

DE CHIRICO E DUCHAMP

Adriano Altamira

Sono rimasto assai colpito dal fatto di trovare, a pagina 61 del numero 3-4 della rivista «Metafisica», nel saggio di Jole de Sanna sulle *Matematiche metafisiche*, la citazione quasi simultanea dei nomi di Duchamp e Malevic. Confesso di non essere abbastanza preparato sugli argomenti geometrico-matematici trattati da Jole per proseguire d'*emblée* la linea di indagine che la nostra cara amica aveva inaugurato, tuttavia l'associazione de Chirico-Duchamp-Malevic non solo non mi è nuova, ma suscita anzi una serie di riflessioni di cui credo sia importante occuparsi.

Verso la fine degli anni Settanta, su sollecitazione di Francesco Poli, io stesso avevo ospitato su una piccola rivista che dirigevo allora, un dossier che si intitolava *De Chirico fra Duchamp e Malevic*.¹ L'associazione di quei tre nomi aveva naturalmente all'epoca un significato assai diverso da quello che assume oggi. Dopo un periodo in cui l'Arte Concettuale e i suoi derivati avevano monopolizzato l'interesse di tutti, si affacciavano, in quegli anni, nuove tendenze che riportavano in auge la pittura figurativa: la Transavanguardia, la Pittura Colta e/o Anacronistica, il Citazionismo, ecc. In una parola, l'intero orizzonte del cosiddetto Postmoderno.

In quegli anni Renato Barilli sosteneva l'affascinante tesi di una parabola dechirichiana all'insegna dell'*assenza*: dopo la Metafisica il Nostro avrebbe rivisitato il Museo, da Raffaello, al Seicento, a Courbet, per tornare infine a citare se stesso e la Metafisica – negli anni Settanta appunto. Venivano messe in risalto le sue doti di personalissimo maestro dell'arte nata dall'arte, mentre si evidenziava la sua chiara volontà di fondare la sua visione sulla tradizione e sulla memoria più che sulla natura.

De Chirico, che era stato messo un po' in disparte dopo la riscoperta di Duchamp negli anni Sessanta, ridiventava così, anche per gli artisti giovani emergenti, un punto di riferimento importante. Achille Bonito Oliva pubblicava su «Art Dimension» una doppia pagina, in cui lui stesso e de Chirico si fronteggiavano in un immaginario dialogo, come a suffragare la tesi che de Chirico potesse essere uno dei numi tutelari della Transavanguardia, o comunque di quel particolare momento storico.

Tuttavia i motivi per cui Poli e io ci interessavamo a questo parallelo erano assai diversi. L'idea, anzi le idee che volevamo evidenziare, erano quelle di un de Chirico *analitico*, la cui pittura risultava essere non solo arte nata dall'arte, ma riflessione della pittura sulla pittura stessa; e quella di una certa vicinanza delle idee di de Chirico e Duchamp sull'uso degli oggetti. L'artista francese li riprendeva tali

¹ Francesco Poli, *De Chirico fra Duchamp e Malevic*, in «Studio G7» n. 2, febbraio 1980, nell'inserto speciale Dossier '70.



fig. 1 Kazimir Malevic, *Mucca e violino*, 1913

contrario, preleva brutalmente l'oggetto dal contesto della realtà per inserirlo in quello dell'arte attraverso una operazione concettuale.

In questo senso, la distanza fra i due artisti sembra incolmabile.

Da un altro punto di vista – quello del ragionamento filosofico attraverso il quale si trasforma un oggetto banale in puro segno, attribuendogli però un significato assolutamente diverso da quello originario – non è invece detto che non sia possibile stabilire un'analogia fra i due.

L'origine di questo nuovo collegamento andrebbe comunque, almeno a prima vista, sempre cercata nella prassi che alcuni artisti contemporanei inaugurano attorno al 1912-1913 di estrapolare alcuni oggetti dal mondo reale per reinserirli, mutati, nel mondo della rappresentazione, ovvero nella pratica del *prelievo* di materiali quotidiani che inizia coi primi *collages*.

e quali (ad esempio nei *readymades*), pur cambiando loro nome e destinazione d'uso; mentre de Chirico li rappresentava nelle sue tele come travestimenti ermetici di idee/guida del suo lavoro, sotto la spoglia dimessa di oggetti qualsiasi usati per una Natura Morta.²

Quanto a Malevic – per cui il *collage* è un importante punto d'inizio – egli sembra fare, nella prima fase suprematista, una sorta di spostamento e di rinominazione delle forme geometriche, simile a quella che effettuava Duchamp con gli oggetti comuni – forse fin dal suo periodo elogista (fig. 1). Volendo cercare anche prove indirette di questo fatto, si potrebbero citare alcune opere dell'artista russo Ivan Puni (fig. 2) – seguace eretico di Malevic e Rodcenko – eseguite in quegli stessi anni (1914-1915), che presentano effettivamente combinazioni di forme geometriche e oggetti comuni – e anche scritte – trattati come materiali equivalenti fra loro.

Si potrebbe naturalmente obiettare che esiste una differenza fondamentale fra l'operazione dadaista di Duchamp rispetto a quella metafisica di de Chirico: l'uso della pittura. De Chirico adopera mezzi tradizionali, distanziando l'oggetto che dipinge nella sfera mediata della rappresentazione pittorica. Duchamp, al

² Scriveva Salvador Dalí: "Giorgio de Chirico, dal canto suo, ci mostra con una calma terribile delle ipotesi figurative nate dalla giustapposizione di molteplici oggetti all'apparenza inoffensivi..."

Acutamente infatti Louis Aragon scriveva: “Il *collage* ridà il suo significato più vero al vecchio cammino della pittura, impedendo al pittore di abbandonarsi al narcisismo, all’arte per l’arte, riportandolo alle pratiche magiche che sono l’origine e la giustificazione delle rappresentazioni plastiche proibite da molte religioni”.³

Questo riferimento alla magia, che giustifica il prelievo e la manipolazione di oggetti comuni da parte dell’artista/sciamano, è interessante da almeno due punti di vista: a) perché il pittore è appunto abilitato a questa pratica; b) e perché nel corso di tale manipolazione l’oggetto perde sia la sua funzione sia il suo significato primitivo per assumerne uno nuovo – quello che deve (magicamente) assu-



fig. 2 Ivan Puni, *Rilievo con martello*, 1914

mere nella rappresentazione. Ovviamente, questo secondo significato non dovrebbe semplicemente essere quello posizionale – quello che viene cioè ad assumere nel contesto dell’opera. In un *collage* di Picasso, un frammento di giornale può ad esempio rappresentare un intero giornale, come una sorta di *sineddoche*; ma anche una pipa (se il foglio di giornale, ritagliato, ne assume i contorni), oppure può diventare un normale fondo su cui disegnare o incollare altre forme. La pratica di pinzare i ritagli con gli spilli testimonia, fra l’altro, l’abitudine di Picasso di spostare più volte i vari elementi della composizione prima di far loro assumere la posizione definitiva. Ciò rivela senz’ombra di dubbio la natura combinatoria e mentale del *collage*. Questo procedimento sembra così anticipare la facoltà di spostamento e manipolazione di icone (o di testi), estremamente fluida, oggi divenuta abituale con l’uso del computer.

Naturalmente, le composizioni di oggetti che de Chirico dipinge nelle sue nature morte metafisiche sembrerebbero legate, *in primis*, ai significati che gli oggetti assumono una volta collegati fra loro; come se i rapporti che si creano fra una presenza e l’altra restituissero, ad esempio, l’immagine di un ricordo, la sensazione lasciata da un sogno o, appunto, una sorta di magica *rivelazione*.

³ Louis Aragon ne *La peinture au défi*, marzo 1930, citato in *Les collages*, ed. Herman, Parigi, 1965.

De Chirico dice che “quando una rivelazione viene generata dalla vista di una composizione di oggetti, l’opera che appare nei nostri pensieri è strettamente collegata alle circostanze che ne hanno provocato la nascita”. Alcuni oggetti, incongruamente combinati fra loro – come di solito *non* avviene nel quotidiano – avrebbero appunto questa facoltà di farci entrare in un’altra dimensione, all’interno di una nuova logica. L’ipotesi di un de Chirico “collagista magico di oggetti” (naturalmente in senso metaforico) diventa così estremamente suggestiva, e consentirebbe inoltre il paragone con i *prelievi* (ad esempio gli stessi *readymades*) di Duchamp. Anche l’artista francese, provenendo in prima istanza da un contesto cubista, potrebbe aver preso spunto, per i *readymades* appunto, dalla tecnica del *collage* inaugurata da Braque e Picasso, radicalizzandola.

Purtroppo, le evidenze di questo passaggio sono sostanzialmente inesistenti. Duchamp, in tutto il suo periodo cubista – fra il 1911 e il 1913 – non si interessa al *collage*, ma piuttosto alla scomposizione, per ottenere effetti di dinamismo e movimento. Nel momento in cui si potrebbe supporre, sia pure in modo ellittico, l’uso di una pratica simile al *collage* – nell’*assemblage* della *Roue de bicyclette* del 1913 – diventa invece evidente che Duchamp ha già superato le problematiche cubiste. Infatti l’artista francese ha già probabilmente dipinto, all’epoca, la sua prima *Broyeuse de Chocolat* (1913/1914) – o sta per farlo – per accostarsi a una poetica che, col senno di poi, dovremo per forza chiamare dadaista.

Tornando a de Chirico, anche le prove di una sua attenzione al Cubismo in quegli anni – dall’arrivo a Parigi fino al 1914 – risultano sostanzialmente tutte indiziarie. La tesi di William Rubin⁴, che proponeva un contatto più stretto fra de Chirico e l’Avanguardia (e in particolare con la Natura Morta cubista) è originata soprattutto da un ragionamento sulla spazialità, più che dall’idea di *collage*. Secondo Rubin ad esempio la “compressione dello spazio” evidente in tanti dipinti metafisici può essere fatta risalire al Cubismo e in particolare a Picasso, così come “le fonti di illuminazione autonome di forme individuali”. A una spazialità genericamente “moderna” Rubin fa poi risalire le prospettive multiple di quadri come *La gare Montparnasse*. La presenza simultanea di più punti di fuga avrebbe il compito di instillare un acuto senso di disagio nello spettatore.

Altri elementi della spazialità tipica dell’Avanguardia di quegli anni, presenti in opere di de Chirico, come le prospettive invertite, vengono invece fatti risalire da Rubin a Matisse – si veda l’*Atelier rouge* del 1911, opera in cui il pittore francese contraddice la prospettiva con le tinte piatte della stesura pittorica priva di chiaroscuro.

Questa tesi, pur suggestiva, e per certi versi condivisibile, si scontra nella sua globalità sia con l’idea, più probabile, già enunciata a quell’epoca da Pia Vivarelli, di una derivazione delle prospettive multiple dechirichiane da Giotto o dalla sua fronda (Maso di Banco); sia con quella di Jole de Sanna pubblicata nell’ultimo numero di «Metafisica». Non sembrano neppure sufficienti a suffragare la tesi di un “prelievo magico”, secondo la teoria di Aragon, le prove indirette (peraltro tarde) suggerite da qualche *collage* effettivamente eseguito in contesto metafisico (Savinio, De Pisis, Sironi). Questi ultimi casi certo sottolineano l’esistenza di uno sguardo non distratto su questa pratica e sul

⁴ Tristan Tzara, prefazione a *Dada painters and poets*, a cura di Robert Motherwell, New York, 1961.

Cubismo in genere (così come, naturalmente, sul Futurismo): ma sembrano più atti a dimostrare il fascino epidermico e quasi ingenuo di questa nuova tecnica, ancora in parte inesplorata, più che la totale disarticolazione del senso di un dipinto o lo stravolgimento del significato dei singoli oggetti cui alludiamo qui. Infatti il vero problema è come possa una formina per i biscotti trasformarsi a tutti gli effetti, come abbiamo già visto, in *pesce sacro* nei quadri di de Chirico; o un pettinino per capelli diventare supporto dello *statement* duchampiano: “3 o 4 gocce di altezza non hanno niente a che fare con la selvatichezza”. Entrambi gli artisti ci suggeriscono significati sovrapposti agli oggetti *dall'esterno*, o secondo una logica che è solo in parte ricostruibile mettendo insieme gli elementi strutturali del contesto. La questione deve dunque essere ripresa dall'inizio, seguendo altre tracce.

L'idea della disarticolazione del senso comune in vista di un effetto di stupore e di straniamento, a sua volta indispensabile per accedere ad un livello superiore di consapevolezza deriva, a mio parere, da fonti simboliste. Il mentore del Dadaismo zurighese, poi parigino, Tristan Tzara, lo dichiara apertamente in un suo testo retrospettivo sugli anni eroici del movimento.⁵ Tzara rivela ad esempio come il titolo della rivista «Littérature» provenisse, per antitesi, dal verso di Verlaine “et tout le reste est littérature”, e di avere lavorato nella scia della grande tradizione di poeti come Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Nel 1922 Tzara pubblica su «Littérature» un breve ma intensissimo brano su Lautréamont, nel quale afferma fra l'altro: “Oggi si sa che Lautréamont sarà il Rimbaud della poesia attuale. *La dittatura dello spirito*, che si presenta senza preoccupazione di miglioramenti senza riguardi, è l'affermazione dell'intensità, dirige ogni pensiero verso una forza nobile, precisa, fastosa, la sola degna di interesse: la distruzione”. Per Tzara, che aveva maturato le sue teorie nel drammatico periodo della guerra, il linguaggio stava diventando infatti uno degli strumenti principali di costrizione degli spiriti, un meccanismo sociale di oppressione. Dunque è solo prendendo di mira il linguaggio, disarticolandolo e liberandolo dalla sua logica tradizionale che si poteva pensare di colpire l'organizzazione perversa che rendeva succube la società. Lautréamont si presenta in questo senso come un esempio principe, reso ancora più appetibile dal suo *status* di poeta maledetto e semiconosciuto. “Il conte di Lautréamont”, dice ancora Tzara, “è andato oltre il punto di tangenza che separa creazione e follia. Per lui la creazione è ancora mediocrità. All'altra sponda sta la solenne *inarticolabilità*.”⁶

Dunque quello che interessa Tzara negli scritti di Lautréamont, è la sua capacità di distruggere il senso comune, di giungere a una sorta di *sublime dell'assurdo*.

⁵ William Rubin in *De Chirico*, catalogo della mostra che si è inaugurata nel Novembre 1982 all'Haus der Kunst di Monaco ed è proseguita dal febbraio 1983 al Centre Pompidou di Parigi. La mostra era organizzata dallo stesso Rubin, da Wieland Schmied e Jean Clair. Segnalerei fra l'altro che Rubin tenta nel suo testo un paragone fra certi finti schemi scientifici di de Chirico (si veda *Le Vaticinateur* del 1915) e la “physique amusante” di Duchamp, Prestel Verlag, Monaco, 1982, pp. 12-13.

⁶ A questo proposito si confronti anche il mio *Miti romantici*, in cui cerco di far risalire l'interesse di Tzara per Lautréamont soprattutto alla famosa serie dei “Bello come” del *V Canto di Maldoror*. Qui, quando Lautréamont scrive: “Bello come la legge di arresto dello sviluppo della torace ecc.” crea un paragone fra due termini assolutamente non relazionabili fra loro – il secondo è probabilmente copiato *tel quel* da un'enciclopedia medica. Lautréamont lavora dunque sugli intervalli, sui collegamenti fra un'immagine e l'altra, creando un effetto di spaesamento assolutamente inedito. Il passaggio di alcune sue immagini dalla pagina scritta al disegno – o alla fotografia – dadaista, a partire dagli anni Venti del secolo scorso, avviene naturalmente, quasi senza necessità di *traduzione*: si vedano i vari omaggi – ad esempio di Man Ray – alla famosa frase: “Bello come l'incontro, su un tavolo da dissezione, di un ombrello e di una macchina da cucire.”

Non può sfuggire l'analogia fra questo punto di vista e certe affermazioni di de Chirico. Il pittore di Volos afferma ad esempio nei manoscritti Éluard-Picasso, che il senso del presagio che troviamo nell'opera d'arte "deve andare completamente al di là dei limiti dell'umano: la logica e il buon senso dovranno essere completamente assenti. In questo modo esso si avvicinerà allo stato di sogno e all'atteggiamento mentale di un bambino". E ancora: "La rivelazione che noi abbiamo di un'opera d'arte, l'intuizione di un'immagine, *deve* rappresentare qualcosa che ha un senso di per se stessa, priva di soggetto, *senza alcun significato* secondo la logica umana" (manoscritto Paulhan). L'artista suggerisce anche, in un altro brano pubblicato su «Valori Plastici», la tecnica che permette di disarticolare il senso comune degli oggetti: "Che la pazzia sia fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d'arte ciò è una verità d'assioma. Schopenhauer definisce pazzo l'uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena di acume ché, infatti, ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti fra le cose e noi e viceversa". Segue l'esempio famoso della collana: de Chirico descrive una banale scena quotidiana (un signore in una stanza, i suoi libri, la gabbia dei canarini, ecc.) in cui ogni elemento si collega all'altro logicamente, come le perle di una collana, disposte in un certo ordine lungo il filo che le sostiene. Supponendo però che questo filo si spezzasse, e le perle cadessero in disordine, mescolandosi fra loro illogicamente "chissà allora", dice l'artista, "quale stupore, quale terrore, e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei mirando quella scena". Combinando dunque cose di per sé normalissime, ma in un ordine illogico, inusuale, *impossibile*, eccoci trasportati su un piano diverso e superiore di rivelazione. De Chirico propone in pratica di non agire tanto sulle cose in sé, ma sugli *intervalli*, sui collegamenti abituali fra noi e loro. Distruggendo e disarticolando questi collegamenti, il senso dei medesimi oggetti muta inevitabilmente, mostrandoci i contorni di una nuova logica: quella del pazzo, dell'artista, del veggente. Lo stesso Tzara, in fondo, lavora non tanto sulle parole in sé, ma sulla loro incongrua combinazione, proponendo, ad esempio, di comporre nuove poesie mescolando a caso parole ritagliate dai giornali.

Se il fine non è esattamente lo stesso (cioè la distruzione del linguaggio tradizionale) è pur sempre vero che anche de Chirico, per trovare la sua nuova rivelazione, è costretto a distruggere la vecchia logica della pittura figurativa, come Tzara aveva ben capito.

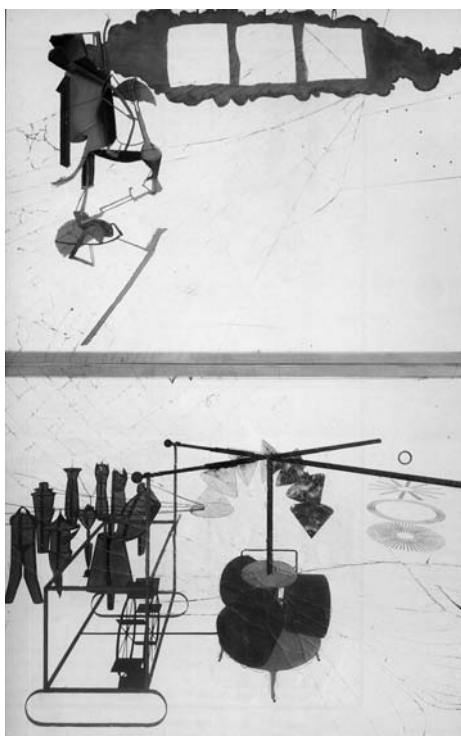
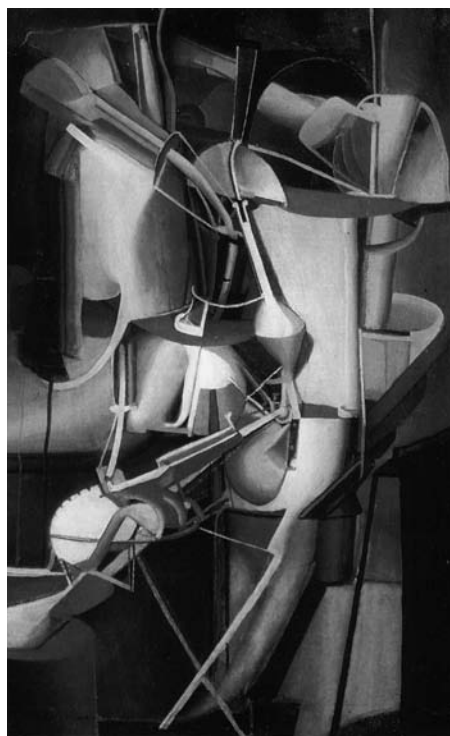
Le fonti che abbiamo indicato potrebbero essere state teoricamente note anche a Duchamp, anche se non vi sono evidenze del fatto che effettivamente l'artista francese abbia percorso questa strada. Duchamp mostra tuttavia una certa stima per artisti simbolisti, in particolare letterati: è nota, ad esempio, la sua ammirazione per Mallarmé. "L'arte moderna", diceva Duchamp, "dovrebbe volgersi nella direzione indicata da Mallarmé: essere un'espressione intellettuale e non puramente animale. Sono disgustato dell'espressione '*bête comme un peintre*'..." Tuttavia esiste almeno un altro collegamento abbastanza sicuro fra Duchamp, dadaista *ante litteram*, e un personaggio che appartiene in qualche modo al tardo Simbolismo, ma si colloca, al contempo, come Duchamp stesso, fra i precursori del Surrealismo. Si tratta di Raymond Roussel, uno scrittore poco noto al grande pubblico, benché interessantissimo, di cui André Breton soleva dire che, insieme a Lautréamont, era "il più grande ipnotizzatore dei tempi moderni". Benché sia impossibile provare che sia avvenuto un contatto diretto fra Duchamp e Roussel, è certo che Duchamp ne cono-

scesse l'opera, e alcune ammissioni dell'artista e testimonianze esterne lo provano chiaramente.⁷ È un fatto che vi sono realmente alcune somiglianze fra il modo di procedere di Duchamp, a partire dal 1913, e alcuni risultati di Roussel. Per quanto attiene lo scrittore, di solito viene citato il modo di procedere svelato da lui stesso in *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Lo scrittore avrebbe idealmente posto una frase contenente parole omofone di diverso significato come inizio e fine di una vicenda romanzesca, appunto nei due significati divergenti: la trama diventa così il tentativo di conciliare e collegare le due situazioni cui la frase allude nel divaricamento dei due significati possibili. Il ricorso al doppio senso e ai giochi linguistici ha degli ovvi riscontri nell'opera di Duchamp – nello stesso modo abituale di ragionare dell'artista francese. Personalmente però, sono sempre rimasto più colpito dalla somiglianza riscontrabile fra la ambigua terminologia rousseliana (quella usata ad esempio per definire alcune fantasie visionarie del suo *Locus Solus*) e quella duchampiana relativa al *Grande vetro*.

Nel secondo capitolo del romanzo di Roussel, pubblicato nel 1914, il professor Canterel, protagonista della vicenda, conduce i suoi ospiti a visitare una delle *meraviglie* del suo possedimento. È evidente, da come viene trattata la situazione, che Roussel sta ricostruendo una sorta di *processo in fieri*, e non descrivendo un oggetto o una situazione immediatamente comprensibile nella sua totalità: su una vasta spianata ci imbattiamo infatti, dapprima in uno strumento per la pavimentazione, interamente metallico, denominato *demoiselle* (signorina) o *bie* – in italiano una mazzeranga, più volgarmente chiamata anche “berta”, o battipalo. Si noti come anche nella nostra lingua si conservi l'allusione – dovuta alla forma più antica dello strumento – al contorno femminile della *demoiselle* (berta). Nel racconto, lo strumento è sospeso a un piccolo aerostato giallo (una mongolfiera). Accanto alla berta giace un mucchio di denti umani “che offrivano una grande varietà di forme e di colori”, dal bianco candido al giallo, dal bruno al nero, in tutte le *nuances* possibili. A questo punto diventa evidente che la funzione della berta è quella di configgere i denti nel terreno. Questi ultimi, come tessere di un mosaico, vengono infatti utilizzati per formare un'immagine (“un veritable tableau encore inachevé”). Il *tableau* rappresenta un “raitro” (da *ritter*, un cavaliere tedesco) semiaddormentato, in una cripta ai bordi di un laghetto sotterraneo. Dalla sua testa si leva una sorta di nuvola di fumo all'interno della quale appare un sogno. Attraverso un complicato meccanismo, la berta si solleva per spostare e sistemare i denti che devono essere piantati al suolo per completare il mosaico. A questo punto la descrizione del meccanismo costituito dalla berta e dall'aerostato, guidato da tutti i complessi dispositivi inventati da Canterel (aghi, lenti, speciali calamite ecc.), si costruisce un proprio spazio autonomo accanto ad un secondo piano narrativo (la storia del cavaliere tedesco) moltiplicando i livelli del discorso e i possibili significati dell'intero capitolo.

Anche l'articolata struttura inventata da Duchamp per il *Grande vetro* (fig. 3) affianca, in modo simile, due vicende parallele: la costruzione di un complesso meccanismo, modello di tutte le *macchine*

⁷ Cfr. Octavio Paz in *Aparencia desnuda*, che afferma: “Lo stesso Duchamp ha fatto riferimento varie volte a quella memorabile notte del 1911 in cui – in compagnia di Apollinaire, Picabia e Gabrielle Buffet – assistette alla rappresentazione di *Impressions d'Afrique*.” Paz inoltre riporta questa dichiarazione di Duchamp: “Ma il responsabile, fondamentalmente, del mio vetro *La Sposa messa a nudo dai suoi Scapoli*, anche... fu Raymond Roussel. Da quando vidi la sua opera teatrale, mi resi conto immediatamente delle possibilità che offriva la sua concezione. Sentii che come pittore era meglio risentire dell'influenza di uno scrittore che di quella di un altro pittore. E Roussel m'indicò la strada...”

fig. 3 Marcel Duchamp, *Grande vetro*, 1915-1923fig. 4 Marcel Duchamp, *Sposa*, 1912

celibi del Novecento, che cela o s-vela, ad un tempo, una vicenda simbolica (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*). Quest'ultima, dal canto suo, allaccia presumibilmente misteriosi legami con tutta la personale vicenda duchampiana, in particolare coi suoi labirintici, tortuosi meccanismi psicologici. Arturo Schwarz, già mercante dell'artista e profondo studioso della sua opera, collega ad esempio tutta la produzione dei *readymades* dell'artista alla vicenda del *Vetro*, svelandone i possibili significati in chiave psicologica ed ermetica. Riguardo alla terminologia, è agevole notare come la *demoiselle* o *hie* di Canterel corrispondano ad esempio a termini come *aratro*, *vespa* o *impiccato femmina* di Duchamp – altrettanti nomi per la *Sposa* (fig. 4) cui si allude altrove, come vedremo, anche col termine di vedova – o per i meccanismi che la rappresentano nel *Grande vetro*.⁸ Da citare fra l'altro, a proposito delle varie lenti rouscelliane, i *Testimoni oculisti* di Duchamp, e tutta la serie di strumenti ottici che collegano la parte bassa e la parte alta del *Vetro*⁹, come la *loupe-lentille de Kodak*. È quasi come se si volesse alludere a un nuovo particolare ruolo che la vista viene ad assumere, un ruolo indiretto, che stringe un rapporto con il piano concettuale più che con quello meramente visivo.

⁸ Octavio Paz, *ibid.*, riporta questa frase di Duchamp: "L'Impiccato femmina è la *forma nella prospettiva ordinaria* di un Impiccato femmina del quale forse si potrebbe trovare la *vera forma*." E aggiunge: "Dunque le forme della Sposa sono solo un'apparenza, una delle sue possibili manifestazioni. La sua forma autentica, la sua realtà vera è un'altra. Duchamp ha detto che è la proiezione di un oggetto a tre dimensioni che, a sua volta, è la proiezione di un oggetto (sconosciuto) a quattro dimensioni. La Sposa è la copia della copia di un'idea."

⁹ Val qui la pena di ricordare l'interrogativo che proponeva Maurizio Calvesi: perché testimoni *oculisti* invece che *oculari*? Perché si tratta di testimoni oculari dell'oculto – *testimoni occulisti*.



fig. 5 Giorgio de Chirico, *L'ange juif*, 1916

Abbiamo visto già nel precedente saggio sui rapporti fra de Chirico e due importanti pittori simbolisti, Böcklin e Klinger, come anche in molte opere del Nostro la scelta imprevedibile di alcuni oggetti (ad esempio l'“orribile” guanto rosa di *Canto d'amore*), “senza alcun significato secondo la logica umana”, viene ad assumere il “senso del presagio” solo nella combinazione incongrua con altri oggetti. Ad esempio, la vicinanza voluta del guanto con la palla, la testa di Apollo, le arcate, ecc. costituisce una sorta di misteriosa rivelazione – quale che sia – nella rete di analogie e rimandi che le varie presenze allacciano tra loro. È ovvio che ognuno di questi oggetti viene poi ad assumere il suo nuovo vero/probabile significato in connessione con la vicenda dell'artista – e ancora in una forma per lui stesso non del tutto trasparente. De Chirico visualizza, attraverso i suoi *teatri di oggetti*, sorte di “stato d'animo”, non certo spiegazioni psicologiche. È la forza di queste sensazioni, non il loro senso ultimo, che l'artista cerca di comunicarci. In

fondo ogni interno metafisico, ogni accumulazione di oggetti, ha presumibilmente per lui il valore di un'intuizione, dello svelamento di un ricordo segreto, o della ricostruzione di un'atmosfera lontana. Senza essere dominanti, anche nelle opere di de Chirico strumenti legati all'ottica o alla visione in generale appaiono con una certa frequenza: ad esempio gli occhiali, che assumono un valore alto e paradossale in quadri come *La nostalgie du poète* (1914) e *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1914). Qui gli occhiali sono, in realtà, occhiali per non-vedenti, e assumono dunque un significato ossimorico, da mettere in relazione al concetto di “Seconda vista” attribuito a poeti e veggenti. In altri dipinti come *L'ange juif* (fig. 5) e *Le salut de l'ami lointain* (1916) compaiono sorte di occhi apotropiaci (“l'occhio cretese” cui de Chirico fa cenno in *Zeusi l'esploratore* o in *Ebdomero*) che sottolineano nuovamente una funzione magica – e non puramente fisiologica – dello sguardo. In altri casi gli occhiali sembrano alludere alle insegne di negozi (*La sérénité du savant*, 1914, fig. 6), e si pongono dunque nel novero di quei segnali che la città sembra, oscuramente, rivelare al pittore. Si vedano in questo senso, anche le mani e le frecce indicatrici *Nature morte. Turino printanière* (1914) e *Le jour de fête* (1914). Questi segnali si pongono dunque sullo stesso piano delle ciminiere e delle arcate capaci di creare un'estasi metafisica.¹⁰ In altre opere sono delle lettere misteriose, come la X che compare

¹⁰ Confronta quanto dice l'artista in un testo del 1919, pubblicato a Roma in «Ars Nova», III, 3: “Non si è mai pensato, ad esempio, ad evocare gli spettri di città, di cose, di monumenti, di mobili, di macchine; a penetrare l'aspetto fantastico di strumenti della scienza e dell'industria.” E poco più in là: “Di



fig. 6 Giorgio de Chirico, *La sérénité du savant*, 1914

(con l'aiuto delle impalcature sempre più complicate che lo formano) la loro appartenenza al mondo della rappresentazione simbolica. Il quadro nel quadro è in certo senso il vertice di questo processo: esso mostra una pittura che ci rimanda (come in un gioco di scatole cinesi) ad un'altra

sia nella già citata *Sérénité du savant* che nel *Portrait d'artiste* del 1914, e che Fagiolo dell'Arco acutamente connetteva a un noto brano della *Gaia Scienza* di Nietzsche. Il filosofo utilizza questa lettera dell'alfabeto come metafora di un itinerario giunto quasi alla conclusione: il momento appunto *precedente la scoperta*.¹¹

In altri quadri ancora compaiono su lavagnette e quadri posti su un cavalletto (*Le poète et le philosophe*, 1915), scritture misteriose (*Le temple fatal*, 1914), progetti prospettici che allacciano misteriosi legami col resto della figurazione (*Le double rêve du printemps*, 1915), oppure veri e propri "quadri nel quadro" che tante strade apriranno ai futuri surrealisti – in particolare a Magritte.¹²

Questa strumentazione metafisica, che dopo il 1916 assumerà un aspetto sempre più articolato e complesso, in certo senso più astratto, sembra voler sottolineare la relazione assolutamente *impossibile* fra gli oggetti rappresentati; mentre il luogo totalmente fittizio in cui vengono reinseriti, fatto di squadre, sostegni, cornici, sottolinea la loro irriducibilità al quotidiano cui appartenevano, nella loro nuova funzione¹³, mentre rivela

conseguenza, un'ipermaterializzazione delle cose che ci circondano come del nostro stesso essere potrebbe condurci in cima a quella scala che s'appoggia al muro dell'ignoto e noi potremmo guardare a questo fenomeno con un brivido di curiosità, sì, ma anche con quella strana felicità che chiamerei *estasi metafisica*: ella segna infallibilmente la scoperta di una nuova terra."

¹¹ Il brano proviene dalla prefazione della *Gaia Scienza*: "[in questo libro] la riconoscenza trabocca in ogni momento, come se proprio fosse accaduto quanto vi è di maggiormente inatteso, la riconoscenza di un convalescente... il grande dolore soltanto è l'estremo liberatore dello spirito, in quanto esso è il maestro del *grande sospetto* che fa di ogni U una X, una vera e propria X, vale a dire la penultima lettera dell'alfabeto prima dell'ultima..." Vale la pena di ricordare che de Chirico stesso ricorda di aver letto Nietzsche, in Italia, mentre era convalescente da una forma di malattia intestinale. Segnalerei anche, alla fine dello stesso brano, questa frase: "Il fascino di tutto ciò che è problematico, la gioia per la X è però troppo grande, per tali uomini spirituali e più spiritualizzati, perché non appaia sempre come una luce che arde sopra l'incertezza del problematico, sui pericoli dell'insicurezza..." che sembra collegare la X anche al concetto di enigma. A proposito della curiosa iconografia di questo *Autoritratto*, in cui oltre alla X figurano due piedi, due frammenti di statua, connessi da Fagiolo dell'Arco al *San Sebastiano* del Mantegna, citerei anche la circostanza che il n° 52 del preludio in rima alla *Gaia scienza*, intitolato *Scrivere col piede*, parla appunto del piede "scrivano" che corre "sui campi e attraverso il foglio", e paradossalmente, *scrive* anche lui, forse alludendo ad una completezza corporea dionisiaca, che coinvolge anche le parti basse e non solo quelle che ci si attenderebbe – il volto, la testa o al limite, le mani.

¹² Sempre riguardo al problema delle prospettive multiple in de Chirico, espresso dall'artista in varie formule, si potrebbe ipotizzare che la disarticolazione delle prospettive suggerisca un altro modo per leggere la disarticolazione logica che avviene nei dialoghi fra gli oggetti: ognuno sembra implicare un suo punto di vista che non collima con quello degli altri. Magritte giocherà invece su salti di scala: ad esempio la casetta giocattolo accanto alla finestra (*dentro* la stanza) identica alla casa vera che si scorge *fuori* dalla finestra. Nel quadro le due case hanno esattamente la stessa dimensione.

¹³ Nel manoscritto Éluard-Picasso de Chirico scrive: "Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, di curiosi giocattoli variopinti che mutano le loro sembianze, che noi talvolta come bambini frantumiamo per vedere come sono fatti dentro, e scopriamo, delusi, che sono vuoti." Poco più in là aggiunge: "Non ha alcun senso far riferimento alla storia e alle cause di questo o di quello; tutto ciò descrive ma non spiega nulla, per l'eterna ragione che non c'è nulla da spiegare, e che l'enigma rimane sempre"; frase che richiama in qualche modo il "Non c'è soluzione perché non c'è problema" di Duchamp.

pittura, non solo evocando l'essenza tautologica di ogni pittura che rifletta sulla natura della pittura stessa, ma anche rendendo incommensurabile la distanza fra l'oggetto rappresentato e la realtà *vera*.

Paradossalmente molte di queste tematiche dechirichiane trovano dei riscontri abbastanza precisi nell'opera di Duchamp: pur facendo parte di un mondo espressivo diametralmente opposto a quello del pittore di Volos, anche l'artista francese sembra essersi posto dei dilemmi sulla natura delle cose, che lo conducono a una sorta di vista *altra*.

Se de Chirico ad esempio fa delle allusioni alla *seconda vista* con gli occhiali per ciechi, Duchamp nella sua *Fresh Widow* del 1920 (fig. 7) ci mostra un enigma in certo senso comparabile. Questo modellino di "finestra francese" coi vetri oscurati crea una sorta di perverso *double bind*, di doppio nodo, fra l'oggetto e il titolo che lo designa. *Finestra francese* (French window) nasconde appunto

un gioco di parole con *vedova fresca* (fresh widow): infatti l'immagine della vedova si confonde con quella di una finestra che lo sguardo *non può più penetrare* perché ha i vetri abbrunati. Come gli occhiali per ciechi di de Chirico, anche questa finestra cieca necessita di uno sguardo particolare, perché si possa scoprirne e valutarne la vera natura.

Al di là di questo interesse per un'ottica metaforica, che si sostituisce sempre di più all'ottica tradizionale, va notato come la tecnica di estrapolazione e spostamento degli oggetti dal quotidiano al mondo della rappresentazione segua delle regole analoghe, pur nella differenza delle intenzioni. De Chirico sembra troncare il rapporto abituale che le cose hanno con il loro ambiente naturale, trasportandole all'esterno, sulle piazze delle sue città, poi in luoghi che tradiscono sempre di più la loro natura di messe in scena teatrali. A questo proposito è anche curioso notare *cosa* il Nostro sembra pensare del teatro, o del cinema. In *Ebdomero* scrive ad esempio: "...una falsa barba è, sullo schermo, più vera d'una barba naturale, proprio come uno scenario di legno e di cartone è sempre più *vero* che un pezzo di natura". Altro che scenografia! De Chirico parla qui della finzione nella finzione, che curiosamente pare sempre *più vera del vero*. Sempre in *Ebdomero*, parlando degli attori, de Chirico annota che "...recitano su quelle tavole polverose, su quelle tavole che, malgrado le idee nuove e l'evoluzione dei gusti e delle abitudini, hanno sempre qualcosa di sudicio e di vergognoso. Più d'una volta Ebdomero, quando meditava su tanti enigmi indecifrati, si era posto questa domanda: Perché il teatro ha sempre qualcosa di vergognoso?" La risposta non viene data, forse per sottolineare come neanche la messa in



fig. 7 Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920

scena teatrale più astratta (quella delle *Muse inquietanti* ad esempio) riuscirà mai a cancellare una sorta di *vergogna originaria* che collega le composizioni metafisiche con quelle sensazioni sgradevoli o gradevoli, dolorose o liete, che stanno alla base della rivelazione che quegli oggetti rappresentano. Si tratta probabilmente della *pudenda origo* evocata da Nietzsche nella *Gaia scienza*, a proposito appunto, dell'apparenza. Fabrizio Desideri, chiosando Derrida – sul problema della *pudenda origo* – scrive: “La verità – interrogata, posta in questione come “donna” – si dà come distanza da sé, appare come “non-verità della verità”... il velo svela l'apparire come distanza”. In effetti per Nietzsche “l'immediatezza dell'apparenza è *artificio*, è *Kunst-werk*”. Su un altro piano, la verità s-velata non è più tale.

Nel caso di Duchamp i *readymades* (di fatto oggetti reali) vengono *delocati* dal luogo quotidiano di appartenenza, ad un luogo (lo studio dell'artista, la galleria) in cui la loro primitiva utilizzazione viene negata, trasformandone radicalmente la natura. Qui viene cambiato anche il nome dell'oggetto. È il caso del *Trébuchet* (trabocchetto, inciampo), un *readymade* del 1917, che è semplicemente un attaccapanni fissato al pavimento anziché al muro. Duchamp, in un'intervista con Sidney Janis del 1953, racconta che lo aveva lasciato per terra per distrazione o incuria e che alla fine, stanco di inciamparci dentro, l'aveva fissato definitivamente al suolo. Jean Clair afferma però che il suo titolo, *Trabocchetto*, deriva dalla terminologia scacchistica, e che se ne trova la spiegazione nel trattato che l'artista scrisse sull'argomento. Schwarz cita però anche, a questo proposito, una frase dell'*Ulisse* di Joyce, che descrive una signora “con tacchi alti curvi alla francese” che inciampa: “Tableau! Sarebbe stato un bell'*exposé* da osservare per un signore come quello”, e definisce il *Trébuchet* un gioco di parole tridimensionale – termine adoperato, in altra occasione, dallo stesso Duchamp. È noto che in alcuni casi l'artista francese *appendeva* i *readymades*, sia per sottolineare la loro nuova non-funzione – ma anche per distinguerli, fa notare Jean Clair, dalle opere d'arte tradizionali, disposte normalmente su uno zoccolo o attaccate al muro. È il caso di *En prévision du bras cassé* (1915), del *Porte-chapeau* del 1917, e naturalmente del *Readymade infelice* regalato alla sorella Suzanne (1919), un'opera effimera di cui rimane solo una foto e che Suzanne immortalò in un suo piccolo quadro.

Schwarz fa risalire questa particolare forma di “impiccagione” dell'oggetto all'idea di *Impiccato femmina*, cioè ancora una volta alla Sposa del *Grande vetro*. Ricordiamoci che era *sospesa* anche la *demoiselle* di Roussel.

Riassumendo: se a Duchamp basta *indicare* un oggetto (la ben nota azione del *pointing*) per dichiararlo opera d'arte, cosa deve fare per conferirgli un significato *altro* rispetto a quello originario? Al di là dei complessi problemi suscitati dalla discussa simbologia duchampiana, si potrebbe affermare che anche per Duchamp il passo basilare per *trasformare* un oggetto qualsiasi in un elemento significativo all'interno di un contesto espressivo, consista nell'interrompere le relazioni che l'oggetto intratteneva col mondo del quotidiano. Per raggiungere questo fine, i passi fondamentali sono due: la sua *delocazione* (ne abbiamo appena visto qualche esempio) e la sua *rinominazione*. La prima consiste nel porre l'oggetto in un ambiente a lui estraneo, secondo modalità che sottolineano la sua nuova funzione allusiva/espressiva. La seconda nell'*indicarlo* attraverso termini che trascinano – come dice lo stesso Duchamp – lo spettatore “verso regioni più aeree”.

Anche de Chirico compie in certo senso un passo simile quando, comprato il guanto di gomma rosa ai grandi magazzini, lo trasporta nel suo studio, mettendolo a dialogare con l'oggetto più *estraneo*

che si possa immaginare: la testa di un antico dio. De Chirico dunque sottrae l'oggetto alle relazioni quotidiane che lo contestualizzavano precedentemente (i grandi magazzini, la sua funzione pratica) per fargliene assumere di nuove (la sua funzione simbolica, la sua presenza *spettrale*). Duchamp non può compiere questo secondo passo, dato che non intesse relazioni fra più oggetti (tranne forse nel caso della *Ruota di bicicletta* e, in parte della *Macinatrice*), e deve per questo intrappolare il singolo oggetto in una rete complessa di giochi di parole, deve dunque *rinominarli* per sottolineare la loro nuova natura, che è in fondo – egualmente – una natura fantasmatica. Si noti come fin dal 1918 Duchamp abbia prestato una particolare attenzione alle ombre dei *readymades* (fig. 8), facendole fotografare sulle pareti dello studio, e dipingendole sulla tela destinata a Katherine Dreier, *Tu m'* (1918). Anche nella sua mostra retrospettiva (1964) presso la

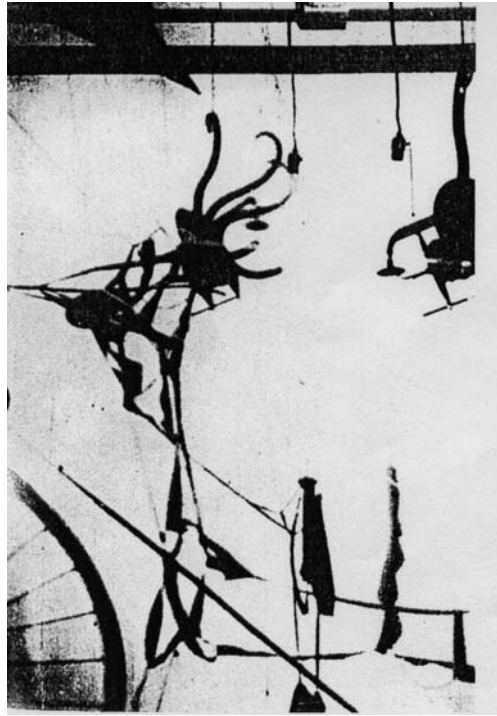


fig. 8 Marcel Duchamp, *Ombres des readymades*

Galleria di Arturo Schwarz, che aveva ricostruito la serie dei *readymades* perduti, l'allestimento sottolineava la volontà dell'artista di conferire rilievo alle ombre sul muro più che alla presenza degli oggetti in galleria. Tornando un attimo al problema della nominazione – i rapporti fra immagine e parola – andrebbe ricordato come questa problematica era tutt'altro che insolita in quegli anni. Lo stesso Picasso aveva annotato che un profilo di donna (disegnato) o le lettere d-o-n-n-a avessero la stessa capacità e funzione di evocare l'idea di "donna" in chi le osservasse. Parole stampigliate comparivano sui quadri e *collages* cubisti a partire dal 1913, alternate alle figure; e lo stesso Malevic aveva tratto partito da questa soluzione per raggiungere un suo particolare obiettivo nelle composizioni alogiste. In alcuni di questi dipinti infatti, non solo compaiono brani di *collage* mescolati alla pittura, ma anche parole scritte. Inoltre, le immagini dipinte alternano uno stile cubofuturista (o immagini geometriche) a dettagli figurativi. Parola, forme astratte e forme concrete (così come stile e non-stile) sono dunque messi sullo stesso piano. Il nuovo linguaggio viene così ad essere composto da elementi incongrui fra loro, molto dadaisticamente – ma questo Malevic non poteva ancora saperlo. Per giungere infine alla soluzione dechirichiana del quadro nel quadro¹⁴ andrebbe sottolineato, come accennavamo più sopra, che benché de Chirico riveli platealmente, attraverso questo espediente, la grande finzione della pittura (come mostrerà di aver perfettamente capito Magritte ne *Les mots*

¹⁴ Vorrei qui ricordare l'intuizione di Jole de Sanna su quadri che coprono altri quadri, enunciata nel numero scorso della rivista, come risolto nascosto di una pratica che in seguito de Chirico dichiara esplicitamente, appunto, attraverso la raffigurazione di uno o più quadri rappresentati all'interno di un dipinto.



fig. 9 Giorgio de Chirico, *Les projects de la jeune fille*, 1916

et les images, e poi nella serie de *La condition humaine*), acquisti pregnanza anche il principio per cui la finzione, all'interno della finzione, diventi più convincente della realtà. L'intuizione non è certo casuale, anche perché de Chirico è conscio di lavorare sulle sensazioni che le immagini stimolano e non sulla riproduzione della realtà.

Egli sembra così diventare il primo pittore che cita la pittura in un quadro, così come in un testo si cita un altro testo, benché nella fase metafisica tutte le immagini presentate nei quadri raffigurati non siano mai derivate da altri artisti. A volte sono carte geografiche, immagini di fabbriche, architetture. Grazie a questo espediente, il quadro si apre come un

libro composto da più storie – come un romanzo ellenistico – o una pièce teatrale che spalanchi dei siparietti su avvenimenti paralleli alla storia principale (si ricordi il teatro nel teatro di Shakespeare), arricchendone il significato complessivo.

Nel caso di Marcel Duchamp (al di là dell'autocitazione, più sopra ricordata, dei propri *readymades* in *Tu m'*) viene naturale di scorgere la realizzazione più piena di questa pratica nella *Boîte en valise* (1941), questa sorta di Museo portatile che è insieme un'opera che contiene altre opere miniaturizzate e una specie di autobiografia ragionata di Duchamp. La *Boîte* (che fra l'altro non è né il primo né l'unico contenitore usato dall'artista per confezionare un'opera), è anche interessante per un altro aspetto: essa infatti contiene una serie di riproduzioni, sia delle opere pittoriche di Duchamp – a partire dalla fase precubista – sia del *Vetro*, sia dei *readymades*. In questo modo la *Boîte* sembra voler affermare una continuità di contenuto attraverso stili – o non stili – diversi, forse persino una parentela fra opere apparentemente non relazionabili fra loro. Già il *Vetro* aveva sostanzialmente annunciato un programma simile, mostrando nella parte bassa immagini vicine all'aspetto meccanico e antiemozionale dei primi *readymades* (secondo alcuni la *Broyeuse de chocolat* dipinta a *trompe l'oeil* sarebbe una specie di *sostituto* di un *readymade* troppo ingombrante) e nella parte superiore la riedizione di un particolare di una tela cubista. È curioso ad esempio riflettere sul fatto che, pur rompendo decisamente con la tradizione della pittura, il *Vetro* conservi, in molti dettagli, il *trompe l'oeil* prospettico, come per conferire una parvenza di realtà alla metafora meccanica del-

l'opera. Verrebbe qui da ricordare come, secondo Cocteau, anche de Chirico usasse il *trompe l'oeil* "come un criminale rassicura la sua vittima".

Andrebbe accennato, in conclusione, che al di là della soluzione del quadro nel quadro tutta l'opera di de Chirico (ma in certo senso anche di Duchamp) non è che una grande autocitazione. Non solo nel senso che opere della vecchiaia citano, completano, riscrivono opere della maturità o della giovinezza, ma che tutta l'opera sia in fondo una grande operazione autoreferenziale.

De Chirico dipinge spesso dei quadri che paiono dei doppi di dipinti già fatti: *Les projets de la jeune fille* (1916, fig. 9) sembra un sorta di commento a *Le chant d'amour*, come *Il filosofo* del 1924 sembra la riedizione "romantica" de *Le cerveau de l'enfant*. Anche il recente libro sui disegni dell'artista, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, mostra chiaramente come i disegni degli anni Settanta si pongano spesso come delle meditazioni (più che riedizioni) di opere del passato.

De Chirico stesso ci offre, in certo senso, la chiave di questo enigma con l'*Autoritratto* oggi a Toledo (Ohio) in cui è intento a osservare il proprio busto che lo guarda "dal passato del futuro" come scrive Maurizio Fagiolo dell'Arco.

Del resto anche il Duchamp di *Etant donnés* sembra lasciare, come atto conclusivo della propria esistenza, un'installazione che è quasi il commento definitivo del *Grande vetro*, capolavoro lasciato "definitivamente incompiuto" a soli trentasei anni di età.