

Adoperare il colore delle cose ad arte

di *Maria Rosaria Perrelli* ✉

(Università di Verona)

In the 20th century avant-gardes there was a gradual decline using pictorial pigments. After the introduction of the duchampian ready-made, the colour rendering in works is given by everyday life objects that already possess the mimetic intent of pictorial yield. Thus, a wider colour performance can evoke a world. Painting progressive disappearance plays an indicative role about disappearance of art theme. But, far from disappearing, it relies on developing an alternative canon aided by technical reproducibility tools of images. Using ordinary items, often consumed by time, carefully recovered from their decline, is a conceptual operation reminiscent of the chiffonnier figure. The ordinary materials presence suggests the extension to a not only visual sphere, evoking an imaginary that no longer coincides with a linear narrative. This essay investigates the elements' role taken from reality, as analogues of colour, in the system of image production.

Keywords: Chromatism, Ready-made, Chiffonnier, Anachronism

«Mettere a posto» avrebbe demolito un edificio di spinose castagne, di carte stagnole, di cubetti da costruzione, di cactus, di monetine di rame, che erano astri del mattino, tesori d'argento, bare, alberi totemici e stemmi araldici¹.

Walter Benjamin

1. Cromatismi materici

La materia pittorica, risultato dell'amalgama di pigmenti cromatici e di mestiche, sembra aver consegnato da più di un secolo il testimone ad una pratica consolidata nelle arti visive della contemporaneità: l'affermazione di intenti artistici attraverso l'impiego di oggetti del più banale uso quotidiano da adoperare come oggetto e soggetto d'arte. In forme d'arti applicate,

¹ Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1932), in *Opere Complete*, V, p. 390.

appartenenti ad un “canone minore”, era già emerso periodicamente l’uso di oggetti di varia provenienza. Allo stesso modo, nelle “arti maggiori”, non sorprende l’uso di elementi non propriamente connessi alla pittura, ma analoghi del colore, come, ad esempio, l’usanza di incastonare pietre preziose nelle rappresentazioni di divinità o, anche, l’inserimento di materiali eterogenei individuati come parte del corredo di opere scultoree nell’antichità². Nelle stesse teche museali, già eredi delle *Wunderkammern*, teorie di utensili, arnesi e manufatti di ogni genere appaiono come l’eco di una vita separata che diventa fatto d’arte, essendo esposte alla condizione di abbandonare ogni valore d’uso. Appaiono quindi più volte quegli elementi tratti dal reale, che, non rivendicando alcuna funzione mimetica, presentano esclusivamente sé stessi senza alcuna necessità di mediazione. Infatti, diversamente da quanto accade nelle figure delineate dal disegno o dalla pittura che rimandano ad un soggetto esterno, gli oggetti concreti giustapposti nelle opere, quasi agendo in qualità di calchi di sé stessi, mostrano soltanto la propria natura di oggetti. Contestualmente, l’apertura dell’espressione visiva al mondo degli elementi concreti, cioè degli oggetti provenienti da un reale sfuggente per la sua complessità, rende fattibile l’ampliamento della gamma cromatica delle opere: tanti sono i colori per quanto innumerevoli sono i materiali con cui essi sono veicolati. Invece, in pittura la varietà cromatica è connessa ad un insieme chiuso di pigmenti e di sostanze, anche se nuovi colori vengono tuttora prodotti. In questo caso, la gamma disponibile è minore rispetto alla variabilità cromatica proveniente dall’insieme aperto delle cose di cui gli autori hanno la possibilità di disporre. All’ampliamento della gamma corrisponde una diversa postura rispetto alla resistenza nel tempo degli elementi che costituiscono le opere. Infatti, se il colore dato a pennello e la materia modellata implicano una volontà di stabilizzare il manufatto originale, rendendolo, almeno

² È lo stesso principio che Alois Riegl designa col concetto di *Kunstwollen*, individuato in oggetti di arte applicata, che superano la loro semplice destinazione di utensile, in favore di un bisogno d’arte. Concentrandosi su forme d’arte applicata, di canone minore rispetto alla “grande arte”, questo concetto indica l’apparire dell’espressione artistica anche in elementi di ordine secondario. Cfr. A. Riegl, *Arte tardoromana* (1901), tr. it. e nota a cura di Licia Collobi Ragghianti, Einaudi, Torino 1959.

nell'intenzionalità del gesto, resistente nel tempo, per contro, l'oggetto, lasciato alla sua estemporaneità, in questo preciso contesto, mostra la sua fragilità e tutta la sua sensibilità alla caducità del suo semplice essere cosa priva di qualsiasi intervento. Se la patina del tempo si deposita ovunque, sulle parti modellate o dipinte e sulle cose, la differenza sta nel gesto autorale che interviene a definire quella posa per sempre, come farebbe un'istantanea, cristallizzandola per preservarla dal suo decadere.

2. Il colore e il tempo in quattro momenti

L'uso dell'oggetto materiale nelle opere sopravvive in diverse epoche, ma trova maggiore ricorrenza in tempi più recenti. Di seguito, quattro casi di autori che nel loro lavoro hanno adoperato dei semplici oggetti: Edgar Degas, Bill Viola, Marcel Duchamp e Joseph Cornell. Si tratta di una panoramica essenziale che non esaurisce l'argomento, dove però, si dimostra come ciascuno di quei nomi abbia elaborato l'uso dell'oggetto nell'opera, vedendo declinare in modi differenti il peso del tempo che quest'uso implica. Così l'oggetto, dal valore cromatico sensibile al cambiamento, porta nelle opere una determinata qualità di tempo, modificandone gli intenti.

In Degas, l'oggetto viene, per lo più, incorporato nella modellazione in cera, evidenziando il contrasto col tempo, quando l'oggetto è lasciato alla sua integrità. Nei video di Viola, il pennello elettronico descrive i corpi degli attori adoperati come oggetti che in virtù dei loro movimenti si caricano di tempo. L'opera di Duchamp si basa sull'oggetto d'uso comune: il suo ready made puro, a differenza del ready made modificato, lascia che esso mostri la sua essenza di cosa, malgrado tutto, ancora sensibile al tempo. Il lavoro di Cornell vede accumulare compulsivamente degli oggetti raccolti in teche, dove lo scarto temporale tra un dettaglio e l'altro è dato anche dall'accostamento cromatico. Quindi il fattore tempo viene osservato, in questo contesto, mediante l'oggetto, secondo quattro modalità: in contrasto col modellato; messo in movimento con i corpi viventi; assoluto nel ready made; moltiplicato per accumulazione. Con modalità operative e finalità divergenti, queste opere

confermano che l'inserimento oggettuale, con il suo spessore cromatico instabile, le riempie di frazioni di tempo.

2.1. Il colore del tempo

Si consideri la *Petite danseuse de quatorze ans* di Degas (Figura 1). Riprodotto in alcune fusioni in bronzo, il prototipo della sua esile figura in cera e pigmenti, gesso e armatura metallica, indossa un tutù di tulle, un corpetto in cotone, ai piedi porta delle scarpette di lino mentre un nastro di seta raccoglie i capelli. Solo il tutù e il nastro sono lasciati come oggetti concreti senza la mediazione né del modellato né di interventi ulteriori con la cera colorata che ne mimetizzino la natura ordinaria. Tutti gli altri attributi della figura sono incorporati dall'azione plastica operata dall'autore sulla materia duttile, e, in questo caso, anche se da quest'ultima traspaiono ancora la tessitura delle stoffe, i dettagli iperrealistici dei nastri alle caviglie, dei bottoni semislacciati e delle pieghe che si adattano all'anatomia del corpo, essa continua a confermare la tendenza classica alla *mimesis*, ovvero a una elaborazione che porti a visibilità una realtà esistente, stabilita dall'intervento diretto dell'autore. Un intervento che tende a stabilizzare l'opera rendendola – almeno nelle intenzioni – resistente e duratura. Così, gli oggetti inglobati nel modellato perdono la loro natura di oggetto concreto. Diversamente, gli oggetti lasciati nella loro espressione originale, in questo caso specifico, il tulle e il nastro, restando sensibili ad aria e luce, presentano una superficie un poco impoverita e consumata, dal colore diafano e indistinto, in cui è possibile intercettare maggiormente la dimensione del tempo. Essi sono stati modellati e colorati dal tempo. Le parti fissate dall'azione diretta dell'autore sulla materia informe rappresentano una cifra di momenti solidificati, stabili come la patina cromatica sottoposta ai suoi ripensamenti.

Le superfici modellate, il cui colore è mediato dall'artificio del colpo di spatola, delle colature, dei tocchi, degli aggiustamenti successivi si oppongono all'ineffabilità dei materiali già pronti, che, lasciati intatti, incorporando il

tempo sulla superficie, più facilmente si abbandonano alla propria transitorietà.

Quindi, da una parte si osserva la resistenza, la durabilità, la persistenza dell'intervento artistico tout-court e dall'altra la caducità dell'oggetto materiale inserito nella scultura, preesistente al modellato e già pronto all'uso, che porta con sé l'esperienza del suo progressivo decadere. Si conferma così che l'inserimento dell'oggetto introduce nell'opera, per contrasto, un momento di passaggio attraverso la propria instabilità; si tratta di valori cronologici variabili che divergono dalla stabilità che l'opera intende affermare. L'oggetto di uso comune, a quest'altezza, è capace di inserire, attraverso la variabilità della componente cromatica inscritta nella materia, la dimensione del tempo.

Sembrerebbe che si realizzino, su questa duplice via, delle configurazioni di complessità cronologica all'interno della stessa opera, che Georges Didi-Huberman definisce “montaggi di tempi eterogenei” o anche “configurazioni anacronistiche”³. Si tratta di cellule temporali appartenenti a momenti distanti tra loro, che, all'interno dell'opera, contrastano con la sua presunta linearità cronologica⁴. La compresenza di gesto artistico – il modellare, il dipingere – e di oggetto preconfezionato, di produzione industriale o di recupero – poi detto ready made – è uno dei sintomi di questa molteplicità di dimensioni temporali compresenti nelle immagini a partire anche dalla differenziazione della qualità delle superfici e dei nuovi rapporti cromatici che ne derivano.

³ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Borin-ghieri, Torino 2007, p. 25.

⁴ Didi-Huberman recupera il concetto di anacronismo traendolo dall'opera di Aby Warburg che si concentra sul *Nachleben*, ossia la vita postuma affermata nel presente dalla sopravvivenza di forme artistiche del passato. Considerabile è l'ultimo progetto di Warburg concepito, tra il 1927-1929, nel segno dell'anacronismo: le tavole del *Bilderatlas Mnemosyne*. Cfr. A. Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, L'écarquillé. Paris 2019. Qui le riproduzioni fotografiche di opere e dei loro dettagli sono messe a confronto, senza testo, con articoli di giornali, pubblicità, cartoline, riproduzioni di frammenti tratti dalla contemporaneità. Un montaggio che pone in relazione dialettica oggetti quotidiani e opere del passato, creando intervalli temporali inediti, giustificati non solo da evidenze formali, ma pure dalla condivisione profonda di senso che Warburg fa emergere creando dei cortocircuiti concettuali all'interno di ogni tavola. L'oggetto quotidiano entra a far parte non solo delle espressioni artistiche ma anche della scienza «senza nome» che per Warburg era la disciplina delle arti figurative che comprendeva, in anticipo sui tempi, l'*iconosfera*. Cfr. G. Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, *aut aut*, n° 199-200, gennaio-aprile 1984, pp. 51-66.

2.2. Tempo saturo



Figura 1 Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1878-1881; cera, pigmenti, gesso, armatura di metallo, corda, capelli, nastro di seta, corpetto di cotone, tutù di tulle, scarpe di lino, base in legno, cm 98,9x34,7x35. Dettaglio da: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.110292.html#history>.

Relazionarsi con un'immagine implica uno stato di contemplazione vigile e paziente: l'immobilità del dipinto, della fotografia, dell'illustrazione, convogliano lo sguardo sui dettagli, suggerendo un movimento che, in fondo, è generato dalla dinamica di sguardi tra l'opera e chi la osserva. Le immagini già possiedono in sé l'idea del movimento, lo suggeriscono, lo incamerano nella loro stessa memoria e lo restituiscono all'occorrenza⁵. Infatti, l'immagine filmica amplifica questo movimento latente nelle immagini statiche con lo scioglimento e la sovrapposizione di un fotogramma sull'altro durante la proiezione.

⁵ Per una panoramica sulla tematica dello sguardo, cfr.: A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 107-136.

Si consideri il lavoro di Bill Viola. Nelle sue installazioni video, quando sono riferite ad opere del passato, per lo più dipinti rinascimentali, viene ripresa la tendenza al moto già insita nelle immagini statiche. Il moto è dato dai corpi degli attori. Se si intende l'uso dei corpi degli attori chiamati ad interpretare le azioni tratte dai dipinti come equivalente all'espressione ultima di un oggetto preesistente, si può pensare che l'azione filmica dei suoi video *au ralenti*, appena percepibile e ipnotica, confermi come un corpo vivo e reale – un autentico ready made primario – sia in grado di portare un valore di tempo ulteriore, altrettanto concreto, nella presentazione delle immagini. La traccia cromatica di quelle immagini dal lieve movimento agisce come un contrappunto musicale, che si sviluppa anch'esso nel tempo. La lentezza espositiva contribuisce a fare di quei corpi degli oggetti che assecondano, coi propri movimenti, tutte le variazioni di luce e sfumature dei colori risultanti da quei tempi dilatati. Quei cromatismi in movimento sono anch'essi sintomo della presenza del tempo nell'opera.

Nel ciclo *Passions* (2003), si ritrova un carattere presente anche in altri lavori di Viola: dagli schermi al plasma le figure viventi mostrano il lento cangiare delle loro emozioni con la complicità della brillantezza cromatica del pixel, unità pittorica elettronica che porta i valori dei colori dall'evanescenza fino alla saturazione più estrema, ben oltre ogni naturalezza.

Frattanto, in alcuni allestimenti, oltre agli schermi, alle pareti sono presenti le opere originali di riferimento che assumono una levatura temporale ancora maggiore. Ad, esempio, il Pontormo de *La visitazione*, inserito nell'allestimento del 2017 a Palazzo Strozzi, possedeva già quell'idea di movimento che, Viola, con *The Greeting* (1995), (Figura 2), porta a compimento montando, nella sua parafrasi filmica, quantitativi considerevoli di istanti dal peso indefinibile proprio perché radicati in tempi lunghissimi elargiti a piccole dosi al rallentatore, in secondi interminabili.

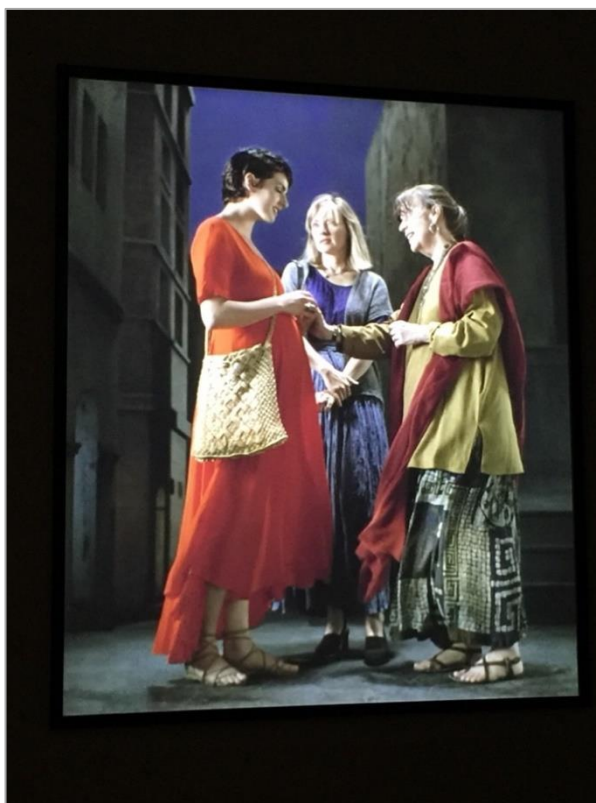


Figura 2 Bill Viola, *The Greeting*, 1995; schermo al plasma, video,
mostra monografica: *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, Palazzo Strozzi,
Firenze, 2017, (dettaglio), M.R. Perrelli

L'espressione del tempo è affidata ad un ritmo che ritorna in sé attraverso la proiezione delle scene in *loop*: una ripetizione circolare che però non è mai la stessa, perché ogni frammento di azione si somma a quello successivo, ottenendo un risultato mutevole. Questo lento variare riverbera sui colori presenti nell'opera, indicando la variazione cronologica, il suo scorrere. La visione può iniziare in qualsiasi momento, senza tenere conto necessariamente né di un punto di inizio né di fine, perché si può sempre ricominciare daccapo. Se il tempo è circolare, ricurvo su se stesso e non più lineare, per converso la narrazione tende all'infinito.

Come sostiene Giorgio Agamben, la fruizione dei lavori filmici di Viola, richiede un'attenzione maggiore rispetto a qualsiasi altra riproduzione tecnica, realizzando in chi guarda un incanto quasi ipnotico. Essi chiamano a

una visione ammaliata per via della dilatazione estrema dei tempi delle azioni, e così:

Quando, alla fine, il tema iconografico è stato ricomposto e le immagini sembrano arrestarsi, esse sono in realtà caricate di tempo fin quasi a scoppiare e proprio questa saturazione cangiante imprime loro una sorta di tremore, che costituisce la loro aura particolare. Ogni istante, ogni immagine anticipa virtualmente il suo svolgimento futuro e ricorda i suoi gesti precedenti⁶.

È il tempo a svolgersi su quei corpi che esprimono stupore, gioia, dolore, rabbia e tutta la gamma di emozioni che appartengono all'esistenza umana. Anche il variare del peso cromatico dei corpi, vagamente in movimento, suggerisce la lenta e inesorabile mutazione di tempo, allo stesso modo in cui l'oggetto già esistente usato nelle espressioni artistiche sussume la variazione cronologica nel suo lento consumarsi. D'altro canto, il dipinto originale del Pontormo, in questo contesto, pur nell'ambivalenza del custodire e del mostrare il movimento, è, almeno nei suoi intenti, fermamente resistente al tempo, finanche alla sua rovina. Persino nei suoi dettagli esibisce questa ferma volontà di resistenza.

2.3. Ready made o del colore del tempo

Se l'inserimento di un oggetto preesistente all'interno dell'opera, indipendente dal processo di trasformazione realizzato dall'azione artistica, rappresenta la sopravvivenza di procedimenti già affermati in passato, l'irruzione sulla scena del sistema delle arti visive dell'oggetto assoluto costituisce un passaggio ulteriore verso una veduta più radicale che sovverte ogni conoscenza pregressa del fare arte.

Si consideri il lavoro di Marcel Duchamp in un esempio di ready made "puro", cioè privo di interventi diretti dell'autore: *Égouttoir* (1914) (Figura 3). È un oggetto di uso comune, prodotto per una funzione pratica, che Duchamp propone non tanto come oggetto d'arte, ma come soggetto di un gesto non necessariamente inscrivibile nel processo di creazione artistica, perché se ne

⁶ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 9-10.

discosta volutamente, mettendolo in crisi. Si tratta piuttosto di un gesto esistenziale che non è paragonabile a quello dell'artista quanto a quello della persona. Un gesto più simile alla formulazione di una domanda, all'assunzione di una presa di posizione, a un'esperienza concettuale estrema che irrompe nel sistema dell'arte. Come scrive Mario Perniola:

Nel caso di Duchamp è l'oggetto artistico ad essere preso di mira: egli compie un'operazione quasi magica, quella di trasformare qualsiasi azione in opera d'arte. Il mondo intero diventa un ready-made. [...] L'atto dell'arte non è più la fabbricazione di un artefatto che si possa designare come opera, ma un'azione [...] Nei confronti di questa arte [...], l'intervento della conservazione dovrà limitarsi alla documentazione⁷.

Infatti, Duchamp, avendo compreso strategicamente che, in quel frangente in cui la maggior parte delle avanguardie artistiche del Novecento aveva già percorso molte delle possibili decostruzioni del sistema, riesce a dimostrare che l'opera, in quanto ricettacolo di una vita separata, feticcio inerte da immettere sul mercato, poteva ancora assumere un particolare valore critico. Il ready made assolveva questo compito, battendo il sistema proprio sul suo stesso territorio, liberando ulteriormente la strada da ciò che ancora poteva essere un retaggio dei rituali dell'arte che anche le avanguardie avevano osservato, loro malgrado. Da un lato, l'opera si volatilizzava perché assumeva i connotati del più banale oggetto d'uso comune, senza alcun bisogno di creare alcunché perché già esistente a monte, dall'altro, si affermava che l'opera in sé fosse in grado di resistere anche alla volontà dissacrante del suo autore. Su questa dualità interviene il concetto duchampiano di *inframince*, che Elio Grazioli traduce con *infrasottile*:

Il readymade [...] aggiunge in realtà un altro livello alla finzione, all'inganno, quello che Duchamp ha chiamato l'*inframince* [...]. Il readymade non va svelato, come il trompe-l'oeil, ma va propriamente guardato diversamente: l'oggetto è lo stesso, volutamente indiscernibile [...] ma già doppio, già sovrapposizione di due, l'oggetto e l'opera d'arte, separati solo, per così dire, da un battito di ciglia⁸.

⁷ M. Perniola, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015, p. 72.

⁸ E. Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia, Milano 2018, p. 13.

Nonostante i notevoli presupposti concettuali, la funzione cromatica espressa dai ready made, non essendo astratta e artificiale come quella applicata in pittura, non avendo lo scopo di apparire più brillante come invece accade, ad esempio, nell'ambito della Pop-Art, continua, per inerzia, ad esprimere la qualità temporale dell'oggetto. Ciò accade perché la materia pittorica, nei dipinti, tende all'astrazione cromatica: i colori delle cose devono essere inventati e prodotti combinando pigmenti e vari ingredienti. Essi sono più somiglianti a un'idea che alle cose a cui si riferiscono. Viceversa, il colore proprio dell'oggetto semplicemente gli appartiene perché costituisce la sua materia, inoltre, non essendo il risultato di alcun intervento ulteriore, assume la presenza del reale, non tanto della sua memoria. Nel mentre, la sua patina si modifica nel tempo, inesorabilmente.



Figura 3 Marcel Duchamp, *Égouttoir* (1914), replica del 1959; gocciolatoio per bottiglie in metallo, vernice, cm 59x37x37. Art Institute of Chicago, U.S.A. Dettaglio tratto da: https://en.wikipedia.org/wiki/Bottle_Rack#/media/File:Bottle_Rack_-_Marcel_Duchamp.jpg.

Il deteriorarsi dell'opera è un motivo contemplato da Duchamp, nel senso che ne accetta l'evenienza⁹. La materia di cui si serve, infatti, è tutta proiettata nella scelta concettuale.

⁹ Paradigmatico, a tal proposito, è il caso de *Le Gran Verre* (*Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) che fu danneggiato durante il trasposto. Duchamp "riconobbe il carattere

Nello specifico, *Egouttoir*, con le sue tonalità neutre, date da una verniciatura seriale, dove le parti scrostate presentano l'indizio di un tempo che si è insinuato inesorabilmente in quegli anfratti metallici e la sua natura di oggetto – non di simulacro – attende questo lento scolorire. Il valore cromatico, per quanto generico, se non casuale, si lega alla fragilità dell'oggetto, comunque deciduo, destinato a decadere. Ciò corrisponde ad una dimensione temporale che è un valore autonomo, un risultato implicito che è parte integrante del lavoro di Duchamp. In quanto oggetto preesistente alla messa in opera, il ready made gioca d'anticipo coi frammenti di passato, col tempo già vissuto dall'oggetto.

È lo stesso autore a descrivere la sua intuizione del ready made, come un'azione radicale autodeterminata, scevra da ogni intento mimetico di rappresentazione formale di qualcosa, se non la presentazione della cosa stessa, libera da ogni atto di creazione, densamente abitata dal valore del gesto. Si può così parlare di un evento epocale che egli definisce “manifestazione” e non “opera d'arte”:

Nel 1913 ebbi la felice idea di fissare una ruota di bicicletta su uno gabello da cucina e di guardarla girare. [...] A New York nel 1915, comprai in un emporio una pala da neve su cui scrissi: «In advance of the broken arm». [...] la scelta di questi readymade non mi fu mai dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione di indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... dunque un'anestesia completa¹⁰.

Una volta inseriti negli spazi espositivi, gli oggetti non possiedono più il loro valore d'uso, e, anche se messi nella condizione di recuperare un'aura particolare, l'uno vale l'altro. L'essenzialità del ready made può essere estesa a tutti gli oggetti preesistenti all'opera tradizionalmente intesa, fino quasi a generare un paradosso. Infatti, a conclusione del testo succitato, Duchamp scrive: “poiché tutti i tubetti di colore usati dal pittore sono prodotti

casuale di quelle incrinature e dichiarò «compiuta» l'opera, nel 1923, con la rete di fessure come ultima rifinitura” scrive Hans Richter. H. Richter, *Dada. Arte e antiarte* (1964), tr. it. di M. L. Fama Pampaloni, Mazzotta, Milano 1966, p. 115.

¹⁰ M. Duchamp, *A proposito dei readymade* (1966), in Id., *Scritti*, a c. di Michel Sanouillet, tr. it. di M. Rosaria D'angelo, Abscondita, Milano 2005, p. 165.

industriali e *ready-mades*, ne dobbiamo far conseguire che tutti i dipinti esistenti al mondo sono dei *ready-mades* voluti”¹¹. Quindi, anche la dimensione cromatica appartenente all’oggetto può essere definita come un ready made modificato. In quanto oggetto, esso reca, come una variabile indipendente, una dimensione di tempo dovuta al suo progressivo venir meno.

Come tutti gli altri ready made di Duchamp, *Egouttoir* è una replica: le prime edizioni sono andate perse, ma ciò non è un problema perché il valore di un “originale” non sussiste. Si tratta di oggetti intercambiabili che “non hanno niente di unico” essendo sostituibili in qualsiasi momento. I ready made incarnano la caducità dell’oggetto; in quanto rimpiazzabili, l’autore poté farne delle riedizioni firmate all’occorrenza, in non più di una dozzina di esemplari. Infatti, per la loro facilità esecutiva avrebbero potuto facilmente inflazionare il sistema, ed è lo stesso autore a giustificare questo limite autoinposto:

Ben presto mi resi conto del danno che poteva procurare l’offerta indiscriminata di questa forma di espressione, e decisi così di limitare la produzione dei readymade a un piccolo numero ogni anno. Mi accorsi allora che per lo spettatore, più ancora che per l’artista, l’arte è una droga ad assuefazione e io volevo proteggere i miei readymade da una simile contaminazione¹².

Il ready made, nonostante gli anticorpi dissacratori insiti nella sua essenza, viene quindi riconosciuto dal sistema e posto nella teca museale, che ne ufficializza persino il suo carattere spiazzante, assumendolo come emblema definitivo di una riproducibilità tecnica ormai lontana dai meccanismi di una produttività artistica in via di dismissione. Malgrado ciò, il ready made continua ad assumere su di sé la trasparenza di una conoscibilità che si rivela nel momento stesso del suo proporsi unitamente ad un movimento contrario che nasconde ogni narrazione lineare.

La sua patina cromatica non è eterna, il suo porsi come cosa sì. L’oggetto può essere sostituito, l’intenzione dell’autore no. E se intervengono dei cambiamenti, se la polvere si impossessa della cosa, non è un problema. Duchamp

¹¹ H. Richter, *Dada. Arte e antiarte* (1964), cit., p. 110.

¹² M. Duchamp, *A proposito dei readymade* (1966), in Id., *Scritti*, cit., pp. 165-166.

ha solo fatto la sua scelta e la polvere depositata sulla superficie di un colore qualsiasi è solo indice di un passaggio ad un momento successivo. Se si scolora, se si sgretola o si corrompe è nella natura della cosa e del tempo che la modifica.

Hans Richter, pittore, cineasta sperimentale, esponente Dada, nel 1964, descrive l'uso della polvere ne *La mariée mise a nue per ses Célibataires, même*, opera realizzata da Duchamp tra il 1915 e il 1923, usando termini pittorici:

Per poter conferire a una certa parte del quadro un certo qual carattere pittoresco, come aveva progettato, egli vi lasciò cader sopra la polvere di New York. [...] Per un anno e mezzo l'enorme lastra di vetro rimase nell'atelier appoggiata su cavalletti di legno affinché potesse deporvisi la polvere [...]. Poi, dopo che Man Ray ebbe fotografato il quadro, Duchamp lo ripulì accuratamente... fatta eccezione per i coni sui quali fissò la polvere con il fissativo. Queste parti del quadro ottennero così una colorazione giallastra e una sfumatura voluta che era diversa da quella del resto del quadro¹³.

La polvere, segno dell'accumulo prodotto dal tempo, diventa una sfumatura cromatica. La sfumatura cromatica sul ready-made, in quanto sensibile al tempo, è fissata da Duchamp, quando gioca, a suo modo, da pittore.

2.4. Chiffonnier

Se in Duchamp la scelta per i suoi ready made è apparentemente casuale, o almeno, non dettata da necessità estetizzanti, per altri versi, la raccolta di oggetti utili per le produzioni visive contemporanee può essere assimilabile, nel suo insieme, a quella che per Walter Benjamin è la figura del collezionista, o meglio del collezionista di stracci: "Basta osservare un collezionista che maneggia gli oggetti nella sua vetrina: a stento li trattiene nella mano, e già sembra esserne ispirato, e il suo sguardo, come quello di un mago, sembra attraversarli per perdersi lontano"¹⁴. Questo perdersi lontano evocato da

¹³ H. Richter, *Dada. Arte e antiarte* (1964), op.cit., p. 115.

¹⁴ W. Benjamin, *Il collezionista*, in Id., *Opere complete, IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 215. Dietro questa figura si cela in realtà quella dello storico che per Benjamin svolge un lavoro di scavo tra i resti del tempo. Questa figura prosegue nel suo lavoro percorrendo strade secondarie, incuriosita da dettagli minimi, in netto contrasto con la narrazione lineare storicistica.

Benjamin fa riferimento alla dotazione cairologica di cui si caricano gli oggetti. Recuperati, ritrovati, riabilitati dal loro disuso temporaneo, essi sono come dei pezzi unici da collocare in una collezione che prende vita creando costellazioni di senso all'interno di essa.

Si considerino gli *assemblage* di Joseph Cornell. Nelle teche realizzate dall'autore sono raccolti delle serie di frammenti di cose e di oggetti recuperati dall'oblio della discarica, pezzi di cose dismesse, di cartoline, di fossili, di elementi naturali, di immagini, di giocattoli, di biglietti e lettere, di insiemi vari di ornamenti coloratissimi passati di moda, di cose ritrovate dal rigattiere — anch'egli un collezionista, in qualche modo un *alter ego* di Cornell — che vengono accostati e unificati dall'opera, che spesso è “Senza titolo”. Si tratta di un'operazione che riabilita ogni cosa adoperata restituendole un tempo sospeso racchiuso dentro ogni teca. È come se quegli insiemi apparentemente casuali di cose potessero recuperare una comunanza di senso solo all'interno di uno spazio circoscritto attraverso l'accumulo compulsivo — ma anche ragionato e, per certi aspetti, inconscio — operato dall'autore. Anche in questo caso, la materia cromatica non è determinata dall'uso di pigmenti, ma dall'originale consistenza propria degli oggetti selezionati per ogni composizione. Si tratta di un *modus operandi* che procede per accostamenti piuttosto che per montaggi: gli oggetti sono messi in relazione dialettica l'uno con l'altro, sullo stesso piano, nel medesimo piccolo spazio condiviso senza osservare un nesso causale evidente tra le parti, ma conducendo l'operazione quasi in uno stato onirico: una postura comune ai surrealisti. Racconta Cornell, come riportato da Charles Simic: “Da qualche parte nella città di New York ci sono quattro o cinque oggetti che vanno bene insieme. Una volta insieme, faranno un'opera d'arte”¹⁵. La combinazione alchemica creata tra gli elementi giustapposti gioca sull'abilità di riuscire a trovare un accordo, anche solamente cromatico, tra le sezioni temporali inscritte in quelle povere cose ritrovate. Se il ready made assoluto rappresenta il grado zero del gesto artistico dove l'arte non

¹⁵ C. Simic, *Il cacciatore di immagini*, tr. it. A. Cattaneo, Adelphi, Milano 2005, p. 37. Su Cornell: cfr. F. Leoni, *L'immagine-scatola*, Castelvechi, Roma 2022.

viene né creata, né ricreata, ma più semplicemente trovata alla maniera dei cubisti o delle avanguardie coeve, qui si rivela il tentativo di creare una storia fatta di oggetti. Una storia che si svolge in tempi rarefatti, costantemente in bilico. Una storia non lineare, fatta di salti e di connessioni insolite che riesce a rivelare la vertigine dell'anacronismo che lo attraversa.



Figura 4. Joseph Cornell, *Swiss Shoot the Chutes*, 1941; scatola, materiali vari, cm 53,8x35,2x10,5. Peggy Guggenheim Collection, Venezia, (dettaglio), M.R. Perrelli.

Se l'esperienza si accumula nei depositi di polvere, per ritrovarla occorre "spazzolare la storia contropelo" direbbe Benjamin. La figura dello straccivendolo, tanto vicina al filosofo berlinese, in questo contesto, è propizia: raccoglie stracci e recupera storie, scava tra i resti e trova tesori dimenticati, si realizza con poco, vivendo negli spazi suburbani della grande metropoli. Colleziona e accosta materiali eterogenei, crea relazioni tra oggetti incompatibili, ricreando un mondo che non è concepibile se non procedendo per abbinamenti azzardati, inusitati, mai visti prima. Si tratta di un *modus operandi* che mostra delle analogie col lavoro di Cornell, che realizza dei montaggi di cose dalla natura intraducibile a parole, oltre ogni descrizione.

Quando Benjamin spiega il senso della sua scrittura, chiarendo i suoi propositi di stesura del *Passagenwerk*, non a caso, scrive: "Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli"¹⁶. Non sorprende che questo modo di procedere è in sintonia col lavoro delle avanguardie artistiche novecentesche, dal Dada al Surrealismo, dai Situazionisti al Concettuale: tutti ambiti di produzione delle arti figurative in cui il pensiero si esprime nel linguaggio visuale all'interno della dinamica dello sguardo. Una dinamica che si stabilisce ex novo ad ogni visione, ad ogni oggetto, riposto nei processi di una figurazione costantemente in movimento, incluse le sue implicazioni cromatiche, perciò sfuggente ad ogni classificazione inventariale che duri nel tempo.

3. Tempi eterogenei

In tempi di iperproduzione artistica, l'oggetto viene a moltiplicarsi per assecondare un bisogno diffuso di immagini, di vivaci colori, di accattivanti mondi *pop* in cui perdersi, cioè di dimensioni separate e alienate dall'esistenza, dove ci si lascia obnubilare come nella debordiana *Società dello*

¹⁶ W. Benjamin, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id. *Opere complete*, IX. I «passages» di Parigi, cit., p. 514.

*spettacolo*¹⁷. Con il pullulare di oggetti nelle produzioni artistiche, che sfuggenti, si mimetizzano negli spazi espositivi, si realizza quello che per Yves Michaud, non senza ironia, è lo stato gassoso dell'opera in esposizione, che va opportunamente segnalata¹⁸. Quindi, l'oggetto tende a confondersi nel reale da dove è stato prelevato. Perciò la sensazione che il manufatto artistico possa essere scomparso è plausibile. Questo diverso orizzonte, però, solleva l'atto di creazione dall'obbligo di essere qualcosa di speciale che si erge dalla "normalità" delle cose: non è un atto separato dall'esistenza, quanto piuttosto l'apprezzamento dell'unicità di un momento di vita qualsiasi che può essere condiviso da chiunque, non solo da chi si propone di realizzare l'intervento. Si direbbe che si tratti di un'appropriazione indebita, un atto ugualmente necessario per i situazionisti e per tutte le sperimentazioni delle avanguardie, anche più recenti¹⁹.

In un contesto di diffusione del ready made e delle sue implicazioni, la cosa torna, paradossalmente, ad essere una pausa, un momento di arresto e il suo apparire accade in quell'"ora di conoscibilità" come direbbe Benjamin. Non è che le immagini possano solo appartenere ad un periodo determinato, in cui esse raggiungono la propria leggibilità, ma come precisa Benjamin:

[...] questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. [...] ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. [...] Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità²⁰.

Il punto fermo dell'immagine si congiunge nel presente del suo esistere con le dimensioni temporali multiple di ciò che è passato, che torna nella spirale del presente. In questo frangente, in cui l'immagine, presentando tutta la sua eterogeneità cronologica, appare dialettica, la sua leggibilità corrisponde alla

¹⁷ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, (1967), Baldini Castoldi, Milano 2004.

¹⁸ Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso* (2003), Idea, Roma 2007

¹⁹ Cfr. M. Perniola, *Arte espansa*, cit.

²⁰ Walter Benjamin, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id., *Opere Complete*, IX. I «passages» di Parigi, Einaudi, Torino, 2000, pp. 517-518.

sua criticità storica; perciò, il suo tempo segue un ritmo anacronistico, in controttempo sul tempo e i materiali di cui si compone sono pensieri, cose e colori tratti dal reale. L'immagine dialettica è per Benjamin la rivelazione di dimensioni temporali molteplici nel presente. Non si tratta di un montaggio che conserva una linearità cronologica, ma di accostamenti che si configurano in una costellazione orientativa. "Le immagini dialettiche sono costellazioni tra cose estraniare e il significato incipiente, che si arrestano nell'istante dell'indifferenza tra morte e significato"²¹.

Così, in questa eterogeneità di dimensioni, i pigmenti di cui l'immagine si appropriare possono essere, tra gli altri, il bianco del ghiaccio, il grigio del feltro di lana, la trasparenza del vetro, la lucentezza degli oggetti metallici, le ricche sfumature di elementi tratti dalla natura, con tutta la loro caducità: questi sono solo alcuni esempi degli infiniti valori cromatici adoperabili. Valori espressi direttamente dalle cose che mutano. Sono frazioni di tempo diluiti col colore. Se, in questo contesto, l'attività pittorica si fa elusiva, non è perché il fenomeno artistico tenda a scomparire nelle sue pieghe, quanto piuttosto perché esso si trasforma. Alimentate da un flusso costantemente in movimento, anche le immagini assumono una molteplicità di pose, fatture singolari e colori indecidibili. Servendosi dell'oggetto, esse si manifestano in modi, che, per lo più, non risentono dell'obbligo di una linearità della narrazione, perché anche questo è, da sempre, nella loro ineffabilità. Dal loro sottosuolo e dalla loro apparenza, dimostrano di essere predisposte al sabotaggio di ogni visione, al sabotaggio cromatico del tempo.

²¹ Ivi, p. 522.

Nota bibliografica

AGAMBEN, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

—, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, *aut aut*, n° 199-200, gennaio aprile 1984.

BENJAMIN, Walter, *Opere complete. V*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2003.

—, *Opere complete, IX. I «passages» di Parigi*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000.

DEBORD, Guy, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini & Castoldi, Milano 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

DUCHAMP, Marcel, *Scritti*, (Titolo originale: *Duchamp du signe. Écrit*, Flammarion, Paris 1975, 1994) a cura di Michel Sanouillet, tr. it. di M. Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano 2005.

GRAZIOLI, Elio, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia, Milano 2018.

MICHAUD, Yves, *L'arte allo stato gassoso* (2003), Idea, Roma 2007.

LEONI, Federico, *L'immagine-scatola*, Castelvechi, Roma 2022.

PERNIOLA, Mario, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

RICHTER, Hans, *Dada. Arte e antiarte* (1964), tr. it. di M.L. Fama Pampaloni Mazzotta, Milano 1966.

RIEGL, Alois, *Arte tardoromana*, (1901), tr. it. e nota a cura di Licia Collobi Raghianti, Einaudi, Torino 1959.

SIMIC, Charles, *II cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005.

WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnemosyne*, L'écarquillé. Paris 2019.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

