

Cultura

I tesori del Cremlino in mostra a Torino

TORINO. I tesori del Cremlino lasciano per la prima volta il territorio russo e approdano a Torino. Le opere, tra cui spuntano il trono di legno e avorio di Ivan il Terribile e la corona dello zar Pietro il Grande e preziosissimi oggetti di Caterina la Grande, sono complessivamente 108. La mostra aprirà domani e si protrarrà sino a luglio presso il castello di Torre Canavese, antico edificio alle porte del capoluogo piemontese.

La Sicilia musulmana Un convegno ai Lincei

I normanni e i califfi, la tradizione musulmana e la Sicilia. Su questo tema l'Accademia dei Lincei ha organizzato un convegno per il 3 maggio a Roma, presso Palazzo Corsini. All'iniziativa interverranno insieme a Francesco Gabrieli studiosi italiani e stranieri tra cui Johns, Enzensberger, Bresc, De Simone, Giunta, Galvez Vazquez, Udovitch e Castro.

Aprire a Palazzo Grassi (oggi solo per i Vip, domani al pubblico) la mostra dedicata all'artista, padre delle avanguardie storiche Quadri, Ready made, «T-shirt» e cataloghi...

Duchamp, arte e provocazione

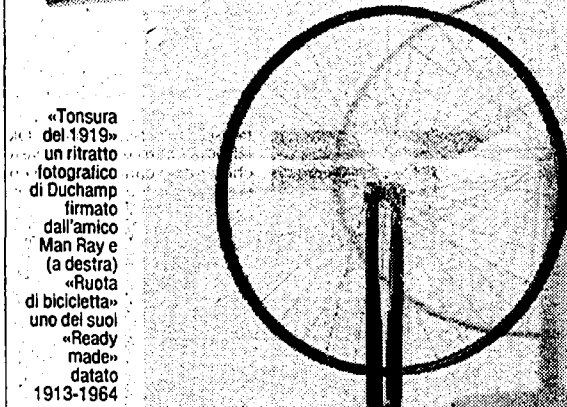
DAL NOSTRO INVIATO MICHELE SARTORI

VENEZIA. «Non comprendo nulla di questa "città" dove ogni cosa è in viaggio tranne i piccioni». 1926, cartolina di Marcel Duchamp da Venezia. Giusto qui hanno allestito adesso quella che è probabilmente la più organica retrospettiva dedicata al «padre dell'avanguardia»: oltre 300 tra opere e documenti arrivati da tutto il mondo, esposti su due piani a palazzo Grassi, istituzione culturale della Fiat. Ieri la stampa, oggi la mondanità, da domani il pubblico. Rischia di essere il classico «evento» culturale. Il palazzo sul Canal Grande è pronto ad inghiottire visitatori interessati o incuriositi a migliaia. Al piano terra sono pronti i gadget delle grandi occasioni, dalla T-shirt coi «Coeurs volants», 29.000 lire, alla cravatta, dal mazzo di carte che riproduce sul dorso le «obbligazioni per la roulette di Montecarlo» alla replica in vetro dello «sgocciolatoio»: 1.300.000 lire, che ce l'ha. E su per le scale la mostra, curata da Jacques Caumont — una grossa mano l'ha data Alexina Duchamp — ed allestita da Gae Aulenti all'insegna di una neutra semplicità: pareti, sfondi, tavoli, parallelepipedi e basamenti sono rigorosamente bianchi.

Al primo piano, tutto quello che dell'artista ha fatto la fama. Nella prima saletta, dedicata alla «Bellezza dell'indifferenza», una replica dello «Scolabottiglie». «Era necessario scegliere qualcosa privo di gusto, insipido», commentava Duchamp il suo secondo «oggetto d'arte»: «L'idea di contemplazione scompare completamente.

Prendete semplicemente nota che era uno scolabottiglie ed ha cambiato destinazione». A 79 anni di distanza la provocazione funziona alla rovescia. Sarà la notorietà, sarà l'allestimento — l'oggetto è appeso per aria diagonalmente — ma già ieri forme di giornalisti specializzati e di critici si assieparono, guardavano all'insù da più angolarmente, riuscivano perfino ad appuntarsi chissà che sui bloc notes. Lo stesso accade nella seconda sala davanti al primo «oggetto d'arte», altra replica, la celeberrima ruota di bicicletta su sgabello: «È stato un capriccio. Non l'ho definita un'opera d'arte. A dire il vero non l'ho definita per niente», assicura Duchamp. Tutti ora, a bocca aperta. Dopo due spazi dedicati a progetti, calcoli, bozzetti per il «Grande Vetro» (una cui copia, ultimata l'anno scorso, troneggia più avanti), con tanto di «Macinatrice di cioccolato» ed appunti selezionati sugli «allevamenti di polvere» — «Per i setacci nel vetro — lasciare cadere la polvere su questa parte una polvere di 3 o 4 mesi...» — arriva la grande sala dei Ready made. L'urinatorio battezzato nel 1917 «Fontana». Il «Trabocchetto», un comune «attaccapanni». Una pala da neve, chiamata «Anticipo per il braccio rotto». La bocchetta di vetro, «50 cc di aria di Parigi». Formidabili idee, grande spirito: «Non era che humor. Niente altro che humor, humor...».

Il primo «titolo non descrittivo» Duchamp lo assegnò nel 1910 ad un olio pure esposto a Venezia, due don-



«Tonsura del 1919» un ritratto fotografico di Duchamp firmato dall'amico Man Ray e (a destra) «Ruota di bicicletta» uno dei suoi Ready made datato 1913-1964



«Sonate», un olio su tela di Duchamp datato 1911

ne nude: «Il cespuglio». Si era accorto che i nomi sono parte importante dell'opera, «un colore invisibile» in più. Il gioco cresce a spirale. Sconcerata, alla fine, un normale gilet da filo, appunto, «Gilet», è lo stesso genere di provocazione delle nozze di Duchamp nel 1927, borghesissime mentre tutti si aspettavano il «gesto» dadaista. Delizia L.H.O.O.Q., la serie di Gioconde ripassate con baffetti e pizzo: dalla prima del 1919 all'ultima del 1965, che è una piccola e normalissima riproduzione della Gioconda. Ed i baffi, e la barba? Titolo: «L.H.O.O.Q. rasata». Lo spirito da monellacchia non abbandona mai Duchamp, nella vita e nelle opere, neanche quando comincia ad essere conosciuto e ricercato o quando, nel secondo dopoguerra, pare rarefare la sua attività. Dal 1947 è «Pregasi toccare», seno in schiuma di gomma ideato come copertina del catalogo «Le Surrealisme». Degli anni cinquanta il «cuneo di castità», già infilato immaginatamente dove. Del 1959 un autoritratto di profilo a matita, con una guancia di gesso rigonfia: «Con la mia lingua nella mia guancia». Dello stesso anno una palma di piede in gesso con tante mosche appoggiate: «Tortura morta». Sono rimasti per strada i musei portatili, «Fresh

Widow». «Dati: 1° la caduta d'acqua, 2° il gas d'illuminazione», i «rotorilevi», le lastre e la semisfera rotanti, i film realizzati come «Anémic Cinema», sette minuti davvero anemici, e quelli vissuti da attore in collaborazione con René Clair od i musicisti confratelli Satie e Cage.

Ma non si può mancare il «Nudo che scende» lo scale, 1912, l'innocentissimo olio che, rifiutato ad un'esposizione per il solo titolo, regalò la prima notorietà a Duchamp. Lui un po' ne era contento, un po' adombrato: «Il mio figliol prodigo», definiva quella sovrapposizione di linee: «È una donna? No. È un uomo? No. A dire la verità non mi sono mai posto il problema... È un'astrazione del movimento». La mostra — aperta tutti i giorni fino al 18 luglio dalle 9 alle 19, ingresso 12.000 lire — ha stimolato anche un catalogo che pesa più di un chilo. Curiosissime le «Ephemérides», sterminate ricostruzioni dei più minuti avvenimenti nella vita di Duchamp in ordine non cronologico ma giornaliero. Volete sapere cosa fece tutti i tre aprile? Nel 1910 spedì un espresso, nel 1917 passò la serata al cabaret con amici, nel 1959 cambiò casa a New York, nel 1962 buccò l'appuntamento con un conoscente...

Sognando il Louvre musei italiani ultimi in classifica



La Galleria degli Uffizi a Firenze

La nuova legge Ronchey apre le porte ai bookshop privati e pubblici nei musei statali. E ieri alla fiera fiorentina del libro d'arte «Diplo» si è avuto un confronto sui bookshop nei principali musei dell'Occidente e italiani. A nostro dispetto: il Louvre ha la maggiore libreria d'arte europea, a Parigi funziona efficacemente un consorzio tra musei, il British di Londra ha il problema di espandersi all'esterno. Ma qualcosa si muove anche in Italia.

DALLA NOSTRA REDAZIONE STEFANO MILIANI

FIRENZE. I musei italiani uscirebbero con le ossa macerate da un confronto su un ipotetico ring con le gallerie di paesi come la Gran Bretagna, la Francia o gli Usa. Per tanti motivi che riguardano il servizio al pubblico e, non ultimo, quello delle librerie e dell'attività editoriale all'interno delle istituzioni museali. Un dato significativo: il 92% dei musei europei allestisce mostre in proprio e veste il ruolo di editore per i relativi cataloghi. Nella penisola la percentuale delle gallerie che fanno da sé piomba al 40%. In Europa ci sono 28 custodi su 100 dipendenti, negli Usa 11, in Italia 50. Gli altri sono tecnici, restauratori, dirigenti amministrativi. Infine: il «merchandising» di musei e gallerie americane fattura 100 miliardi di lire l'anno. La stessa vettura la tocca l'editoria commerciale d'arte francese.

L'amaro confronto tra sistema museale italiano e straniero ha avuto luogo a «Diplo», la fiera del libro d'arte in corso fino a domani alla Fortezza da basso di Firenze. E provocava uno strano effetto: ascoltare quale dilemma assilla Celia Clear, manager editoriale del British museum di Londra: «Il primo dovere per il bookshop del museo è dare informazioni all'esterno perché quando ne viene meno gente». Con l'esterno Celia Clear intende le librerie di Londra, dell'Inghilterra e perfino estere. Non sorprende allora l'amarezza che ha preso Anna Maria Petrioli Tofani, direttrice degli Uffizi: «Il British ha il problema di espandersi, noi abbiamo a malapena un punto vendita all'uscita, che non è affatto una buona sistemazione». Ma la direttrice degli Uffizi non dispera: «Almeno oggi esiste la legge del ministro per i beni culturali Ronchey che vuole affrontare la realtà dei musei nella loro specificità» e include la possibilità di aprire servizi di ristoro e librari. Anche se proposte di legge globali sul sistema museale italiano le avevano già avanzate Chiarante del Pds e Covatta, ex sottosegretario socialista.

Per cominciare: il Louvre ha il più grande libro d'arte d'Europa, con oltre un milione di volumi (di cui il 40% non francesi). Ed è un mezzo di autopromozione per il museo e di qualificazione per il pubblico senza pari. Poi nella capitale francese c'è la Réunion des musées nationaux di Parigi: consorzio 34 musei tra cui il Louvre, Versailles e altri piccoli istituti, organizza mostre, produce gioielli e repliche, edita libri e li vende insieme a cartoline, poster, film e quant'altro volete. L'istituzione ha i suoi bei grattacapi, avverte Anne de Margerie, come i magazzini troppo pieni (che è il cruccio principale del Moma newyorkese). «La Réunion non deve trarre profitti, se ne ha la passa ai musei, né può perdere soldi — conclude de Margerie — mentre il budget per le mostre viene dal ministero della cultura». Non tutto filerà liscio, però vorrà pur dire qualcosa se in un anno pubblica 120 libri, produce 40mila immagini per studiosi e studenti e, cilegna sulla torta, con gli introiti della mostra di Henri de Toulouse-Lautrec (tra biglietti, cataloghi, cartoline e via dicendo) la Réunion ha acquistato uno stupendo Antonello da Messina.

IL COMMENTO

È sempre certamente a rischio l'incontro con le proposizioni di Duchamp. Paradossalmente il rischio è minore per lo spettatore per quanto (ma ancora?) non possa restare sconcerato. È stato Duchamp stesso, in una conferenza a Houston nel 1957, a dire infatti che «l'artista non è solo a concludere l'atto della creazione, giacché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrandone e interpretandone le qualificazioni profonde, aggiungendo così il proprio contributo al processo creativo». Maggiori rischi, invece, corre la critica, indotta troppo spesso ad attribuire a tali proposizioni implicazioni non tanto maggiori ma addirittura diverse rispetto a quante intenzionalmente adottate, e che certo furono sostanzialmente diversivo-eversive rispetto ad un codificato sistema dell'arte. Si tratta di un rischio che corrono anche con altri artisti, difficilmente disposti a rinunciare a stabilire subito una esemplarità dell'apparenza linguistica, oggettuale, delle proposizioni duchampiane, per altro assai svariate, che sono segnate da una precoce estraneità (in questo anticipando il movimento Dada) a modi tradizionali del fare arte. Questo almeno una volta compiuta da parte di Duchamp, poco più che ventinovenne, la rinuncia alla pittura, fino a quel momento praticata come primo approccio formativo con una impronta a metà fra tardo impressionismo e suggestioni espressioniste, e poi da cubista molto eterodosso.

Bisogna, insomma, essere disposti a riconoscere proprio quella che risulta nei fatti l'ine-

Attenti, non imitate quel maestro

ENRICO CRISPOLTI

semplarietà di un linguaggio oggettuale duchampiano in quanto tale, rivolgendosi invece al suo valore essenziale: la riduzione mentale dell'intenzione creativa, in un'assoluta libertà dal ruolo medesimo di artista e anche dalla sua stessa negazione, né artista, né anti-artista dunque. Per capirci, insomma, con Duchamp l'importante non è cogliere l'esemplarità incongrua di determinazioni di linguaggio assunte a prescindere dalle loro inequivocabili motivazioni, appunto diversivo-eversive rispetto al sistema dell'arte di consumo borghese. L'importante è cogliere l'impulso di un linguaggio oggettuale duchampiano (i suoi famosi «ready made»). Estendendo dunque la fortuna della sua opera ben oltre l'ambito storico-surrealistico e prima ancora dadaista, e della connessa tradizione e iniziale storiografia (fra l'altro nel 1954 Michel Carrouges la riproponeva nel suo *Les Machines Célibataires*, Arcanes, Parigi; nel 1959 Robert Lebel pubblicava la prima importante monografia, con tentativo di catalogo generale, Trianon, Parigi; e un anno prima Michel Sanouillet curava la prima raccolta di scritti di Duchamp, *Marchand du sel*, Le Terrain Vague, Parigi, tradotta in Italia nel 1969 per iniziativa di Rumina Editore, Salerno; e ancora nel 1960 il suo ruolo eterodosso era riconosciuto in *Histoire de la peinture surréaliste* di Marcel Jean, Editions du Seuil, Parigi). Le «neoavanguardie» operarono infatti allora un sostanziale manieristico svuotamento motivazionale nel riuolo di linguaggi delle avanguardie «storiche» dei primi decenni del secolo, utilizzando soluzioni linguistiche esteriormente affini ma di segno in realtà del tutto contrario. Ove cioè in quelle si era manifestata esplicitamente o implicitamente insurrezionale contestazione del

sistema, analoghe soluzioni linguistiche furono allora utilizzate per esprimere invece sostanziale consenso a questo, e tale desmanizzazione dei linguaggi formulati dalle avanguardie «storiche» ha aperto pericolosamente non soltanto a un disinvoltato impiego esclusivo dell'apparenza esteriore dei medesimi, ma anche a una sorta di disinvoltata indifferenza per i significati motivazionali del linguaggio stesso, scambiata per affermazione di un'autonomia referenziale del gesto creativo. È fu in particolare proprio l'opera linguisticamente inesemplare di Duchamp a farne le spese, in una sua ingestione da parte del sistema dell'arte (a frizione dura con il quale si era invece appunto formulata), capovolgendo dunque l'inesemplarità necessaria in agevole e incongrua esemplarità. E facendo così chiaramente dell'esperienza duchampiana un uso abusivo, del resto allora variamente denunciato (da Alain Jouffroy, da Octavio Paz e dal sottoscritto).

In realtà nelle sue anticipazioni e nel suo tramito attraverso Dada, e poi nella sua stimolante presenza fra i surrealisti Duchamp è risultato sempre un caso piuttosto a sé, sostanzialmente eterodosso, appunto. La portata complessiva della sua «lezione» è nell'aver trascurato il «gesto conclusivo»

di un processo eversivo già altrimenti in atto nelle avanguardie artistiche dei primi due decenni del secolo, esattamente di «sfida... alle istituzioni, al «sistema» delle arti e della valutazione, allo stile accademico ed «ultra», come scriveva Ermanno Migliorini nel 1970 (*Lo scolabottiglie di Duchamp*, il Fiorino, Firenze). Operando comportamentalmente su un dislivello di netto riferimento mentale, dalla manualità all'intenzionalità concettuale critica: dai «ready made» al gioco degli scacchi. È in questo senso si è di fronte ad una insolita continuità operativa duchampiana che riempie anche gli anni del suo apparente silenzio (quando decide nel 1928 di dedicarsi unicamente, e da esperto, appunto al gioco degli scacchi; e lo fa per sei anni), giungendo fino ad un'opera di virtualità ambientale, e d'accentuata allusività simbolica, come *Étant donné* elaborata fra 1946 e '68 (fino dunque a due anni prima della morte, ottantunenne), e ora nel Philadelphia Museum of Art, ove è peraltro la maggiore raccolta di sue opere (un ulteriore catalogo delle quali ha redatto Arturo Schwarz nel suo *The Complete Works of Marcel Duchamp*, edito a Londra da Thames and

Roma, 1975), forzando anche la lettera di dichiarazioni duchampiane in proposito, in un discorso che rischia di ravvolgersi su se medesimo lasciandosi sfuggire le ragioni centrali dell'operare. Il rischio è infatti proprio quello di smarrire in una collaterale d'implicazioni culturali (più o meno consapevoli) il senso della carica eversiva di quelle proposizioni (invece deliberate). Ma altrettanto limitativa né è anche la lettura critica meramente linguistica. O altrimenti l'istituzione del personaggio a mito comportamentale delle «nuove avanguardie». Nella fenomenologia delle quali un rapporto deduttivo è comunque evidente, ed è stato messo opportunamente in luce in più occasioni (fra l'altro da una mostra al Museo Ludwig a Colonia nel 1988).

Ma una tale constatazione non assolve certo ad una effettiva perpennanza di apprezzamento. Che dovrebbe vedere invece piuttosto sul riconoscimento della creatività critica duchampiana liberissima ed eversivamente liberante, irriducibile in sistemi e museificazioni, e intimamente connessa alla ragione individuale, illuminata ma non elitaria, della sfida al vivere quotidiano. Il rischio dell'incontro con le proposizioni di Duchamp è in effetti nella necessità di assumere la valenza di provocazione culturale senza ridurre l'intrinseca e determinante insubordinazione ad ogni devitalizzante riconnessione entro il sistema culturale, e più che mai il sistema dell'arte.

Ora il sistema dell'arte vuol capovolgere la sua necessaria inesemplarità in una troppo agevole e incongrua esemplarità