

Grandi maestri. Un saggio di Marco Senaldi evidenzia gli interessi scientifici di Marcel, rivolti in particolare ai temi della percezione

Duchamp scienziato dell'arte

Angela Vettese

Non è vero che a Marcel Duchamp non interessasse la pittura. Non gli interessava la pittura fatta soltanto per essere guardata.

Un quadro doveva, per l'artista nato francese nel 1887 e morto americano nel 1968, provocare una contemplazione di ben più vasto respiro: se si offre allo sguardo come un Courbet, come un Seurat, come un'illusione di realtà in cui si cerca una narrazione riconoscibile, non fa abbastanza. Occorre che susciti una contemplazione capace di coinvolgere tutti i sensi, provocando una reazione che dalla sfera empirica passi a quella intellettuale, etica e metafisica. L'opera deve proporsi come macchina per farci mettere in moto, come un test. Il suo risultato piuttosto la ragione stessa per farla esistere è una relazione tra l'oggetto d'arte e chi lo vede. Perciò non serve che abbia una componente manuale importante e che chiami in causa la sfera del bello: ciò che conta è che sfidi corpo e mente del riguardante inducendolo a un gioco inconsueto.

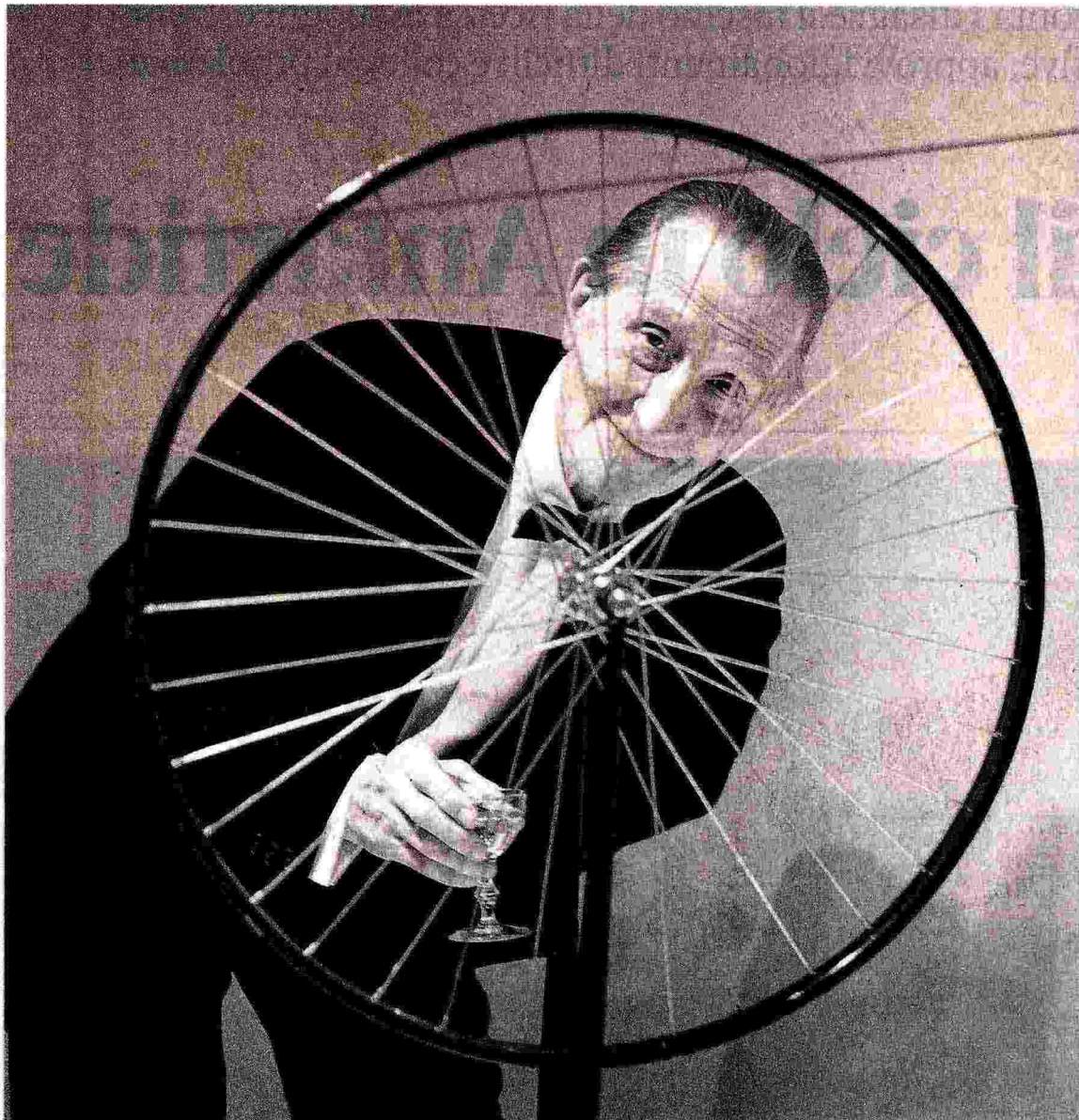
Queste sono le conclusioni a cui giunge il documentato e monumentale saggio di Marco Senaldi in-

titolato *Duchamp. La scienza dell'arte*. Il sottotitolo ci indica subito la strada seguita dallo studioso, diametralmente opposta rispetto a tutte le letture mistiche, esoteriche, teosofiche che sono state appiccate all'artista più controverso del Novecento, ma anche rispetto alle interpretazioni che ne fanno un provocatore nichilista. Senaldi ha ricostruito a quale letteratura Duchamp può essersi abbeverato, soprattutto durante il periodo in cui, stanco del mondo dell'arte, si rifugiò a lavorare alla biblioteca Sainte Geneviève di Parigi. Della cultura che andava accumulando non parlò troppo, così come evitò di contraddire qualsiasi interpretazione cadesse sul suo lavoro di artista. Ma certo l'itinerario tracciato da Senaldi ce lo mostra alle prese con interessi più scientifici che umanistici, rivolti in particolare alla natura della percezione, alla maniera in cui cogliamo il movimento, a tutto quanto ci serve oltre alla retina per capire il contesto in cui siamo e per reagire appropriatamente. Erano gli anni, del resto, in cui l'industria portava ovunque ruote dentate e altri meccanismi se-moventi, che ritroviamo nel suo lavoro tra il 1912 e il 1968, dal Nudo

Personaggio

Marcel Duchamp
fotografato
da Eric
Sutherland
nel Walker
Art Center
nell'ottobre 1965





che scende le scale al Macinino da caffè, dalla Macinatrice di cioccolato alla Sposa, dal Grande Vetro fino al diorama per voyeur di *Etant Donnes*. In quegli anni non solo il cinema, ma anche le fotografie di Marey e Muybridge, gli studi sull'ottica di Helmholtz, le riflessioni di Henri Bergson sul rapporto tra materia e memoria, mettevano in primo piano la meccanica e riportavano all'attualità quella che già per i greci era stata una vera ossessione: dare una spiegazione al movimento o almeno esporne gli effetti sul soggetto era stato il quesito principale della filosofia, da Pirrone a Carneade, nell'ambito scettico, il più caro a Duchamp, ma anche da Parmenide ad

Aristotele. Come a suo modo Emmanuel Kant, anche scienziati quali Poincaré o Crookes, all'inizio del Novecento, continuarono a sostenere come i fenomeni che percepiamo non siano che immagini falsate di verità impossibili da raggiungere. Di qui una fascinazione per la dina-

**Lo attrasse molto
il modo in cui si
coglie il movimento
e come si reagisce
ad esso**

mica della vita e del lavoro che compare anche nei disegni di Picabia, nelle fotografie di Man Ray, nel Ballet Mécanique di Fernand Léger, nei film di Hans Richter - con cui Duchamp creò il mitico Anemic Cinema - e di molti altri che lavorarono su una simile falsariga, da László Moholy-Nagy ad Alexander Calder e tutta l'arte cinetico-optical.

Un'opera come la *Why not Sneeze*, in cui compare una gabbia con dentro zollette di zucchero che si rivelano essere pesantissimi blocchetti di marmo, mette alla berlina le nostre capacità predittive in termini appunto di percezione del peso: un esempio di come qualsiasi cosa Duchamp abbia toccato mostri com'es-

sa sia al contempo se stessa e un'altra cosa. In quest'ottica possiamo leggere il Grande Vetro, che a causa della sua trasparenza è diverso ogni volta che lo guardiamo, ma anche i dischi ottici rotanti che suscitano l'illusione di un volume del tutto assente.

Le narrazioni di Duchamp, spesso centrate sull'erotismo, sembrano utilizzarlo né più né meno come una ruota, per il suo valore cinematografico, in quanto "fa girare il mondo". E tra eros e ruota è quest'ultima a essere il vero oggetto del mistero, riproposta dal ready made del 1913 fino a una struttura espositiva costruita per la galleria di Peggy Guggenheim nel 1942. Persino le numerose comparse televisive che un Duchamp non più giovane accettò con tenacia, per Senaldi sarebbero la prova di un interesse per quel mezzo di esposizione del movimento che erano le telecamere. Data questa prevalenza del tema-movimento, si capisce perché molte opere duchampiane furono concepite come "definitivamente non-finite": come ogni esperimento, le si deve poter provare mille volte per dimostrare come la realtà non sia data una volta per tutte e sia fallace fidarsi di "cornici mentali prefabbricate".

Inno al dubbio e alla vita come flusso, l'operato complessivo di Duchamp ne esce come una doppia via indicata all'uomo anche come scelta di vita: da una parte c'è il monumento al non credere; dall'altra parte - perché in Duchamp c'è sempre un'altra parte grazie a cui ribaltare le certezze - c'è un invito a cedere alla capacità creatrice dell'immaginazione. Senza quella non potremmo formulare ipotesi, non potremmo pensare di sapere né goderci granché. E poco importa che tutto sia transitorio: le nostre convinzioni, come le nostre convenzioni, sono destinate a girare come giostre o, meglio, come quelle lanterne magiche rotanti che precedettero il cinema, ma sono anche fondamentali da cui spiccare salti nuovi. Solide anche se mobili, anche.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

DUCHAMP, LA SCIENZA DELL'ARTE

Marco Senaldi

Meltemi, Sesto San Giovanni,

pagg. 630, € 30