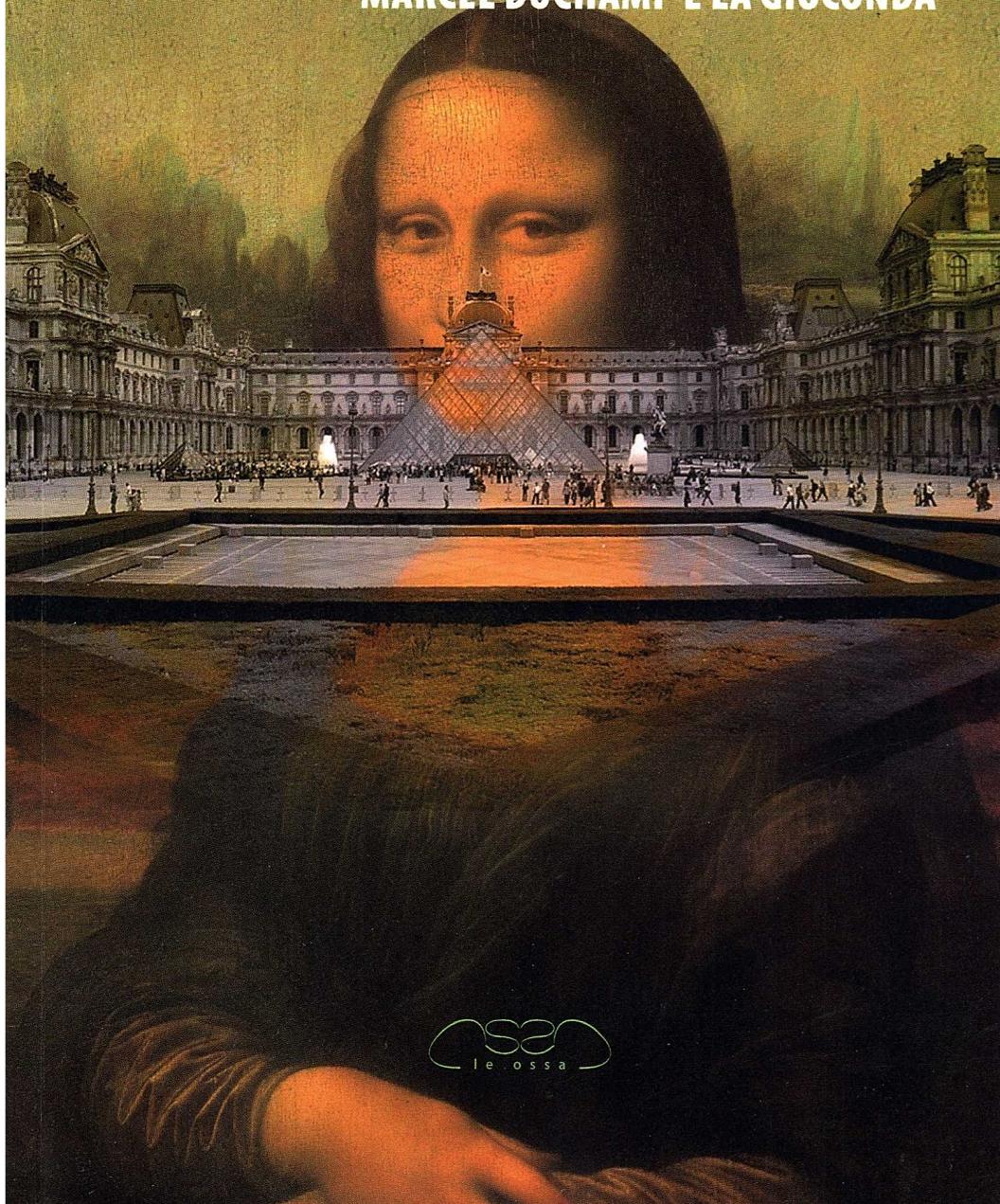


ROBERTO CRESTI

LA TRASPARENZA DEI BAFFI

MARCEL DUCHAMP E LA GIOCONDA



le ossa

Marcel
Duchamp
(1887-1968)
è una
delle personalità
più
importanti
nel
contesto
dell'arte
del
XX
secolo.

Questo saggio, prendendo spunto dalla sua celebre «Gioconda con baffi e pizzo» (1919), «combinazione readymade/dadaismo iconoclasta», ne ripercorre l'opera, mettendola in rapporto alla storia del Novecento, nel corso della quale, attraverso le due guerre mondiali, l'Europa ha ceduto il passo agli Stati Uniti d'America come guida della civiltà occidentale. Apolide per scelta, e indifferente alle ideologie del «secolo breve», Duchamp ha assecondato tale dinamica, giungendo a una visione dell'arte che, da un lato, denota un'intima aderenza al proprio tempo, dall'altro, si distacca da esso, raggiungendo effetti «anestetici» assimilabili a quelli di una illuminazione spirituale. Tale esito risulta però sempre contrastato da una ironia essenziale, tendente a far ricominciare ogni volta la ricerca daccapo, con una «trasparenza» di fondamenti che supera le sue stesse manifestazioni.

■ Roberto Cresti

Dopo aver insegnato storia dell'arte, estetica, filosofia dell'immagine e didattica dell'arte nelle Accademie di Belle Arti è attualmente Ricercatore e Docente di Storia dell'Arte contemporanea alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata. Saggista e traduttore, è autore di cataloghi e di altre pubblicazioni nell'ambito della estetica, della critica e della storia dell'arte.

ISBN 978-88-906056-0-4



9 788890 605604

€ 13.00

ROBERTO CRESTI

LA TRASPARENZA
DEI BAFFI

MARCEL DUCHAMP E LA GIOCONDA





LE OSSA - ANATOMIE DELL'INGEGNO
di Fabrizio Baleani
VIA CANTALUPO N. 6
60024 FILOTTRANO (AN)
P. IVA 02501600429

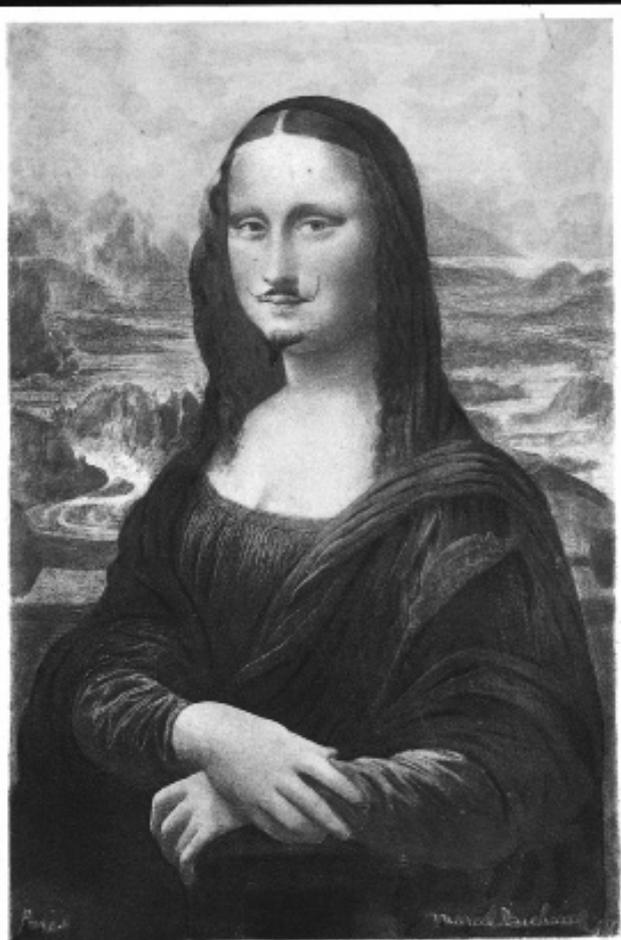
3496386230
redazione.leossa@gmail.com

Editing e coordinamento editoriale:
Fabrizio Baleani

 Copertina, progetto grafico e impaginazione:
Daniele Cardinali Design — Chiaravalle (AN)

© 2011

A chi guarda in faccia il proprio tempo



L. H. O. O. Q.

(Ready mode rectifié; haut. 0^m181)

Paris, 1919

Secolo mio, mia belva,
chi potrà fissare lo sguardo
nelle tue pupille,
chi incollerà col proprio sangue
le vertebre di due secoli?

Osip Mandelštam

I.

«...tranne le nuvole»

§ 1. «Nel 1919 — scrive Duchamp della ‘sua’ Monna Lisa — ero di nuovo a Parigi, dove il movimento Dada faceva la sua apparizione: Tristan Tzara, che arrivava dalla Svizzera, dove il movimento aveva debuttato nel 1916, si era unito in città al gruppo intorno ad André Breton. Picabia e io stesso avevamo già manifestato in America la nostra simpatia per i dadaisti. [...] Questa Gioconda con baffi e pizzo è una combinazione *ready-made*/dadaismo iconoclasta. L'originale, voglio dire il *ready-made* originale, è una riproduzione (cm. 19,7x12,4) a buon mercato su cui ho scritto quattro [*sic*] iniziali (“L.H.O.O.Q.”) che, pronunciate in francese, compongono una battuta molto spinta sulla Gioconda»¹.

¹ M. Duchamp, *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, con uno scritto di A. Bonito Oliva, Milano, Abscondita, 2005, p. 194 [da qui abbreviato DS].

L'opera è stata dunque concepita ed eseguita l'anno dopo la fine della prima guerra mondiale, quando s'iniziavano a fare le stime di quanto l'immane conflitto fosse costato all'intero continente europeo, ai suoi equilibri politici e alla sua stessa civiltà. Il numero dei caduti sui campi di battaglia, oltre otto milioni² — ai quali si aggiungeva una cifra enorme di mutilati e di individui variamente menomati —, non faceva che riflettere l'impressionante serie di crolli materiali e morali che, dal 1914 al 1918, si era verificata anche in nazioni di primaria importanza: nel 1917, in Russia, la rivoluzione bolscevica aveva posto fine al regime degli zar; nel 1918, si era disgregato l'impero degli Asburgo d'Austria; e, nello stesso anno, anche il II Reich tedesco aveva ceduto di schianto. In Germania, Austria e Ungheria, erano sorte delle repubbliche nazionali, ma la loro vita politica e sociale era sconvolta dalla lotta fra fazioni contrapposte, animate dai propositi di fare o di non fare «come in Russia»³. Ad aggravare la situazione era venuta anche l'epidemia di influenza 'spagnola' — che, in tutto il mondo, avrebbe prodotto, fino al 1920, oltre il doppio dei morti della guerra —, suggellando, in uno scenario simile alle apocalissi dipinte da Bosch, la fine di quel mondo aristocratico-borghese che Stefan Zweig, in un libro famoso, definisce «l'età dell'oro della sicurezza»⁴.

§ 2. Una grande recessione economica, dovuta al ridursi delle richieste di forniture militari alle industrie e ai produttori in generale, era inoltre in atto, e interessava le stesse potenze vincitrici. Cosicché, seppure la Francia poteva ritenersi, fra le nazioni dell'Intesa, quella che aveva riaffermato di più la propria potenza ai danni del nemico di sempre, ovvero della Germania, essa stessa (che, oltretutto, aveva versato, con 1.400.000 caduti, uno dei più alti tributi in termini di perdite umane) si trovava alle prese con una precaria situazione sia

2 S. Robson, *La prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 147.

3 «[...] da una parte stavano coloro che osservavano con favore la possibilità di prolungare nel dopoguerra i sistemi autoritari adottati in ogni campo durante il conflitto; dall'altra chi aveva provato sulla propria pelle le conseguenze di quei sistemi, e aspirava, prima di tutto, a liberarsene. [...] ("fare come in Russia", si disse); mentre l'obiettivo di fermare la rivoluzione, a qualsiasi costo, parve diventare un fattore di unione [...] tra tutti coloro che, per i più diversi motivi, ne osservavano con paura gli svolgimenti e gli effetti» (F. Traniello, *Storia contemporanea*, in F. Traniello, G. Cracco, A. Prandi, *Corso di storia*, vol. III, Torino, SEI, 1988, p. 346).

4 S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano, Mondadori, 1946, p. 15.

interna che internazionale⁵. I trionfalismi dei suoi governanti non bastavano a risanare il debito pubblico o a produrre, nonostante le promesse del tempo di guerra, una maggior giustizia sociale. Dopo l'euforia per la vittoria erano sorti infatti aspri contrasti fra i fautori di un nazionalismo aggressivo, favorito da gruppi economico-finanziari il cui primo obiettivo era di rinviare qualsiasi riforma, e i sostenitori di una politica dell'intesa fra le classi sociali e di una più lungimirante strategia di accordi con gli sconfitti. I quali, come nel caso dei militari tedeschi, stentavano, nonostante tutto, a riconoscersi tali e covavano già taciti propositi di rivincita.

§ 3. Ma, al di là delle contese e dei rancori, che, quasi in ogni regione del continente, separavano, come autentici abissi, i vincitori dai vinti, i rivoluzionari dai controrivoluzionari, i nazionalisti dagli internazionalisti, vi era una sorta di 'ombra' che si estendeva sopra tutto e tutti: per la prima volta l'Europa nel suo insieme si trovava in una marcatissima esposizione debitoria nei riguardi degli Stati Uniti d'America, i quali, in virtù di un'accorta politica estera, che nel 1917 li aveva portati a intervenire direttamente a fianco dell'Intesa, avevano saputo creare le cosiddette «catene di carta» (come le definiva John M. Keynes)⁶, consistenti nelle obbligazioni sottoscritte con le loro banche e col loro Tesoro dalle nazioni belligeranti onde fronteggiare le necessità materiali e finanziarie della guerra. La stessa situazione si era poi riproposta quando quelle nazioni, vincitrici o sconfitte, avevano avuto bisogno d'ulteriori forniture e crediti per sostenere gli oneri, non meno gravosi, della pace. Si era così prodotta un'inversione di peso specifico fra le due sponde dell'Atlantico, che, con la fine della «età dell'oro della sicurezza», liquidava anche il mito dell'Europa al centro del progresso economico: la Borsa di New York sarebbe presto divenuta più importante, per giro d'affari, di quella di Londra⁷.

5 Cfr. G. Duby, *Storia della Francia*, vol. II, Milano, Bompiani, 1998, pp. 1112-1114.

6 J. M. Keynes, *Le conseguenze economiche della pace* [1919], Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 191.

7 «Il rovesciamento verificatosi nel rapporto fra l'Europa e gli Stati Uniti a partire dal 1914 dà la misura in cui il movimento mondiale che fa da perno sull'Europa da centrifugo è diventato centripeto. Gli Stati Uniti del 1914 erano una raffigurazione, per così dire monumentale, dell'irradiazione di energie europee in senso centrifugo, durante i tre secoli anteriori. [...] La corrente positiva della circolazione economica, sotto forma di emigrati, merci e servizi, fluiva prima del 1914 dall'Europa verso gli Stati Uniti; la corrente negativa, sotto forma di rimesse e pagamenti di interessi per merci

§ 4. Era evidente che lo slancio vitale di cui la società e la cultura del Vecchio continente avevano dato prova per tre secoli, con un'estrema intensificazione nella cosiddetta *belle époque*, cioè dalla seconda rivoluzione industriale (1875 circa) all'inizio delle ostilità (1914), si era esaurito. Si andava ormai verso il 'tramonto' preconizzato da Spengler⁸; e il cedimento investiva anche l'arte, che, in sintonia con lo spirito del tempo, aveva avuto in precedenza un rigoglioso sviluppo, passando dalla stagione dell'Impressionismo (1874-1886), al Postimpressionismo e al Simbolismo (1886), quindi al Neoimpressionismo (1890) e all'affermarsi, in continuità con essi, delle prime Avanguardie (1905-1912)⁹.

§ 5. Eppure il *milieu* culturale della *belle époque*, segnato dai miti della scienza positiva e della tecnica, era stato culturalmente ambiguo. Molti artisti, più che aderire a tali miti, si erano sforzati di mettere in pratica il principio affermato da Baudelaire nel saggio *Il pittore della vita moderna* (1861), secondo il quale: «la modernità è il transitorio, il transitivo, il contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno, l'immutabile»¹⁰. E così, in specie nell'ambito delle arti applicate, della decorazione, della stampa, dell'illustrazione, della moda e del nascente *design*, si era aperta una tacita lotta fra arte e industria per 'l'immagine della vita moderna'¹¹, lotta alla quale avevano preso parte ancora (sulla

e servizi forniti a credito, fluiva dagli Stati Uniti verso l'Europa» (A. J. Toynbee, *Il tramonto della supremazia europea*, in *Civiltà al paragone*, Milano, Bompiani, 1949, pp. 159-160).

8 Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* [1918], a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, introduzione di S. Zecchi, Parma, Guanda, 1995.

9 Per quanto riguarda l'Impressionismo si rinvia alla classica monografia di L. Venturi, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, introduzione di N. Ponente, Torino, Einaudi, 1970 (l'opera è una raccolta degli studi dedicati dall'A., fino dagli anni Venti, alla pittura impressionista e ai suoi maggiori esponenti). Per i movimenti pittorici successivi all'Impressionismo, si veda la altrettanto celebre monografia di J. Rewald, *Dopo l'Impressionismo*, Firenze, Sansoni Editore, 1995. Per le prime Avanguardie si rinvia al saggio/antologia di M. De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 69-151 (Espressionismo, *Fauvismo* e *Cavaliere Azzurro*) e 200-263 (Cubismo e Futurismo).

10 Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* [1861], in *Poesie e Prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, p. 945.

11 «[...] se l'industria vuole che noi continuiamo a difendere il suo tipo di gestione, le macchine e la fabbricazione meccanica, ci deve dare la certezza che non sacrificherà l'idea del lavoro ben fatto, né quella della buona qualità del materiale e cioè la morale dell'oggetto, a una trasformazione che, in fin dei conti, culminerebbe soltanto dell'aumento del profitto degli industriali. [...] Nessun'altra classe può vantarsi di avere contribuito maggiormente alla cultura della umanità di quanto hanno fatto fin dall'inizio gli artisti, e in nome di questa caratteristica crediamo di avere il diritto

scorta delle decisive lezioni di Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Munch, Toulouse-Lautrec) i *fauves*, guidati da Matisse, i membri dell'*Unione artistica 'Die Brücke'* di Kirchner, Schmidt-Rottluff e Pechstein, i cubisti Picasso e Braque, poi i futuristi, trascinati da Marinetti, Boccioni e Carrà, infine i 'veggenti' del *Cavaliere Azzurro* di Kandinsky, Marc e Macke. Anche la *Secessione* a Vienna (1897) aveva seguito la stessa tendenza, e il suo motto, «al tempo la sua arte / all'arte la sua libertà»¹², costituiva una traduzione del principio baudelaireano prima menzionato. Ogni sforzo, però, era stato vanificato dagli effetti semplificatori e aniconici generati dalla guerra, che avevano azzerato la possibilità di equilibrare il nuovo e l'antico entro un umanesimo della modernità.

§ 6. Dal 1914 al 1918, infatti, i materiali prodotti dall'industria, salutati da Lux e da Muthesius¹³ come mezzi d'una nuova estetica «solida e semplice», avevano preso letteralmente il posto della vita e persino della morte, rendendo la presenza dell'uomo destinata, al meglio, a un anonimo olocausto. La tecnica, a lungo considerata sinonimo di progresso¹⁴, si era rivelata di micidiale efficacia per i piani dei Comandi militari contrapposti, finendo per sovrapporre, con un'incalzante estensione del modello di vita urbano e dello stesso sistema di fabbrica, la propria 'immagine della vita moderna' a qualunque altra. Le trincee e i camminamenti sviluppatasi per centinaia di chilometri; i reticolati e i campi minati; i forti e i capisaldi in cemento; i gas asfissianti; le artiglierie capaci di colpire a distanze un tempo inimmaginabili; i treni e i trasporti sincronizzati per le esigenze della logistica bellica; i sottomarini, le corazzate, e, da ultimo, i carri armati e gli aeroplani, avevano

di esprimerci senza riguardi e senza preconcetti su un problema che può minacciare o promuovere la cultura umana» (H. van de Velde, *Arte e in industria* [1911], in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 136).

12 Decisive considerazioni sul rapporto fra i valori artistici rilevabili nelle varie epoche storiche e la contemporaneità, con riferimento anche alla Palazzina della Secessione, costruita a Vienna nel 1897-98 su progetto dei J. M. Olbrich (che reca sulla facciata il motto «Al tempo la sua arte / all'arte la sua libertà»), si trovano in A. Riegel, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [1903], a cura di S. Scarrocchia, Milano, Abscondita, 2011 (il saggio riflette, in gran parte, il dibattito, pur a volte assai contraddittorio, svoltosi nei circoli artistici viennesi legati alle attività della Secessione).

13 Cfr. J. A. Lux, *Estetica dell'ingegneria* [1910] e H. Muthesius, *L'importanza delle arti applicate* [1907], in *Tecnica e cultura*, cit., rispettivamente alle pp. 96-114 e 80-95.

14 Cfr. W. Sombart, *Tecnica e cultura* [1911], in *Tecnica e cultura*, cit., pp. 137-170.

occupato ogni luogo naturale, trasformando, alla fine, il conflitto, da una «guerra di uomini», in una «guerra di materiali»¹⁵.

§ 7. Mai, prima delle battaglie della Somme o di Verdun¹⁶, un soldato aveva visto sparire nei crateri spaventosi aperti dai bombardamenti o investiti da una vampa vermiglia, o soffocati dai gas, o crivellati da micidiali armi automatiche, migliaia e migliaia di commilitoni; o era stato per mesi e mesi esposto, ventiquattro ore al giorno, alla possibilità di morire o di dare la morte. A parte i mutilati e i variamente lesi, i reduci dal fronte non erano più gli stessi uomini di prima: gli eventi ai quali avevano assistito avevano stravolto le loro idee di umanità e di civiltà. Lo scrittore russo Ouspensky raccontava di avere avvistato, nel 1916, a Pietroburgo, «due enormi camion carichi sino all'altezza di un primo piano di stampe di legno nuove e neppure ancora verniciate [...] *per gambe che non erano ancora state falciate*», e d'avervi colto «una ironia particolarmente cinica su tutte le illusioni in cui la gente si culla». «Mio malgrado — aggiungeva — immaginavo che camion esattamente simili stavano attraversando Berlino, Parigi, Vienna, Londra, Roma e Costantinopoli»¹⁷. Una coltre d'innominabile lutto era infatti calata su ogni precedente ideale. Lo attestano, in sintesi autobiografica, *l'Auto-ritratto da soldato* (1915), con la mano destra mozzata, di Kirchner e il rancore antimilitarista di molti che, come Marc, Dix e alcuni futuristi italiani, erano partiti volontari per il fronte.

§ 8. Nel 1918 tutto era ormai cambiato e l'avvenire stesso era divenuto solo un'ipotesi: «un secolo — diceva Bontempelli — non è una invenzione arbitraria: ogni secolo corrisponde a un movimento e a un carattere della storia. Il Novecento ci ha messo molto a spuntare. L'Ottocento non poté finire che nel 1914. Il Novecento non comincia

15 L'espressione «guerra di materiali» è stata usata da Ernst Jünger per sottolineare la differenza radicale fra la tecnica bellica degli antichi, nella quale prevaleva l'elemento umano, e quella dei moderni, nella quale tale elemento è soverchiato o comunque pesantemente condizionato dalla qualità degli armamenti e in genere dei mezzi disponibili ai combattenti.

16 Per la testimonianza di tali eventi dalla parte tedesca, cfr. E. Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2007; da quella francese, G. Chevallier, *La paura*, Milano, Adelphi, 2011.

17 P. D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Casa editrice Astrolabio, 1976, p. 61.

che un poco dopo la guerra»¹⁸. «E la guerra — concludeva lo scrittore — ci ha lasciati *tabula rasa*»¹⁹. Dunque, chi erano, veramente, i vincitori? E chi i vinti? Finita definitivamente «l'età dell'oro della sicurezza», del progresso, della scienza 'positiva' e delle tante illusioni collettive diffuse dalla *belle époque*, l'unica risposta adeguata era forse nel sorriso di quella *Gioconda baffuta* — scabra immagine affine alla cinica «ironia» delle suddette «stampelle» —, la quale diffondeva dal Louvre, nel cuore di Parigi imbandierata, la tacita coscienza che, in tutta Europa, a parte i lutti, le macerie e i debiti, non vi fosse più altro da 'vedere': «una generazione che era andata ancora a scuola con il tram a cavalli — scrisse, negli anni Trenta, Walter Benjamin — stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole»²⁰.

II.

TABULA DADA

§ 9. L'arte in realtà non aveva tardato a riflettere quanto stava accadendo o era in via d'accadere. Lo stesso Duchamp, scartato dai ranghi dell'esercito, non aveva esitato a lasciare l'Europa e a raggiungere New York, dove era vissuto, in sodalizio con l'amico Francis Picabia e altri artisti, per tutto il tempo del conflitto²¹. In precedenza egli aveva preso parte, a Parigi, come Picabia stesso, alle iniziative del gruppo della

18 M. Bontempelli, *Giustificazione*, in primo quaderno di «900» [1926], rist. in Id., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 11.

19 Id., *Teatro per le masse. Conclusione* [1936], ivi, p. 259.

20 W. Benjamin, *Esperienza e povertà, in Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, Milano, Mimesis, 1995, p. 17.

21 Cfr. M. Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Milano, Abscondita, 2009, pp. 53-66. Si rinvia a questo testo [da qui abbreviato *ltp*], frutto di dichiarazioni rese da Duchamp ormai giunto alla soglia degli ottanta anni, per tutto quanto riguarda la sua vita e le vicende artistiche alle quali si fa riferimento nel presente saggio. Per informazioni più dettagliate, cfr. B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Milano, Johan & Levi Editore, 2009; *Marcel Duchamp. Critica biografia mito*, a cura di S. Chiodi, Milano, Electa, 2009, pp. 260-279; e C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

*Section d'Or*²², i cui protagonisti erano accomunati dal proposito di riunire gli orientamenti operativi delle differenti Avanguardie onde creare prospettive di ricerca che spingevano l'arte verso esiti sempre più estremi. Un indirizzo, quest'ultimo, che era stato poi ripreso, con notevole abbassamento della riconoscibilità formale dell'opera, da quel gruppo di artisti, anch'essi in fuga da tutte le nazioni in guerra, che dal 1916 si erano ritrovati in Svizzera, a Zurigo, e che, in quell'anno, avevano dato vita, ospite Hugo Ball e auspice, fra gli altri, Tristan Tzara, al gruppo del *Cabaret Voltaire* e all'omonimo foglio, sul quale era apparsa, per la prima volta, la parola «dada»²³.

§ 10. La guerra tuttavia aveva creato una separazione che, come vedremo, non era soltanto geografica. Mentre Duchamp e Picabia avevano tenuto, certamente anche per la distanza dall'Europa, un atteggiamento di 'indifferenza' rispetto alle vicende in corso, proseguendo nell'arte sulla strada intrapresa a Parigi, il gruppo di Zurigo, di cui facevano parte Hans Arp, Alexsej Jawlensky, i fratelli Janco, Richard Huelsenbeck e vari altri²⁴, aveva basato le proprie iniziative su ragioni che, pur maturate nell'ambito estetico, avevano radici in un atteggiamento d'opposizione totale, non soltanto alla guerra, ma anche alla «età dell'oro della sicurezza» che l'aveva preceduta: «Il mondo e la società nel 1913 — ricostruiva Hugo Ball — apparivano così: la vita era completamente segregata e incatenata. Prevaleva una sorta di fatalismo economico; a ciascuno, che vi si opponesse o meno, era assegnato un ruolo preciso e, insieme, un carattere e interessi ad esso conformi. [...] Giorno e notte, la questione più scottante era: esiste da qualche parte una forza capace di porre fine a questo stato di cose?»²⁵. A questa critica sociale si accompagnavano comunque un atteggiamento fortemente individualista e

22 Cfr. *infra*, nota 77.

23 «Zurigo accoglieva rifugiati di ogni specie, rivoluzionari, perseguitati, disertori, obiettori di coscienza, che si mescolavano a spie, doppiogiochisti, negozianti di interessi, disgraziati eternamente braccati e profittatori dai grossi appetiti. In questo disordine, in questa agitazione fruttuosa [...], in questo *humus* sociale [...], il *Cabaret Voltaire* dava da vivere ad artisti sfortunati» (G. Hugnet, *L'avventura DADA. 1916-1922*, Milano, Mondadori, 1977, p. 24).

24 Cfr. *ivi*, pp. 19-33.

25 Citato in C. G. Jung, *Libro rosso. Liber novus*, a cura di S. Shamdasani, prefazione di H. Hoerni, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 194 (con qualche variazione).

uno slancio che, nella pratica di qualsiasi tipo di linguaggio, assumeva finalità addirittura sovrumane.

§ 11. Tzara, nel *Manifesto DADA*, apparso in realtà solo nel 1918, sintetizzava tale orientamento con le seguenti formule: «Per il suo carattere creatore l'opera è senza causa e senza teoria. Ordine=Disordine; io=non-io, affermazione=negazione: sono questi i fulgori di un'arte assoluta»²⁶. Prendendo questi principi e riportandoli alle serate in cui, di fronte a un pubblico esasperato, «una voce, che veniva di sotto un immenso cappello a pan di zucchero, diceva le poesie di Arp, Huelsenbeck urlava le sue, sempre più forte, mentre Tzara picchiava, seguendo lo stesso ritmo e lo stesso crescendo, su una grancassa. Huelsenbeck e Tzara ballavano grugnendo come orsi, oppure, infilati in un sacco, con un tubo in testa, si dondolavano in un esercizio chiamato *noir cacadow*»²⁷, si coglie l'intento di fare *tabula rasa* di ogni valore artistico o morale esattamente come stava facendo la guerra. Dada, in altre parole, accelerava «la decomposizione di tutto quello che già andava cadendo»²⁸.

§ 12. Avevano influito su questo orientamento, oltre ai precedenti indicati da Tzara stesso all'inizio del suddetto *Manifesto*²⁹, gli esiti più problematici della filosofia ottocentesca: quelli derivanti dal primo romanticismo tedesco, in specie dalla cerchia dell'«Athenaeum» degli Schlegel. Il bisillabo «da-da», per esempio, ricorre in alcuni frammenti autobiografici di Kierkegaard, ove le lallazioni del bambino sono ironicamente opposte alle certezze dell'età adulta³⁰; mentre l'individualismo traeva origine dal pensiero di Stirner (che Duchamp menziona ancora in uno scritto del 1960)³¹, la cui etica anarchica, riassunta dall'aggetti-

26 T. Tazara, *Manifesto Dada 1918*, in M. De Micheli, *op. cit.*, p. 301.

27 Cfr. G. Hugnet, *op. cit.*, p. 22.

28 *Ibidem*.

29 Cfr. M. De Micheli, *op. cit.* p. 299.

30 «La prima domanda nella prima [...] più sommaria istruzione impartita al bambino è, come è noto, questa: *che cosa vuole il bambino?* La risposta è: *Da-da*. [...] Preferisco parlare coi bambini, perché di loro si può sperare che diventeranno esseri ragionevoli; ma coloro che lo sono diventati. ... Buon Dio!» (S. Kierkegaard, *Enten-Eller [Aut-Aut]*, tomo 1, Milano, Adelphi, 1976, pp. 73-74).

31 *DS*, p. 202.

vo sostantivato di «Unico», rendeva lecito al singolo agire con la più grande libertà in ogni frangente o ambito culturale. La principale opera di Stirner, *L'unico e la sua proprietà* (1845) — divenuta una sorta di 'vangelo' in molti circoli intellettuali — esibisce in esergo il verso giovanile di Goethe: «Io ho fondato la mia causa sul nulla»³². Dada accentuava però notevolmente la spinta distruttiva dei suoi 'padri', ricollegandosi soprattutto a quell'impulso 'nichilista' (visione del mondo per cui l'«Essere» e il «Non-essere» sono equivalenti) che Leon Bloy, alla *fine de siècle*, aveva sentito dilagare in Europa dalle pianure slave³³, e che, in effetti, aveva i propri essenziali caratteri, etici e estetici, nei personaggi di Gogol', Dostoevskij, Čechov, Tolstoj o Černyševskij: scrittori assai tradotti in Europa occidentale, in particolare in lingua francese.

§ 13. Uno dei più importanti filosofi russi della seconda metà del secolo XIX, Šestov, trasferitosi a Parigi nel 1920 e autore, fra l'altro, di un libro dedicato alla filosofia della tragedia in Dostoevskij e Nietzsche³⁴, non concepiva però il nichilismo come un atteggiamento soltanto distruttivo, bensì come un processo di ricerca spirituale implicante dure prove individuali di separazione da ogni certezza «troppo umana» o dalle morgane del 'progresso', compresa l'arte nei suoi generi tradizionali e nelle sue funzioni socialmente riconosciute³⁵. Un personaggio, un'azione o una situazione, in apparenza, 'nichilisti' avevano sovente un 'doppio fondo': e, stando alle fonti russe, per esempio, nel romanzo *Che fare?* (1863) di Černyševskij, l'idea di tenere un concerto accostando due pianoforti su cui due esecutori suonano e cantano contemporaneamente due spartiti diversi, non si rivela un atto assurdo da parte dei personaggi, ma affine allo sforzo di vivere e pensare oltre i limiti della morale.

32 M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1979.

33 Cfr. G. Camponi, *Il «sentimento del deserto»*. *Dalle pianure slave al vecchio continente*, in F. Nietzsche, *Il nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide*, a cura di G. Camponi, Milano, Adelphi, 2006, pp. 47-60.

34 Cfr. L. Šestov, *La filosofia della tragedia (Dostoevskij e Nietzsche)*, a cura di E. Lo Gatto, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1950.

35 «Alla verità coercitiva, che è sorda agli appelli, ai lamenti, alle maledizioni dell'uomo, Šestov contrappone un'altra verità e parla, in termini filosofici, non "dell'occhio che vede ciò che è, ma dell'occhio per volontà del quale ciò che esso vede diventa quel che è", ossia contrappone alla verità come svelamento della "Necessità", una verità che è la realizzazione della sconfinata libertà creativa» (E. Lo Gatto, *ivi*, p. 8).

Egualmente l'incertezza e il rovello dei protagonisti dei romanzi di Dostoevskij o Tolstoj è un mezzo che rivela scenari incomprimibili entro le categorie del 'senso comune': le quali infatti si aprono, per negazioni progressive (che possono condurre fino all'omicidio o al suicidio), a misteriosi accessi spirituali.

§ 14. Il nichilismo era poi dilagato davvero oltre la Russia. Nietzsche (che conosceva in traduzione francese le opere di Dostoevskij, Tolstoj e Černyševskij³⁶) ne aveva fatto un punto di riferimento del proprio pensiero; e il suo designare una vocazione latente nell'intera civiltà occidentale era emerso anche in un autore vissuto in Nord America, ossia Poe, a sua volta molto letto e apprezzato in Francia. In un celebre racconto di Poe si narra di una lettera 'trafugata'³⁷ che, essendo stata messa in 'bella evidenza' sul camino del salotto da chi la tiene 'nascosta', non viene perciò 'scoperta' dalla polizia durante una minuziosa perquisizione. Poe creava in quel racconto, e in altre prove narrative e liriche, una 'dislocazione' fra le nozioni di 'verità' e 'finzione'³⁸, 'ispirazione' e 'calcolo', e apriva così un arabesco di nuove vie al rapporto fra le forme dell'arte e la realtà, ma anche fra quelle forme stesse e il pensiero: vie indefinibili, 'di mezzo', che si ritrovano poi, a partire dal precedente decisivo costituito dai *Fiori del male* (1857) di Baudelaire (non a caso il primo traduttore di Poe in francese), nei *Canti di Maldoror* (1868) di Lautréamont, trionfo di un'immaginazione che crea sconcertanti corrispondenze formali; o nei versi neoalessandrini di Mallarmé o in quelli, nello stesso gusto, ma più intrisi di vita, di Corbière, Rimbaud e Laforgue (quest'ultimo molto apprezzato da Duchamp³⁹), nei quali la parola si carica di valenze allusive, a volte ironiche altre liriche, miranti a far sì che la facoltà di rappresentazione della poesia si estenda ben oltre i limiti del già noto e del verosimile. Persino laddove l'ironia tende a prevalere, come nel teatro e nei ro-

36 Cfr. G. Camponi, *op. cit.*, pp. 52-53.

37 Cfr. E. A. Poe, *La lettera trafugata*, in *I racconti 1831-1849*, introduzione di J. Cortazar, Torino, Einaudi, 1983, pp. 472-487.

38 Cfr. J. Derrida, *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi, 1978.

39 *DS*, p. 148.

manzi di Jarry⁴⁰ o nei *nonsenses* delle prose e dei dialoghi di Wilde⁴¹, o nelle deformazioni pittorico-grafiche di Ensor⁴², c'è sempre una sottile valenza allusiva, una apparizione dell'invisibile e una sinestesia più o meno ampia, che si ritrova, con particolare sinteticità, nei testi di Morgenstern, il quale fu tra i primi a utilizzare una sola parola oppure parti di parole per scrivere una poesia, e che si spinse fino a comporre il *Canto notturno del pesce* (1905) ricorrendo a una serie di 'versi' formati esclusivamente da accenti brevi o lunghi⁴³.

§ 15. Il medesimo orientamento si coglie inoltre, durante la *belle époque*, in gruppi di artisti come i *Rosa+Croce* del *Sâr Pèladan*⁴⁴, nei *Nabis*⁴⁵, nel diffondersi dall'Inghilterra alla Germania del movimento esoterico denominatosi *The Golden Dawn* (che teorizzava, nell'arte, la via alchemica «del Camaleonte»)⁴⁶, tutti derivanti dal romanticismo, che segnalano, con un movimento di reciprocazione, il passaggio dalle ragioni della visibilità impressionista e postimpressionista alle avventure simboliste condotte al di là del visibile. Un gioco 'intermedio', questo, che avrebbe investito, in seguito, attraverso le ricerche condotte dai pittori cubisti, gli oggetti stessi della vita quotidiana. Si direbbe così che in Russia come in Francia, in Inghilterra come in Germania, il *Leitmotiv* nascosto nel nichilismo otto-novecentesco fosse la percezione di fenomeni 'sottili' attraverso una sensibilità affinata, 'intensificata'; e che, attraverso la perdita dei valori tradizionali, dovuta all'incalzare della società industriale e dei suoi *standard*, si venissero, in realtà, a tentate nell'arte, anche attraverso contaminazioni trasversali fra occultismo e scienza, fonti orientali e occidentali, alcune essenzia-

40 Cfr. A. Jarry, *Essere e vivere. Guignol – Ubu re – Scritti sul teatro*, a cura di C. Rugafori, Milano, Adelphi, 1984.

41 Cfr. O. Wilde, *L'arte, la vita e altre menzogne*, a cura di R. Ross e N. Manuppelli, Fidenza, Mattioli-1885, 1985.

42 Cfr. M. De Micheli, *op. cit.*, pp. 35-41.

43 Ch. Morgenstern, *Canti grotteschi*, prefazione e traduzione di A. Turazza, Torino, Einaudi, 1966, p. 17.

44 Cfr. D. Lobstein, *Joséphin Pèladan, e i Salon dei Rosacroce: una strategia pragmatica*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, catalogo della mostra (Ferrara-Roma 2007), a cura di G. Lacambre con la collaborazione di L. Capodieci e D. Lobstein, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007, pp. 17-24; inoltre J. Pèladan, *Avviamento alle scienze occulte*, Editoriale Brancato, Catania [s.d.].

45 Cfr. J. Rewald, *Dopo l'Impressionismo*, cit., p. 439 ss.

46 Cfr. *Insegnamenti magici della Golden Dawn. Rituali - Documenti segreti - Testi dottrinari*, a cura di S. Fusco, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007, vol. I.

li restaurazioni. All'origine dei principi «ordine=disordine; io=non-io, affermazione=negazione»⁴⁷, si pone ancora questo intento. Nel *Manifesto* del 1918 Tzara scrive: «amo un'opera antica per la sua novità»⁴⁸.

§ 16. Presto infatti anche il gruppo Dada si era dedicato, a suo modo, alla ricerca di significati 'altri', epifanici⁴⁹, e, di recente, Shamdasani ha ricordato che, durante la prima guerra mondiale, vi erano stati a Zurigo contatti fra il gruppo del *Cabaret Voltaire* e l'ambiente della psicologia analitica junghiana, con scambi fra attività creative e terapeutiche, ossia fra arte e scienza, che, anche attraverso la ripresa di idee e pratiche mutate dall'Oriente, ambivano al contatto con l'inconscio⁵⁰. Nello stesso ambiente si erano trovati, inoltre, adepti della teosofia e della antroposofia (Rudolf Steiner, molto attivo in Svizzera, aveva tenuto a Zurigo alcune conferenze fra il 1916 e il 1919⁵¹), i quali, attraverso i principi e le tecniche dell'«euritmia»⁵², utilizzavano la musica per mettere in connessione le diverse arti. Sophie Taeuber (poi moglie di Arp), nel 1917, per l'inaugurazione della Galleria Dada (nella quale sarebbero state visibili opere di Kandinsky, De Chirico, Kokoschka, Ernst e Prampolini) aveva eseguito una *performance* di danza astratta che riprendeva le sinestesie create da Kandinsky ne *Il suono giallo* (1911)⁵³. E proprio Kandinsky, al tempo in cui preparava l'almanacco del *Cavaliere Azzurro* (1912), aveva pubblicato, a Monaco, *Lo spirituale nell'arte* (1911)⁵⁴, che costituisce il *trait d'union* fra la teoria dei colori di Goethe, le idee dei primi romantici tedeschi sulla poesia e gli orientamenti

47 Cfr. *supra*, nota 26.

48 Cfr. M. De Micheli, *op. cit.*, p. 302.

49 Interessanti considerazioni sulla valenza spirituale del Dadaismo svolte da un suo adepto italiano, che fu direttamente in contatto con T. Tzara, in J. Evola, *Sul significato dell'arte modernissima*, in *Saggi sull'idealismo magico*, a cura di G. Berrettoni, Genova, I Dioscuri, 1989, pp. 177-199.

50 Cfr. S. Shamdasani, *Arte e psicologia analitica a Zurigo*, in C. G. Jung, *op. cit.*, pp. 203-205.

51 Precise indicazioni conservate negli archivi della Società Antroposofica circa le date e i luoghi delle conferenze steineriane consentono di fare tale affermazione. Cfr. *Opera omnia di Rudolf Steiner. Sommario*, a cura di L. Baratto Gentilini e I. Bavastro, Milano, Editrice Antroposofica, 1991.

52 Cfr. R. Steiner, *Euritmia. Linguaggio visibile*, Milano, Editrice Antroposofica, 1997.

53 Cfr. W. Kandinsky, A. Schönberg, *Musica e pittura*, Milano, SE, 2002.

54 Cfr. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989; e Id., F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, commento e note di K. Lankheit, Milano, SE, 1988.

creativi delle Avanguardie ispirate dalla teosofia e dalla antroposofia. L'arte tendeva così a uscire dai propri limiti rappresentativi assumendo funzioni e finalità a essi superiori.

§ 17. Non si capirebbe però la situazione Dada se non si calassero tutti questi presupposti nella vicenda storica in atto. Si poteva infatti essere favorevoli oppure contrari alle forme sociali e produttive della civiltà occidentale, ma la folle *escalation* del conflitto iniziato nel 1914 ne rivelava il fondamento essenzialmente economico. L'uomo europeo, a lungo illusosi della propria superiorità sulle altre civiltà del presente e del passato, si era trovato improvvisamente obbligato, dalla stessa classe dirigente in cui aveva riposto la propria «sicurezza» (e spesso i propri risparmi) a riprodurre, in guerra, gli stessi automatismi che, in tempo di pace, rendevano già la vita «completamente segregata e incatenata». Lo sconcerto per le distruzioni e le stragi rese possibili dalla tecnica aveva poi fatto il resto, mettendo in crisi tutti i valori tradizionali. La guerra era divenuta così, rispetto ai falsi miti, la risposta al quesito: «esiste da qualche parte una forza capace di porre fine a questo stato di cose?». Essa, in altre parole, si era paradossalmente rivelata il mezzo per uscire da ogni 'ordine' in precedenza costituito.

§ 18. Proprio perché la lotta per 'l'immagine della vita moderna' era stata definitivamente perduta, l'arte dadaista intendeva allora partire non più da un'implicita concorrenza, ideale o morale, con l'esistente (che oltretutto era giunto all'autodistruzione!), ma dai margini della società e della umanità, usando materiali di scarto e, insieme, paradossalmente 'primitivi', che «simboleggiavano in cenci splendidi la rivolta e la disperazione che rifiuta di abbandonarsi alla disperazione»⁵⁵. 'Distruggere' per 'fondare' era la sua essenza. E così, nelle icone di legni ridipinti, costruite da Arp, negli incastri di oggetti di Hausmann o negli effimeri costumi di carta e di cartone o negli stracci colorati di Marcel Janco, e in tante altre opere a essi affini, l'intensificato impulso nichilista designava la soglia di un mondo 'a venire', mantenendo tuttavia l'atroce ironia insita nelle montagne di stampelle avvistate da Ouspensky.

⁵⁵ G. Hugnet, *op. cit.*, p. 22.

Affermava Tzara: «Dopo la strage ci resta ancora la speranza di un'umanità purificata»⁵⁶.

III.

RES COGITANS

§ 19. Risentiamo a questo punto Duchamp: «Nel 1919 ero di nuovo a Parigi, dove il movimento Dada faceva la sua apparizione: Tristan Tzara, che arrivava dalla Svizzera, dove il movimento aveva debuttato nel 1916, si era unito in città al gruppo intorno ad André Breton. Picabia e io stesso avevamo già manifestato in America la nostra simpatia per i dadaisti»⁵⁷. Diceva «simpatia», e non era, in realtà, di più (forse non lo persuadeva quell'aura da oracolo di cui Tzara amava sempre ammantarsi e di cui era da molti accreditato⁵⁸). Eppure, mentre apponeva i baffi alla Gioconda, Duchamp realizzava un adeguamento fra le proprie vicende, umane e artistiche, e la situazione creata in Europa dalla guerra, che Dada, a Zurigo, aveva interpretato, appunto, come purificazione dell'arte in termini di senso, di mezzi e di finalità: «Ridurre, ridurre, ridurre — egli affermava — era la mia ossessione, ma allo stesso tempo il mio scopo era di volgermi verso l'interno piuttosto che verso l'esterno»⁵⁹. E aggiungeva: «Io mi interessavo alle idee e non solo ai prodotti visivi. Volevo mettere la pittura al servizio dello spirito»⁶⁰. Vi era certo una consonanza con le tesi dadaiste, ma la dichiarazione circa «la pittura al servizio dello spirito» al di là dei «prodotti visivi» adombrava

⁵⁶ Cfr. M. De Micheli, *op. cit.*, p. 300.

⁵⁷ Cfr. *supra*, nota 1.

⁵⁸ Cfr. G. Hugnet, *op. cit.*, pp. 83-85.

⁵⁹ *DS*, pp. 148-149.

⁶⁰ Ivi, p. 149. Rendo il sostantivo *esprit*, usato da Duchamp, con 'spirito' e non con 'mente': «Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit» (M. Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes. Écrits réunis et présentés par M. Sanouillet et P. Matisse. Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de A. Sanouillet et P. B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008, p. 167*).

il particolare rapporto che egli aveva avuto con l'arte fin dalla giovinezza nella nativa Blainville e, dopo il 1904, a Parigi⁶¹.

§ 20. Nato nel 1887 da una famiglia benestante della provincia francese, Marcel aveva ricevuto una educazione regolare, in cui le arti avevano costituito il principale interesse condiviso coi fratelli maggiori, Gaston e Raymond, e con la sorella minore, Suzanne (tutti e tre destinati a essere, a loro volta, coinvolti nelle vicende dell'arte novecentesca)⁶². Fu forse la precoce familiarità con le muse a indirizzarlo al superamento della 'fisicità' dell'opera d'arte, ossia a revocare in pittura (il linguaggio verso il quale si sentiva più attratto) il primato della corrispondenza retinica o mimetica col mondo visibile, che era stata sancita nel XIX secolo, in Francia, dalle tele di Courbet, e che, a suo pensiero, aveva avuto esiti catastrofici⁶³. Ciò nonostante si colgono, dopo il 1902, anno delle sue primissime prove, precisi confronti con la pittura di Monet, dei simbolisti e dei postimpressionisti, confronti i quali subiscono tuttavia, dopo l'abbandono, avvenuto già nel 1905, della parigina Académie Julian («una scuola privata, dove non imparai altro che a disprezzare qualsiasi formazione accademica»⁶⁴), una svolta decisiva determinata dall'incontro coi dipinti di Cézanne: «che veniva riconosciuto soltanto da pochi [...], e che aprì nuove prospettive al mio sviluppo complessivo»⁶⁵.

§ 21. In parallelo all'arte egli intratteneva, inoltre, un particolare rapporto col mondo femminile, iniziato forse tramite la sorella Suzanne (la sua modella preferita)⁶⁶, che l'induceva (e l'avrebbe indotto per tutta la vita) a cercare relazioni amorose 'lievi' ma non 'leggere', in cui ogni dato fisico doveva accompagnarsi a una complicità intellettuale, a una 'amicizia' che è agevole ascrivere alla lunga trama la quale, dalle *Affinità elettive* (1809) e dal *Faust* (1832) di Goethe, riappare in *Morella* (1835) o nel *Ritratto ovale* (1842) di Poe, ma an-

61 *Itp*, pp. 18-26.

62 «C'era dunque a casa sua un'atmosfera artistica? / Sì, chiara come il sole» (ivi p. 17).

63 «[...] la pittura non deve essere esclusivamente visiva o retinica. Deve interessare anche l'intelletto, la sete di comprensione» (*DS*, p. 159).

64 Ivi, p. 188.

65 *Ibidem*.

66 Cfr. *Itp*, p. 17.

che nella vita di Baudelaire (si pensi al legame di questi con l'attrice Jeanne Duval)⁶⁷. Una trama che aveva avuto, in Francia, altri casi nei rapporti fra Moreau e Alexandrine Dureux⁶⁸ o fra Schuré e Margherita Albana⁶⁹ e che trovava un modello di eroina nel racconto di Bourget, *Nihilisme* (1880), la cui protagonista «è una giovane e affascinante studentessa slava, gelida rivoluzionaria, “archange sans sexe”»⁷⁰. In questi casi la donna si rivela la ‘donna della mente’: il complemento di un essere ‘androgino’ in cui il desiderio gioca con se stesso, divenendo il mezzo di un superamento del mondo attraverso il mondo, dell’eros attraverso l’eros, secondo i gradi di un’attrazione sempre più ‘sottile’, assimilabile alla dottrina induista del *Sahaja*⁷¹ o a certe pratiche tantriche⁷². Presto Marcel fu conosciuto come il «celibe»⁷³ e il suo individualismo ‘a due’ pare corrispondere a certi tratti ‘nichilisti’ del Raskolnikov dostoevskiano: «ero contrario al matrimonio, ma non antifemminista, al contrario. [...] dovevo scegliere fra fare il pittore o qualcos’altro. Dedicarmi all’arte o sposarmi avere figli, una casa in campagna...»⁷⁴.

§ 22. Più che al colore però, nel quale gli impressionisti avevano riposto l’essenza del mondo della vita, il suo interesse andava al disegno (lavorò come illustratore per varie riviste e celebre è una sua tavola che rappresenta l’uomo borghese ‘aggiogato’ a una carrozzina e a una

67 Cfr. J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Milano, il Saggiatore, 1981. (Il tema del legame, essenzialmente mentale, di Baudelaire con la donna costituisce il motivo conduttore dell’intero saggio. L’A. ne fornisce una chiara sintesi in particolare alle pp. 112-113).

68 Cfr. J. Paladilhe, *Gustave Moreau: sa vie — ses œuvres*, suivi de *Gustave Moreau au regard changeant des générations*, par J. Pierre, Paris, Hazan Éditeur, 1971; e P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, London, Arc Editions, 2010.

69 Cfr. E. Schuré, *Donne ispiratrici*, Bari, Laterza, 1930, pp. 98-176.

70 Cfr. G. Camponi, *op. cit.*, pp. 56-57.

71 «[...] nel caso di individui altamente raffinati, gli scambi sottili di energia nervosa effettuati nel rapporto sessuale — e che sono necessari alla piena vitalità — possono avvenire con la semplice intimità in una relazione a malapena appassionata nel senso comune del termine» (A. K. Coomaraswamy, *Sahaja*, in *La danza di Śiva*, Milano, Luni, 1997, p. 136).

72 Cfr. J. Evola, *Metafisica del sesso*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1994, pp. 261-278.

73 *Itp*, pp. 32, 83.

74 Ivi, p. 32.

moglie di nuovo incinta)⁷⁵. E su tale via, che favoriva il processo di astrazione dal dato retinico verso strutture più intellettualizzate, sarebbe maturato — dopo un accostamento, nel 1910-11, ai *fauves* e una ‘affinità elettiva’ mai ben chiarita col dinamismo dei futuristi⁷⁶ — il legame con il Cubismo, attuato tuttavia nella prospettiva del già citato gruppo della *Section d’Or* (1912), che era stato organizzato dai suoi fratelli Gaston e Raymond (rinominatisi, nell’ambiente artistico, il primo Jacques Villon, il secondo Duchamp-Villon), composto da una trentina di artisti, tra cui figuravano Picabia, Metzinger, Lhote, Kupka, de La Fresnaye, i Delaunay, Léger, Gris e Archipenko⁷⁷. L’incontro con Apollinaire l’aveva stimolato, inoltre, a riflettere, contemporaneamente all’immagine, sulla parola, seguendo l’orientamento, prima ricordato, che aveva avuto inizio con Baudelaire, e in cui s’inscrivevano anche i nomi di Roussel⁷⁸ e di Brisset, quest’ultimo celebre divulgatore di criptici alfabeti cosmogonici d’origine cabalistica⁷⁹.

§ 23. Le giuste letture e le frequentazioni parigine, anche di carattere femminile, contribuirono al rapido definirsi di una poetica individuale che appare già ben riconoscibile nei suoi aspetti stilistici e nella direzione di sviluppo in prove quali *Giovane triste in treno* e *Nudo*

75 Ivi, pp. 18-19.

76 Cfr. *infra*, nota 83.

77 La mostra della *Section d’Or* si tenne nel 1912 a Parigi nella improvvisata galleria La Boétie. Essa costituì una sintesi e al tempo stesso un’estensione del lavoro avviato dai tre fratelli Duchamp nelle riunioni a Neuilly e Puteaux, e completato dagli incontri a casa di A. Gleizes, a Courbevoie: cfr. *Itp*, pp. 21 e 30. J. Clair parla di un «gruppo di Puteaux, Villon Kupka e qualcun altro», cfr. *Breve storia dell’arte moderna* [intervista con T. Naudin], Ginevra-Milano, Skira, 2011, p. 18.

78 «Roussel suscitò [...] il mio entusiasmo. Lo ammiravo perché arrecava qualcosa che non avevo mai visto. Solo questo può suscitare dal più profondo del mio essere un sentimento d’ammirazione — qualcosa che basta a se stessa — niente a che vedere con i grandi nomi e le influenze. Apollinaire fu il primo a mostrarmi le opere di Roussel. Era poesia. [...] La mia biblioteca ideale avrebbe compreso tutti gli scritti di Roussel e di Brisset, forse Lautréamont e Mallarmé» (*DS*, pp. 150-151). Per altre notizie sui rapporti con Roussel e altre considerazioni di Duchamp sullo scrittore, cfr. *Itp*, pp. 33-34, 42; e nota seguente.

79 «Brisset e Roussel erano i due scrittori che ammiravo di più in quegli anni per la loro immaginazione delirante. Jean Pierre Brisset era stato scoperto da Jules Romains grazie a un libro che aveva trovato sul Lungosenna. L’opera di Brisset era una analisi filologica del linguaggio — analisi condotta attraverso un intreccio incredibile di calembour. Era una modalità da Doganiere Rousseau della filologia. Romains lo presentò ai suoi amici. E costoro come Apollinaire e compagni organizzarono una manifestazione in suo onore ai piedi del *Pensatore* di Rodin, davanti al Pantheon, dove egli fu proclamato *Principe dei Pensatori*» (*DS*, p. 150). Sull’opera e la figura di Brisset, cfr. A. Breton, *Jean-Pierre Brisset*, in *Antologia dello humor nero*, a cura di M. Rossetti e I. Simonis, Torino, Einaudi, 1977, pp. 192-194; e *infra*, nota 171.

che scende le scale n. 1, entrambi del 1911, poi in *Nudo che scende le scale n. 2*, del 1912 — dipinto affine, nello stile, ai contemporanei *Il re e la regina circondati da nudi veloci* e *Sposa* (nei quali si coglie un'influenza di Léger, in particolare da *Figure nude in un bosco*, 1910). Quello di Duchamp è un orientamento stilistico del tutto intellettualizzato, pur condotto con una straordinaria abilità di mano, che spazia dal Simbolismo alle Avanguardie, riflettendo individualmente il clima della *Section d'Or* al fine paradossale, come era anche per l'amico Picabia⁸⁰, di neutralizzare le diverse influenze⁸¹. Duchamp dice infatti che scopo del *Nudo che scende le scale n. 2* era «la rappresentazione statica del movimento — una composizione statica di indicazioni statiche delle diverse posizioni assunte da una forma in movimento senza cercare effetti cinematografici con la pittura»⁸²; il che attesta, malgrado le non generose parole riservate al Futurismo⁸³, proprio una sintesi fra quest'ultimo e il Cubismo onde creare una corrispondenza 'inceppata' (di 'stallo' per usare un termine degli scacchi) tra dinamismo e staticità, percezione e riflessione, sintesi e analisi. Non a caso in *Giovane triste in treno* (indicato come un autoritratto⁸⁴) la figura, fortemente stilizzata, si moltiplica, risultando affine al movimento del mezzo su cui si trova, ma come se quest'ultimo fosse osservato dall'esterno!

80 Per un giudizio di Duchamp su Picabia, cfr. *DS*, pp. 182-183; e *Itp*, pp. 31-32.

81 Duchamp definiva per esempio certi suoi dipinti del 1911-12 come una «interpretazione cubista di una formula futurista» (*Itp*, p. 35). Più volte egli parlò del proprio lavoro come di una rielaborazione continua di modelli artistici diversi.

82 *DS*, pp. 148.

83 La questione dei rapporti col Futurismo non è chiara e non è stata mai ben chiarita. Duchamp negava di aver visto dipinti futuristi prima della mostra del gruppo italiano alla galleria Bernheim-Jeune di Parigi nel febbraio del 1912, dall'altro, circa i dipinti del 1911-12, come appunto *Nudo che scende le scale n. 2* o *Il re e la regina circondati da nudi veloci*, dichiarava: «forse l'idea è un po'futurista» (*Itp*, p. 35). Un interesse condiviso con i futuristi era quello, del resto diffuso in tutto l'ambiente artistico europeo, per le «cronofotografie» realizzate da E. J. Marey, ma non è da escludere che il rifiuto che Duchamp si vide opporre all'esposizione del *Nudo che scende le scale n. 2* al *Salon des Indépendants* del 1912 si originasse, dal punto di vista di dei cubisti 'ortodossi', dalla eccessiva vicinanza del dipinto ai canoni formali futuristi. Per non riprendere una questione che lo aveva molto amareggiato, quella cioè della esclusione dal suddetto *Salon*, Duchamp scelse forse di tenere a posteriori un atteggiamento ambiguo, che, in ogni caso, salvaguardava la indipendenza della sua ricerca. Circa la affinità del *Nudo che scende le scale n. 2* con la pittura futurista, cfr. inoltre *DS*, p. 191.

84 «[...] è un quadro autobiografico: l'idea mi venne durante un viaggio [in treno] che feci da Parigi a Rouen. Il giovane ha la pipa proprio per indicare la mia identità» (*Itp*, p. 33).

§ 24. Il ‘quadro’, che era stato concepito dai cubisti come oggetto ideale contemporaneamente percepibile da vari punti di vista, e dai futuristi serrato, col medesimo intento, nei ritmi reali della macchina, si trasforma in una vibrazione di piani indifferenti l’uno all’altro, né ideali né reali, da cui il pensiero, impossibilitato a trarne una sintesi, finisce per staccarsi, ricevendone la propria originaria integrità. *Nudo che scende le scale n. 2*, rifiutato al *Salon des Indépendants* nel 1912, ma esposto con grande successo, nel 1913, all’*Armory Show* di New York⁸⁵, costituisce perciò, in se stesso, un punto di passaggio, di distacco dall’arte nelle sue tradizionali finalità e forme tecnico-rappresentative: «In questa prospettiva — ricordava Duchamp — giunsi a pensare che un artista poteva impiegare qualsiasi cosa — un punto, una linea, un simbolo più o meno banale — per esprimere ciò che vuole dire»⁸⁶.

IV.

ANESTESIA

§ 25. L’assunzione del mondo a ‘oggetto’ da cui staccarsi, abolendone qualsiasi rappresentazione ideale o retinica (pittorica, plastica, ecc.), era insomma implicita nel *Nudo* del 1912. Ecco allora che il *ready-made*, ‘inventato’ (lat. *invenire*, ‘trovare’) nel 1915 a New York — ma la *Ruota di bicicletta* è del 1913 e lo *Scolabottiglie* del 1914 — si propone con una valenza doppia: da un lato ‘etica’ (lo scoppio della guerra sollecitava Duchamp a salvaguardare la propria ‘indifferenza’), dall’altro ‘estetica’ nei riguardi della pittura e dell’arte in generale che, nonostante le prospettive di ricerca antimimetica sviluppate dalle Avanguardie, non erano mai riuscite a oltrepassare, comunque, il valore percettivo: «C’è un punto che voglio stabilire molto chiaramente — dichiarava Duchamp — ed è che la scelta di questi *ready-mades* [oltre a quelli già citati, le varie stampe dozzinali denominate *Farmacia*, e la pala per la neve

85 Vi è una curiosa coincidenza da segnalare. «Durante il suo soggiorno a New York nel 1913 Jung visitò probabilmente l’*Armory Show*, la prima grande esposizione di arte moderna in America (restò aperta fino al 15 marzo, Jung era partito alla volta di New York il 4 marzo). Nel seminario del 1925 egli fece riferimento a un’opera che all’epoca aveva fatto scalpore a New York, *Nudo che scende le scale* (1912) di Marcel Duchamp» (S. Shamdasani, in C. G. Jung, *op. cit.*, p. 204).

86 *DS*, p. 149.

intitolata *Prima di un braccio rotto*, e altri ancora, tutti del 1913-18] non mi fu mai dettato da alcun diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione di indifferenza visiva, unita al tempo stesso ad una assenza totale di buono o di cattivo gusto... di fatto un'anestesia totale»⁸⁷.

§ 26. Ora, prima di continuare è utile svolgere alcune riflessioni, poiché, nel lavoro di Duchamp, si coglie la presenza di fonti che egli ha in seguito negato addirittura di avere mai conosciuto⁸⁸. Non si trattava di cattiva fede, bensì di un modo per cancellare le proprie tracce lasciando *sans paroles* le opere compiute, così che altri, incontrandole, dovessero mettersi, sempre e di nuovo, a cercarne il senso. Tacendo egli ne prolungava la forma che, come nella 'lettera trafugata', non era quella apparente. Ad esempio la dichiarazione di «anestesia totale» relativa ai *ready-mades* non implica che essi siano scelti davvero casualmente: chiunque si accorge della analogia morfologica fra la figura del *Nudo che scende le scale n. 2*, quale «rappresentazione statica del movimento», e i raggi della *Ruota di bicicletta* o la struttura dello *Scolabottiglie*. L'idea del «moto immobile», rileva Jean Clair, si ritrova inoltre nel *Macinino da caffè* e nella forma del mulino utilizzata in altre opere, per quanto ancora dipinte⁸⁹. Vi è, dunque, uno scivolamento del tutto coerente dall'immagine bidimensionale all'oggetto, fino a assumere quest'ultimo come un nuovo punto di partenza. Ma verso dove?

§ 27. Qualsiasi *ready-made* costituisce la materializzazione di un pensiero, di una finalità che è implicita nella sua forma. Forma e pensiero in qualsiasi oggetto si corrispondono indipendentemente dal suo valore estetico, e ogni oggetto aderisce, in qualche misura, a una presenza che resta in esso invisibile: tale legame esiste, per esempio, fra una un cappello e una testa, un cucchiaino e una bocca, una sedia e i glutei, un guanto e una mano, una penna per scrivere e le dita, una scarpa o un pedale e un piede, un materasso e un corpo: la 'trascendenza' in ogni

⁸⁷ Ivi, p. 165.

⁸⁸ Si può dire che questa strategia della 'negazione delle fonti' sia parte integrante di tutta l'opera di Duchamp, ma, dagli scritti, anche da quelli più frammentari, e dalle stesse interviste, si trae spesso l'impressione che egli intenda fornire delle indicazioni precise, le quali tuttavia vengono lasciate al fortunato caso in cui chi legge sia in grado di comprenderle.

⁸⁹ Cfr J. Clair, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, Milano, Abscondita, 2003, p. 36.

oggetto è lo stampo, concavo o convesso, di un ‘corpo assente’. E più ci avviciniamo al nostro tempo, più gli oggetti industriali corrispondono a un uomo o a una donna ‘nudi’: ossia del tutto assenti: anonimi in quanto presenti soltanto nello *standard* più semplice, ovvero ‘meccanico’, della loro forma. Il *ready-made* ha la stessa ‘nudità’, ma la sua ‘dislocazione’ rispetto all’uso che se ne potrebbe fare, fa sì che il ‘corpo assente’ implicito nella sua forma riveli un’altra ‘assenza’, che vi rimane materialmente esclusa ma anche aderente. La logica che lo governa è infatti quella della ‘lettera trafugata’, in cui la massima presenza è la massima assenza, ovvero indica, per eccesso, una realtà invisibile ‘attraverso’ il suo apparire.

V.

IN VITRO VERITAS

§ 28. La macchina come oggetto — in quest’ultimo senso — ‘nudo’ corrisponde alla «macchina celibe»⁹⁰, inceppata, di Duchamp, svelando il *ready-made* per quello che è: un supporto meditativo: uno stampo ‘concavo-convesso’ ove il pensiero può cominciare a risalire verso un livello d’esistenza superiore alla materia. Si tratta di una breccia bassa, ma proprio l’utilizzo degli oggetti più comuni come primo atto di distacco dal mondo si trova per esempio nelle opere di Rudolf Steiner precedenti il 1912⁹¹, anno del *Nudo che scende le scale n. 2*, seguito

⁹⁰ *DS*, p. 35; cfr. inoltre *ltp*, pp. 36-37.

⁹¹ «Il pensiero del discepolo spirituale deve [...] esercitarsi in modo da prefiggersi la propria direzione e il proprio scopo. La saldezza interiore e la capacità di concentrarsi esclusivamente sopra un oggetto: ecco le qualità che il pensare deve tendere ad acquistare. Per questo gli esercizi della “meditazione” non si devono cercare in oggetti complicati, ma facili e familiari. Chi riesce a fissare il suo pensiero durante vari mesi, almeno per cinque minuti al giorno, sopra un oggetto di uso quotidiano (per esempio, una spilla, una matita, ecc.), e ad escludere durante quel tempo ogni altro pensiero che non si riferisca a quell’oggetto, avrà fatto molto per raggiungere il suo scopo [...]. Anche chi sente di essere un “pensatore” a seguito della sua istruzione scientifica, non deve disprezzare questo modo di rendersi “maturo” per l’educazione occulta; se infatti si fissa il pensiero per qualche tempo sopra un oggetto familiare si può essere sicuri di pensare obiettivamente. Chi si chiede: “Di che cosa è costituita una matita? Come vengono connesse le diverse parti? Quando è stata inventata la matita? E così di seguito, chi pensa in quel modo, armonizza le proprie idee molto più con

dalla *Ruota di bicicletta*, e corrisponde ai primi progetti del *Grande Vetro* ossia de *La sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche*, che fu per Duchamp la «principale occupazione» (come per Goethe il *Faust*) fino al 1923. Tutti i *ready-mades* furono pensati-realizzati contemporaneamente al *Grande Vetro*. La semplicità dell'oggetto è infatti il limite delle tre dimensioni del mondo fisico, così come la banalità verbale è il limite del pensiero riflesso, ossia dell'ego. Il più semplice, il più povero, il più banale segnano l'esistenza di una soglia⁹².

§ 29. Jean Clair ha fornito una lettura esemplare dell'*imagery* del *Grande Vetro*, riportandola al romanzo *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* (1912) di Gaston de Pawlowski⁹³. Si può tener conto però anche di altri elementi. Nella estate del 1912 Duchamp si recò per due mesi a Monaco di Baviera⁹⁴. Non vi sono testimonianze sicure che egli abbia presenziato alla prima rappresentazione del terzo dramma-mistero di Steiner, *Il guardiano della soglia*, che si tenne in città il 24 luglio⁹⁵, ma nell'allestimento scenico dell'opera compariva un vasto

la realtà, di chi riflette sopra la discendenza dell'uomo, o su ciò che è la vita» (R. Steiner, *La scienza occulta nelle sue linee generali* [1910], Milano, Editrice Antroposofica, 1996, pp. 268-269). Steiner inoltre tenne a Parigi, nel 1906, un ciclo di conferenze che segnarono l'inizio della sua influenza su alcuni circoli culturali e artistici raccolti intorno alla rivista «Triade». Nell'occasione egli conobbe il drammaturgo, scrittore e critico musicale E. Schuré, che divenne suo seguace e fu un tramite per alcuni ambienti culturali di Monaco di Baviera. È anche da ricordare, per quanto riguarda Duchamp (cfr. *infra*, nota 194), che, nelle suddette conferenze, Steiner trattò proprio delle due polarità del maschile e del femminile: «Nel ciclo di conferenze di Parigi ho esposto una concezione che aveva dovuto subire nella mia anima un lungo periodo di "maturazione". Dopo avere spiegato quale rapporto abbiano tra loro le parti dell'entità umana: il corpo fisico, il corpo eterico [...], il corpo astrale [...] e il portatore dell'io, comunicai il fatto che il corpo eterico dell'uomo è femminile e che il corpo eterico della donna è maschile» (R. Steiner, *La mia vita*, Milano, Editrice Antroposofica, 1999, p. 352).

92 Rispondendo a un collezionista che gli chiedeva di autenticare un falso *ready-made* di cui era venuto casualmente in possesso, Duchamp, nel 1965, rifiutandosi di accedere alla richiesta, rispondeva: «Qu'elle soit signée ou non, votre découverte possède la même valeur "métaphisique" que n'importe quel autre *ready-made*. Elle a même l'avantage de n'avoir aucune valeur commerciale» (da una lettera scritta in inglese e citata, in traduzione francese, in *Duchamp du signe*, cit., p. 20).

93 J. Clair, *op. cit.*, pp. 59-79.

94 Il soggiorno a Monaco di Baviera, dal luglio all'agosto 1912, sembra, nonostante le solite 'reticenze allusive' di Duchamp, essere stato decisivo ai fini della sua opera, in particolare per il *Grande Vetro* (cfr. *Itip*, p. 36-37). È l'artista stesso a dichiarare che, durante tale soggiorno, egli pervenne, attraverso alcuni disegni, alla «completa liberazione» da qualsiasi legame con la pittura 'retinica', e alla sintetica «giustapposizione di elementi meccanici e di forme viscerali» (*DS*, p. 192).

95 Cfr. R. Steiner, *Il guardiano della soglia*, Milano, Editrice Antroposofica, 1987. Uno dei protagonisti della *pièce*, lo scienziato Strader, è impegnato a trasformare la sua conoscenza 'positiva' in una nuova forma di conoscenza 'spirituale'.

altare in vetro, diviso in due parti, simbolizzante l'evoluzione contemporanea della Grande dea Iside, la divina Sophia, ossia la Sposa celeste degli Gnostici, cosmico grembo di raccolta e di trasmissione luminosa al creato di ogni modello o archetipo spirituale. Sul vetro, infatti, era rappresentato, dall'alto al basso, un sottile fluire di colori, che tracciava due 'mulinelli' in una sorta di movimento di entrata e di uscita dal mondo⁹⁶.

§ 30. I rapporti fra Parigi e Monaco erano da tempo intensi grazie a figure come il già citato Schuré e ai circoli teosofici e poi (dopo il 1913) antroposofici⁹⁷, ai quali anche Raymond Duchamp-Villon si era accostato⁹⁸. E fra i gruppi de la *Section d'Or* e del *Cavaliere Azzurro* si sarebbero avuti contatti proprio dalla fine del 1912, in specie fra i coniugi Delaunay da un lato e Klee, Macke e Marc dall'altro⁹⁹.

96 Della esistenza di tale altare, fin dall'allestimento del primo dei drammi-mistero a Monaco, *La porta dell'iniziazione* (1910), ha lasciato testimonianza un seguace di Steiner, il quale aveva preso parte alle prove. «Der Altar in dem Meditationszimmer im ersten Mysteriendrama bestand aus einem unteren und einem oberen Teil; in beiden waren farbige Transparente eingesetzt. Oben war eines, das eine Art Hufeisen bildete und das in der Mitte ein Rosenkreuz darstellte, das umgeben von einigen verschiedenfarbigen Ovalen war; unten eines, das aus einem Kegel bestand, der in Kreisen dieselben Farben — und in der Anordnung bzw. Aufeinanderfolge — aufweis, wie sie das obere Transparent zeige. Dazu sagte Rudolf Steiner etwa folgendes: Die Farben des oberen Bildes strömen geistig hinaus in dem Raum, kreuzen sich dort, strömen dann zurück nach unten und erzeugen da den Kegel mit dem Farbkreis [...]» (O. Schmiedel, *Erinnerungen an die Proben zu den Mysterienspielen in München in den Jahren 1910-1913*, citato in H. Weisberger, *Angaben Rudolf Steiners Für eine Therapie mit Farben*, in «Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe», Heft Nr. 97, 1987, p. 14). L'analogia fra il *Grande Vetro* e la 'trasparenza', avente valore ierofanico e culturale delle vetrate dedicate alla Vergine nelle cattedrali gotiche, è sostenuta anche in J. Clair, *op. cit.*, p. 43 («Il Grande Vetro è una vetrata dei tempi moderni...»). Si tenga inoltre conto che c'è un'altra opera, *Apparato scorrevole contenente un mulino ad acqua in metalli vicini* (1913-1915), composta da una semicirconferenza in vetro in cui appare una ruota dipinta 'in scorcio prospettico'. Esiste anche un altro progetto basato sul vetro e sul simbolo della croce: cfr. M. Duchamp, *Duchamp du signe*, cit., pp. 352-353. Va infine detto che Duchamp aveva una discreta conoscenza del tedesco per averlo studiato a scuola.

97 Cfr. R. Steiner, *La mia vita*, cit., pp. 353-357. Per ulteriori informazioni circa gli ambienti legati alla teosofia e a R. Steiner, sia a Parigi che a Monaco di Baviera, cfr. G. Burrini, *Le metamorfosi di Tristano: Édouard Schuré e il suo tempo*, in E. Schuré, *Evoluzione divina. Dagli antichi ai nuovi misteri*, a cura di G. Burrini, Roma, Tilopa, 1993, pp. XIV-XVIII.

98 Una mostra organizzata dalla Fondazione Beyeler di Basilea, *Archisculpture*, dall'ottobre 2004 al gennaio 2005, dedicata ai rapporti fra architettura e scultura del Novecento, ha evidenziato, fra l'altro, l'analogia morfologica tra la facciata del secondo *Gotheanum*, costruito dal 1924 al 1928, a Dornach, su progetto di R. Steiner, e una scultura di R. Duchamp-Villon, *Portrait du Professeur Gosset*, del 1917. Ciò induce a pensare a un terreno comune di ideali e di forme espressive creatosi all'inizio del secolo, che, tra Germania e Francia, si sviluppò poi nelle iniziative della *Section d'Or* a Parigi e del *Cavaliere Azzurro* a Monaco, cfr. nota seguente.

99 Cfr. A. Cavallaro, *Il Cavaliere Azzurro e l'orfismo*, in *L'arte nella società*, collana diretta da M. Calvesi, Milano, Fabbri, 1976.

La capitale della Baviera offriva, inoltre, un particolare connubio d'antichità e innovazione, essendo sede di gloriose istituzioni culturali e di celebri musei, e al tempo stesso di grandi industrie. Così, quando si pensa che il *Grande Vetro* indica un itinerario d'evoluzione iniziatica dal mondo tridimensionale delle macchine o della tecnica verso la «quarta dimensione», ovvero il mondo spirituale, simbolizzato dalla Sposa celeste (tema che costituisce il motivo conduttore dei drammi-mistero di Steiner), si ha l'idea che esso sia, nella parte bassa, un *ready-made* da cui però 'traspare', nella parte superiore, ciò che la retina 'non vede'. Il *Grande Vetro* cioè svela la divina Sophia 'messa a nudo' in oggetti che non si possono unire a essa se non perdendo il loro carattere di oggetti, ossia risultando gli 'stampi' di una meditazione che li incontra per trasformarsi via via in puro pensiero. Di qui forse la curiosa definizione dell'opera, data da Duchamp stesso, come di un «ritardo in vetro»¹⁰⁰.

§ 31. Il fine di 'varcare la soglia' raccoglie, infatti, l'intera attività duchampiana 'attraverso' l'arte, e ha un preciso riscontro nella *Gioconda baffuta*. Bisogna però spiegare come l'artista sia giunto a quell'opera, appunto, 'attraverso' il *Grande Vetro*, — che egli definiva anche «una somma di esperienze, senza essere influenzato dall'idea di voler fondare un altro movimento pittorico, un altro "ismo"»¹⁰¹. Il *Grande Vetro* è in effetti una sorta di 'autobiografia prospettica', smembrata e ricostruita come filiera di un laboratorio industriale che distilla la percezione verso una ignota dimensione metafisica¹⁰². Proprio il «moto immobile» di una macinatrice pare in effetti propiziare l'ascesa (ossia la 'dislocazione' dalla materia), come nell'altare trasparente di Steiner il mulinare dei colori, nella parte bassa, segna il punto di diffusione, nel visibile, delle emanazioni prodotte dalla Sophia celeste¹⁰³. Il modello steineriano risulta però invertito. Duchamp inserisce una distanza, addirittura un 'taglio' fra l'alto e il basso¹⁰⁴, e questo, se da un lato definisce lo specifico dell'opera, mette anche sulla via che porta alla

100 *Itp*, p. 41.

101 *Ivi*, p. 43.

102 J. Clair, *op. cit.*, pp. 67-68.

103 Cfr. *supra*, nota 96.

104 J. Clair, *op. cit.*, pp. 85-87.

Gioconda baffuta. La perdita della Grande dea Iside, la divina Sophia, Vergine o Sposa celeste, che Steiner aveva decretato come evento specifico dell'epoca moderna¹⁰⁵, indicando nell'arte il mezzo per riguadagnarla, viene infatti sentita da Duchamp insanabile attraverso un'arte concepita in termini sensibili ovvero retinici. Sicché, anche il *Grande Vetro* gli apparve, alla fine, 'in ritardo', cioè troppo 'retinico', rispetto ai *ready-mades* e ai loro affini come, appunto, la *Gioconda baffuta*. Ma, per arrivare a capire il particolare significato di quest'ultima, bisogna introdurre altri elementi culturali collegati alla specifica memoria duchampiana — e alla stessa città di Parigi.

VI.

SCALE IMMOBILI

§ 32. L'intellettualismo di Duchamp, così estremo da non farsi mancare nulla, risente di una linea di pensiero tipicamente francese. Nella polemica, già riferita, verso il realismo di Courbet si avvertono echi dell'*esprit de finesse* di Port Royal e dell'attenzione per i sottili aspetti epifanici della realtà, che caratterizzano gli interni di Georges de La Tour, le insegne di Antoine Watteau e le nature morte di Jean-Baptiste Chardin¹⁰⁶, e che trovano infine riscontro in molti orientamenti della cultura illuministica. L'indipendenza deista dello spirito dal mondo (ultima eco del dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa*) assume, a volte, in tale cultura, caratteri di un movimento 'teatrale' tra realtà e finzione, che hanno un iperbolico riassunto nel *Paradosso sull'attore* (1773) di Denis Diderot: «Sostengo — afferma il direttore della *Encyclopédie* — che è la sensibilità che rende gli attori mediocri, l'estrema sensibilità gli attori limitati, il sangue freddo e il cervello gli attori sublimi»¹⁰⁷.

105 R. Steiner, *La ricerca della nuova Iside, la divina Sofia* [1920], Milano, Editrice Antroposofica, 1997, pp. 14-15.

106 Nel genere della natura morta, *La fontana di rame* [1743] (si badi già al titolo), dipinta dal pittore francese, pare quasi un *ready-made*.

107 Cfr. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, con uno scritto di Y. Belaval, Milano, SE, 1896, p. 21.

Duchamp avrebbe ovviamente sottoscritto quel sottile rilievo, e l'attenzione per le molte ambiguità dell'epoca dei Lumi, in particolare verso la scienza, era evidentemente condivisa anche da chi aveva dato vita al *Cabaret Voltaire*, rammentandosi dell'atteggiamento ironico dell'autore del *Candido* (1759), cioè Voltaire, verso la scienza stessa e il progresso, ossia verso quei valori che la guerra aveva screditato. Jean Clair fa riferimento, in rapporto all'idea conduttrice del *Grande Vetro*, «alle esperienze di "fisica divertente" [...] dei salotti borghesi dell'epoca di Diderot e di Voltaire»¹⁰⁸. E Duchamp stesso dichiara: «Non era l'amore per la scienza che mi spingeva [...] era piuttosto il desiderio di screditarla, ma in maniera dolce inavvertita, noncurante. L'ironia giocava sempre un ruolo importante»¹⁰⁹. Il vero tratto francese di Duchamp sta infatti nel suo *esprit de finesse*, che, spogliando, con l'ironia, il pensiero della facoltà rappresentativa, ne distrugge il carattere immaginativo e, al tempo stesso, lo ritrova in una logica ineffabile e ossessiva, che si riconosce giusto negli autori che egli menziona come ispiratori del suo lavoro. Tra i quali vanno ricordati, come abbiamo già fatto, Jarry e Roussel, entrambi maestri nella costruzione di trame narrative autoreferenziali così personali e inattendibili da risultare oggettive e estensibili o moltiplicabili all'infinito. *L'esprit de finesse* pare in essi girare su se stesso dissolvendo nichilisticamente ogni corpo, smontandosi e rimontandosi in aggregati verbali o in segni tipografici che paiono quasi suppellettili allineate in una vetrina. Sembra così di cogliere l'ambiguo avvertimento di un processo di meccanizzazione della vita, che riflette l'avvento di un mondo ove gli oggetti occupano il 'pensare' in uno spazio claustrofobico né tutto naturale né tutto artificiale, come quello che Émile Zola, in *Au bonheur des dames* (1883), descrive raccontando una relazione amorosa che ha come sfondo esclusivo un moderno magazzino di merci¹¹⁰.

108 Cfr. J. Clair, *op. cit.*, p. 27.

109 *Itp*, p. 40.

110 «Dalle tele e dai cotoni della galleria Monsigny sorgeva un brivire argenteo simile alla fascia luminosa che per prima rischiarava il cielo dalla parte dell'oriente, mentre per il lungo della galleria Michodière, le mercerie e le passamanerie, gli oggetti di Parigi e i nastri mandavano riflessi di lontani declivi [...], i merletti e le trine che volavano per l'aria, schiudevano un firmamento di sogno, lasciavano intravedere un paradiso di splendori bianchi dove si stessero per celebrare le nozze della regina ignota» (E. Zola, *Al paradiso delle signore*, a cura di C. Becker, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 472-473).

§ 33. L'oggetto, come la parola pura, autoreferenziale per eccesso o per difetto, sembra costituire, in accordo con la evoluzione estetica del nichilismo, un carattere ricorrente in certa cultura artistica francese fra Ottocento e Novecento, e lo stesso carattere si riscontra nell'opera di Duchamp quando essa si avvale di parole. In questo caso (dopo l'interesse per le atmosfere della poesia simbolista, ancora attive, ma già in trasformazione, in Apollinaire), si verifica uno svuotamento funzionale dei materiali lessicali¹¹¹, che va verso il mero *calembour*, giungendo a sfiorare quella vertiginosa e sottile *bêtise* del quotidiano riscontrabile nei titoli nei *ready-mades*, i quali sono essi stessi dei *ready-mades*: si pensi alle stampe intitolate *Farmacia* o alla pala per la neve denominata *Prima di un braccio rotto*, ove la parola giunge a farsi 'soglia' in modo così scabro da far apparire poi il titolo stesso, *La sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche*, troppo 'letterario'¹¹². Il «sangue freddo» e il «cervello», ammirati da Diderot, si impongono, progressivamente, come filtri nella relazione con l'esterno e con la vita.

§ 34. Questa evoluzione infatti riguarda per intero la 'persona' di Duchamp. Dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, lo stringersi delle relazioni politiche e diplomatiche con la Francia e la crescente mobilitazione generale, avevano indotto Marcel, per la pur remota possibilità di essere coscritto, a trasferirsi, nel 1918, con la sua compagna di allora, a Buenos Aires, ove era rimasto per nove mesi lavorando al *Grande Vetro*¹¹³. Si era verificato perciò una separazione sempre più forte dall'orizzonte europeo, ma anche dall'arte retinica, che costituiva contestualmente un distacco, al di là del bene e del male, dal genere umano: una realizzazione, a latitudini estreme, dell'*Unico*

111 «Pour s'insinuer dans l'intellect créateur de Duchamp, il faudra donc recourir à une linguistique d'allure cabalistique (qui n'a bien entendu aucun lien avec quelque occultisme mystique ou autre forme d'ésotérisme que ce soit fondée sur une quête de ces fameux "Mots premiers" ("divisibles" seulement par eux-mêmes et par l'unité). Certes, comme écrit Breton, chez Duchamp "les mots font l'amour". Mas à la mode des "bons hommes" cathares: il ne s'ensuit aucune procréation. Le verbe permet seulement d'accéder à une herméneutique essentielle, une manière de "dadasophie" duchampienne» (M. Duchamp, *Duchamp du signe*, cit., p. 18).

112 «[...] il vetro [il *Grande Vetro*] non è fatto per essere guardato (con occhi "estetici"); doveva essere accompagnato da un testo di "letteratura", il più amorfo possibile, che non prese mai forma; i due elementi, vetro per gli occhi e testo per l'orecchio e l'intelletto dovevano completarsi e soprattutto impedirsi l'un l'altro di prendere una forma estetico-plastica o letteraria» (DS, p. 24).

113 Cfr. *supra*, nota 1.

di Stirner: «Ridurre, ridurre, ridurre era la mia ossessione, ...il mio scopo era di volgermi verso l'interno piuttosto che verso l'esterno»¹¹⁴. Prima però di trasferirsi in Argentina, dalla quale avrebbe poi fatto rientro, nel 1919, in Francia, Marcel si era ritagliato, anche a New York, uno spazio di vita 'isolato', con selezionati amici e collezionisti, e, in quanto apprezzato autore del *Nudo che scende le scale n. 2*, trionfatore all'*Armory Show* del 1913, aveva condotto in alcune cerchie d'intellettuali un raffinato gioco fra arte e anti-arte¹¹⁵. New York non era ancora ciò che sarebbe presto divenuta grazie alle «catene di carta», ovvero alle follie del Vecchio mondo: non era ancora la protagonista della *età del jazz* di cui racconterà Fitzgerald¹¹⁶. Ma, allo stesso modo che Baudelaire aveva intuito il destino di Parigi come metropoli quando la città ancora non lo era, Duchamp, già nel suo primo soggiorno, aveva intuito l'imminente destino di New York (e degli Stati Uniti) come luogo di compimento di una civiltà fatta a immagine e somiglianza delle merci, in cui l'oggetto industriale risultava 'sostanza' o modello, in qualche modo, 'totale'. Si trattava del volto, apparentemente pacifico, del dominio della tecnica che si veniva attuando in Europa sui campi di battaglia: il meccanismo produttivo, distributivo e organizzativo era lo stesso.

§ 35. I materiali di certi *ready-mades*, come le viti e le piastre di *Con rumore segreto* (1916) o la fodera di macchina per scrivere Underwood, intitolata *Pieghevole da viaggio* (1916), sono dei veri e propri prodotti industriali, come lo è *Fontana* (1917), l'orinatoio in porcellana smaltata firmato «R. Mutt», spedito da Duchamp anonimamente a una mostra organizzata a New York dalla *Society of Independent Artists*¹¹⁷. È proprio quest'ultima opera, che pure ha valenze analogiche nascoste, palesava un intento polemico che alle altre mancava, facendo trasparire una sorta di muta insofferenza verso gli oggetti di consumo. È appena un colpo d'occhio, ma significativo. In fondo una eccezione che conferma la regola della 'anestesia' che egli andava cercando. Forse il suc-

114 Cfr. *supra*, nota 58.

115 *Itp*, pp. 53-74.

116 F. S. Fitzgerald, *Racconti dell'età del jazz*, Milano, Mondadori, 1999.

117 *Itp*, p. 57. Duchamp era stato nel 1917 uno dei fondatori della *Society of Independent Artists*.

cesso del *Nudo che scende le scale n. 2* era stato dovuto al suo assomigliare a una scala mobile: la prima era stata installata su un molo di Coney Island nel 1894, e, due anni dopo, nei Grandi magazzini *Siegel Cooper* (*Au bonheur des dames!*): «composizione statica di indicazioni statiche delle diverse posizioni assunte da una forma in movimento...»¹¹⁸. In ogni caso, non vi era, in Duchamp, nè l'illusione di poter accelerare la distruzione dell'esistente nè «la speranza di un'umanità purificata»¹¹⁹. Il significato della guerra era già 'altrove': tutta la realtà, a New York, pareva scomporsi e ricomporsi come un'unica vetrina o un gioco infinito di parole. Dunque, per chi cercasse di uscire dal mondo, il mondo 'americano' si rivelava, più della guerra stessa, un oggetto 'nudo', una «macchina celibe»: un *ready-made* nel cui 'corpo assente' la trascendenza si faceva pensiero 'per mancanza di spazio'.

VI.

IL CODICE DA VINCI

§. 36. L'ultimo dipinto, *Tu' m'*¹²⁰, l'aveva portato a termine nel 1918, in procinto di partire per Buenos Aires. Non ve ne sarebbero stati altri. Il salto nel 'non retinico' non avrebbe avuto ritorni. La «anestesia» verso la pittura diveniva pressoché totale. Ed è da questo punto che bisogna partire per comprendere i «baffi» secondo la dichiarazione citata: «Questa Gioconda con baffi e pizzo è una combinazione *ready-made* del dadaismo iconoclasta. L'originale... è una riproduzione a buon mercato su cui ho scritto quattro iniziali... che, pronunciate in francese, compongono una battuta molto spinta...»¹²¹. Nell'opera vi è un terreno comune coi dadaisti (Duchamp stesso parla di «dadaismo iconoclasta» associandolo a «*ready-made*») e certamente

118 Cfr. *supra*, nota 82.

119 Cfr. *supra*, nota 56.

120 Cfr. *supra*, nota 1.

121 *Itp*, p. 63-64.

comuni erano l'appartenenza all'albero genealogico del nichilismo ottocentesco e all'individualismo stirneriano. Vi era anche la medesima coscienza del vuoto che la guerra aveva prodotto. Tutto, 'in apparenza' o meglio 'al di là dell'apparenza', si corrispondeva. Ma, come si è detto, nelle opere dadaiste vi era un calore di intenti che trascendeva la povertà dei mezzi impiegati. A Parigi, Tzara parlava adesso, per esempio, del valore dell'arte 'primitiva'¹²²; e i suoi versi, e quelli di altri poeti a lui vicini, palesavano un vitalismo che superava di molto il gioco di parole¹²³. Inoltre il movimento Dada, passando, nel 1919, dalla Svizzera in altre nazioni dava vita a gruppi che, specialmente in Germania (da Colonia a Hannover, dove agivano Ernst, Schwitters o Arp¹²⁴, a Berlino, ove erano Dix, Hausmann e Huelsenbeck¹²⁵), cercavano di collegarsi alla società, trasformando l'individualismo in un nuovo comunitarismo¹²⁶.

§ 37. In questo senso la *Gioconda baffuta* parla già un altro linguaggio. Essa tende sì a ricollegarsi a *Fontana*, l'opera più provocatoria del periodo newyorchese, ma, anche in essa, Duchamp non rinuncia a muoversi liberamente fra i linguaggi elaborati dall'arte di avanguardia. Dice infatti: «*combinazione* [il corsivo è mio] *ready-madel* dadaismo iconoclasta». Il suo fine s'individua, dunque, a partire dalla combinazione dei due termini usati, come una terza possibilità. Ora, in che senso l'opera può dirsi effettivamente 'iconoclasta'? Certo, l'immagine prescelta è quella di un noto capolavoro. Eppure Duchamp interviene su una riproduzione fatta nel suo tempo: su una copia così dozzinale che non può sperare minimamente di interferire con l'originale. La sua operazione è allusiva e non ha alcun valore estetico iconoclasta, ossia non imbruttisce né sminuisce il dipinto di Leonardo. Ciò che invece risulta palesemente sottolineata è la volgarità insita nella bruttezza della sua riproduzione posta alla portata di tutti. L'idea può essere allora quella di fare 'vedere' che i «baffi» ci sono sempre in ogni riprodu-

122 Cfr. *supra*, nota 1.

123 Tzara chiudeva già così il *Manifesto DADA*: «Libertà: DADA DADA DADA, urlo di colori increspato, incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, di ogni motivo grottesco, di ogni incoerenza: LA VITA» (in M. De Micheli, *op. cit.*, p. 307).

124 Cfr. G. Hugnet, *L'avventura DADA. 1916-1922*, cit., pp. 61-74.

125 Ivi, pp. 47-59.

126 Cfr. J. Nigro Covre, *L'arte tedesca del Novecento*, Roma, Carrocci, 1998, pp. 103-128.

zione anche se non si vedono, o meglio anche se ‘i più’ non li vedono. Il *ready-made* iconoclasta insomma non colpisce l’opera d’arte in se stessa, ma l’uso che ne viene fatto, ovvero il suo consumo da parte ‘dei più’. Un atteggiamento quello, per così dire, ‘dei più’ che, pur in altro modo, Duchamp aveva paradossalmente stigmatizzato, appunto, nella *Fontana*. In modo analogo si può rilevare, inoltre, che la *Gioconda* si custodiva al Museo del Louvre, vanto della città di Parigi e della Francia. I «baffi» in questo caso colpivano al cuore l’immagine di una istituzione pubblica e del popolo (di nuovo ‘i più’) che con essa si identificava. Ricordiamoci che era il 1919 e che, a seguito della vittoria e dei tremendi sacrifici compiuti per ottenerla, l’amor di patria si era ancor più accresciuto nei francesi. Anche in questo caso il gesto iconoclasta non colpiva l’opera di Leonardo, ma le istituzioni che si autocelebravano per suo tramite. Nel 1919, infatti, in coincidenza con lo svolgimento del congresso indetto a Parigi dalle nazioni vincitrici della guerra, il Museo del Louvre era stato riaperto con un nuovo allestimento¹²⁷.

§ 38. Si può inoltre ipotizzare un terzo livello di significazione, più sottile dei precedenti. Leonardo e quella sua opera in particolare rappresentano storicamente la congiunzione fra il Rinascimento italiano e la Francia. Una congiunzione però ambigua, ossia basata su una pittura che supera i valori del visibile seguiti dalle arti nel secolo XV, o meglio che scopre nelle pieghe del visibile, cioè della natura, universi che verrebbe da definire paralleli: altre dimensioni cioè del vero di là dal verosimile (era questa la tesi della *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* pubblicata da Valéry nel 1894¹²⁸). Il manierismo aveva poi sviluppato tale orientamento con dipinti in cui si colgono dei ‘doppi fondi’ — persino negli *Ambasciatori* (1533) di Hans Holbein, appare un teschio palesemente proiettato da una «quarta dimensione» —, che sembrano ripresi nelle figure del *Grande Vetro*. Certe spigolosità e sottigliezze anatomiche, e l’idea della scala e dello spazio ‘a spirale’ si

127 Si trattò di una riapertura progressiva, cominciata nel gennaio 1919 e completatasi dopo più di un anno: cfr. A. Lhote, *Prima visita al Louvre*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 78-79, Parigi, 1° marzo 1920, parzialmente ristampato in *Il ritorno all’ordine*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2005, pp. 49-51.

128 P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, seguito da *Nota e digressione*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 1996. L’autore vi sostiene, in generale, la necessità di un sapere non strumentale e soprattutto non confinato a una sola disciplina.

trovano in Pontormo o in Rosso Fiorentino, quest'ultimo stabilitosi, come Leonardo, in Francia. Il 'gioco della maniera' avrebbe potuto allora continuare, assumere nuovi mezzi rappresentativi.

§ 39. Il gesto di Duchamp va tuttavia decisamente verso l'invisibile, secondo un orientamento spirituale che cerca uno spazio 'ulteriore', e che comunque risulta connesso, come vedremo, alla Francia e, in particolare, alla città di Parigi. Il *ready-made* iconoclasta tende infatti a scivolare verso un piano di significazione indicato dall'aggiunta, sotto i baffi e il pizzo, delle lettere «L.H.O.O.Q.», «che pronunciate in francese compongono una battuta molto spinta sulla Gioconda»¹²⁹. Alla riduzione dell'immagine a dato esteticamente indifferente, e persino dozzinale, fa infatti riscontro il già rilevato abbassamento della parola a un acronimo che attiva una sonorità ambigua, con un ulteriore effetto di 'soglia'. La battuta di Duchamp sulla Gioconda è allora «molto spinta» o molto 'arguta'?

VII.

QUAI DE LA REINE

§ 40. Maurizio Calvesi ha fornito una lettura che resta esemplare della simbolica duchampiana e della sua eziologia, dando anche un prezioso contributo all'interpretazione dei «baffi» in chiave esoterica e psicanalitica (jungiana)¹³⁰. Sulla base di tale lettura, facendo capo a un autore francese, Fulcanelli¹³¹, peraltro citato puntualmente da Calvesi, vale allora la pena di richiamare l'attenzione su una affinità profonda rilevabile fra Duchamp e la città di Parigi, e di qui

129 «Elle a chaud au cul», che equivale a «essere 'in calore'».

130 M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, Roma, Officina Edizioni, 1975.

131 Fulcanelli, *Il mistero delle cattedrali* [1922] con tre prefazioni di E. Canseliet, Roma, Edizioni Mediterranee, 1996. Il nome stesso dell'A. risulta un mistero e, in quanto tale, si unisce al sottotitolo del libro: *Interpretazione esoterica dei simboli ermetici della Grande Opera*. Fulcanelli viene infatti nominato, nelle suddette prefazioni, semplicemente come «il Maestro».

riprendere il discorso sulla battuta relativa alla Gioconda, insistendo sulla possibilità che essa si riveli più ‘arguta’ che «spinta». Si noti l’affinità fra il significato di ‘arguto’ (lat. *argutus*), «acuto di mente, che mostra vivacità e acutezza di ingegno, prontezza a penetrare sotto le apparenze, cogliendo i significati più fini e riposti delle cose [...], [anche] arguto di suono»¹³², e quanto scrive Fulcanelli, nel suo libro ‘parigino’ *Il mistero delle cattedrali*, a proposito dell’«*argot*»: «I dizionari definiscono la parola *argot* come linguaggio particolare di tutti quegli individui che sono interessati a scambiarsi le proprie opinioni senza essere capiti dagli altri che stanno intorno. È quindi una vera e propria *cabala parlata*. Gli *argotieri*, quelli che si servono di tale linguaggio, sono i discendenti degli *argonauti*, i quali andavano sulla nave Argo, parlavano la *lingua argotica* — la nostra *lingua verde* — navigando verso le fortunate rive della Colchide per conquistare il famoso Vello d’Oro. Ancor oggi si dice di un uomo molto intelligente, ma anche assai scaltro: sa tutto, capisce l’argot. Tutti gli iniziati si esprimevano in argot, anche i vagabondi della corte dei Miracoli col poeta Villon alla loro testa [...]»¹³³.

§ 41. «[...] penetrare sotto le apparenze», «arguto di suono», «scambiarsi le opinioni senza essere capiti», «*cabala parlata*», «*argotieri*», «uomo molto intelligente, ma anche assai scaltro», «corte dei Miracoli», «poeta Villon». Subito si mettono in luce affinità non casuali coi «baffi» e con quanto abbiamo detto dell’opera duchampiana in generale. Tutto si inquadra in una cornice di significati occulti oppure occultati, in una metafisica intuita attraverso un’arte che sa liberarsi della sua apparenza materiale o retinica. Decisivo, nella *Gioconda baffuta*, è in questo senso il suono, prevalente sull’immagine e persino sulle lettere dell’alfabeto, che non corrispondono a un dettato interamente ‘scritto’, come avviene, appunto, nella Cabala. L’«oro», in tal senso, come il «Vello d’oro», è il premio della ricerca, un premio che ottiene chi capisce la lingua degli Argo(t)nauti, i quali spesso si nascondono dove non li cercheresti; che si travestono da mendicanti oppure da poveri dementi (e qui ‘povertà’ può significare anche apparente man-

132 F. Palazzi, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Editrice Ceschina, 1939, p. 95.

133 Fulcanelli, *op. cit.*, p. 46.

canza di un significato) o che si annidano negli angoli, ai margini, in luoghi comuni e insieme irraggiungibili, come le stelle o la polvere¹³⁴. Chi non si fa capire parla l'«ironica» lingua, l'*argot* dei poveri, che poveri non sono poiché, non possedendo nulla, non si fissano in nulla e, come i mendicanti, non hanno dimora nel mondo; non appartengono a un ordine: ossia non hanno un vero nome che li identifichi, e parlano la «*Lingua degli Uccelli*»¹³⁵ (si pensi a Francesco d'Assisi), la «*lingua verde*»¹³⁶ donata ad Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre. Un tale povero era stato il poeta Villon, leggendario parigino, menzionato da Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé come un nume tutelare della poesia francese, e che i due fratelli di Duchamp, Gaston e Raymond, avevano utilizzato addirittura per ribattezzarsi nell'ambito dell'arte. Di François Villon (che si chiamava in realtà François de Montcorbier)¹³⁷, in termini biografici non si sa gran che (si ignora persino la data esatta della morte, collocabile dopo il 1463), ma molti occultisti, come Fulcanelli, lo riconoscono come un grande iniziato ai «Misteri

134 Mi riferisco rispettivamente a due fotografie di Man Ray. Una, *Tonsura* (1919), ritrae Duchamp con la nuca rasata 'a stella': cfr. Marcel Duchamp. *Critica biografia mito*, cit., p. 252; un'altra invece l'opera *Coltura di polvere* (1920), costituita dai 'negativi' lasciati su una superficie impolverata da oggetti che in precedenza vi erano giaciuti: cfr. J. Mink, *Duchamp. 1887-1968. Arte contro l'arte*, Koln-London-Madrid-New York-Madrid-Tokio, Taschen, 1994, p. 81.

135 «[...] l'*argot* è una delle forme derivanti dalla *Lingua degli Uccelli*, madre e signora di tutte le altre, lingua dei filosofi e dei diplomatici. È quella lingua [...] della quale Gesù svela la conoscenza ai suoi apostoli, inviando loro il suo spirito, lo *Spirito Santo*. Essa insegna il mistero delle cose e svela le più nascoste verità. [...] Nel medioevo era chiamata *Gaia scienza* o *Gaio sapere*» (Fulcanelli, *op. cit.*, p. 48 [l'A. rileva anche la presenza di tali elementi culturali e sapienziali in alcuni personaggi di F. Rabelais, *La vita di Pantagruel e Gargantua*, 1532]). Si veda, inoltre, R. Guénon, *La Lingua degli Uccelli*, in *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 56-59 («'lingua degli uccelli' [...] nel mondo umano è il linguaggio ritmato, poiché proprio sulla 'scienza del ritmo', che comporta d'altronde molteplici applicazioni, si basano in definitiva tutti i mezzi che si possono usare per entrare in comunicazione con gli stati superiori. Per questa ragione una tradizione islamica dice che Adamo, nel Paradiso terrestre, parlava in versi, cioè in linguaggio ritmato [...]»). Vale la pena di segnalare una fotografia di Man Ray, intitolata *Ciné-sketch: Adamo ed Eva* (1924), che ritrae Duchamp quale Adamo nel paradiso terrestre accompagnato da Eva: cfr. J. Mink, *op. cit.*, p. 60. Anche *Itp*, p. 73.

136 La «lingua verde» è l'alchimia, spesso designata con tale colore. Essa allude alla natura nella sua essenza creatrice, che l'alchimista conosce nei suoi principi costitutivi attraverso simboli fonetico-iconici. Tali simboli, opportunamente pronunciati o disposti nel giusto ordine, danno un potere di intervento sulla materia che consente di distillarne lo spirito, ossia di realizzare l'«opera alchemica» o «ermetica», un processo la cui immagine 'a chiave' è l'estrazione dell'oro dal piombo. È particolarmente significativo che Duchamp abbia raccolto tutti i materiali di preparazione al *Grande Vetro* nella *Scatola verde* (cfr. *infra*, nota 138); ed è da rilevare, in francese, la vicinanza fonetica fra *verre* ('vetro') e *vert* ('verde').

137 Sulla figura di F. Villon, nel contesto della cultura e della società del suo tempo, cfr. M. Bachtin, *Forme e immagini della festa popolare nell'opera di Rabelais*, in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 214-303 *passim*.

delle lettere»¹³⁸. Misteri cui Duchamp si riferisce parlando dei giochi di parole di Brisset¹³⁹, che abbiamo già menzionato, la cui opera egli aveva conosciuto, frequentando a Parigi Apollinaire, ma anche tramite Jules Romains¹⁴⁰.

§ 42. Per andare al cuore della questione si può far presente che esisteva (esiste) ancora a Parigi una tradizione segreta mantenutasi viva dal Medioevo, la quale si pone alla confluenza fra varie correnti esoteriche, segnatamente quella ermetica dell'Antico Egitto, quella ebraica della Cabala, quella mazdea latente nell'Islam e quella cristiana dei Rosa-Croce; una tradizione intrecciatasi con l'arte rinascimentale e lo spirito sincretistico (d'origine ellenistico-alessandrina) che aveva ripreso già a affermarsi nella cultura gotica. Si tratta di un insieme ricchissimo di materiali religiosi, sapienziali e simbolici — ma anche collegati alla filosofia naturale —, il cui studio ha propiziato una fertile contaminazione infradisciplinare e infraestetica, contribuendo a chiarire gli elementi comuni (Jung avrebbe detto gli «archetipi») che si trovano all'origine delle diverse civiltà e delle loro culture¹⁴¹. Marius Schneider, nel suo libro *Pietre che cantano*, scrive: «La scienza delle arti figurative ha prestato sinora scarsa attenzione alla grande scoperta di E. Seler secondo la quale le singolari figure di dei delle antiche culture superiori sudamericane non sono affatto il prodotto di una fantasia sfrenata, ma il frutto di una composizione coerente di simboli sonori e di attributi mitologici. Nel decifrare i manoscritti

138 Cfr. R. Guénon, *La scienza delle lettere*, in *op. cit.*, pp. 50-55 (l'A., attraverso gli insegnamenti tradizionali dell'induismo e dell'islamismo, dei quali rileva l'influenza sulle dottrine del *Liber Mundi* dei Rosacroce e sulla *Città del sole* di T. Campanella, si riferisce all'esistenza di una lingua «dell'illuminazione solare» o lingua originaria comune all'intera umanità, che fu la lingua «adamitica» o «siriana» o «*Lingua degli Uccelli*») [cfr. *supra*, nota 136], costituente, coi suoi simboli e i suoi numeri, l'Archetipo da cui, nei tre livelli contigui della Creazione, tutti gli esseri hanno preso forma).

139 Cfr. *supra*, nota 79.

140 Per avere una idea dei temi in discussione nei circoli culturali frequentati a Parigi da Duchamp, e sulla loro influenza sulla sua opera, si può ricordare che proprio Jules Romains pubblicò un libro che analizza alcuni fenomeni adombrati nel *Grande Vetro*: cfr. L. Farigoule (alias Jules Romains), *La vision extra-rétinienne et le sens paroptique. Recherches de psycho-physiologie expérimentale et de physiologie histologique*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue Française, 1920.

141 Di particolare interesse, nel contesto della confluenza di diverse tradizioni esoteriche a Parigi, è il mito dell'Uomo Rosso o Uomo di Luce: cfr. *L'Homme Rouge delle Tuileries* [Paul Cristian], a cura di D. Scott, Roma, Venexia, 2011, pp. 3-19. Tale mito ha un riscontro in varie tradizioni esoteriche, come quella del sufismo, e si collega alla alchimia: cfr. H. Corbin, *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988, pp. 19-45 *passim*; e Id., *L'alchimia come arte ieratica*, introduzione di P. Lory, Torino, Aragno, 2001, pp. 71-111 *passim*.

aztechi e quelli dei maya lo studioso berlinese constatò che, disponendo ordinatamente i segni o le figure, non si poteva mai individuare una frase grammaticalmente compiuta, ma pur sempre un ragionamento del tutto univoco. Quanto sia profonda la radice di questa ideografia anche nel suono stesso della parola, lo si può arguire dal fatto che le parole di suono eguale furono rappresentate con il medesimo segno senza alcun rapporto con il loro eventuale significato o con la diversa ortografia. Questi idoli sono in realtà suoni rituali scolpiti nella pietra, dei che per colui che sa interpretarli, si trasformano in pietre sonore»¹⁴². La stessa logica, secondo Schneider, si trova nelle costruzioni erette in Europa nel corso del Medioevo. Infatti non solo nelle abbazie, nei monasteri e nelle cattedrali, ma nelle città stesse, l'attività edile risentì della vocazione a trascendere il mondo con strutture architettoniche congiungenti il visibile all'invisibile¹⁴³. Jean Fouquet, illustrando nel 1477 per il Duca di Nemours, *Le antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, rappresenta in effetti la costruzione del Tempio di Gerusalemme come quella di una cattedrale gotica, e nella prefazione al libro di Schneider, Elémire Zolla aggiunge: «Bisognava visitarli sotto la pioggia battente i duomi gotici: si destavano allora in vita i loro dozzoni a forma di draghi, ne brillavano allora gli smalti colorati, e, intarsiandosi, i loro condotti muggivano, ululavano le fauci di pietra, barrivano sputando getti d'acqua. Bisognava udire le cattedrali [...]. Vanno ascoltate [...]. Rappresentano l'urlo primordiale, il Verbo creatore, il vagito del cosmo. Stanno cioè dicendo: [...] tutto nasce, ha origine dal suono ed è in ultima analisi timbro e ritmo»¹⁴⁴. È il caso di Notre-Dame de Paris.

142 M. Schneider, *Pietre che cantano*, prefazione di E. Zolla, Parma, Guanda, 1980, p. 19.

143 «L'arte e la scienza, un tempo concentrate nei grandi monasteri, fuggono dai laboratori, corrono all'edificio, si avvinghiano ai campanili, ai pinnacoli, agli archi rampanti, si sospendono alle volte, popolano le nicchie, trasformano le vetrate in gemme preziose, il bronzo in vibrazioni sonore e sbocciano sui portali con una gioiosa volata di libertà e di espressione. Niente di più laico dell'esoterismo di questo insegnamento! [...] niente di più commovente di queste innumerevoli testimonianze della vita quotidiana, del gusto dell'ideale, degli istinti dei nostri padri; e soprattutto, niente di più avvincente del simbolismo dei vecchi alchimisti, abilmente raffigurato dai modesti scultori delle statue del medioevo. A questo proposito, Notre-Dame de Paris, chiesa filosofale, è senza possibilità di smentita, uno dei più perfetti prototipi del genere, come ha scritto Victor Hugo, "il più soddisfacente compendio di scienza ermetica" [...].» (Fulcanelli, *op. cit.*, p. 44).

144 M. Schneider, *op. cit.*, p.8.

VIII.

PAR-ISIS

§ 43. Ora tutti ricordiamo il gesto dei romani di spargere il sale sulle rovine di Cartagine. In quel gesto non era tanto l'inferire dei vincitori sui vinti quanto un vero e proprio rito: quello di distruggere il fondamento invisibile della città nemica onde evitare che essa potesse rinascere. Col sale si intendeva scioglierne il legame metafisico col *mundus imaginalis*¹⁴⁵: il cosmo 'sottile' ove la sua forma era stata radicata con un rito inverso. Tutte le città, fino all'età moderna, sono state fondate in tal modo (si pensi alla Roma 'quadrata' tracciata da Romolo o alle rigorose geometrie della Mileto di Ippodamo)¹⁴⁶, e perciò prima di procedere alla costruzione delle mura o degli edifici principali si officiavano un certo numero di riti, che prevedevano il pronunciamento di formule e l'orientamento rispetto al sole o alle costellazioni. Formule verbali e proporzioni architettoniche potevano avere anche un nesso consequenziale, come è stato dimostrato per le metope del Partenone¹⁴⁷. Il «timbro» e il «ritmo» della città e di certi edifici — ispirati dal nesso analogico con le prerogative di varie divinità, poi dei santi patroni — restavano così nel suo fondamento e imponevano la celebrazione di feste, processioni e liturgie che ne ribadivano l'essenza di *locus imaginalis*¹⁴⁸. Non di rado però l'atto di fondazione ebbe caratteri ambigui, determinati da fonti diverse (o dalle stesse fonti diversamente interpretate), il che, col prevalere della Chiesa romana, impose a chi in essa non si riconosceva o si riconosceva solo in parte (agli eretici, insomma, di tutti i tipi) di adottare un linguaggio segreto, magari all'apparenza incomprensibile o addirittura demenziale. Un 'linguaggio' che, anche nel caso di decorazio-

145 «Il *mundus imaginalis*, mondo delle Forme e delle realtà immaginali, è instaurato come mediatore tra il mondo delle pure essenze intelligibili e l'universo sensibile» (H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste*, Milano, Adelphi, 2002, p. 73).

146 Cfr. E. Zolla, *La città perfetta*, in *Che cos'è la tradizione*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 181-235.

147 Cfr. C. Bouleau, *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa, 1988, pp. 33-35.

148 «Essa [la cattedrale di Notre-dame de Paris] è [...] l'asilo inviolabile dei perseguitati e il sepolcro dei defunti illustri. È la città nella città, il centro intellettuale e morale del tessuto urbano, cuore dell'attività pubblica, apoteosi del pensiero, della scienza e dell'arte» (Fulcanelli, *op. cit.*, p. 43). Cfr. inoltre sul tema, E. Zolla, *op. cit.*, pp. 205-233.

ni parietali o plastiche, serbava sotto mentite spoglie il «timbro» e il «ritmo» originari della città. Chi conosceva quel linguaggio occulto, quella lingua ieratica, poteva anche costruire grandi edifici senza essere scoperto, ponendo anzi in vista ciò in cui credere era ufficialmente proibito¹⁴⁹. Tale è stata la storia degli alchimisti, dei cultori della Cabala e persino degli adepti dell'esoterismo cristiano (come i Templari) nel Medioevo e in età successive. Una storia che ha teso a conservare un'antica sapienza costituita da immagini e gesti sintetizzati in lettere occulte o deliberatamente occultate. Non stupisce allora che i custodi di tale sapienza siano stati spesso coloro i quali avevano a che fare col linguaggio¹⁵⁰, con le fedi considerate appunto proibite e col 'costruire' in senso lato, ossia individui riuniti da un 'operare' comune volto ad agire su un piano essenzialmente metafisico. L'*argot* di cui parla Fulcanelli ebbe, in termini generali, una tale origine fonetica e iconica pura, e gli *argotieri* 'arguti', pertanto, sapevano bene «penetrare sotto le apparenze», «scambiarsi le opinioni senza essere capiti», essendo uomini «molto intelligenti, ma anche assai scaltri», poeti o artisti raccolti idealmente, e alle volte anche realmente, in una invisibile ma operosissima corte dei Miracoli.

§ 44. Il loro 'oro' era nella capacità di vedere lo spirito nella materia, di distillarlo da essa per estenderne la portata; di conservare vivo un atto di comprensione di cui le forme degli edifici e delle strade di Parigi erano il labirinto ove l'iniziato apprendeva a muoversi con progressiva sicurezza. Ecco così, per esempio, la convinzione, inquadrata in tale arabesco storico-metafisico, che il nome stesso 'Parigi' derivasse da *Par-Isis* (fr. *par*, 'per' o 'da'; o gr. *parà*, 'presso' [Iside]) o da «*Paria Isis*»¹⁵¹, e che le Madonne nere, le Vergini pariture (che cioè devono partorire), poste negli ipogei di Notre-Dame¹⁵², altro non fossero che immagini della dea compagna di Osiride e vergine madre di Horos. Giuliano Flavio nel tempo in cui, prima di vestire la porpora imperiale,

149 «Santuario della Tradizione, della Scienza e dell'Arte, la cattedrale non dev'essere guardata come un'opera dedicata unicamente alla gloria del cristianesimo, ma piuttosto come un vasto agglomerato d'idee, di tendenze, di credo popolari, un insieme perfetto al quale ci si può riferire senza timore ogni volta che c'è bisogno di approfondimento di pensiero degli antenati di qualsiasi campo: religioso, laico, filosofico o sociale» (Fulcanelli, *op. cit.*, p. 40).

150 Cfr. *supra*, note 135, 136, 138.

151 Cfr. *infra*, nota 167.

152 Cfr. Fulcanelli, *op. cit.*, pp. 61-66.

aveva risieduto sulle rive della Senna, era stato notoriamente, come la sua consorte Elena, un adepto del culto della grande dea egizia, che si celebrava in un tempio situato probabilmente nei pressi di Saint-Germain-des-Prés¹⁵³. Jurgis Baltrušaitis ha raccolto una quantità di documenti storici attestanti — dai reperti lapidei di età romana alle decorazioni plastiche delle chiese gotiche fino alle grandi feste della Dea Ragione allestite da David dopo la rivoluzione del 1789 — i legami simbolici fra Iside e Parigi (persino nella *Tour Eiffel* e nella *Statua della Libertà* donata dalla Francia agli Stati Uniti nel 1886 vi è chi ha voluto vedere un'ultima apparizione della dea)¹⁵⁴. E infatti la pianta della città mostra, fra il Museo del Louvre (che ha una forma a 'U' stilizzata) e l'obelisco di Place de la Concorde (la Concordia era il fondamentale attributo di Iside, custode delle leggi) un andamento sorprendente, che ricorda una 'chiave della vita' o 'chiave isiaca', e, al tempo stesso, la pianta allungata di una cattedrale gotica. Quell'importante spazio infatti pare essere una proiezione iperbolica della cattedrale di Notre-Dame, *locus imaginis* della città, nella quale, fin dal Medioevo, si svolgevano processioni dalle ambigue simbologie, e presso la quale si ritrovavano gli iniziati all'*argot*, tra cui gli alchimisti assolvevano il ruolo di guide spirituali¹⁵⁵. Il termine 'alchimia' deriva del resto dall'unione fra il prefisso arabo *al-* e il greco *chemia* o *chymia*, quest'ultimo riferito all'arte di fondere i metalli (formandoli poi attraverso stampi!) e insieme alla «terra nera», espressione con cui veniva denominato l'Egitto¹⁵⁶.

§ 45. Secondo alcune fonti la cattedrale di Notre-Dame sorgerebbe su un precedente tempio di Iside o sarebbe stata essa stessa un *Iseum*¹⁵⁷. Il che attesta il portale della facciata settentrionale ove la Vergine che tiene in braccio il Bambino, accompagnata da trentasei figure simboliche e dai

153 Cfr. J. Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 71 e 77 ss.

154 Ivi, pp. 26-43.

155 «Gli alchimisti del XIV [a Parigi] si incontravano una volta alla settimana, nel giorno di Saturno, sia nel grande portico, sia al portale di san Marcello, oppure anche presso la piccola Porta Rossa, tutta decorata di salamandre. Denyse Zacharie c'informa che questa usanza era ancora in vigore nel 1539, "di domenica e nei giorni festivi", mentre Noël du Fail dice che "il luogo di convegno di questi accademici era a Notre-Dame de Paris» (Fulcanelli, *op. cit.*, p. 44).

156 Cfr. J. Lindsay, *Il nome alchimia*, in *Le origini dell'alchimia nell'Egitto Greco-Romano*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1984, pp. 81-101 (in particolare pp. 81-87).

157 J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 29.

dodici segni dello Zodiaco (corrispondenti alle specifiche attività lavorative di ogni mese), sarebbe, in verità, la dea egizia. Il carattere cosmologico di questa decorazione plastica rivela il collegamento fra il Cielo e la Terra, che era esattamente la funzione svolta da Iside: cardine del ciclo stagionale e del movimento stesso degli astri, ma soprattutto tramite ‘trasparente’ — come una vetrata o, si potrebbe insinuare, un ‘grande vetro’ — d’emanazione della luce di Horos-Cristo-Sole nello spazio¹⁵⁸. Secondo i testi antichi Iside è infatti la verticale pura, sorta da un uovo metà bianco e metà nero; la colonna su cui sono scritte le leggi universali della natura; ma è anche colei che dirige la barca (gr. *baris*) di papiro che sfiora le acque limacciose in cui giace il corpo smembrato di Osiride; corpo che ella ‘rimembra’ istituendo lungo il Nilo una serie di riti in templi dedicati a ogni parte ritrovata¹⁵⁹. Nello stemma araldico della città di Parigi figura una nave che ha sulla prua una figura femminile assisa¹⁶⁰. E anche i musei e le gallerie, sorti nella città sul modello alessandrino della biblioteca e della pinacoteca (luoghi d’iniziazione, nel mondo antico, rispettivamente, attraverso le lettere e le immagini), il cui fascino rivive nei progetti di Claude-Nicolas Ledoux¹⁶¹, risentono della presenza di Iside come nave o vaso o involucro di raccolta del ‘disperso’, il che rivela il significato del legame urbanistico fra il Louvre e la pianta della cattedrale di Notre-Dame: *locus imaginalis* di Parigi.

§ 46. Non meno interessante è, infatti, il nesso di Iside con le immagini e le lettere, i cui esempi risalgono all’età alessandrina, nella quale Horos, appunto, figlio luminoso della dea e di Osiride, si trova alle volte

158 «Iside è il principio femminile della natura, quello cioè che accoglie nel suo seno i germi vitali dell’intero universo» (Plutarco, *Iside e Osiride*, introduzione di D. Del Corno, Milano Adelphi, 1998, p. 115). Per le funzioni assegnate alla dea nella dottrina alchemica, cfr J. Lindsay, *Iside*, in *op. cit.*, pp. 203-219. Per i rapporti fra Iside e la cultura filosofica e scientifica europea dalla antichità ai secoli XVIII-XIX, P. Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell’idea di natura*, Torino, Einaudi, 2006.

159 Cfr. J. J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli, Guida, 1989 (per Iside generata dall’uovo, pp. 243, 341; in rapporto alle leggi universali, p. 322 e 340 ssg.; in viaggio sulla barca di papiro, p. 552; in rapporto a Osiride, alla generazione di Oro [Horos] e all’istituzione dei culti osirici lungo il corso del Nilo, pp. 111, 133, 216, 346, 547, 556, 559 ss.); inoltre Id., *Il matriarcato*, vol. I, Torino, Einaudi, 1988, pp. 259-264, 293-299; e Plutarco, *op. cit.*, pp. 115-117.

160 Cfr. J. Baltrušaitis, *op. cit.*, tav. III. Anche fonti antiche presentano Iside in rapporto alla nave: cfr. Apuleio, *Metamorfosi (L’asino d’oro)*, XI, 16, a cura di M. Cavalli, Milano, Mondadori, 2004, p. 447.

161 Cfr. A. Pinelli, *Boullée e Ledoux: l’architecture parlante*, in *Primitivismi nell’arte dell’Ottocento*, Roma, Carrocci, 2005, pp. 37-43.

assimilato a Hermes ellenico, protettore, scrive Giamblico, della scrittura e di ogni forma di ‘interpretazione’ (ermeneutica)¹⁶². In questo caso la scrittura, che giace sul papiro isiaco (una pregiata qualità di papiri era detta «saitica»¹⁶³, dalla città di Sais nel delta del Nilo, dove sorgeva uno dei più grandi templi consacrati alla dea), è il corpo di Osiride smembrato, che risuscita attraverso la lettura. Un significato quest’ultimo che riflette la tipica capacità degli *argotieri* di interpretare ciò che per i più non aveva significato. E lo stesso vale ovviamente per le immagini ‘a chiave’ e i geroglifici, che si ritrovano, riporta Baltrušaitis, negli edifici gotici eretti durante il Medioevo e in altri dei secoli successivi. Fulcanelli sostiene a sua volta che, ancora nel XVII secolo, in molte parti di Parigi, le facciate degli edifici potessero essere lette come un libro aperto¹⁶⁴. Non a caso il modello costruttivo-simbolico della cattedrale¹⁶⁵ veniva infatti ripreso in quella ‘lingua’, visibile e invisibile, che appariva nella penombra dei cortili, nei decori dei palazzi e delle case, addirittura in luoghi ‘poveri’, popolari, oppure sulle insegne delle locande: «Niente colpisce di più il nostro modernismo di quelle insegne di taverne che oscillavano su un asse di ferro battuto; in una vediamo soltanto la lettera O seguita da un K tagliato da un tratto; ma l’ubriacone del XIV secolo non si sbagliava e entrava senza esitare, *au gran cabaret* [cioè *o grand ka barré*, ‘O grande’, ‘K barrato’, fr. *cabaret*, ‘osteria’: ‘alla grande osteria’]. Le locande inalberavano spesso un leone dorato rappresentato in una posa araldica, cosa questa che per il viaggiatore in cerca di un tetto significava che lì si poteva dormire, grazie al doppio senso dell’immagine: *au lit on dort* [cioè *au lion d’or*, fr. *au lit*, ‘a letto’; *on dort*, ‘si dorme’: ‘si dorme a letto’]»¹⁶⁶. Questo era il riflesso,

162 «Il dio che governa l’eloquenza, Hermes, [...] è il medesimo sempre e ovunque, colui al quale i nostri antenati dedicavano le invenzioni della loro saggezza, ponendo sotto il nome di Hermes tutti i loro scritti» (Giamblico, *I misteri dell’Egitto*, prefazione di A. Anzaldi, Como, Edizioni RED, 1995, p. 11). Per i legami fra Hermes e Horos, cfr. Plutarco, *op. cit.*, p. 116.

163 Cfr. A. Calderini, *Papyri. Guida allo studio della papirologia antica greca e romana*, vol. I, Milano, Editrice Ceschina, 1944, p. 16. Per i legami di Iside con la città di Sais, nel delta del Nilo, J. J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 208.

164 Cfr. Fulcanelli, *Le dimore filosofali*, con tre prefazioni di E. Canseliet, vol. I, Roma, Edizioni Mediterranee, 1996, pp. 86-99 (con esempi tratti, per la maggior parte, da E. Fournier, *Enigmes des rues de Paris*, E. Dentu, 1860).

165 T. Burchardt, *La nascita della cattedrale. Chartres*, Roma, Edizioni Arkeios, 1998.

166 Cfr. Fulcanelli, *Dimore filosofali*, cit., p. 87.

la 'lettera trafugata' nella vita parigina, di «*parà Isis/ par Isis, par Iseos/ Isis Pharia, Parial Baris* (barca, *navigium Isis* [...])»¹⁶⁷.

IX.

MÈRE DE GLACE

§ 47. Duchamp era stato assunto nel 1913 alla Biblioteca di Sainte-Geneviève (il cui *cabinet* conservava fin dal XVII secolo il calco di una celebre statua di Iside ritrovata a Parigi¹⁶⁸) e aveva frequentato anche l'École des Chartes¹⁶⁹, prestigiosa istituzione fondata nel 1821 per formare storici, archivisti, filologi, paleografi specializzati nella catalogazione e conservazione dei beni culturali¹⁷⁰. Non gli mancavano dunque i contatti diretti con la storia della città; e va inoltre nuovamente ricordato al riguardo il nome d'arte «Villon», diversamente adottato dai suoi due fratelli maggiori. Restava inoltre in lui, sullo sfondo, il mondo femminile: o meglio la presenza del femminile, in termini ambigui, sfuggenti, ma segretamente operanti a vari livelli fisici e al tempo stesso intellettuali, tra visibile e invisibile, natura e spirito, eros e metamorfosi dei sessi in una 'amicizia totale'. La tradizione dei giochi di parole 'argotici', ossia apparentemente senza senso, ma dotati invece di un profondo contenuto sapienziale, e persino dottrinario, era stata ripresa con vigore dal più volte citato Brisset, il quale aveva visto nella Parola il principio divino di creazione dell'universo e di formazione del sesso negli esseri umani: «*Je ne sais que c'est. Jeune sex est.* ('Non so che cos'è. Giovane sesso è'). La prima cosa che fu notata dal progenitore, e che gli era sconosciuta, era un sesso giovane in formazione. In questo caso, i più lucidi sono ancora indotti a dire a volte: *Je ne sais que c'est* ('non so che cosa è'). *Jeune sex est*, vale: *sexe est jeune* ('sesso è giovane') e: *jeune est sexe* ('giovane è sesso'). La

167 J. Baltrušaitis, *op. cit.*, pag. 212.

168 Ivi, p. 85-86.

169 «Seguì, per divertirmi, anche dei corsi a l'École des Chartes. [...] Era una specie di presa di posizione intellettuale contro la servitù manuale dell'artista» (*ltp*, p. 42).

170 Cfr. Y.-M. Bercè, *L'École nationale des chartes: histoire de l'école depuis 1821*, Thionville, G. Klopp, 1997.

parola giovane può essere considerata come un nome. Ne risulta che giovane designa e designò coloro che assumevano il sesso»¹⁷¹. Si pensi, in questo quadro d'insieme, al titolo duchampiano '*Giovane*' triste in treno, opera da cui deriva il *Nudo che scende le scale n. 2*, e ad altri titoli, più o meno contemporanei, contenenti un riferimento alla polarità maschile-femminile, quali *Il re e la regina circondati da nudi veloci*, *Sposa* (che abbiamo già menzionato) o anche *Il re e la regina attraversati da nudi veloci*, *Vergine n. I*, *Vergine n. II*, *Passaggio dalla vergine alla sposa*, tutti titoli 'a chiave', che confluiscono ne *La Sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche*.

§ 48. André Breton, che considerava Duchamp, uno degli uomini più intelligenti del suo tempo¹⁷², scrive che gli aspetti letterari del suo lavoro, cioè i titoli delle opere e i *calembours*, firmati, dopo il 1920, «*Rose Sélav*»¹⁷³, si pongono, come l'opera di Roussel (che Duchamp ha sovente definito un suo decisivo punto di riferimento¹⁷⁴), in stretta connessione con le ricerche di Brisset (e con i testi di Jarry)¹⁷⁵. Vi è anche un'altra tacita corrispondenza fra una sorprendente dichiarazione duchampiana relativa all'aver fatto «per otto anni [dal 1902 al 1910] esercizi di nuoto»¹⁷⁶ e il titolo della prima opera di Brisset, *La natation ou l'art de nager appris seul en moins d'une heure* (1871), che ebbe uno sviluppo 'psicagogico' nella successiva *Grammaire logique résolvant toutes les difficultés et faisant connaître par l'analyse de la parole la formation des langues et celle du genre humain* (1883), come se la metafora del nuoto rimandasse a una 'immersione' nella Parola

171 Cfr. J.-P. Brisset, *La formazione del sesso*, in A. Breton, *op. cit.*, p. 198.

172 «[...] il nostro amico Marcel Duchamp [...] è senz'altro l'uomo più intelligente e (per molti) il più preoccupante di questa prima parte del secolo ventesimo» (A. Breton, *op. cit.*, p. 290).

173 Cfr. *infra*, nota 194.

174 «È Roussel che, sostanzialmente, fu responsabile del mio Vetro. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Furono le sue *Impressions d'Afrique* che mi indicarono a grandi linee la prassi da adottare. Questa pièce che vidi in compagnia di Apollinaire mi aiutò enormemente in uno degli aspetti del mio modo di esprimermi. [...] Roussel mi indicò la strada» (*DS*, pp. 150-151).

175 «Non può non colpirci che l'opera letteraria di Raymond Roussel e l'opera letteraria di Marcel Duchamp si siano situate, a loro insaputa o meno, in stretta connessione con quella di Brisset [...]» (A. Breton, *op. cit.*, p. 194). Vedi anche *supra*, note 78, 79.

176 *Itp*, p. 25, e nota seguente.

primordiale da cui hanno preso forma tutte le cose¹⁷⁷. Di grande rilievo è anche che Duchamp abbia catalogato a *posteriori* tutti i materiali relativi al *Grande Vetro* in un contenitore denominato *Scatola verde*¹⁷⁸: la «*lingua verde*», come abbiamo appreso da Fulcanelli, era l'*argot*. E il verde è il colore della alchimia¹⁷⁹.

§ 49. Un'altra dichiarazione sulla quale conviene riflettere riguarda le insegne. A proposito delle iscrizioni incise su alcuni *ready-mades* (che risultano così «aiutati»), Duchamp afferma che «sono parole francesi e inglesi che mancano di qualche lettera. Come nelle insegne pubblicitarie, da cui talvolta cade qualche lettera...»¹⁸⁰. Tali risulterebbero, per esempio: «P.G.ÉCIDES DÉBARASSE. LE.D.SERT.F.URNIS.ENTS AS HOW.V.R. COR.ESPONDS»¹⁸¹. Un genere che trova una corrispondenza con la sequenza «L.H.O.O.Q.», posta sotto la *Gioconda baffuta*, ovvero: «Elle a chaud au cul»¹⁸². Si potrebbe tentare una decodificazione ulteriore (ricordando che, per Brisset, «L. est la consonne des lèvres et de la langue»¹⁸³; e che le lettere H. O. C. corrispondono alla nominazione alchemica di tre dei quattro aspetti della sostanza: fr. *Hydrogène, Oxygène, Carbone, [Nitrogène]*¹⁸⁴), ma forse la chiave giusta è invece quella di prendere Duchamp davvero 'alla lettera', lasciando le cose come appaiono. In tal caso si percepiscono nella *Gioconda*, altri «baffi», certo metaforici, ma non meno evidenti: quelli che egli appone, infine, alla tradizione occulta, all'*argot*, cui pure si era lungamente ispirato: «il solo signifi-

177 Cfr. M. Foucault, *Le cycle des grenouilles*, in «La Nouvelle Revue française», 10, 114, juin 1962, pp. 1159-1160 [su J.-P. Brisset, *La Science de Dieu ou la Création*, Paris, Charmuel, 1900]; e Id., *Sept propos sur le septième ange*, Paris, Fata Morgana, 1986. Si tenga conto che il nuoto insegnato da Brisset era 'a rana' (fr. *grenouille*). Il nesso non è sfuggito a Foucault, ed è forse la chiave per capire l'affermazione di Duchamp circa l'aver fatto «per otto anni esercizi di nuoto».

178 Per i materiali in essa contenuti, cfr. *Boite 1914 'Scatola verde', DS*, pp. 25-83.

179 Cfr. *supra*, nota 136; inoltre H. Corbin, *Visio smaragdina*, in *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*, cit., pp. 71-112 *passim*.

180 *Itp*, p. 65.

181 *Ibidem*.

182 Cfr. *supra*, nota 129.

183 J.-P. Brisset, *La grammaire logique, résolvant toutes les difficultés et faisant connaître par l'analyse de la parole la formation des langues et celle du genre humain*, Paris, E. Leroux, 1883.

184 P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 103.

cato — ha dichiarato Duchamp — era di leggerle foneticamente»¹⁸⁵. L'arguzia degli *argotieri* diviene cioè, in quell'opera, prigioniera di una 'letteralizzazione' che esclude qualsiasi trascendenza o rimando segreto. E poiché tali possibilità derivavano — lo indichiamo per brevità — da *Par-Isis* e da ciò che, in termini di *locus imaginalis* di Parigi, si riferiva alla Grande dea, nave o vaso di sapienza, da cui poteva ciclicamente rigenerarsi Horos, l'annichilimento corrisponde a quello del *locus imaginalis* stesso, ossia a una «anestesia totale» di immagini e segni 'isiaci' parigini, che trova una puntuale conferma nella banale quanto letteralmente 'agghiacciante' *Aria di Parigi* (1919). Una fiala di soluzione fisiologica vuota (Duchamp l'aveva notata in una farmacia, fatta svuotare e 'riempire', perciò, dell'aria cittadina), che corrisponde a un 'utero' oramai totalmente sterile¹⁸⁶.

§ 50. Il fatto che Duchamp, nonostante le sue dichiarazioni di simpatia per i dadaisti, abbia preso poche volte parte alle loro iniziative assume allora il senso di una 'indifferenza' o, se si vuole, di una sorveglianza critica anche verso le dinamiche di quell'arte stessa che riprendeva 'vitalisticamente' il corso dell'avanguardia¹⁸⁷. Si è già fatto presente che Dada assunse, nell'immediato dopoguerra, un carattere attivistico, politico, pur essenzialmente anarchico. Il movimento produsse anche una sorta di riscossa immaginativa la quale tentava di sviluppare la speranza, espressa da Tzara, che la guerra avesse dato luogo a una purificazione collettiva, preludio necessario alla rinascita della creatività e della cultura europee. *L'Aria di Parigi*, al contrario, sanciva un tacito punto di non ritorno. Era infatti come se l'opera certificasse, quasi contemporaneamente alla *Gioconda baffuta*, un atto di decesso della cultura, non soltanto francese, ma europea: un segno di svolta dei tempi o l'attraversamento, nello spazio, di una linea dopo la quale, per quella cultura, non vi sarebbe più stata la possibilità di costituire un centro. In termini formali vi si nota, addirittura, una inversione di *Fontana*, come se il vuoto dell'orinatoio divenisse una forma 'sottile', costituita appunto dalla fiala.

¹⁸⁵ *Itp*, p. 67.

¹⁸⁶ «Era un'ampolla di vetro di pochi centimetri di altezza, e sull'etichetta c'era scritto "Sérum Physiologique"» (ivi, p. 68). Cfr. inoltre *DS*, p. 194.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 70.

L'intento polemico rivolto contro 'i più', consumatori di riproduzioni a buon mercato e oggetti, così svaniva, e analogo era l'effetto delle lettere «L.H.O.O.Q.» nei riguardi dell'uso pubblico o politico dell'arte e dei musei. Neppure il riferimento al metodo di Leonardo o al manierismo indagatore della «quarta dimensione» e altro resisteva: quanto ne agiva nel *Grande Vetro* si sarebbe dissolto, era già dissolto, nei *ready-mades* e in quella fiala, che oltretutto pareva una 'chiave isiaca' deformata, gonfia come il ventre di una bloccata gravidanza.

§ 51. L'impressione è perciò che il ritorno in Europa avesse sì corrisposto, come si è detto, a un allineamento della vicenda personale di Duchamp alla situazione storica e artistica creatasi con la guerra, ma anche che la *Gioconda baffuta* (pur accessibile a livelli di lettura verso i fatti del presente) e l'*Aria di Parigi* costituiscano, in realtà, i segnava di un percorso di riduzione («ridurre, ridurre, ridurre...») che oltrepassa la storia, e che, nell'arte, supera non soltanto la tradizione, come era del resto già evidente, ma anche la fiducia nel suo rinnovamento. Esisteva una terza possibilità? Vedremo. Si poteva del resto 'essere-non-essere' Dada: 'dire-tacere'. *Aut tace aut loquere meliora silentio...* Il 14 luglio 1919 il Maresciallo Foch aveva sfilato alla testa degli eserciti alleati vittoriosi sugli Champs-Élysées, e i reparti erano stati preceduti da migliaia di mutilati (aggrappati a stampelle come quelle viste da Ouspensky a Pietroburgo «*per gambe che non erano ancora state falciate*!») i quali procedevano subito dietro il cavallo del Condottiero¹⁸⁸. La parata era durata tutto il giorno; ma qualcuno aveva calcolato che se, anziché i vivi, avessero sfilato i morti, ci sarebbero voluti quindici giorni e quindici notti. Parigi era apparentemente intatta, tuttavia la sua «*lingua verde*», per chi ne avesse ancora una percezione davvero 'arguta', segnava adesso una via di cortili, facciate e insegne che sfociava infine nel vuoto. Nel dicembre di quell'anno Marcel era già su una nave che lo riportava a New York¹⁸⁹.

188 G. Duby, *op. cit.*, p. 1082.

189 Cfr. *ltp*, p. 67.

X.

BEYOND THE LINE

§ 52. «Oltre la linea»¹⁹⁰ è un'espressione che designava, nel XVI secolo, il confine fra l'Europa e il resto della terra, in particolare verso il Nuovo Mondo, costituito dalle Indie Occidentali, ovvero dalle Americhe. La «linea» — corrispondente all'arcipelago delle isole Azzorre — era occupata, all'interno, dalla civiltà europea, mentre al di là di essa iniziava uno spazio ove non vi era né diritto né peccato né alcun altro riconoscibile valore. Duchamp, col suo movimento pendolare attraverso l'oceano Atlantico, pareva ripercorrere una antica carta del nostro pianeta, sviluppando però a rovescio la relazione col Nuovo Mondo: egli avvertiva che «oltre la linea» non vi era più un vuoto, ma un nuovo corpo, un nuovo ordine di valori (su cui non era necessario dare giudizi), che si stava muovendo velocemente verso l'Europa, fino quasi a prenderne il posto. Anche Spengler, del resto, parlando del «tramonto dell'Occidente», sosteneva che questo consisteva nel passaggio da un'idea «tolemaica» — o eurocentrica — a un'idea «copernicana» — o planetaria — della storia¹⁹¹.

§ 53. Che in questo riconoscimento vi fosse, nel 1920, una certa dose d'interesse è fuori di dubbio. Gli Stati Uniti erano i veri vincitori della guerra, i creatori delle «catene di carta» con cui la loro economia si sarebbe impetuosamente espansa a livello planetario fino al 1929, invertendo irreversibilmente, come si è già accennato, il peso specifico fra le due sponde dell'Atlantico, ossia ponendo fine all'eurocentrismo. Non era difficile pensare che la nuova ricchezza avrebbe favorito l'arte in molteplici modi: dal collezionismo privato e pubblico alla produzione. E poi il successo del *Nudo che scende le scale n. 2* aveva dato a Duchamp un notevole carisma e gli aveva assicurato di che vivere. Gran parte delle sue opere erano negli Stati Uniti e il suo maggior collezionista, Walter Arensberg, nel 1950, sarebbe poi riuscito a collocarle tutte nel

190 Cfr. C. Schmitt, *Il Nomos della terra* [1950], a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1991, pp. 81-103 *passim*.

191 Cfr. O. Spengler, *op. cit.*, p. 33-35.

Museum of Art di Philadelphia dove ancora si trovano¹⁹². Ma l'effetto principale della scelta 'geografica' compiuta in quel momento aveva un valore 'anestetico', nel senso che la 'dislocazione' dall'Europa avrebbe prodotto uno svincolamento doppio: da un lato nei riguardi dell'arte 'retinica', dall'altro da qualsiasi tendenza l'arte avrebbe assunto da quel momento in poi. Uno dei principali biografi di Duchamp, Robert Lebel, ha sostenuto che egli raggiunse allora «il livello massimo dell'inetico, dell'inutile e dell'ingiustificabile»¹⁹³.

§ 54. Tornato a New York, Duchamp iniziò, infatti, una 'dislocazione' progressiva della sua stessa opera, che l'indusse, nel 1923, a lasciare definitivamente non-finito il *Grande Vetro*, ma anche a assumere un atteggiamento di ironica 'indifferenza' verso l'arte e persino verso la propria identità. Nel 1920 avrebbe addirittura voluto cambiare nome, un progetto da cui nacque lo pseudonimo *Rose Sélavy*¹⁹⁴, nel quale si può vedere un omaggio all'*argot* (*Rose Sélavy*, fr. *Eros c'est la vie*, 'eros è la vita') e, insieme, uno sviluppo della sua relazione complementare con l'altro sesso: una nota fotografia di Man Ray, scattata l'anno seguente, lo ritrae, infatti, in sembianze femminili. La sintesi fra gli stessi elementi si coglie inoltre nel *ready-made* «aiutato» *Perché non starnutare, Rose Sélavy?* (1921), la gabbietta con dentro l'osso di seppia, il termometro e le zollette di marmo. A ben guardare quell'osso di seppia, messo sui cubetti di 'ghiaccio', assomiglia a una lingua 'tagliata', correlativo oggettivo della 'lingua-madre' perduta (Duchamp ne ricaverà, infatti, molti anni più tardi un 'autoritratto'¹⁹⁵). E non meno importante, in parallelo operativo, è il lavoro, iniziato proprio fra il 1919 e il 1920¹⁹⁶, coi cosmetici, gli disegni, e i biglietti da viaggio, ove l'elemento umano e la memoria personale appaiono totalmente 'smembrati' negli oggetti di più diffuso consumo.

192 Cfr. *ltp*, p. 96; e *Marcel Duchamp*, edited by A. D'Harnoncourt and K. McShine, The Museum of Modern Art New York and Philadelphia Museum of Art, Munich, Prestel-Verlag, 1989.

193 Cfr. *ltp*, p. 71.

194 «Volevo, in effetti cambiare identità, e la prima cosa che mi venne in mente è stata quella di adottare un nome ebreo [...]. Ma non trovai un nome ebreo che mi piacesse, così all'improvviso ebbi un'idea: perché non cambiare sesso? Era molto più semplice! E così è nata Rose Sélavy» (*ltp*, p. 69); cfr. inoltre *DS*, pp. 129-130.

195 L'opera, del 1959, si intitola *With my tongue in my cheek* («Con la mia lingua nella guancia»), cfr. C. Subrizi, *op. cit.*, p. 127.

196 Cfr. *ltp*, pp. 67-68, e J. Minsk, *op. cit.*, p. 71-72, 80.

Anche i *calembours*, firmati dal 1920 *Rose Sélavy*, sono sul metro dell'*Aria di Parigi* (che non a caso aveva portato con sé a New York per regalarla alla signora Arensberg, *timeo Danaos et dona ferentes...*), di cui riflettono l'aspetto di organo (ancora la 'lingua') divenuto trasparente a se stesso. Più che giochi di parole, paiono ironiche cristallizzazioni del linguaggio nel vuoto, con caratteri ipnotici, «*Paroi parée de paresse de paroisse*»¹⁹⁷, o parodie di annunci pubblicitari (evoluzione 'anestetica' delle 'insegne' sulla stampa quotidiana), «*Daily Lady cherche démêlès / avec Daily Mail*»¹⁹⁸. Vi si percepisce così, insieme all'*Aria di Parigi*, anche l'aria dei «baffi»: la loro temperatura espressiva non solo è veramente 'glaciale', ma si riduce al mero suono prodotto dalle lettere.

§ 55. Si può affermare allora che ogni scelta, più o meno 'anestetica', fosse studiata nei minimi particolari in rapporto al mondo delle merci e delle comunicazioni di massa, senza però finalità oppositive o alcuna prospettiva di superamento, ma anche con un sentimento luttuoso, che si trasformava in un'ironia atonale e claustrofobica, resa magistralmente da *Fresh Window* (1920), un altro *ready-made* «aiutato», costituito da una finestra i cui vetri erano stati ricoperti di cuoio nero. Duchamp scherzava sulla vicinanza fonetica, in inglese, fra *fresh* ('fresco', 'spigliato') e *french* ('francese') e su quella fra *window* ('finestra') e *widow* ('vedova'): «l'accostamento mi divertì. "French window" significa "finestra alla francese"»¹⁹⁹. Ma 'dimenticava' di dire che *french widow* significa 'vedova francese', il che, nel contesto postbellico, assumeva un significato anche più aderente alla realtà.

§ 56. Ma non si trattava di essere aderenti bensì solo 'prossimi' al tempo e alla realtà, cioè sempre liberi da essi: non cercare un nuovo radicamento ma staccarsi, 'dislocarsi' progressivamente da tutto, 'al di là' come 'al di qua' della «linea». Per questo Duchamp tornò a Parigi nel 1921, poi, l'anno seguente, a New York, quindi, nel 1923, di nuovo nella capitale francese, dove risiedette fino al 1942, trascorrendo però vari periodi (1926-27; 1933-34; 1936) nella città sulla baia dello Hudson.

197 Cfr. *Marcel Duchamp*, in A. Breton, *op. cit.*, p. 298 [«Parete parata di pigrizia di parrocchia»]. La stessa frase compare manoscritta nell'ultima opera menzionata *supra*, alla nota 96 (cfr. *Duchamp du signe*, cit., pp. 352-352).

198 Ivi, p. 297 [«Daily Lady cerca grane con Daily Mail»].

199 Cfr. *Itip*, p. 71.

Intanto, attraverso la *Société Anonyme*, fondata nel 1920 a New York con Katherine Dreier e Man Ray, curava, negli Stati Uniti, decine di mostre personali e collettive di artisti europei contemporanei (Picabia, Brancusi, Ernst, Mirò, Mondrian, Ozenfant, ecc.)²⁰⁰, intraprendendo un'attività commerciale serrata ma sempre di alto livello²⁰¹. L'artista 'puro' che era stato diveniva ora un critico, un gallerista, un consulente. Né la 'dislocazione' si limitava a questo. Il film *Entr'acte* (1924) di René Clair (che mostra Duchamp a Parigi mentre gioca a scacchi a cavallo di un cornicione con l'amico Man Ray²⁰²) e la partecipazione alla Terza olimpiade di scacchi, svoltasi nel 1930 ad Amburgo e, in precedenza e in seguito, a altri simili tornei, rivelano infatti un altro interesse. Attratto fin da ragazzo dai giochi, non solo di parole — il biliardo, insieme al «nuoto», era stato una delle sue occupazioni favorite²⁰³ — si era dedicato, in forma quasi professionale, agli scacchi, attività che aveva preso progressivamente il posto dell'arte vera e propria, e di cui si propose anche come teorico²⁰⁴. Restarono così, come nuovi «ritardi» superati da una strategia espressiva sempre più 'trafugata', i congegni che, fra New York e Parigi, aveva realizzato, con l'aiuto di Man Ray, ossia *Lastre rotanti di vetro (ottica di precisione)* (1920), *Dischi con spirali* (1923) e, ultimi, i *Rotorilievi* (1935)²⁰⁵, in cui tace progressivamente la ricerca della «quarta dimensione». E la stessa direzione seguono altre celebri finestre e porte inutilizzabili²⁰⁶, fino alla 'apparente' rinuncia all'arte quale specifica forma di attività: «nel 1932, mi dissi: "Basta, così va bene"». «Fu — l'incalzava in una conversazione del 1966 Pierre Cabanne — *come una progressiva rinuncia ai mezzi tradizionali di espressione*». — «Esattamente»²⁰⁷ —

200 «Lo scopo era di realizzare una collezione internazionale permanente, che più tardi venne donata a un museo [ovvero quello della Yale University, USA *N. d. A*] si fecero ottantaquattro mostre fino al 1939, e conferenze, pubblicazioni. . .» (ivi, p. 61).

201 *Catalogo della Società anonima*, (le schede sono state redatte dallo stesso Duchamp) *DS*, pp. 167-186.

202 «In *Entr'acte* c'era una scena sui tetti degli Champs-Élysées dove io giocavo a scacchi con Man Ray, poi Picabia arrivava col suo idrante e spazzava via tutto. [...] tutto era molto dada» (*Itp*, pp. 73-74).

203 Ivi, p. 18.

204 Sul rapporto di Duchamp con gli scacchi cfr. D. Joselit, *L'io come readymade*, in *Marcel Duchamp, critica biografia mito*, cit., pp. 209-235.

205 Cfr. *Itp*, pp. 68-69, 78-79, 87-88.

206 Ivi, pp. 70-71.

207 Ivi, p. 14.

rispondeva Duchamp.

§ 57. Infatti, più si erano intensificate le iniziative ‘altre’ rispetto alla sua ricerca artistica, più essa si era trasformata in un ritrovamento di ‘energia’ sotto mentite spoglie. Non vi erano comunque limiti *a priori*, e, paradossalmente, lo stesso esito aveva occuparsi di iniziative nell’ambito dell’arte d’avanguardia, rispetto a cui Duchamp assunse la stessa posizione ironica d’ogni altra occupazione. Poteva essere altrimenti? L’anno dopo che aveva lasciato non-finito il *Grande Vetro* (1923), era nato a Parigi, a opera di amici già dadaisti quali Louis Aragon, Paul Eluard, René Crevel e, soprattutto, André Breton, il movimento surrealista²⁰⁸ (ove erano confluiti anche alcuni degli ‘zurighesi’), un movimento nel quale l’immagine e l’immaginazione avevano un ruolo decisivo, e il cui principale esponente nelle arti visive (o almeno così eletto, quasi per decreto, da Breton), ossia Max Ernst, avrebbe realizzato, nel 1940, la *Vestizione della sposa*, un dipinto che ritraduce *La sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche* in pittura, recuperando certi stilemi della ‘metafisica’ di De Chirico e di Savinio e la visionarietà di Bosch. Era giusto l’opposto di un superamento dell’arte ‘retinica’! Eppure Duchamp collaborò intensamente con Breton²⁰⁹, coi surrealisti e fu grande amico di Max Ernst. E anche se non aderì mai al Surrealismo (come non aveva aderito a Dada, nemmeno quando nel 1921 aveva realizzato con Man Ray il fascicolo «New York Dada»), fu però decisivo per l’organizzazione di grandi mostre come *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, tenutasi nel 1936 al Museum of Modern Art di New York, o l’*Exposition Internationale du Surréalisme*, promossa nel 1938, da Breton, a Parigi, che diedero alla relazione artistica fra Europa e Stati Uniti un’organicità senza precedenti.

208 Per il passaggio dal Dadaismo al Surrealismo, cfr. G. Hugnet, *L'avventura DADA. 1916-1922*, cit., pp. 75-116; inoltre, M. De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, cit., pp. 174-199, e A. Breton, *Primo manifesto del Surrealismo*, ivi pp. 317-353.

209 La stima di Duchamp per Breton non gli impediva di vedere nel fondatore del Surrealismo una vis ecumenica e normativa che lo infastidiva. Breton avvertiva, a sua volta, in Duchamp una eccessiva indifferenza verso le vicende del mondo contemporaneo; cfr. *ltp.*, pp. 88-92.

§ 58. Si ha così l'impressione di una 'dislocazione' che giunge a superare ogni limite, di un nichilismo che diviene «uno stile di vita»²¹⁰. E se si guarda all'opera svolta ancora in proprio come artista, si coglie una dinamica non meno sorprendente. L'invenzione di *Rose Sélavy*, l'annullamento della propria persona negli oggetti di un grande magazzino (ancora *Au bonheur des dames!*), la lingua-osso, ossia la lingua-madre 'tagliata' e prosciugata fino al silenzio dei *calembours*, la cura delle mostre altrui, gli scacchi e le altre attività menzionate, si accompagnano a un'ossessiva messa in ordine di tutto il lavoro precedente, che, alla fine degli anni Trenta, risulterà totalmente 'inscatolato', 'miniaturizzato' e reso 'portatile' come nella *Scatola in valigia* (1938-42)²¹¹ o nelle vere e proprie scatole, come la *Scatola verde* (1934), in cui aveva raccolto, come già detto, tutti i materiali utilizzati per il *Grande Vetro*²¹². Più dunque Duchamp aumentava il suo raggio di azione all'esterno, più il suo lavoro svaniva verso un 'punto zero' interiore, ma aderente a tutti i fatti vissuti, come il 'corpo assente' in un *ready-made*. «Voici le domaine de Rose Sélavy / comme il est aride — comme il est fertile — comme il est joyeux — comme il est triste»²¹³. 'Concavo' e 'convesso', Vecchio e Nuovo Mondo non avevano più limite e tutto sembrava corrispondersi in una controllata dispersione di mosse, come sulle grandi scacchiere che teneva alle pareti dei suoi studi: 'biografie prospettiche' di confronti con misteriosi antagonisti coi quali si teneva in contatto: «Una partita a scacchi — diceva — è una cosa visiva, plastica, e se non è geometrica nel senso statico della parola, è almeno meccanica, poiché è qualcosa che si muove; è un disegno, una realtà meccanica. I pezzi sono belli in sé, non più di quanto lo sia il gioco, ma ciò che in esso è bello — se posso usare questa parola — è il movimento. [...] Nel gioco degli scacchi ci sono cose estremamente belle nell'ambito del movimento, ma non nel campo visivo. È l'immaginazione del movimento e del gesto che conferisce bellezza al gioco»²¹⁴.

210 Cfr. *infra*, nota 226.

211 Il tema del rimpicciolimento di tutte le cose è trattato anche da R. Roussel, cfr. *Nuove impressioni d'Africa*, in A. Breton, *op. cit.*, p. 248-249.

212 *Itp*, pp. 85-87. L'opera eseguita in «trecento esemplari, di cui venti di lusso, contiene novanta facsimile di fotografie, disegni e note manoscritte degli anni 1911-1915» (*ivi*, p. 85).

213 Cit. in *Duchamp du signe*, cit., pag. 21.

214 *Itp*, p. 15.

§ 59. Lo stesso atteggiamento mantenne anche durante la seconda guerra mondiale. Nel 1942, in fuga dalla Francia sconfitta e occupata dall'esercito tedesco, si era stabilito nuovamente a New York, dove aveva continuato a svolgere le sue attività. Questa volta non era però solo. Lo stesso viaggio avevano fatto, prima o dopo di lui, Mondrian, Breton, Legér, Ernst, Ozenfant, Gropius e tanti altri esponenti della cultura europea, che si erano sentiti minacciati o erano ricercati dalla Gestapo²¹⁵. E quel flusso di ingegni aveva contribuito alla maturazione della *New York School* (Gorky, De Kooning, Pollock, Motherwell), ossia di una pittura che rivendicava infine la propria identità americana. Inoltre il ruolo svolto in tale quadro da galleristi come Peggy Guggenheim (di cui Duchamp era da tempo consulente), la quale aveva aperto sulla 57^a strada *Art of This Century*, sede, fino al 1947, di frequentatissime mostre²¹⁶, aveva posto le premesse per la creazione di un grande mercato internazionale destinato a sancire, nell'arte contemporanea, la sparizione totale del concetto di «oltre la linea»²¹⁷.

§ 60. Le ulteriori follie europee, culminate appunto nel conflitto del 1939-45, avrebbero infatti prodotto l'unificazione definitiva sul piano politico ed economico con gli Stati Uniti e con il loro modello di civiltà²¹⁸. Con più forza che nella guerra del 1914-18, la tecnica si era imposta come linguaggio capace di riportare a se stesso l'esistente, sostituendosi all'elemento umano: i morti erano stati, stavolta, oltre cinquanta milioni, e le spaventose distruzioni, che, di nuovo, avevano avuto per principale teatro l'Europa — in particolare gli eccidi di massa organizzati nei *lager* tedeschi — insieme alle bombe lanciate dall'aviazione americana su Hiroshima e Nagasaki, nell'agosto del 1945, sancivano che l'umanità aveva varcato tutta insieme una nuova «linea» oltre la quale pareva non vi fosse più al-

215 Cfr. R. Motherwell, *Artistes parisiens en exil. New York 1939-45, Paris-New York*. Catalogo della mostra (Parigi, 1977), Paris, Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977, pp. 106-114, a cura di D. Abadie, A. Pacquement, H. Seckel.

216 Cfr. D. Abadie, *Art of this Century*, ivi, pp. 486-501; inoltre Peggy Guggenheim e la nuova pittura americana. Catalogo della mostra (Vercelli 2008-2009), a cura di L. M. Barbero, Firenze, Giunti, 2008.

217 M. Fumaroli, *Parigi—New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*, Milano, Adelphi, 2011.

218 A. J. Toynbee, *La unificazione del mondo e il cambiamento della prospettiva storica*, in *Civiltà al paragone*, cit., pp. 87-134.

cun riconosciuto valore: «abbiamo oltrepassato il punto zero — dichiarava Ernst Jünger nel 1949 — [...] E questo porta con sé un nuovo indirizzo dello spirito e la percezione di fenomeni nuovi»²¹⁹. Il «punto zero» personale, il ‘corpo assente’ di Duchamp, diveniva ora un «punto zero» ‘globale’. Ma in quella coincidenza ‘non retinica’ erano all’opera, nel profondo, una quantità di elementi culturali dispersi, che si stavano trasformando e coi quali egli giocava fra le due sponde dell’Atlantico una partita interiore e esteriore.

XI.

UN GIOCO DI SCACCHI

§ 61. Dal 1942, Duchamp avrebbe risieduto a New York per il resto della vita, pur continuando a svolgere fra gli Stati Uniti e l’Europa, in particolare con Parigi, un movimento analogo, benchè opposto nel punto di partenza, a quello effettuato fra le due guerre. Non aveva preso parte alla Resistenza in Francia, ove era ritornato solo nel 1946, ma è chiaro che il suo modo d’essere e agire, o ‘inagire’, interpretava una esigenza tacitamente diffusasi fra gli artisti e destinata oltretutto a dimostrarsi sempre più al passo coi tempi. Era in primo luogo il lavoro con gli oggetti, i *ready-mades*, a interpretare tale esigenza e in parallelo la ‘dislocazione’ tra il pensiero e l’opera — corrispondente alla dispersione dell’opera stessa in linguaggi imprevedibili — che avrebbe infatti caratterizzato l’arte dei decenni successivi. Ma anche nell’ambito del mercato dell’arte contemporanea il suo ruolo era stato decisivo: altri avevano messo a disposizione i mezzi necessari a incrementarne il giro, ma le idee guida erano state, più o meno tacitamente, le sue. E così, fra gli anni Cinquanta e Sessanta, la sua opera era

219 E. Jünger, *Oltre la linea* [1949] in E. Jünger — M. Heidegger, *Oltre la linea*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1989, p. 79. Ho ricevuto questo libro in dono dalle mani di Jünger, a Wilflingen, il 12 aprile 1990. Serbo per quel gesto e per l’accoglienza che egli riservò a due sconosciuti italiani che avevano suonato alla sua porta una gratitudine che il tempo non intacca.

ormai riconosciuta, per varie ragioni, come un 'classico' del Novecento.

Movimenti internazionali, come *Fluxus*²²⁰, fondato nel 1961 a New York da Maciunas, vi si rifacevano apertamente e la sua influenza si ravvisa anche in Europa nel lavoro di Yves Klein e degli altri artisti riuniti nel *Nouveau Réalisme* di Pierre Restany²²¹. Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Robert Morris ammettevano il loro debito nei suoi confronti²²². E lo stesso valeva, in Italia, in particolare a Milano (dove Duchamp si recò più volte) per Piero Manzoni²²³. Eppure Duchamp dichiarava di non avere mai voluto creare una scuola né avere degli allievi: «non è, la mia, una formula che fonda una determinata scuola pittorica in cui si segue un maestro. Si tratta, a mio avviso, di una posizione molto più elevata»²²⁴. Va anche aggiunto che la sua influenza, nonostante il distacco dalla pittura, si nota, già prima della seconda guerra mondiale, nei dipinti di Roberto Sebastian Matta, che avevano molto condizionato alcuni protagonisti della *New York School*; e le abbandonate ricerche sulla «quarta dimensione» avevano trovato, negli anni Trenta, un parallelo nel gruppo parigino del *Gran Jeu*²²⁵. Persino le macchine ideate per *Lastre rotanti di vetro (ottica di precisione)*, *Dischi con spirali* e i *Rotorilievi* trovavano epigoni che vi vedevano il precedente di un linguaggio oggettivo e neutrale, capace di dialogare con le scoperte più recenti della scienza applicata alla tecnica. In Duchamp si osserva quindi, davvero per la prima volta, «il nichilismo come stile»²²⁶, e, per quel tramite, la 'dislocazione' dell'arte da tutte le sue forme; il che l'induceva a tenere un atteggiamento distaccato anche verso le Neoavanguardie — lo stesso che aveva tenuto verso Dada e il Surrealismo — senza farsi scrupoli a dire, per esempio, che, malgrado i caratteri di svolta epocale di cui gli

220 Cfr. J. Hendricks, *Fluxus Codex*, with an Introduction by R. Pincus-Witten, Detroit-New York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Detroit, in association with. H. N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.

221 Cfr. P. Restany, *Nouveau Réalisme*, 1960-1990, Paris, La Difference, 2007.

222 Cfr. O. Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Abscondita, 2000, pp. 70-72.

223 Per la ricezione dell'opera duchampiana e per ruolo svolto in essa dalla critica, cfr. C. Subrizi, *op. cit.*, pp. 150-160 e 173-186.

224 *Itp*, p. 45.

225 Cfr. *Il "Grand Jeu"*. Scritti di R. Gilbert-Lecomte e R. Daumal. Immagini di J. Sima, Milano, Adelphi, 1967.

226 E. Jünger, *op. cit.*, p. 77.

happenings erano accreditati, in essi si poteva vedere soprattutto l'affermarsi di un elemento mai precedentemente rappresentato nell'arte: la noia²²⁷. Egli non ammetteva, insomma, che in qualsiasi manifestazione artistica potesse darsi alcunché di definitivo.

§ 62. La tranquillità infatti non l'aveva mai abbandonato. A quasi ottant'anni dichiarava: «Non mi è mancato nulla. E ora che la mia vita volge al termine mi considero più fortunato di quanto non lo fossi al suo inizio»²²⁸. E così, tenendo presente l'insieme della sua vita e della sua opera, viene da chiedersi: chi era davvero Marcel Duchamp? Risentiamolo in quel passo: «nel 1932, mi dissi: “Basta, così va bene”». — «*Fu come una progressiva rinuncia ai mezzi tradizionali di espressione.*» — «Esattamente»²²⁹. Duchamp non diceva di aver cessato di esprimersi, ma di aver rinunciato «*ai mezzi tradizionali*»; dunque tutto quello che aveva fatto, come si è indicato, aveva in sé e fuori di sé un nesso necessario, e forse 'occulto', col mondo: «la mia arte [...] è un'opera che non si può ascrivere a nessun ambito specifico, non è né visiva né cerebrale. È una specie di euforia costante»²³⁰. Ora Duchamp non si è mai rifatto (esplicitamente) ad alcuna tradizione esoterica, e meno che mai a quelle dell'Oriente. Ha sempre precisato, invece, di essere un uomo dell'Occidente, dicendo che gli bastavano l'Europa e l'America²³¹; aveva posto, infatti, in rapporto le culture dei due continenti 'atlantici' come aveva fatto *in primis* col Cubismo-Futurismo del *Nudo che scende le scale n. 2*: «composizione statica di indicazioni statiche delle diverse posizioni assunte da una forma in movimento...»²³². L'aurora' del Nuovo Mondo l'aveva portata cioè nel 'tramonto' del Vecchio: l'*esprit de finesse* europeo nel 'nudo' delle macchine e nel *ready-made* 'americano', ma senza essere né l'uno né l'altro, pervenendo anzi, per gradi, a una posizione di totale 'indif-

227 «Gli happening hanno introdotto nell'arte un elemento nuovo: la noia» (*Itp*, p. 110).

228 *Ivi*, p. 11.

229 Cfr. *supra*, nota 207.

230 *Itp*, p. 78. «Euforia costante» rimanda a «Gaia scienza» (cfr. *supra*, nota 135). Duchamp usa, credo non casualmente, l'espressione «gaia pittura» in *DS*, p. 204.

231 «[...] non ho voglia di andare in Giappone, né in India e neppure in Cina. Mi bastano Europa e America» (*Itp*, p. 107).

232 Cfr. *supra*, nota 82.

ferenza': «Per il nichilista — afferma Jünger — deserti e foreste vergini sono forme. In questo senso il caos non gli è necessario; non è il luogo al quale è legato»²³³. La materia, ogni materia utilizzata, si era trasformata però in 'euforia', in un'energia che scaturiva dalla tensione fra opposte polarità: «Voici le domaine de Rrose Sélavy / comme il est aride — comme il est fertile — comme il est joyeux — comme il est triste». Ma non era stata degli *argotieri* 'arguti' proprio la capacità di vivere in quella 'euforia', in quella 'gaia scienza' «senza essere capiti dagli altri che stanno intorno»?

§ 63. Nel 1963 Duchamp tenne all'Art Museum di Pasadena una mostra che riepilogava gran parte del suo lavoro. Vi figuravano numerosi *ready-mades* ed opere ad essi affini, disposti in uno spazio quasi asettico, secondo un allestimento che appariva geometrico, simmetrico, freddo. Al centro della sala, il cui pavimento era composto da grandi piastrelle rettangolari, era stato collocato il *Grande Vetro* in modo che potesse essere visto da posizioni opposte. Julian Wasser colse Duchamp in una fotografia ove lo si vede, in quella sala, mentre gioca a scacchi, con tanto di *timer* professionale sul tavolino, con una giovane donna completamente nuda, davanti al *Grande Vetro*. La donna ha un seno pronunciato e, seppure non se ne vede il volto, che resta coperto dai capelli, appare un 'dato' di erotismo e di vita in chiaro contrasto con le caratteristiche dello spazio e degli oggetti circostanti. Duchamp nel 1954 si era sposato con una donna, Alexina (Teeny) Sattler, che non poteva più avere figli (era lui stesso a dichiararlo)²³⁴. E questo fatto sanciva una sorta di compimento del suo rapporto con l'altro sesso, improntato all'amicizia intellettuale, che subentrava al legame naturale (il suo regalo di nozze per la moglie era stato il *ready-made* fallico intitolato *Cuneo di castità*). Ma, nel caso della fotografia suddetta, tali proporzioni risultano invertite: il gioco intellettuale che si svolge sulla scacchiera pare essere suscitato dall'attrazione per il corpo femminile, che tuttavia permane dall'altra parte del tavolino e della scacchiera stessa. La donna però si sporge in avanti e muove i pezzi (la partita è in corso!), ella così si trova in un certo senso 'nella' scacchiera

233 E. Jünger, *Oltre la linea*, cit., p. 65.

234 «[...] l'ho evitato accuratamente [il matrimonio] fino all'età di sessantasette anni, quando ho sposato una donna che per la sua età non poteva più avere figli» (*ltp*, p. 83).

e ‘al di là’ di essa, come una fonte di energia che il giocatore percepisce attraverso gli scacchi ovvero i pezzi, gli oggetti, che, assorto, manovra. La ‘sterilità’ del gioco intellettuale pare così ‘concepire’ una via verso quel corpo ‘disperso’ nei *ready-mades*, ma anche ‘presente’ in carne e ossa; e il colore che Duchamp muove è il bianco (dunque la prima mossa era stata sua), mentre la donna ha il nero, quello di Iside e delle vergini pariture. Il nero ha risposto alla mossa del bianco: si rammenti che Iside era nata da un uovo bianco e nero. La ‘concezione’ della mostra nello spazio, come la posizione dei pezzi sulla scacchiera, era allora determinante. La partita si svolgeva infatti proprio sulla soglia del *Grande Vetro*: chi era dunque quella donna nuda con cui Duchamp ‘giocava’?

§ 64. In una conferenza del 1920, Rudolf Steiner, di cui abbiamo parlato in rapporto alle origini del *Grande Vetro*, afferma: «Bisogna comprendere come Iside, la vivente e divina “Sofia”, dovette andar perduta per l’evoluzione che ha spinto, che ha introdotto l’astrologia nella matematica, nella geometria, nella meccanica. Si dovrà anche comprendere che da questo campo di cadaveri, di matematica, cinematica e geometria si risveglierà l’immaginazione vivente, e che questo significa trovare Iside, trovare la nuova Iside, la divina “Sofia”. [...] Noi siamo a questa svolta dei tempi. [...] I grandi conflitti che hanno suscitato le spaventose catastrofi degli ultimi anni hanno già trasformato parte della Terra stessa in un campo di macerie della civiltà. Altri conflitti seguiranno. Gli uomini si preparano per la prossima grande guerra mondiale. In modo ancora più vasto la civiltà verrà ridotta a macerie. Non si potrà più ricavare direttamente nulla da ciò che proprio all’umanità moderna è apparso come l’elemento più prezioso per la conoscenza e la volontà. [...] spera inutilmente chi crede di poter continuare le antiche abitudini di pensiero e di volontà. Dovrà sorgere una nuova conoscenza e una nuova volontà in ogni campo. Noi dobbiamo prendere atto del pensiero che una forma di civiltà tramonta, ma dobbiamo anche guardare nel cuore umano, nello spirito che vive nell’uomo»²³⁵. Anticipando di molto Jünger sull’attraversamento del «punto zero», Steiner proseguiva: «L’umanità moderna passa una soglia dinanzi alla quale sta

235 R. Steiner, *La ricerca della nuova Iside, la divina Sofia*, cit., pp. 32-33.

un importante guardiano, un serio guardiano. Egli dice soprattutto: “Non rimanete legati a ciò che è tramandato dai tempi antichi”»²³⁶.

§ 65. La posizione di Duchamp era analoga: egli, dopo avere ‘tagliato’ la verticale del *Grande Vetro*, rescindendo ogni aspetto ‘cosmologico’ di Iside antica, giocava da anni la sua partita sul piano orizzontale, ad altezza d’occhi: la donna nuda gli stava ora davanti e gli appariva proprio in virtù di quel taglio, che era anche un taglio rispetto al passato. L’arte infatti doveva, secondo Duchamp, rescindere continuamente i propri legami col passato, per vedere in ‘faccia’ la realtà. Il maggior rimprovero che egli muoveva agli artisti era proprio questa incapacità, da cui si era sentito colto quando tentava di concludere il *Grande Vetro*: «Dovetti diffidare anche di me stesso, perché, malgrado tutto, ci si lascia invadere dal passato, anche senza volerlo lo si ripete. Dovetti lottare duramente per giungere a una scissione netta, radicale»²³⁷. Tornano a questo punto i «baffi» della Gioconda, ma contro ‘qualsiasi’ forma di condizionamento: «Una società può esaltare determinate opere e costruire con esse un Louvre, che dura da parecchi secoli... Ma parlare in tal caso di verità, di giudizio reale, assoluto è un’assurdità. [...] per ogni epoca esiste una sorta di infatuazione passeggera per certe cose, una moda fondata su un gusto momentaneo che poi scompare»²³⁸. Il fatto quindi che, secondo Duchamp, l’arte fosse «una creazione umana»²³⁹, senza «un’origine biologica»²⁴⁰, essendo «qualcosa che ha a che fare col gusto»²⁴¹, va letta (a parte il riferimento ai Lumi) in rapporto alla dichiarazione di Baudelaire: «la modernità è il transitorio, il transitivo, il contingente, la metà dell’arte di cui l’altra metà è l’eterno, l’immutabile»²⁴². Si trattava, in altre parole, dell’ennesima frase ‘a chiave’, dell’ennesima ‘lettera trafugata’, che si allineava a quella già ricordata «non

236 Ivi, p. 33.

237 Itp, p. 38.

238 Ivi, pp. 76-77.

239 Ivi, p. 111.

240 *Ibidem*.

241 *Ibidem*.

242 Cfr. *supra*, nota 10.

è, la mia, una formula che fonda una determinata scuola pittorica in cui si segue un maestro. Si tratta, a mio avviso, di una posizione molto più elevata»²⁴³; o ancora all'incredibile telegramma spedito nel 1954 all'amico Picabia morente: «Caro Francis, a presto»²⁴⁴. Vi è sempre un'indicazione che prescinde, come nell'atto di un maestro Zen, dal dato apparente del discorso. Se non fosse così, che cosa sarebbe rimasto a Duchamp dopo la scissione radicale dal passato e, soprattutto («Dovetti diffidare anche di me stesso»), dal proprio stesso passato? Octavio Paz ha parlato di un Duchamp statico, contrario alla velocità 'moderna' che si ravvisa in Picasso²⁴⁵; in un certo senso sempre uguale a se stesso: vi è del vero, ma è proprio così? O la corrispondenza con se stesso non è forse proprio quella che Paz chiama l'«apparenza nuda»²⁴⁶, una apparenza che continuamente muta, e che non può mai manifestarsi appieno? Le cose più semplici sono le più complicate: anche il 'nudo' doveva essere spogliato per mosse non corrispondenti alla partita visibile (e neppure a quella invisibile) con Iside, la quale, rammenta Ortega y Gasset, era detta «Mirionima» (dai 'diecimila nomi')²⁴⁷. La dea dunque in se stessa si celava e si perdeva mentre riappariva, come faceva l'*argotiere* che, per suo tramite, si perdeva e ritrovava ovunque: «Per quanto mi riguarda — diceva Duchamp — cerco di vedere»²⁴⁸.

243 Cfr. *supra*, nota 224.

244 *Itp*, p. 96.

245 O. Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Abscondita, 2000, pp. 15-17.

246 Cfr. nota precedente.

247 J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Forlì, Edizioni di Ethica, 1964, p. 50 (si tratta di un testo di grande rilevanza nella critica d'arte novecentesca, un testo nel quale le numerose obiezioni rivolte dall'A. in particolare al Cubismo e ai vari processi di astrazione neoplasticista non portano a un giudizio negativo, ma mettono a fuoco, in essi, al di là del gusto, una problematizzazione nel 'fare arte', che trova una sintonia intellettuale con certi aspetti dell'opera di Duchamp. Vi si parla, infatti, di un'arte che «nello svuotarsi d'ogni emotività umana... rimane sola arte, senza altra pretesa»).

248 *Itp*, p. 104.

XII.

FINALI DI PARTITA

§ 66. Mentre giocava la partita a scacchi di Pasadena e in apparenza conduceva la sua esistenza di viaggiatore 'indifferente' fra Europa e America (nel 1955 era divenuto anche cittadino americano), Duchamp dal 1946 lavorava segretamente a un'opera che è l'esatto opposto del *Grande Vetro*, un'opera cioè di reinserimento del pensiero nella sensibilità. Si tratta di *Dati: 1. La caduta d'acqua, 2. Il gas d'illuminazione* (1946-1966), un diorama sotto vari aspetti sorprendente, che mostra un corpo femminile nudo, disteso con le gambe allargate su una terra coperta di sterpi, e con uno sfondo di rocce e di vegetazione che ricorda quello di celebri dipinti di Leonardo. Il volto non è visibile, ma la mano del braccio sinistro della donna tiene sollevata una lampada a gas nel centro del paesaggio. Nessuno sapeva di quell'opera (per la quale Duchamp si era scelto come unica collaboratrice la moglie), un'opera complessa, che palesa un insieme di corrispondenze personali, sincroniche e diacroniche. In essa Duchamp ricerca una sintesi tendenzialmente formale, che si annuncia con un lavoro, in cuoio dipinto su rilievo in gesso, già intitolato *Dati: 1. La caduta d'acqua, 2. Il gas d'illuminazione* (1948-1949), nel quale appare un corpo nudo, definito da una sottile linea di contorno, con caratteri femminili, ma le cui gambe divaricate mostrano un sesso dai caratteri ambigui, che ricorda quanto Winckelmann scriveva dei giovani sacerdoti di Cibele o Diana efesina, in cui «per la privazione de' vasi spermatici [...], veniva a unirsi la dolce convessità d'ambidue i sessi»²⁴⁹.

§ 67. Il nome di Johann Joachim Winckelmann può apparire fuor di luogo in questo contesto e invece pare che, in Duchamp, si sia aperto una sorta di confronto a distanza col Neoclassicismo non come stile ma

²⁴⁹ M. Praz, *Winckelmann*, in *Gusto Neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 61.

come concezione dell'arte in quanto forma pura, idealmente posta al di là del piano sensibile. L'ultima opera cui ci siamo riferiti palesa infatti caratteri lineari che non hanno precedenti ed allude a una diversa meditazione della forma in senso ultraretinico. Duchamp pare avere iniziato a concentrare in essa l'«euforia» diffusa nel proprio inclassificabile lavoro, stabilendo, al tempo stesso, un'invalicabile distanza dalla forma. Lo aveva fatto anche Baudelaire con la donna, e poiché non conta la natura dell'oggetto contemplato, se femminile o maschile, è interessante riportare un giudizio di Mario Praz: «Sensualità come quella del Baudelaire o quella del Winckelmann s'appagano soprattutto di contemplazione; un contorno, una linea polarizza l'interna vibrazione dei loro sensi. Spirito e sensi sono talmente intrecciati, che non sai più se definire costoro platonici o feticisti»²⁵⁰.

§ 68. Vent'anni dopo *Dati* (versione 1948-1949), in una incisione del 1968, *Le Bec Auer*, Duchamp disegnò un corpo femminile nella stessa posizione, con la differenza che esso si completa in un torso maschile sdraiato al suo fianco, in posizione inversa, con la nuca appoggiata sull'anca. Il volto non si vede, e la testa dell'uomo è sollevata dalle mani intrecciate dietro la nuca, cosicché un gomito cela il volto della donna, la quale tiene bene in alto, con la mano sinistra, una lampada. La reciprocazione delle forme è qui tale da far pensare a una vicinanza estrema, ma non totale, a un attrito 'morbido' di opposti²⁵¹. Il sesso femminile è appena accennato, quello maschile (fuori campo) è implicitamente reso dalla forma della lampada; e va ricordato che, nel magismo sessuale, l'«arte» della donna è di mantenere il fallo eretto rimandando, senza limiti di tempo, la eiaculazione. Tale pratica deve favorire la trasformazione dell'energia fisica (erotica) in energia 'sottile', con un processo di trasformazione (alchemica) capace di condurre alla 'illuminazione' spirituale.

§ 69. Fra i due estremi costituiti da *Dati* (versione 1948-1949) e *Le*

²⁵⁰ Ivi, p. 60.

²⁵¹ La prossimità 'insuperabile' fra l'uomo e la donna pare essere stato ancora il tema prediletto di Duchamp negli ultimi due anni di vita. Risalgono al 1967-1968 una serie di disegni affini al citato *Le Bec Auer*, che prendono spunto da celebri opere di Lucas Cranach, Auguste Rodin, Jean-Auguste-Dominique Ingres e Gustave Courbet. Cfr. A. Schwarz, *op. cit.*, figg. 104-111.

Bec Auer si colloca il suddetto diorama, che ne riassume i caratteri rispettivi in un terzo linguaggio, costituito da una sorta di ibrido estetico, il quale assorbe in sé (come era avvenuto al tempo del *Grande Vetro*) tutto quanto Duchamp stava contemporaneamente facendo. E così, senza stabilire un rapporto di traduzione meccanica, ma per quel lavoro, a volte tanto discontinuo esteriormente quanto ferreo nella sua intima costanza, si può pensare che la attrazione esercitata dalla donna ‘carnale’ della fotografia di Pasadena si sia trasformata, ‘attraverso la partita a scacchi’ (di cui ella era mezzo e fine), nel corpo femminile del diorama, come se quel corpo fosse l’amalgama progressiva fra le componenti della partita, ovvero fra i suoi pezzi e i due sessi, che trasforma il pensiero calcolante (rappresentato dai *ready-mades* «celibi») in un organo procreativo di carattere immaginale: «Io voglio afferrare le cose con la mente — asseriva Duchamp — nello stesso modo in cui il pene viene afferrato dalla vagina»²⁵². In tal senso, il diorama sviluppa la *silhouette* della figura tracciata nel primo *Dati* verso una forma plastica, pur conservando la distanza da essa; e crea, al tempo stesso, una tensione ‘magica’ fra gli elementi maschile e femminile de *Le Bec Auer*, distanziandoli e trasformandoli così in un ‘vedere’ che si estende dall’acqua (invisibile) alla lampada a gas. L’acqua era stata usata da Winckelmann²⁵³ come sinonimo di forma priva di aggettivi, ovvero di sapore, ‘classica’ e quindi comprensibile con la mente; il gas era la risultante estrema di un processo di illuminazione moderna, che però Duchamp ‘rilegge’, ponendo la lampada nella mano sinistra della donna, la mano di Iside, ove tutto si ricompon^e²⁵⁴. Apuleio descrive la mano che compariva sulla cima di un’asta portata da un corteo nelle cerimonie isiache: «Il quarto [personaggio del corteo] mostrava un simbolo della giustizia, una mano sinistra deformata con la palma protesa, la quale, per la sua innata lentezza, per la mancanza di ogni abilità e destrezza sembrava più adatta della mano destra a rappresentare la giustizia»²⁵⁵. Lo stesso senso equilibratore, di giusta corrispondenza fra tutti gli elementi della creazione, si coglie, infatti,

252 Cit. in J. Mink, *op. cit.*, p. 84.

253 M. Praz, *op. cit.*, p. 60.

254 J. J. Bachofen, *Il matriarcato*, cit., p. 297, e Id., *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit. pp. 324-325.

255 Apuleio, *Metamorfosi*, cit., X, 10, p. 439.

nelle *Mani geroglifiche* (coperte di simboli e di piccoli oggetti) conservate a Parigi nella Biblioteca di Sainte-Geneviève (presso la quale, come si è detto, Duchamp era stato impiegato), mappe di alfabeti cifrati, che uno studioso del secolo XVII aveva ricondotto al «terzo tipo di scrittura egizia», la più ermetica²⁵⁶.

§70. Analogo procedimento di riequilibrio e ‘lettura’ di elementi dispersi può essere visto allora in un libro scritto da Duchamp con Halberstadt, già nel 1932, dedicato agli scacchi, *L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, nel quale si ricerca un metodo per superare gli opposti: «aggiunsi “riconciliati” perché avevo trovato un sistema che eliminava l’antitesi. Ora i finali di partita sui quali tutto il libro si impernia non interessano a nessun giocatore di scacchi. [...] Neppure i campioni di scacchi si sognano di leggerlo, anche perché il problema che affronta può presentarsi al massimo una sola volta nella vita. Si tratta di possibili finali di partita, ma così rari da sembrare inesistenti»²⁵⁷. Il libro tratta infatti, di un’intuizione, del calcolo d’una probabilità immobile, che non sposta i pezzi: della ‘scintilla’ che l’alchimista genera dalla rottura delle Tavole della Legge a contatto col mondo della vita, conquistando un livello superiore di realtà: «una posizione molto più elevata»²⁵⁸. L’idea portante di quel libro è la stessa che Duchamp ha messo in gioco nell’intera sua opera: «da questo campo di cadaveri — diceva Steiner — di matematica, cinematica e geometria si risveglierà l’immaginazione vivente, e [...] questo significa trovare Iside, trovare la nuova Iside, la divina “Sofia”»²⁵⁹. Il pensiero degli oggetti «celibi», sterili, si trasforma, alla fine, nel pensiero vivente che li pensa senza separarsi da essi, scoprendo l’indifferenza e insieme l’identità tra finito e infinito, in un’immagine intermedia, fra il mentale e il sensibile: «Io voglio afferrare le cose con la mente nello stesso modo in cui il pene viene afferrato dalla vagina»²⁶⁰. Ed è

256 Cfr. J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 45.

257 *Itp*, p. 85.

258 Cfr. *supra*, nota 223. L’idea di una elevazione iniziatica individuale tramite prove connesse con la scienza applicata alle macchine viene fatta presente anche da J. Clair nella genesi del *Grande Vetro*, con riferimento al libro di G. de Pawlowski, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*: cfr. *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, cit., pp. 67-68 e 75-79.

259 Cfr. *supra*, nota 235.

260 Cfr. *supra*, nota 252.

interessante l'indicazione di inizio del processo dalla mente. Jünger sostiene che è la testa, nell'epoca attuale, a porsi «oltre la linea»²⁶¹.

§ 71. Duchamp ha lavorato con dedizione ossessiva alla pelle del corpo femminile nel diorama, il cui sesso è quasi irriconoscibile ed assomiglia a un organo asessuato, simile però, nella sua funzione di supporto meditativo, all'uso della vagina che facevano certi cenacoli gnostici²⁶²; e lo stesso carattere ha l'elemento fallico trasformato nella lampada. Si tratta di segni residuali (affini in vario modo ai giovani sacerdoti menzionati da Winckelmann, in cui «veniva a unirsi la dolce convessità d'ambidue i sessi»), segni tuttavia evocatori, al tempo stesso, d'una androginia ulteriore, che ha per organo procreativo il pensiero divenuto 'indifferente' ai sensi, ma dai sensi (e in specie dalla vista) ancora 'provocato'; un pensiero capace di conciliare ogni dato sensibile senza esserne più afferrato. Questo era l'«utero spirituale» che intendeva realizzare Duchamp nel suo ultimo periodo. Sicché il diorama *Dati* risulta l'incarnazione del *Grande Vetro*, ove la dea perduta si manifesta nella apparenza di un corpo 'bi-asesuato', illuminando un'ulteriore realtà, della quale è esito e al tempo stesso matrice. Duchamp vi trova una sorta di scioglimento personale, di ierogamia sottile fra la mente e i sensi, che non ripristina alcunché e anzi par rifare la favola di Psiche a rovescio, mettendo Amore nella lampada. Spariscono le scale, mobili o immobili, gli spigoli degli oggetti, il meccanismo stesso degli scacchi. Iside illumina ora il mondo così come è²⁶³. L'illumina «riconciliata» con esso da uno sguardo né 'inceppato' né 'anestetico', mostrandosi al di là di qualsiasi dualismo sessuale, culturale, percettivo; e, nel suo corpo immaginale, i sessi, appunto, si mutano in un 'vedere' che

261 E. Jünger, *Oltre la linea*, cit., p. 81.

262 Cfr. E. Zolla, *Culianu*, in *La filosofia perenne*, Milano, Mondadori, 1999, p. 185 («Culianu [Ioan Petru Culianu, studioso rumeno N. d. A.] addita alle raccomandazioni che fanno i testi gnostici, di meditare sulla vagina e sui bulbi oculari: sugli schemi delle matrici cosmiche e dell'apprensione, da cui spicca il volo la fantasia»). Si riscontra qui anche un riferimento agli occhi, ossia allo sguardo, che non è certo secondario nell'opera di Duchamp, in particolare nel suo ultimo periodo.

263 «Anche l'iside è una di quelle Grandi Madri della Natura, che hanno come attributo la lampada. Alla testa della processione a lei dedicata viene portata la lucerna *ardens* [lucerna ardente]. [...] La lampada è connessa con entrambi gli aspetti del principio materno materiale. Come Iside, essa è l'immagine della vita e della morte: rappresenta la forza della natura donatrice di vita, che si consuma eternamente e proprio per questo eternamente si rinnova» (J. J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., pp. 208-201).

è il luogo stesso dell'opera ove si consuma una assoluta complicità fra chi guarda e chi è guardato. *Dati*: 1. *La caduta d'acqua*, 2. *Il gas d'illuminazione* è stato posto da Duchamp dietro una vecchia porta acquistata in Spagna (la «linea» delle isole Azzorre!) e reso visibile solo attraverso due fessure praticate nel legno. L'opera cioè si può trovare soltanto volendola, cercandola, finché essa non si dona, d'un tratto, con semplicità, facendosi vedere interamente al cercatore, senza sforzo, guidandolo oltre se stessa. La lampada a gas è un faro ironico, «*Isis Pharia*» (la *Tour Eiffel*, la *Statua della Libertà*²⁶⁴, Europa e America, in una «gaia scienza» né visiva né cerebrale!), un faro che invita a intraprendere il viaggio verso una nuova geografia immaginale. La nota intitolata *Possibile*, scritta nel 1913, ma premessa alla *Scatola bianca*, denominata anche *A l'infinitif*, del 1967, non potrebbe essere più esplicita:

La figurazione di un possibile

(non come contrario di impossibile

né come relativo a probabile

né come subordinato a verosimile)

Il *possibile* è solo

un «*mordente*» *fisico* [genere vetriolo]

che brucia ogni estetica o callistica²⁶⁵.

§ 72. La *Gioconda baffuta* riapparve «rasata» sull'invito di una mostra tenutasi nel 1965 al Museum of Modern Art di New York, recando però le immancabili lettere «L.H.O.O.Q.»²⁶⁶. E anche pensando al diorama, al suo ambiguo linguaggio fra il sublime e l'ironico, resta ancora un interrogativo: «platonico o feticista»? Duchamp si è fermato a quel punto. Morì all'improvviso nel 1968. Ma anche ritenendo che il corpo femminile disteso fra i cespugli non sia altro che un animale impagliato messo nella vetrina di un museo di scienze naturali di provincia, o peggio un surrogato della donna per esercizi d'autoerotismo, insomma

²⁶⁴ Della serie dei disegni di Duchamp ve ne è uno in cui compare una testa femminile stellata che richiama quella della *Statua della Libertà*: cfr. A. Schwarz, *op. cit.*, fig. 112.

²⁶⁵ *DS*, p. 87.

²⁶⁶ Cfr. J. Mink, *op. cit.*, p. 91.

un altro tipo di «baffi», si percepisce che tale ambiguità stessa è il prodotto di un centro espressivo che resta invisibile al di là delle proprie manifestazioni, un centro che è statico-dinamico, presente-passato, maschile-femminile, soggetto-oggetto, bianco-nero. Persino parlando, negli ultimi tempi, della pittura, Duchamp diceva che era morta «per il momento»²⁶⁷. La separazione dal passato ne avrebbe forse fatto rinascere l'esigenza su altre basi, per nuovi fini. Egli credeva però nella individualità di ogni ricerca, soprattutto nelle dure condizioni che si creano per chi si spinga «oltre la linea»: «Il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo»²⁶⁸, sosteneva Nietzsche, autoproclamatosi «il primo perfetto nichilista d'Europa, che però ha già vissuto in sé fino in fondo il nichilismo stesso — che lo ha dietro di sé, sotto di sé, fuori di sé»²⁶⁹.

§ 73. Duchamp volle che sulla lapide della sua tomba fosse scritto l'epitaffio «D'altronde sono sempre gli altri che muoiono»²⁷⁰, una frase che propone una estrema 'dislocazione' della sua vita o meglio della sua morte, ma anche una ironica rivendicazione della assoluta individualità del suo percorso. Si ricordi: i finali di partita «riconciliati» possono «presentarsi al massimo una sola volta nella vita». Figuriamoci poi nella morte... L'impressione è perciò che sia 'morto' soprattutto chi si è accostato a quel percorso pretendendo di dargli un tempo supplementare, chi se ne è servito per demolire il lavoro altrui, non capendone la «gaia scienza», o chi l'ha rifiutato senza prenderlo sul serio. Per fortuna l'arte del Novecento ci appare oggi molto più varia di quanto non si sia a lungo creduto e insegnato con formule darwiniane, che l'hanno resa davvero troppo 'breve', troppo prigioniera cioè di inesistenti passaggi obbligati, e, da un certo punto in poi, davvero noiosa. Un po' di ironia socratica non guasterebbe, come non guasterebbe interrogare quel demone che «spingere non spinge mai, anzi mi chiede sempre: "sei sicuro?"». Anche Socrate era stato iniziato ai misteri d'amore da una sacerdotessa. E la ricerca di Duchamp risente di tale precedente e ci porta fuori dall'arte per riportarci nell'arte.

²⁶⁷ *Itp*, p. 103.

²⁶⁸ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di M. Montinari, nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1982, vol I, p. 25.

²⁶⁹ Cit. da E. Jünger in *Oltre la linea*, cit., p. 49.

²⁷⁰ Cfr. *DS*, p. 276.

Chissà che, senza esserne consapevoli, non portino i «baffi» e il «pizzo» della Gioconda, il critico militante che trova ‘orrendi’ la pittura e la scultura di oggi, e vorrebbe solo discutere di piccole teorie; quello che vede una metamorfosi irreversibile dell’arte nelle sorprese degli ovetti Kinder; il gallerista tronfio o il critico mondano, che pretendono di sapere cosa sia la qualità di un’opera; il curatore di musei e gallerie dove l’unica cosa allestita con gusto è l’eco? E, naturalmente, anche chi pone questa domanda.

E le rondini in volo per l’Egitto
quattro giorni restarono a mezz’aria
seguendo rotte marine, tragitti
d’acqua, ma senza attingervi con l’ala.

TESTI CITATI

Cataloghi dell'opera, scritti e interviste di M. Duchamp

D'Harnoncourt, Anne, McShine, Kynaston (a cura di), *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art New York and Philadelphia Museum of Art, Munich, Prestel, 1989.

Duchamp, Marcel, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Milano, Abscondita, 2009.

Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet. Con uno scritto di A. Bonito Oliva, Milano, Abscondita, 2005.

Id., *Duchamp du signe, suivi de Notes*. Écrits réunis et présentés par M. Sanouillet et P. Matisse. Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de A. Sanouillet et P. B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008.

Schwarz, Arturo, *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Torino, Einaudi, 1974; trad. it. parziale di *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1969.

Altri repertori

Chiodi, Stefano (a cura di), *Marcel Duchamp. Critica biografia mito*, Milano, Electa, 2009.

Mink, Janis, *Duchamp. 1887-1968. Arte contro l'arte*, Koln-London-Madrid-New York-Madrid-Tokio, Taschen, 1994.

Studi monografici e biografie

Calvesi, Maurizio, *Duchamp invisibile*, Roma, Officina Edizioni, 1975.

Clair, Jean, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, Milano, Abscondita, 2003.

Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Milano, Johan & Levi, 2009.

Paz, Octavio, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Abscondita, 2000.

Subrizi, Carla, *Introduzione a Duchamp*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Opere e documenti di pertinenza storico-artistica

Abadie, Daniel, Pacquement, Alfred, Seckel, Helene (a cura di), *Paris-New York*, Paris, Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977.

Bachofen, Johann Jakob, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli, Guida, 1989.

Ball, Hugo, *La fuga dal tempo. Fuga saeculi*, a cura di P. Taino, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.

Baltrušaitis, Jurgis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 2010.

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Peggy Guggenheim e la nuova pittura americana*, Firenze, Giunti, 2008.

Bontempelli Massimo, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.

Bouveau, Charles, *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa, 1988.

Burckhardt, Titus, *La nascita della cattedrale*, Roma, Arkeios, 1998.

Cavallaro, Anna, *Il Cavaliere azzurro e l'orfismo*, in *L'arte nella società*, collana diretta da M. Calvesi, Milano, Fabbri, 1976.

Clair, Jean, *Breve storia dell'arte moderna* [intervista rilasciata a T. Naudin], Ginevra-Milano, Skira, 2011.

De Micheli, Mario, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Fulcanelli, *Il mistero delle cattedrali*, con tre prefazioni di E. Canseliet, Roma, Edizioni Mediterranee, 1996.

Id., *Le dimore filosofali*, con tre prefazioni di E. Canseliet, vol. I, Roma Edizioni Mediterranee, 1996.

Fumaroli, Marc, *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*, Milano, Adelphi, 2011.

“Grand Jeu” (II). Scritti di R. Gilbert-Lecomte e R. Daumal. Immagini di J. Sima, Milano, Adelphi, 1967.

Hendricks, John, *Fluxus Codex*, with an Introduction by R. Pincus-Witten, Detroit-New York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Detroit, in association with. H. N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.

Hugnet, Georges, *L'avventura DADA. 1916-1922*, Milano, Mondadori, 1977.

Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989.

Id., Marc, Franz, *Il Cavaliere azzurro*, commento e note di K. Lankheit, Milano, SE, 1988.

Id., Schönberg, Arnold, *Musica e pittura*, Milano, SE, 2002.

Lacambre, Geneviève (a cura di), Capodiecì, Luisa, Lobstein, Dominique, *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007.

Maldonado, Thomas (a cura di), *Tecnica e cultura. Il dibattito da Bismarck a Weimar*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Mathieu, Pierre-Louis, *The Assembler of Dreams*, London, Arc Edi-

tions, 1910.

Nigro Covre, Jolanda, *L'arte tedesca del Novecento*, Roma, Carrocci, 1998.

Ortega y Gasset, José, *La disumanizzazione dell'arte* [1925], Forlì, Ethica, 1964.

Paladilhe, Jean, *Gustave Moreau: sa vie – ses œuvres*, suivi de *Gustave Moreau au regard changeant des générations*, par José Pierre, Paris, Hazan Éditeur, 1971.

Pinelli, Antonio, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma, Carrocci, 2005.

Pontiggia, Elena (a cura di), *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

Praz, Mario, *Gusto Neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1990.

Restany, Pierre, *Nouveau Réalisme, 1960-1990*, Paris, La Différence, 2007.

Rewald, John, *Dopo l'Impressionismo*, Firenze, Sansoni, 1995.

Schneider, Marius, *Pietre che cantano*, prefazione di E. Zolla, Parma, Guanda, 1980.

Tuchman, Maurice (a cura di), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York, Abbeville Press, 1987.

Tzara, Tristan, *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, a cura di V. Birolli, Milano, Abscondita, 2007.

Valéry, Paul, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* seguito da *Nota e digressione*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 1996.

Venturi, Lionello, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, introduzione di N. Ponente, Torino, Einaudi, 1970.

Zolla, Elémire, *Che cos'è la tradizione*, Milano, Adelphi, 1998.

Altre opere

Bachofen, Johann Jakob, *Il matriarcato*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1988.

Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

Baratto Gentilini, Lidia, Bavastro, Iberto (a cura di), *Opera omnia di Rudolf Steiner. Sommario*, Milano, Editrice Antroposofica, 1991.

Benjamin, Walter, *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, «Millepiani», 4, Milano, Mimesis, 1995.

Bercé, Yves-Marie, *L'École nationale des chartes: histoire de l'école depuis 1821*, Thionville, G. Klopp, 1997.

Calderini, Aristide, *Papyri. Guida allo studio della papirologia antica greca e romana*, vol. 1, Milano, Editrice Ceschina, 1944.

Coomaraswamy, Ānanda Kentish, *La danza di Śiva*, Milano, Luni, 1997.

Corbin, Henry, *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988.

Id., *L'alchimia come arte ieratica*, introduzione di P. Lory, Torino, Aragno, 2001.

Id., *Corpo spirituale e Terra celeste*, Milano, Adelphi, 2002.

Duby, Georges, *Storia della Francia*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1998 .

Evola, Julius, *Saggi sull'idealismo magico*, a cura di G. Berrettoni, Genova, I Dioscuri, 1989.

Id., *Metafisica del sesso*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1994.

Farigoule, Louis (Jules Romains), *La vision extra-rétinienne et le sens paroptique. Recherches de psycho-physiologie expérimentale et de physiologie histologique*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue Française, 1920.

Foucault, Michel, *Le cycle des grenouilles*, in «La Nouvelle Revue française», 10e année, no 114, juin 1962.

Id., *Sept propos sur le septième ange*, Paris, Fata Morgana, 1986.

Fusco, Sebastiano (a cura di), *Insegnamenti magici della Golden Dawn. Rituali - Documenti segreti - Testi dottrinari*, vol. I, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007.

Giamblico, *I misteri dell'Egitto*, prefazione di A. Anzaldi, Como, Edizioni RED, 1995.

Guénon, René, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1994.

Hadot, Pierre, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Torino, Einaudi, 2006.

Jung, Carl Gustav, *Libro rosso. Liber novus*, a cura di S. Shamdasani, prefazione di H. Hoerni, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Keynes, John Maynard, *Le conseguenze economiche della pace*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

Kierkegaard, Søren, *Enten Eller [Aut-Aut]*, tomo 1, Milano, Adelphi, 1976.

Lindsay, Jack, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto Greco-Romano*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1984.

Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra*, a cura di M. Montinari, nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1982, 2 voll.

Nietzsche, Friedrich, *Il nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide*, a cura di G. Camponi, Milano, Adelphi, 2006.

Ouspensky, Piotr Demianovich, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio, 1976.

Pèladan, Joseph, *Avviamento alle scienze occulte*, Catania, Pandora, s.d.

Plutarco, *Iside e Osiride*, introduzione di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1998.

Robson, Stuart, *La prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Schmitt, Carl, *Il Nomos della terra*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1991.

Schuré, Edouard, *Donne ispiratrici*, Bari, Laterza, 1930.

Id., *Evoluzione divina. Dagli antichi ai nuovi misteri*, saggio introduttivo di G. Burrini, Roma, Tilopa, 1993.

Scott, David (a cura di), *L'Homme Rouge delle Tuileries* [Paul Cristian], Roma, Venexia, 2011.

Šestov, Lev, *La filosofia della tragedia (Dostoevskij e Nietzsche)*, a cura di E. Lo Gatto, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1950.

Spengler, Oswald, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, introduzione di S. Zecchi, Parma, Guada, 1995.

Steiner, Rudolf, *Il guardiano della soglia*, Milano, Editrice Antroposofica, 1987.

Id., *La mia vita*, Milano, Editrice Antroposofica, 1992.

Id., *La scienza occulta nelle sue linee generali*, Milano, Editrice Antroposofica, 1996.

Id., *Euritmia. Linguaggio visibile*, Milano, Editrice Antroposofica, 1997.

Id., *La ricerca della nuova Iside, la divina Sofia*, Milano, Editrice An-

troposofica, 1997.

Stirner, Max (pseudonimo di Johann Kaspar Schmidt), *L'unico e la sua proprietà*, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1979.

Toynbee, Arnol Joseph, *Civiltà al paragone*, Milano, Bompiani, 1949.

Traniello, Francesco, *Storia contemporanea*, in F. Traniello, G. Cracco, A Prandi, *Corso di storia*, vol. III, Torino, SEI, 1988.

Volpi, Franco (a cura di), Ernst Jünger – Martin Heidegger, *Oltre la linea*, Milano, Adelphi, 1989.

Weisberger, Hella, *Angaben Rudolf Steiners für eine Therapie mit Farben*, in «Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe» (*Farbentherapie*), Heft Nr. 97, 1987.

Zolla, Elémire, *La filosofia perenne. L'incontro fra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori, 1999.

Fonti letterarie

Apuleio, *Metamorfosi (L'asino d'oro)*, a cura di M. Cavalli, Milano, Mondadori, 2004.

Baudelaire, Charles, *Poesie e Prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

Breton, André, *Antologia dello humor nero*, a cura di M. Rossetti e I. Simonis, Torino, Einaudi, 1977.

Chevallier, Gabriel, *La paura*, Milano, Adelphi, 2011.

Fitzgerald, Francis Scott, *Racconti dell'età del jazz*, Milano, Mondadori, 1999.

Jünger, Ernst, *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2007.

Morgenstern, Christian, *Canti grotteschi*. Prefazione e traduzione di A. Turazza, Torino, Einaudi, 1979.

Poe, Edgar Allan, *I racconti 1831-1849*, introduzione di J. Cortazar, Torino, Einaudi, 1983.

Wilde, Oscar, *L'arte, la vita e altre menzogne*, a cura di R. Ross e N. Manuppelli, Fidenza, Mattioli/1885, 1985.

Zola, Émile, *Al paradiso delle signore*, a cura di C. Becker, Milano, Rizzoli, 2004.

Zweig, Stefan, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano, Mondadori, 1946.

SOMMARIO

I. «...tranne le nuvole».....	5
II. TABULA DADA.....	11
III. RES COGITANS.....	19
IV. ANESTESIA.....	24
V. IN VITRO VERITAS.....	26
VI. SCALE IMMOBILI.....	30
VI. IL CODICE DA VINCI.....	34
VII. QUAI DE LA REINE.....	37
VIII. PAR-ISIS.....	42
IX. MÈRE DE GLACE.....	47
X. BEYOND THE LINE.....	52
XI. UN GIOCO DI SCACCHI.....	59
XII. FINALI DI PARTITA.....	66
TESTI CITATI.....	75

Finito di stampare
nel mese di novembre 2011
presso Digital Team – Fano (PU)

Si ringrazia l'Archivio della Fondazione Guggenheim
per la gentile concessione dell'immagine contenuta in questo testo.