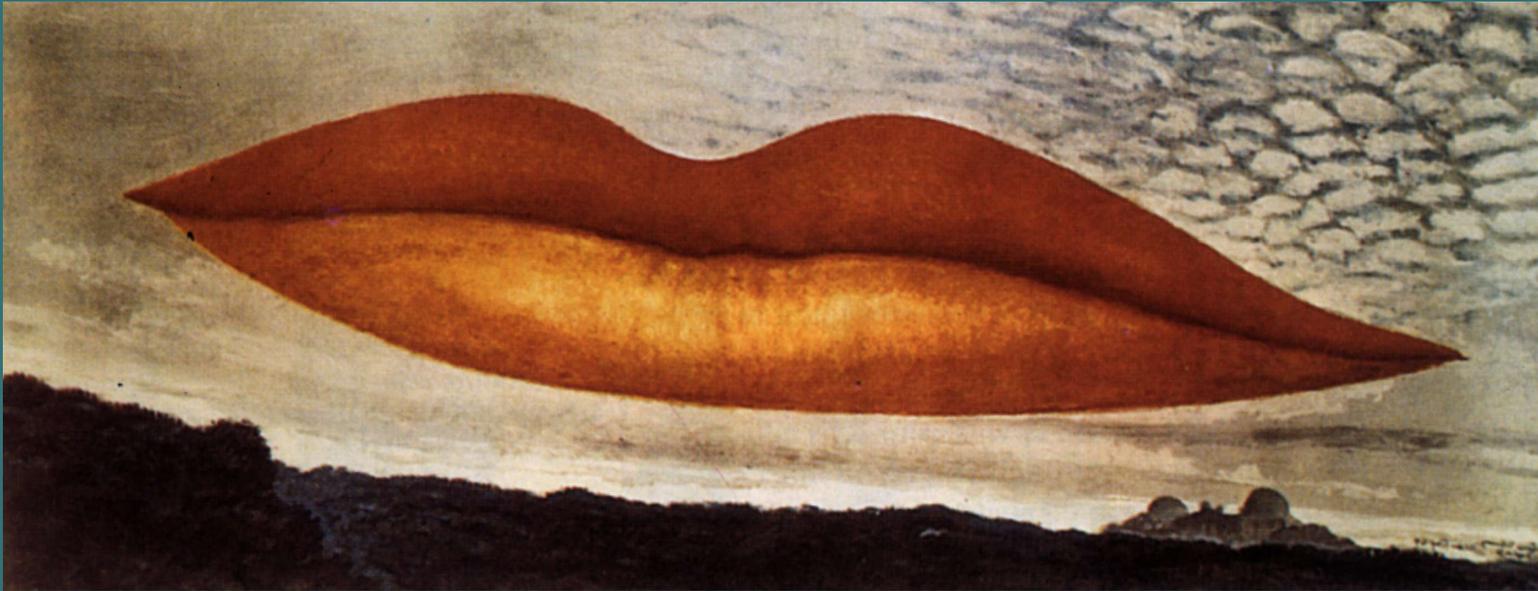
*Arturo Schwarz, gallerista, critico d'arte contemporanea, professore universitario,
è stato il primo a presentare in Italia Marcel Duchamp,
pubblicando su di lui vari contributi critici.*

*In particolare, quello qui presentato è apparso nel 1978 nella collana "I maestri del colore"
e contiene una ormai famosa (anche se discussa, talvolta con toni aspri)
interpretazione in chiave "alchemico-esoterica"
del Grande Vetro
e di Giovanotto e ragazza in primavera.*



A sinistra:
Man Ray: Le Violon d'Ingres
(1924)
Sotto:
Man Ray: Cadeau
(1921-1963)





Il Dada recepisce le esperienze operate dalle avanguardie, ma compie un rifiuto globale del sistema culturale in cui si sono prodotte. Dada rifiuta il dualismo arte-vita, irride ai falsi valori borghesi e la protesta coinvolge tutti gli aspetti del pensiero e dell'arte.

La rottura con l'arte del passato verrà condotta alle più estreme conseguenze.

L'ATTEGGIAMENTO DADAISTA

1. Nel movimento dadaista sono contemporaneamente presenti:

la coscienza drammatica della crisi della società europea (crisi culturale e di sistema);
la coscienza della rottura con il passato e della caduta di tutta una visione del mondo.

2. Crisi della società significa per i dadaisti esasperata coscienza della rottura del rapporto

fra bisogni, aspirazioni espressione del singolo uomo e modelli di vita proposti e imposti da una società ingiusta, alienante ed ingannatrice che manifesta il proprio fallimento e la propria assurda natura nella tragedia della guerra. I falsi miti e la falsa cultura di questo mondo sono smascherati e distrutti con le armi della dissacrazione, dell'ironia, dell'irrisione e del sarcasmo.

3. Ma crisi significa anche caduta definitiva di un sistema di false certezze, di concezioni di pensiero e di vita che sono per l'uomo una gabbia mortale.

4. Dalla coscienza esasperata della condizione umana nella crisi del rapporto uomo società e dalla rottura degli schemi di interpretazione del mondo nasce l'atteggiamento dadaista che si esprime:

in un profondo scetticismo ed in una rivolta individualistica ed irrazionale; nell'impegno critico, provocatorio e beffardo che in Germania si fonderà con l'adesione al movimento rivoluzionario;
nella ricerca di nuovi linguaggi adatti ad esprimere l'autonomia e l'assoluta libertà dell'uomo da vincoli di ogni genere.

In alto:
*Man Ray: All'ora dell'osservatorio.
Gli amanti
(1932-1934)*

L'ARTE COME OPERAZIONE

1. Scetticismo, sfiducia in ogni schema razionale, individualismo predominano nei grandi protagonisti del Dada francese e americano.

Se l'arte esiste è figlia dell'arbitrio, del pensiero e del fare dell'uomo. In questo clima l'attenzione dell'artista si sposta sull'operazione e sull'oggetto (il prodotto dell'operazione completamente svincolato da ciò che rappresenta).

2. Cubismo, Futurismo, Astrattismo avevano cercato di svelare l'intima assenza delle cose al di là delle apparenze della visione comune.

Il passo compiuto dai dadaisti è più deciso e radicale: al di fuori di ogni legge, di ogni rappresentazione o interpretazione del mondo, cioè che conta è l'operazione che l'artista compie in assoluta autonomia. L'artista mago è istrione, che irride per primo a se stesso, conferisce dignità artistica alle cose con il suo operare. Il posto dell'uomo nell'arte è di assoluta libertà.

3. L'idea che l'essenziale nell'arte non sia altro che l'operazione il procedimento scelto dall'artista, che ciò che importa è il suo pensiero e il suo fare, e non ciò che si produce, è al centro dell'evoluzione dell'arte contemporanea e rappresenta un passo decisivo oltre le avanguardie precedenti, la più definitiva rottura con l'arte del passato

legata alla rappresentazione visibile del mondo e l'estrema conseguenza del processo di analisi sull'arte iniziato con il ventesimo secolo.

4. Da ciò l'importanza del Dada come punto di riferimento fondamentale delle nuove avanguardie negli anni sessanta che con minor rigore e coerenza riprendono le ricerche maturate in seno al movimento soprattutto ad opera di M. Duchamp, il più radicale e conseguente artista dada. Operazione e oggetto diventano il centro della ricerca di ogni movimento di avanguardia dopo il dadaismo.

L'ARTE COME OGGETTO

1. Nella ricerca di nuovi linguaggi, dell'ironia, del grottesco, del gioco, il Dada compie un altro passo verso l'autonomia più completa dell'artista e dell'opera da ogni norma e rappresentazione del reale.

2. Già i cubisti nei collages avevano introdotto frammenti del mondo esterno ed usato materiali inconsueti ricomposti nella struttura generale dell'opera, il Suprematismo aveva condotto la propria analisi ai ritmi segreti delle figure pure, valide in sé nei loro rapporti di forma e colore in modo indipendente dalla realtà delle apparenze sensibili. I dadaisti compiono un passo ulteriore progressivamente più radicale.

3. Il quadro, la scultura dada sono insiemi di oggetti, scritte ed elementi vari collegati

dall'operazione dell'artista che se ne serve come di insiemi alfabetici completamente staccati dal loro significato originario. L'opera si stacca progressivamente da ciò che significa per valere come oggetto in sé e per sé.

Le costruzioni di Schwitters, ad esempio, tendono ad una loro propria vita e specie nel secondo periodo sono oggetti puri e completi che preludono all'oggetto surrealista ed alla PopArt.

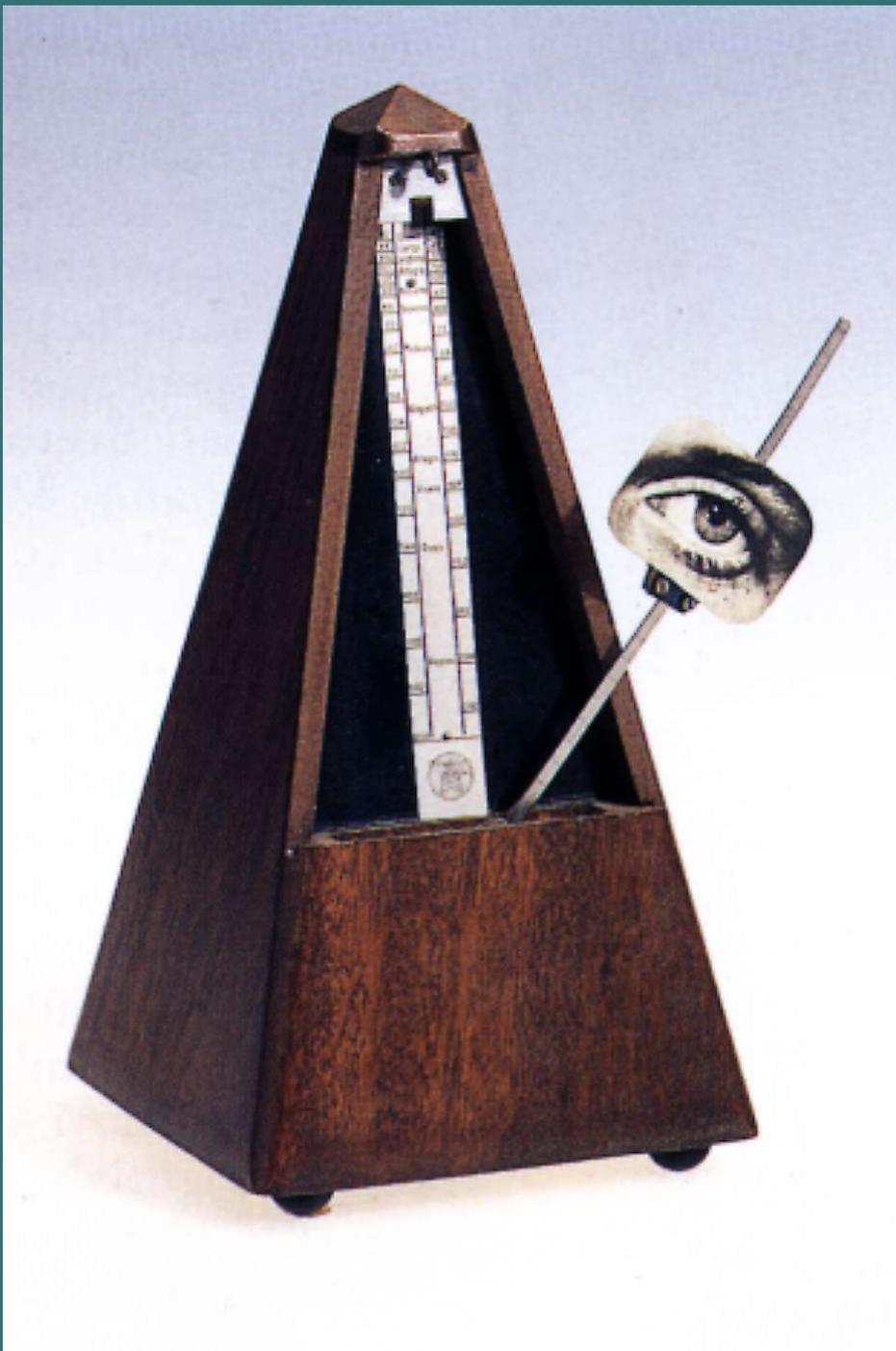
4. Con Duchamp l'oggetto strappato dal suo uso naturale e dall'ambiente usuale non vale neppure più per ciò che è, ma solo perché l'artista lo ha scelto fra tanti. Non è la bellezza od un particolare significato recondito ad interessarlo, la scelta è casuale ciò che conta è appunto la scelta stessa come operazione autonoma e «divina» dell'artista.

ANCORA SU DUCHAMP...

1. M. Duchamp non crede nell'arte del suo tempo e di tutti i tempi. Si interroga allora su che cosa sia in realtà l'arte.

La sua risposta è inequivocabile: quando un oggetto qualsiasi, preso a caso dalla vita viene introdotto in una mostra o in un museo con l'implicita dichiarazione dell'artista: "questo oggetto è arte", allora l'arte che è pura illusione nasce per magia!

2. Egli crea i suoi ready-mades (già pronti) con metodo, scegliendo gli oggetti più



A sinistra:
Objet indétruitible
(1923-1933-1963)
già *Objet da distruggere*
(1922-1923)

comuni e conferendo loro dignità artistica: uno scolabottiglie, un orinatoio, una paletta, un gomito, accompagnando gli oggetti con titoli di fantasia che spesso non significano nulla.

Con ciò egli vuole irridere al mito dell'arte in cui non crede, vuole provocare il mondo per ribadire la sua scoperta fondamentale: l'arte non esiste, L'uomo crea in modo assolutamente libero ed arbitrario l'oggetto d'arte.

3. *L'opera d'arte nasce dunque dall'incontro tra la volontà dell'artista* che ha deciso che "questo è arte"

ed il luogo magico, la mostra, il museo dove pubblico e critica si aspettano d'incontrare l'opera d'arte stessa.

4. *Alla base del fare arte* c'è allora non la rappresentazione del mondo, non la trasfigurazione poetica del reale, ma la semplice e assoluta operazione dell'artista il quale, in quanto ritenuto tale, può conferire valore artistico a qualunque cosa. Non c'è separazione fra arte e vita comune.

Per dare a questa convinzione il massimo risalto egli si ritirerà dal mondo artistico scegliendo significativamente di darsi al gioco degli scacchi.

(Questo scritto è tratto da: "Dadaprima, Dada, Dadadopo", catalogo della mostra omonima tenutasi a Novara nel 1980.)
