

La crisi è la fine di un mondo.
Ci si era illusi che la ricchezza nascesse
dalla finanza e non dal lavoro.

Giulio Tremonti
"La Stampa", 29 marzo, 2009

This crisis marks the end of a world.
We were deluded in thinking that wealth
came from finance and not from work

Giulio Tremonti
"La Stampa", 29 March 2009

Franco Vaccari

Volume pubblicato in occasione della mostra
Paso doble | Franco Vaccari – Mauro Ghiglione
a cura di Viana Conti
12 dicembre 2009 – 14 febbraio 2010

Galleria Michela Rizzo
Palazzo Palumbo Fossati
S. Marco 2597 30124 Venezia
info@galleriamichelarizzo.net
www.galleriamichelarizzo.net

Realizzazione del volume
Gli Ori, Pistoia

Redazione
Gli Ori Redazione

Testi di
Viana Conti
Franco Vaccari

Traduzioni
Harriet Graham

Prestampa
360srl, Calenzano

Stampa
Grafica Lito, Calenzano

Un particolare ringraziamento a
Mauro Ghiglione

© Copyright 2009-2010
Galleria Michela Rizzo, Venezia
per l'edizione, Gli Ori, Pistoia
ISBN 978-88-7336-391-0

DUCHAMP MESSO A NUDO

Dal ready-made alla finanza creativa

Gli
Ori

Franco Vaccari - Arte e Profezia Dalla forza lavoro al bagliore dell'oro

Viana Conti

Prima che i meccanismi improduttivi del capitale inaugurasero, nella vita metropolitana, una sociologia dell'apparenza, una dimensione stregata e autoreferenziale *I Passages splendevano nella Parigi dell'Impero come grotte fatate. Nel 1817 chi entrava nel Passage des Panoramas era sorpreso, di fianco, dal canto di sirena della luce a gas e adescato, di fronte, da odalische in forma di lampade a olio. L'improvviso accendersi della luce elettrica cancellò l'illibato chiarore di questi passaggi, che improvvisamente divennero difficili da trovare, esercitarono una magia nera delle porte, come se da cieche finestre guardassero dentro di sé.*

(Walter Benjamin, *Passagenwerk*, 1983)

Nel 1978, anno non sospetto di *Finanza creativa*, l'artista Franco Vaccari dà alle stampe *Duchamp e l'occultamento del lavoro*. Il testo viene recepito internazionalmente come una sua lucida intuizione della modalità, messa in atto dall'autore del *Grande Vetro*, di legittimare il valore dell'opera d'arte divaricandolo dalla forza-lavoro di marxiana memoria. Il che avrebbe autorizzato il mercato a investire del denaro nell'opera a prescindere dalla quantità lavoro da essa incarnata. Nel 2008 l'artista riprende quel libro per aggiungere alcune pagine lapidarie, presentandole con il titolo *Duchamp messo a nudo (Dal ready made alla finanza creativa)*. Franco Vaccari, in quella sorprendentemente precoce lettura, parallela, ma non interagente con quelle, di segno alchemico, inaugurate da Arturo Schwarz, Jean Clair, Harald Szeemann, Maurizio Calvesi, non solo

mette già a nudo, in modo inequivocabile e trasparente, *l'operazione duchampiana del ready made*, ma anticipa, in modo illuminato, la pregressa presenza nel mondo dell'arte di quel processo che autorizza un valore in assenza di un lavoro, rispecchiando quel disancoramento tra la moneta circolante e la riserva d'oro che la *Deregulation*, perversamente creativa di oggi, ha messo in atto, dando origine a quella crisi finanziaria globale per cui le banche dell'intero pianeta, non escluse le svizzere, potrebbero rovinare, una dopo l'altra, come precari castelli di carte. Se Marx, nell'era industriale, giudicava inessenziale la sfera della circolazione rispetto a quella della produzione, il filosofo tedesco Georg Simmel, invece, aveva già intravisto, l'insorgere, nell'era post-industriale, di una sociologia dell'apparenza divenuta rischiosamente stregata e autoriflessiva. Duchamp, agli esordi del XX secolo, seduto al tavolo degli scacchi, giocava, imperscrutabile, quelle sue mosse a partire dalle quali le nozioni di artista, di opera, di valore, non sarebbero più state le stesse nella storia e nel mercato dell'arte; pochi cervelli dell'economia mondiale, in questo esordio del terzo millennio, irresponsabili, ma artatamente carismatici, attivando un processo di semiosi illimitata, sostituiscono prestidigitalmente ai prodotti del lavoro reale i loro segni virtuali, facendo baluginare davanti agli occhi degli investitori e dei creditori l'irresistibile, ambiguo, fascino dell'oro, irradiato da quei lingotti che avevano preventivamente intascato. Il cinema, grande riserva dell'immaginario e del simbolico, aveva già dato il suo segnale letale nel 1964 quando aveva fatto morire la seducente Shirley Eaton, ricoprendole il corpo nudo di una patina d'oro, in *Agente 007 Missione Goldfinger*, in cui il mitico Sean Connery sventava un attacco, premonitore, alla riserva aurea di Fort Knox. L'operazione finanziaria che, in questo contesto tardo-urbano, ha imposto i meccanismi improduttivi del capitale creditizio e di interesse, esponendoli su un orizzonte estetico, non è certo stata preveggenza. Non aveva considerato che, dovendo assegnare il valore ai titoli sulla base della quotazione del momento, sarebbe incorsa nelle insidie dell'*istantaneismo del tempo reale*, con l'esito, non certo glorioso, di dover denunciare al mondo la

catastrofe dei propri bilanci. Sembra quasi una predestinazione che proprio Franco Vaccari, ideatore dal 1969 della formula estetica di *Esposizione in tempo reale*, sia l'anticipatore indiscusso di questa fatale e illuminante corrispondenza tra il mondo dell'arte, divenuto cinicamente stoccaggio di beni rifugio, e quello della finanza fuori controllo, che vede il mercato come unico, indiscusso, garante del valore. Come già Marx, Kirkegaard, Nietzsche, nella Modernità, anche Franco Vaccari entra a far parte, a pieno titolo, della rada schiera dei pensatori dello smascheramento dell'estetica come mito, facendosi portatore nell'arte di un *realismo concettuale* innestato sulla fenomenologia della socialità metropolitana, facendosi altresì sostenitore della meta-artisticità e meta-criticità dell'estetica postmoderna, nonché acuto rivelatore e disseminatore di tracce, da lui innovativamente registrate e diffuse tramite i mezzi di comunicazione di massa. Dedito all'ascolto, all'osservazione, al silenzio, Vaccari è quella figura dell'arte contemporanea che, puntando semplicemente l'indice, apre uno scenario che lascia attoniti, rivela nessi, sintomi identitari, corrispondenze, ritenuti inesistenti fino a quando il suo sguardo laser non li svela.

Ma c'è dell'altro. Questo libro anticipa un imminente evento espositivo che porta lo stesso titolo, *Franco Vaccari_Duchamp messo a nudo (Dal ready made alla finanza creativa)*, in quella Venezia il cui Senato, già "nel 1545, non esitava a pagare l'enorme somma di 10.000 ducati per una presunta veste di Cristo": ecco un'altra di quelle ricorrenti coincidenze che l'artista di Modena non manca di annotare puntualmente.

Il codice a barre, un primo segnale dei tempi, esteticamente identificativo della modalità espressiva, dal 1990, di Franco Vaccari, è immediatamente percepibile sulla copertina, sotto il nome dell'autore e il titolo del libro. In questo caso, tuttavia, la composizione quadrata, articolata su elementi grafici a effetto ottico labirintico che vi appare, ne è l'ultima versione, giapponese ovviamente, denominata *Codice a Risposta Rapida*, in inglese *Quick Response Code*, perché rapidamente decodificabile dalla fotocamera di un telefonino, dotato di un mini programma di lettura. Figurativamente, la copertina si

presenta come coincidenza, preconizzata da McLuhan, tra il mezzo e il messaggio, strutturalmente come il risparmio energetico di un anagramma saussuriano, che opera una transcodificazione nei due versi, senza lasciare alcun residuo. Eccone il messaggio: “La crisi è la fine di un mondo. Ci si era illusi che la ricchezza nascesse dalla finanza e non dal lavoro”, Giulio Tremonti (“La Stampa”, 29 marzo, 2009). Non stupisce che in Vaccari la nozione di cornice si estenda ai margini della rappresentazione, applicandovi la cosiddetta funzione di *bordure*, per cui un libro e una mostra costituiscono un tutto unico, a partire dalla copertina, dal titolo, dall’introduzione del saggio, dalle citazioni, dalle immagini, dalle didascalie, dall’allestimento, in una continuità che svolge un lavoro semiotico di indice, soglia, iscrizione e circoscrizione, criptizzazione e ostensione. Seguendo una metodologia ideativo-cognitiva che gli appartiene, dopo aver dimostrato l’analogia concettuale tra la produzione di un valore di carattere segnico, nell’opera duchampiana, e la cosiddetta *Finanza creativa* odierna, Franco Vaccari ce ne presenta l’analogia sensibile, con la sua sequenza di dittici, la cui rivelazione diventa un secondo scoop, con tanto di prove documentate, di connessioni sconosciute, sia agli addetti ai lavori che al grande pubblico. Correlando questo libro alla mostra, Franco Vaccari procede alla *messa a nudo per eccellenza*: quella delle fonti esterne e dei dispositivi interni da cui derivano, si attivano, disattivano, strutturano e destrutturano, le infeconde *Macchine celibi* del *Grande Illusionista*, Marcel Duchamp. L’ulteriore scoperta, strettamente connessa alla precedente, ipotizzata e argomentata punto per punto, toglie clamorosamente il velo a un aspetto della dimensione criptica dell’opera duchampiana, rivelando la banalità, intenzionale peraltro, delle fonti di ispirazione di un artista a rischio di noia, esponente disincantato della metropoli moderna, programmaticamente non ispirato, perché dichiaratamente *Dada*. Fonti che vengono identificate da Franco Vaccari in quel ponderoso catalogo merceologico annuale del primo Novecento, che porta il titolo *Manufacture française d’Armes et Cycles de Saint-Etienne*, e nei libri della *Bibliothèque bleue* che, tra il XVII e il XIX secolo, pubblicava, tramite una stampa economica

su carta blu, una letteratura popolare, diffusa nelle campagne dai venditori ambulanti, spesso oggetto di letture collettive, considerata fondatamente da Carlo Ginzburg fonte principale di una cultura e formazione di massa. Seguendo questo paradigma indiziario, sillogistico, deduttivo, alla Conan Doyle, attraverso ricerche in archivi e biblioteche, consultazione di documenti e date, investigazioni su dissimulazioni della polvere del tempo, Franco Vaccari non solo arriva all’esibizione delle prove, ma va oltre assumendole in proprio e sottoscrivendole come opere fotografiche nella forma duale, appunto, del dittico, in cui sulla destra compare la stampa nuda e cruda della pagina da cui Duchamp ha tratto quel *ready made*, situato a sinistra, che lo avrebbe portato alle stelle sia per fama che per quotazione di mercato. Le coppie di immagini, che rientrano nella sequenza genealogicamente rivelatrice, sono: *Égouttoir (Scolabottiglie)*, 1914, il primo *ready made Ruota di bicicletta*, 1913/1964, *9 Moules Mâlic (9 Stampi maschili)* 1914-15, tutte opere desunte dal catalogo *Manufacture Française d’Armes & Cycles de Saint-Etienne*, 1913, in parte già individuato come possibile fonte di ispirazione; *Rotative*, 1920, dalle tante pubblicazioni che sul finire del 1800 avevano come argomento *la scienza divertente*; poster raffigurante la mano di Duchamp con il sigaro tra l’indice e il medio, stampato in occasione della mostra *Editions de et sur Marcel Duchamp*, Galerie Givaudon, Parigi, 1967, da *Esplosione nucleare alla presenza di militari, deserto del Nevada U.S.A.*, 1955; *Belle Haleine Eau de Voilette*, 1921 da *Bibliothèque Bleue, XVII sec. L’histoire de la Belle Helaine de Constantinople*. Nel corpus del lavoro vi figurano però tre eccezioni, tipologicamente differenti. Si tratta del primo, del quinto e dell’ultimo dittico del libro, le cui immagini non sono desunte da fonti utilizzate da Duchamp, ma scoperte e ideate da Vaccari stesso in persona. Il primo dittico è *Dulcinea*, 1911, il cui titolo incongruo stimola la sua attenzione, inducendolo a scoprire, con un semplice spostamento di messa a fuoco dello sguardo, che il triangolo di nudi femminili accorpati si trasforma visivamente e inconfondibilmente nei tratti del volto con barba di Don Chisciotte. Il quinto dittico, *Man Ray e Duchamp giocano a scacchi/Élevage de poussière-Grande vetro*,

1920, riferito a Hiroshima, si intitola significativamente *Allevamenti di polvere – Scacco alla telepatia*. Infine, la fotografia dell'*assemblage Étant donnée: 1. la chute d'eau/2. le gaz d'éclairage*, 1946-66, ultima opera duchampiana, suggerisce all'artista un gesto secco e asciutto di ribaltamento dalla frontalità alla schiena, analogo a quello dell'*Orinatoio* divenuto Fontana, del soggetto femminile, riprendendolo evidentemente, vista l'esibizione generosa degli attributi sessuali, da una rivista di scambisti, 2001. Quest'ultima, enigmatica, opera, a cui Duchamp ha lavorato per vent'anni e dove la donna nuda tra i cespugli regge in mano una lampada a gas a becco Auer, riconferma come centrale una sua poetica della luce e dell'illuminazione, leggibile anche nella definizione del *Grande Vetro* come di *Un mondo in giallo*, quella stessa luce che Franco Vaccari, accende o spegne sulla realtà, manovrandone gli interruttori. Marcel Duchamp, *Il Grande Perturbatore*, appartandosi con un Man Ray o un Denis de Rougemont, giocando all'*arte degli scacchi* per fare *scacco all'arte*, per produrre capitale giocando con i segni, sottraendosi al lavoro, per portare sulla sua scena il *ready made*, ha definitivamente liquidato l'aura dell'opera d'arte assumendola su di sé con la sua *Tonsura*, il suo silenzio inviolabile, la sua glacialità da intellettuale borghese. Visto dal presente, resta il portatore di quell'atteggiamento *blasé* che ha segnato lo stile di vita sovrastimolato delle grandi metropoli, in cui domina il consumo degli oggetti, la circolazione dell'informazione, la fantasmagoria delle merci, la segnaletica delle luci artificiali. Come erede, di segno situazionista, del *flâneur* dei *Passages* parigini (basti pensare ai suoi viaggi minimi, in polemica con i viaggi esotici alla moda, come *Per un trattamento completo. Viaggio nell'albergo diurno Cobianchi di Piazza Duomo*, del 1971, *Viaggio sul Reno* del 1974), Franco Vaccari non si siede al tavolo degli scacchi, ma scende in strada tra gli altri, non si fa condizionare dalla valutazione pecuniaria di oggetti, soggetti, ambienti, della società dello spettacolo, denunciata da Debord, ma mette in opera la sua attitudine contemplativa, la sua disponibilità all'ascolto, rilevando, con l'attenzione del pensatore creativo e del ricercatore scientifico, già dal 1978, gli effetti sul pubblico della se-

duzione, le relazioni post-umane sulla base della pura contrattazione, il virus che avrebbe provocato, in questo conflittuale attacco del terzo millennio, la più grande catastrofe finanziaria che il pianeta si potesse consentire. In uno scambio temporale, quasi anacronistico, Duchamp, come grande *voyeur*, sembra essere immerso nella luce e nelle ombre di una realtà simulacrale odierna, che prevarica con lo scetticismo intellettuale diffuso una personale attitudine emotiva ed affettiva, mentre Vaccari, nella sua estraneità, forse profetica di tempi a venire, sembra singolarmente ed eccezionalmente resistere alla riduzione dei valori qualitativi in valori quantitativi, mantenendo un rapporto solidale con l'alterità e una posizione frontale rispetto al reale.

Venendo alla mostra, le opere di Franco Vaccari funzionano come prefigurazione della sua scelta di protocollo linguistico, del suo campo semantico, dandosi come la messa in opera del confronto tra la *Darstellung*, la *Presentazione* cioè in quanto riduzione al sensibile, designante un momento esibitivo, e la *Vorstellung*, indicante una *Rappresentazione* cognitiva, una riproduzione mentale di ordine riflessivo.

Giocando dichiaratamente la sua partita con il caso – anagramma, ci fa notare l'artista, di cosa e caos – assumendo nell'opera materiali extra-artistici, de-gerarchizzando le tecniche, assumendo come referente il *ready made* duchampiano, Vaccari non cessa di sottrarsi alla tentazione del simbolico e del metaforico, entrando direttamente nella dimensione del metonimico, che poi è la grande innovazione linguistica apportata nell'arte del Novecento dalla pratica del *collage*, fotomontaggio, *cut up*, che ci fa felicemente inciampare in nomi come John Cage, Robert Rauschenberg, William Burroughs, Raymond Roussel. Questa sua opera operativa, come potrebbero definirla i filosofi Jean Baudrillard e John Rajchman, attua la messa in campo, su un orizzonte metalinguistico, della relazione tra la contiguità di forma e contenuto, dove la forma stessa della messa in campo fa già parte del contenuto, dove il modo in cui il problema viene postulato informa e anticipa l'ipotesi di soluzione. Un libro e una mostra i suoi che, nel loro farsi, esibiscono le proprie

regole di costruzione. In sintonia con Foucault, quando afferma in *Les mots et les choses*, che ogni rappresentazione si fonda sulla duplice istanza di trasparenza e transitività, di opacità e riflessività, nei dittici in questione si trova la divaricazione tra il momento transitivo, rappresentato dalla fonte, e quello riflessivo, presentato dall'immagine derivata. Volendone indicare un paradigma si potrebbe opporre l'ordine rappresentativo della carta geografica a quello del ritratto. Se rappresentare, non manca di dichiarare il teoretico Louis Marin, significa presentarsi in quanto rappresentativo di un oggetto o di un soggetto altro, ne consegue che dalla modalità di coniugazione delle due immagini dei dittici non può che stagliarsi, in controluce, la figura estetica dell'autore: Franco Vaccari.

Duchamp e l'occultamento del lavoro (1978)

Franco Vaccari

Si è sempre concentrato l'interesse sul momento della produzione del segno ignorando completamente il processo di legittimazione dell'attenzione prestata al segno. In un momento come questo dove il nostro tempo privato viene occupato e colonizzato a forza da una massa di segni in cerca di ascolto che in tutti i modi, anche per via subliminale, tentano di eludere la nostra vigilanza, è assolutamente necessario spostare l'attenzione dal produttore al consumatore di segni.

Un segno prodotto intenzionalmente rappresenta una volontà di comunicazione, una richiesta di attenzione. Se è vero che la produzione di segni implica un lavoro è altrettanto vero che un'attenzione prestata al segno e la sua decodificazione richiedono pure un consumo di energia e cioè un lavoro.

Probabilmente una comunicazione è piacevole quando il lavoro che essa richiede è remunerativo e determina una liberazione di energia maggiore di quella impiegata.

Freud dice a proposito del motto di spirito che: "il piacere che esso produce deriva da un risparmio; in particolare, nel caso della comicità si ha un risparmio nella rappresentazione, in quello dell'umorismo, un risparmio del sentimento e nella battuta di spirito vera e propria, un risparmio nell'inibizione".

È probabile che la società si sia sempre servita di tecniche per regolare i processi di comunicazione con lo scopo di tutelare e garantire il rispetto del principio del risparmio di energia. Una di queste tecniche atte a garantire un remunerativo impiego dell'attenzione, una specie di assicurazione per un soddisfacente uso del tempo