

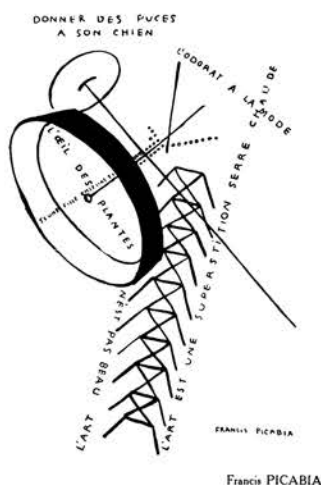
Silvia Danesi

Francis Picabia: Le hasard est logique

Le mostre faraoniche non sono più di moda, i costi delle assicurazioni sono diventati astronomici, i musei prestano malvolentieri le opere, soprattutto se di grandi dimensioni, la crisi impone di spendere con parsimonia e utilità il denaro pubblico. La mostra di Francis Picabia, curata da Maurizio Fagiolo, che si è inaugurata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino il 28 Novembre (chiuderà il 2 Febbraio) è ineccepibilmente chiara, equilibrata, misurata; se mancano alcune grandi tele del periodo orfico che il museo di Filadelfia aveva promesso e poi non ha più dato, tutti gli altri periodi sono assai ben rappresentati; oltre ad aver adempiuto compiutamente agli scopi di divulgazione che ha una mostra (la parte didattica, è esauriente e stimolante), Fagiolo ha compiuto un lavoro effettivo di sistemazione critica di un autore che dopo alcuni autorevoli contributi (William Camfield, Michel Sanouillet, Arturo Schwarz e, per i rapporti col Futurismo, Maurizio Calvesi) attendeva un riesame definitivo. Il catalogo arricchito da testimonianze, cronologie, riferimenti iconografici e apparati filologici fornisce un contesto ragionato che permette di dipanare le fila delle interferenze culturali e delle eterogenee fonti di ispirazione di Picabia.

In nome di Dada, sigla eversiva di una internazionale antibellicista, veniva operata una risemanticizzazione dell'opus artistico e il superamento della cultura purvisibilista: impossibile la lettura di un quadro di Picabia senza tener conto del messaggio contenuto nel titolo, delle implicazioni sottintese nel tema dell'opera, della complessa rete concettuale a cui si accompagna lo spregio delle tecniche tradizionali; veniva denunciata la sopravvivenza di miti borghesi di marca illuminista: il progresso, molla della tensione futurista, mostrava la sua faccia alienante (giustamente Fagiolo accosta un fotogramma del più tardo *Modern Times* di Chaplin alle macchine di Picabia); il nazionalismo guerrafondaio (*guerra sola igiene del mondo*) era deriso da questi apolidi per vocazione; Wilhelm de Kostrowitzky, in arte Guillaume Apollinaire, italiano di madre e polacco da parte di padre partiva volontario e perdeva la vita in una guerra non sua, Sant'Elia, Boccioni morivano sul fronte italiano, mentre i rumeni Tzara e Janco, l'alsaziano Arp, i tedeschi Ball e Huelsenbeck, nella neutrale Svizzera creavano il Cabaret Voltaire, lo spagnolo-cubano Picabia e il francese Duchamp fondavano con Man Ray il Dada newyorkese; ad eccezione del Dada tedesco (Grosz, Herzfelde e Piscator, dadaista per un'ora, aderirono alla lega di Spartaco e ricevettero la tessera del partito da Rosa Luxemburg, Baargeld fu il fondatore del partito comunista di Renania) l'impegno politico non era preminente; Picabia si sentiva al di là di qualsiasi fede di partito e dissacrava anche la fede nella ri-

LE CUL EN TÊTE A TÊTE



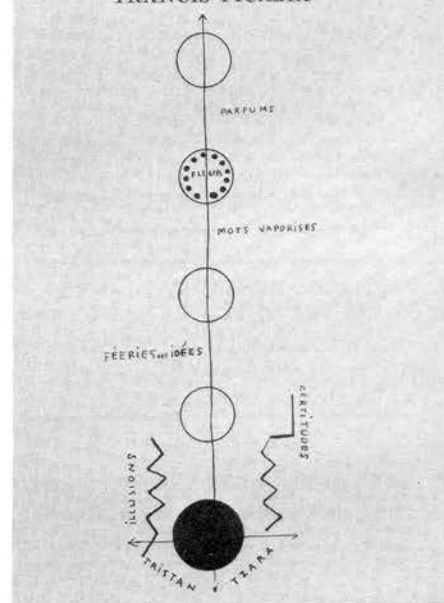
Da *Cannibale*, n. 2, 25 maggio 1920.

voluzione prossima ventura « *Messieurs les révolutionnaires vous avez les idées aussi étroites que celles d'un petit bourgeois de Besançon* » (cfr. *Cannibale* n. 2, 1920).

Supremamente borghese definiva il proprio individualismo « integral »; supremamente aristocratico ridicolizzava l'estrema speranza dell'intellettuale borghese di gestire la rivoluzione, la rivolta doveva partire dalle cose, dalle macchine impazite, dal Caso, il nuovo dio venuto a soppiantare la Logica, la grande categoria illuminista, a uccidere la Morale, (*épine dorsale des imbeciles*), i Grandi Ideali (*marchez sans but - le seul obstacle est*

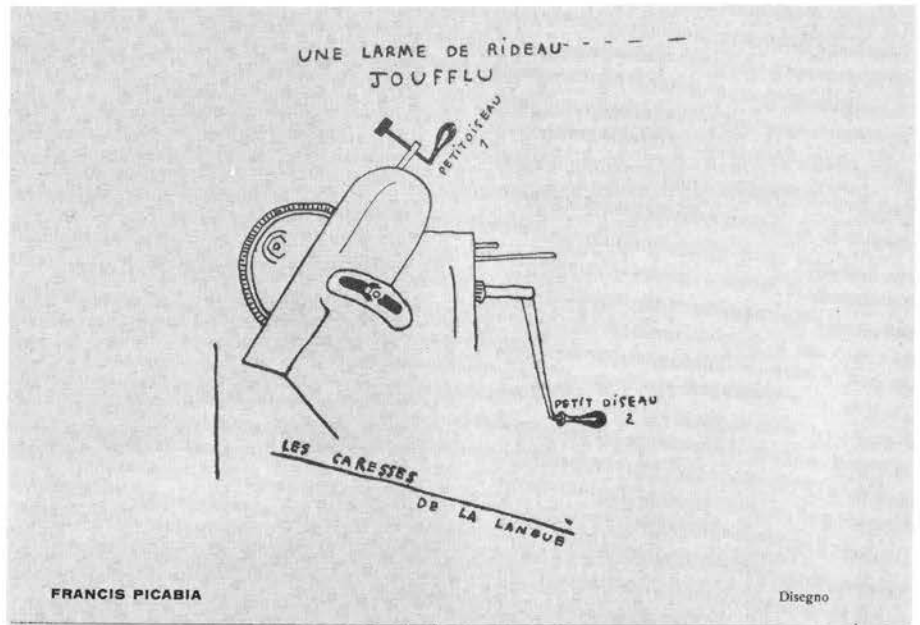
le but); negati i principi di causa-effetto e ragione sufficiente scopriva la logica nascosta negli accostamenti casuali (due cose contigue sono fatalmente connesse, lo stupore davanti all'accostamento di due elementi eterogenei è subito seguito dal desiderio di collegarli, il soggetto trova nel suo conscio e nel suo inconscio dei referenti per completare il dato di partenza) era così sondato un campo nuovo, fondata una differente sensibilità e una nuova dialettica fra immagine e segno, che andavano oltre le motivazioni dell'assemblaggio cubista, circoscritte nell'ambito formale.

Portrait de TRISTAN TZARA par FRANCIS PICABIA

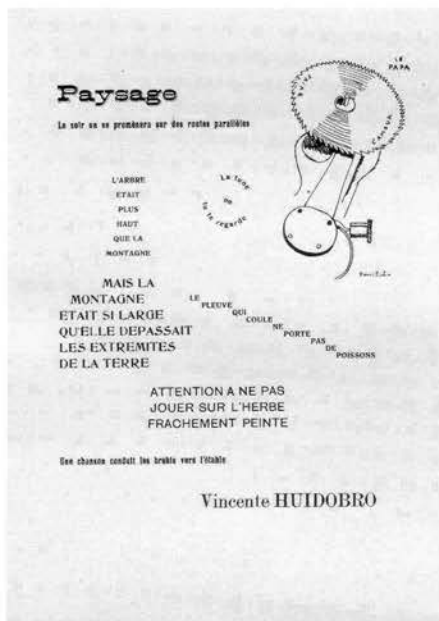


Da *Cannibale*, n. 1, 25 aprile 1920.

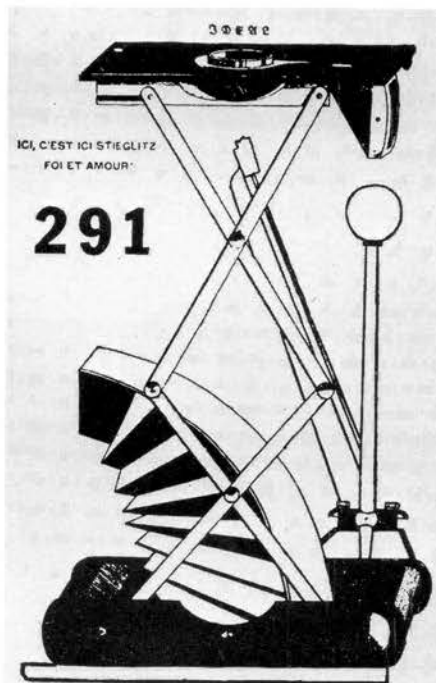
Il contributo fondante di Picabia alla metafora dada non è limitato alla felice invenzione di trasformare ingranaggi meccanici in sconcertanti totem ma è sostanziato da una intensa attività pubblicistica: *The little review* (da lui fondata a Chicago nel 1914), 391 (da lui creata a Barcellona nel 1917), *Cannibale* (Parigi, 1920), articoli per 291 di Stieglitz, per *Camera work*, per *Dada*, per *The blind man*, per *Rongurong*, e persino per *Bleu*, la rivista dei dadaisti italiani; la sua collaborazione a *Comoedia* cominciava nel maggio 1921 con lo scritto *Picabia se sépare des Dadas*, egli si dissociava così dalla clamorosa messa in scena del processo



Da *Bleu*, n. 3, gennaio 1921.



Da *Dada*



Francis Picabia, *Ici, c'est ici Stieglitz*, in « 291 », New York, 1915.
in basso, materiale pubblicitario della Kodak.

"As right as a watch"

The
Vest
Pocket

KODAK

SO small and smooth that it is pocketed without annoyance; is instantly ready for business without focusing. Fitted with Kodak Ball Bearing shutter, Autotime scale, reversible finder. Loads in daylight with Kodak film cartridges of eight exposures. Pictures $1\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{2}$ inches.

So accurate is this little camera that enlargements can be made from the negatives to any reasonable size, and at small cost—to the post card size ($3\frac{1}{4} \times 5\frac{1}{2}$), for instance, at sixteen cents.

Equipped with three different lens systems:

Vest Pocket Kodak, with reversible lens	\$ 5.00
Do. with Kodak Autotime lens, Speed 2.5	12.00
Do. with Zeiss Kodak Autotime lens, Speed 2.8	22.50

EASTMAN KODAK COMPANY,
ROCHESTER, N. Y. The Kodak Co.



21 Mai 1920

PROJECTEUR

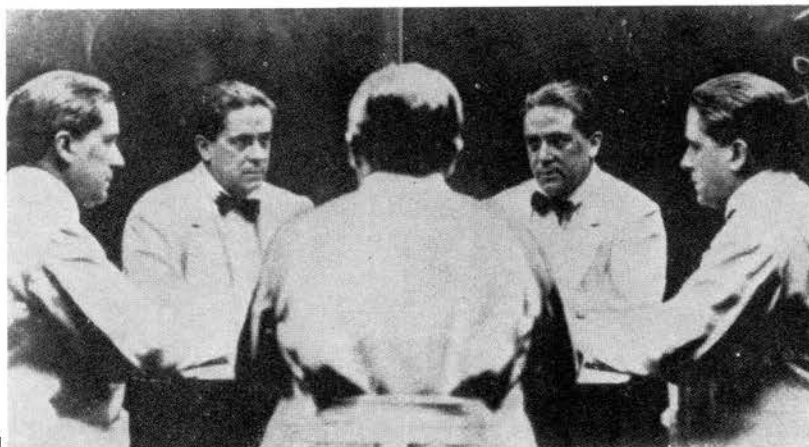
Directrice : Céline Arnould 29, Rue du Mont-Cenis PARIS	Dépositaire AU SANS PAREIL 37, Avenue Kléber, Paris	Le N° : 1 fr. — Sur Chine 5 ex. : 10 fr. ABONNEMENT 12 Numéros : 10 fr.
---	--	---

PROSPECTUS PROJECTEUR

Projecteur est une lanterne pour aveugles. Il ne marchande pas ses lumières, elles sont gratuites. *Projecteur* se moque de tout : argent, gloire et réclame — il inonde de soleil ceux qui vivent dans le froid, dans l'obscurité et dans l'ennui. D'ailleurs, la lumière est aussi produite par une pullulation madréporique dans les espaces célestes.

CÉLINE ARNAULD

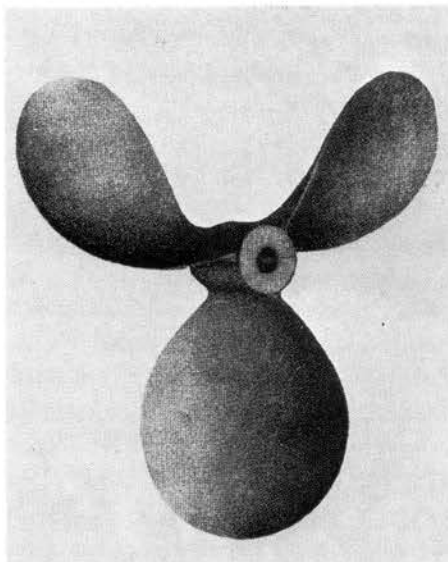
Barrès; l'affaire era stato montato per rilanciare l'interesse verso Dada e ridare compattezza al gruppo, unendo tutti nella pubblica accusa a un campione del militarismo e della destra nazionalista, istigatore della persecuzione contro Dreyfus, e definito, nella requisitoria di Ribemont-Dessaignes, un « borghese in ciabatte » (*nous lui reprochons ce crime: l'ordre*) ma nonostante l'intonazione da happening di queste paradossali assise si era evidenziata una crisi latente e una metamorfosi in atto, Dada non poteva trasformarsi in giudice (« Ora Dada ha una corte, degli avvocati, presto forse avrà dei gendarmi »), era contro la sua stessa natura uscire dalla sfera del Gratuito, del Supremamente Inutile per prendere *une part plus active aux événements du siècle*, la critica al proprio tempo doveva essere universale ed implicita, non esplicita e particolare, quasi provinciale, Dada doveva « prodursi e non produrre » (Argan). Picabia avvertì la stasi dell'avanguardia, « Io non amo più gli uomini illustri e i direttori di Littérature non sono altro che uomini illustri... ogni giorno è uguale all'altro se non creiamo soggettivamente l'illusione di qualcosa di nuovo e Dada non è più nuovo », la sua incapacità di sottrarsi alla accademia (« l'odeur de cuisine me fait vomir ») e alla miserevole « comprensione degli allievi », stanchi e superflui epigoni e prese le distanze da Dada rifugiandosi in zona esoterica e manieristica; dopo opere come *Fixe* e *Volucelle* che Fagiolo definisce alchemiche, dopo l'ironizzazione dell'*assemblage* attraverso l'uso di materiali quotidiani e domestici, stuzzicadenti, bottoni, cannucce da bibita, pezzetti di metro da sartoria, spaghetti e callifugo, contaminava il Rinascimento italiano con l'antigratzioso di Picasso, si ispirava al Michelangelo della Sistina in *Nu Fantastique* (1925 ca. Parigi, Musée National d'art Moderne) e in *Personnage* (1923/26, Italia, coll. priv.), a Arcimboldi (forse quello appartenente a Man Ray) in *Homme et femme* (1923/26, Torino, coll. priv.) a Dürer in *Le globe* (New York, Metropolitan Museum of Art), o come è dimostrato con precisi raffronti nel catalogo della mostra torinese, dipingeva i suoi *Monstres d'après Tiziano e Veronese*. L'allestimento del balletto *Relâche* (1924) costituiva una parentesi e quasi un ritorno alle ricerche sul rapporto fra colore e musica del suo primo periodo, definito orfico da Apollinaire; l'intensità accecante dei riflettori puntati sul pubblico variava sul ritmo della musica di Eric Satie alla maniera del *clavier lumière* di Skrjabin o come nella partitura scenica del « Suono giallo » di Kandinski, l'operazione diveniva però ironica e provocatoria in quanto le fonti luminose erano fari di automobile (fra le manie feticistiche di Picabia vi erano le vetture sportive decapotabili di lusso); il film *Entr'acte*, proiettato nell'intervallo (regia di René Clair, sceneggiatura di Francis Picabia), apriva la via al cinema surrealista in quanto il



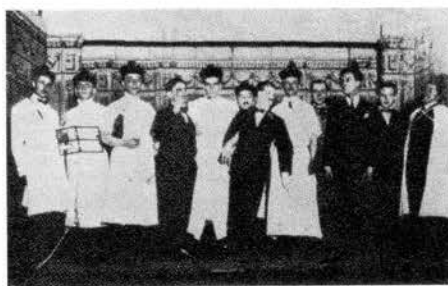
1



2



5



4

White
Picabia

391

- 1 P-KR 4
- 2 P-Q 3
- 3 P-R 5
- 4 P-K 3
- 5 P-K 4
- 6 P-K Kt 3
- 7 Kt PXP
- 8 B-R 3
- 9 BXB
- 10 Kt-K B 3
- 11 P-Q B 3
- 12 Q-Kt 3
- 13 PXP
- 14 KtXKt
- 15 B-K 3
- 16 PXP
- 17 Q-R 3
- 18 Q-B 3
- 19 Q-B 6, ch.
- 20 Kt-B 3
- 21 Kt-Q 5
- 22 Q-Q 7
- 23 R-B 1, ch.
- 24 K-Q 2
- 25 K-B 3
- 26 R-K Kt 1
- 27 RXQ, ch.
- 28 R-B 1, ch.
- 29 Q-Kt 4, ch.
- 30 RXR
- 31 KXR
- 32 PXXKt
- 33 Q-R 3, ch.
- 34 KtXP

Black
Roche

Blindman

- P-K 4
- P-Q 4
- P-Q 5
- P-K B 4
- P-K 1:5
- P-K Kt 4
- Kt PXP
- Kt-Q B 3
- RXB
- Q-K B 3
- R-Q 1
- P-Kt 3
- KtXP
- RXKt
- PXB
- R-Kt 5
- P-R 4
- B-Q 3
- K-K 2
- K-K B 2
- Kt-K 2
- Q-Kt 4
- K-Kt 2
- RXP, ch.
- R-B 1
- QXR
- K-B 2
- K-Kt 2
- Kt-Kt 3
- BXR
- K-R 3
- PXI'
- K-Kt 2
- Resigns

1 - Francis Picabia a New York, 1917.

2 - Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia e Apollinaire, Parigi, 1912.

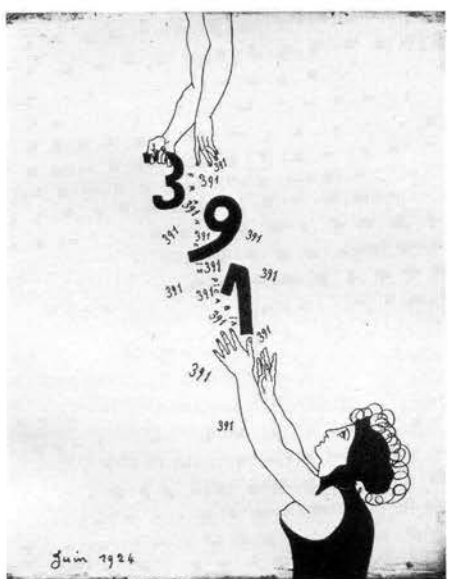
3 - Francis Picabia, *Ane*, 1917, disegno, dimensioni sconosciute. Copertina per 391, New York, no. 5, giugno 1917.

4 - Francis Picabia, *Processo a Barrès*, 1921.

5 - Schema della partita a scacchi (dalla rivista « Rong Wrong », 1917) tra Picabia per « 391 » e Roche per « Blind man » che decise la continuazione della sola rivista di Picabia come organo del Gruppo di New York.



1



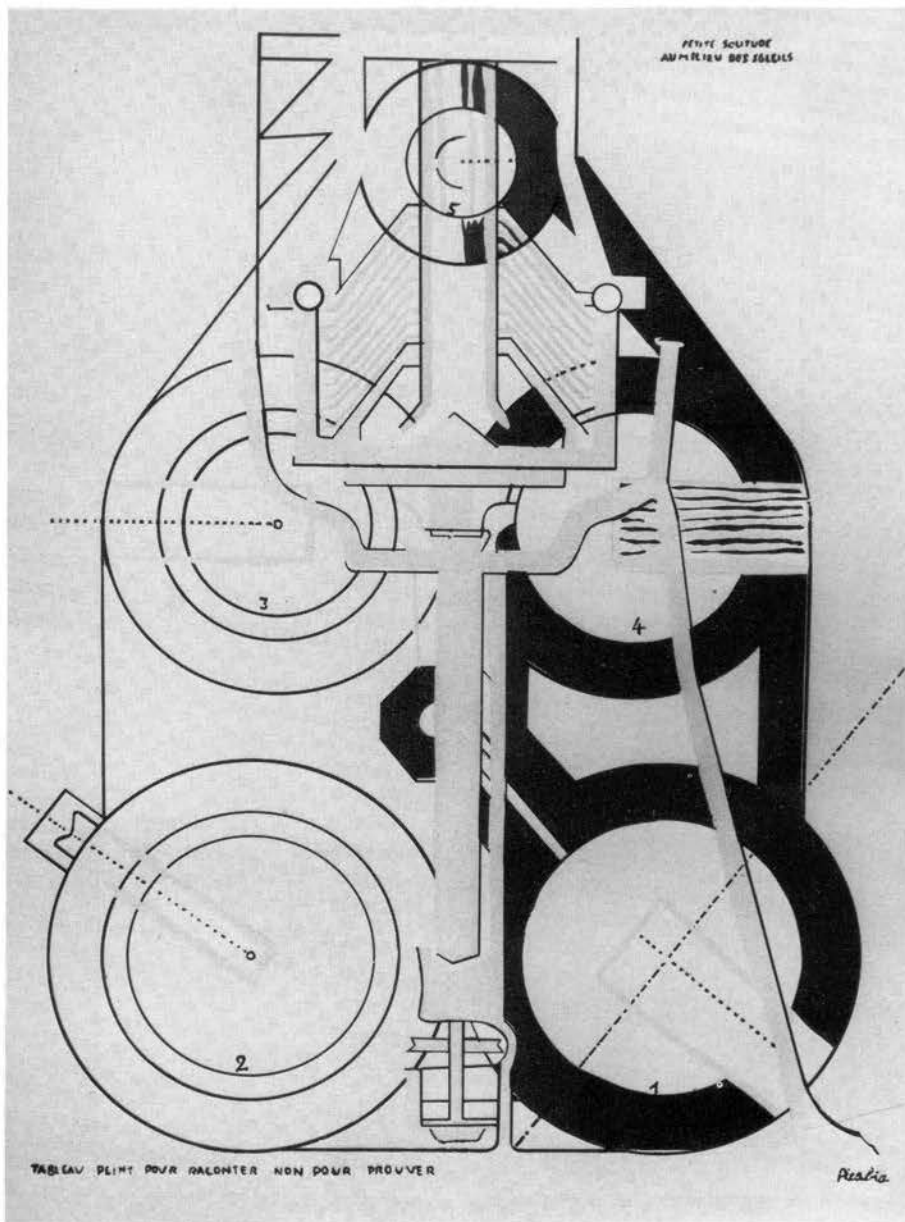
2

1 - Le automobili di Picabia, tavola dall'album di Olga Picabia con cinque fotografie di tempi diversi.

2 - Francis Picabia, 391, 1924, disegno originale per una copertina del giugno 1924 non pubblicata, Roma, coll. priv.

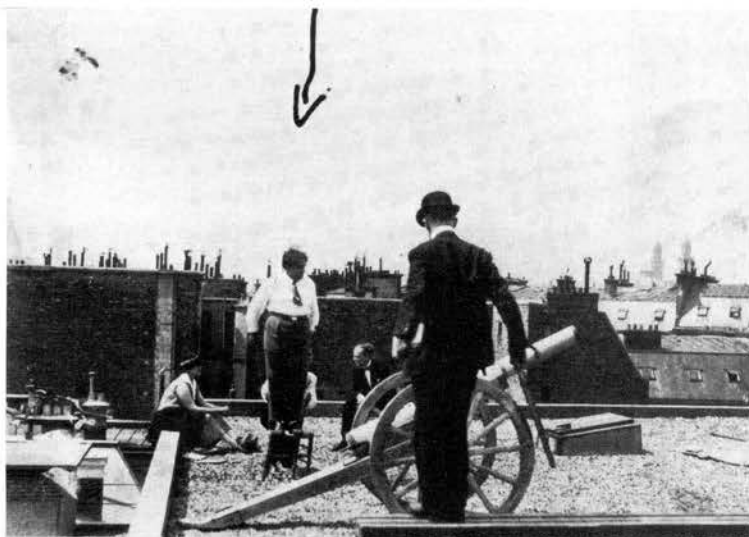
3 - Foto di scena del film *Entr'acte*, di fronte, in piedi Picabia, di spalle Eric Satie.

4 - Francis Picabia, *Petite solitude au milieu des soleils*, c. 1915-1920, inchiostro e tempera, cm. 48 x 34,5. Courtesy Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



4

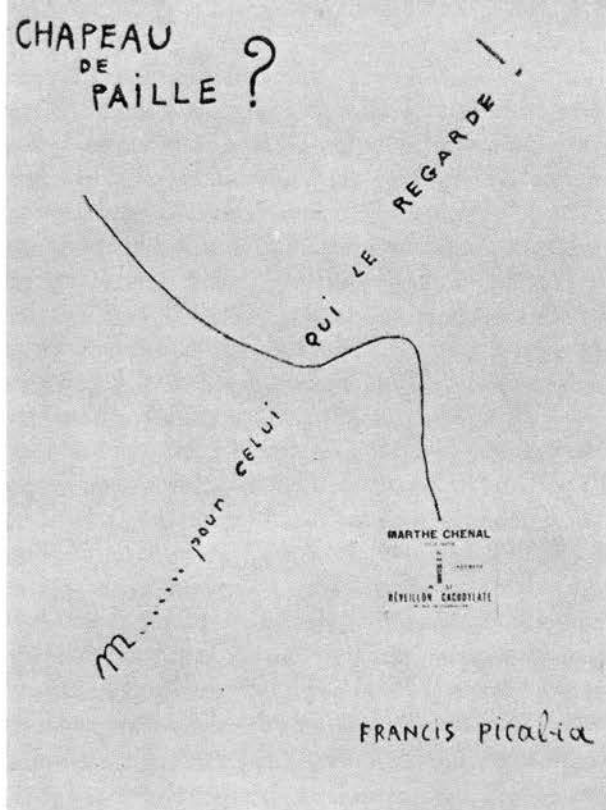
5 - Francis Picabia, *Danseuse Etoile sur un Transatlantique*, 1913, acquerello su carta, cm. 75 x 55, Parigi, coll. priv.



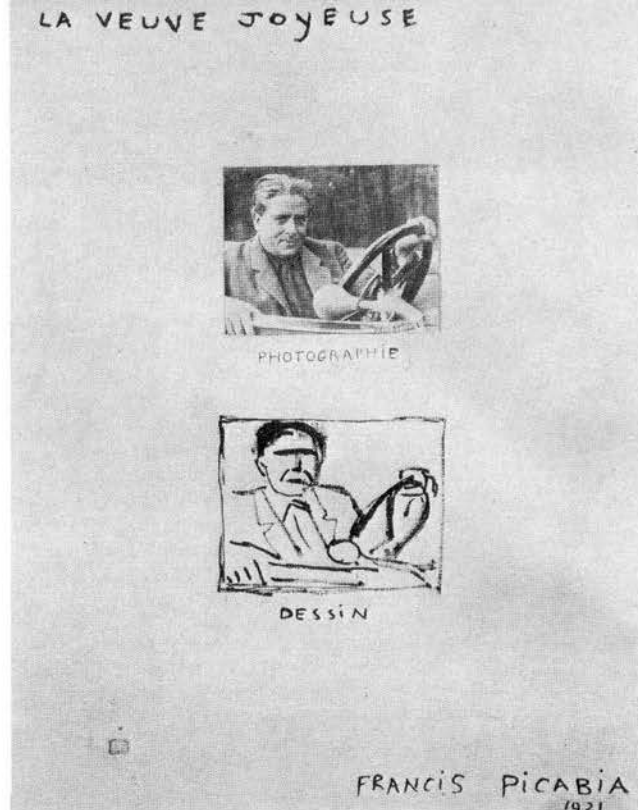
3



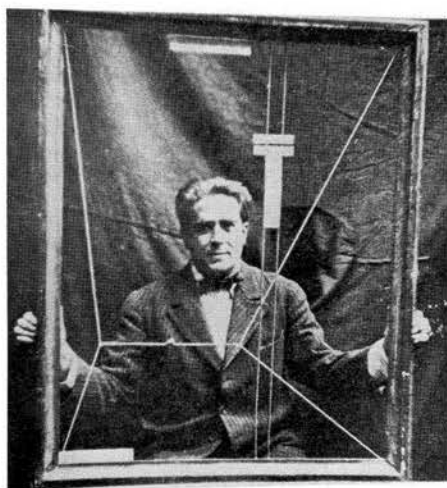
5



Francis Picabia, *Chapeau de paille?*, c. 1921, olio, spago e carta su tela, cm. 92 x 73, Parigi, coll. Dr. Lemasle.

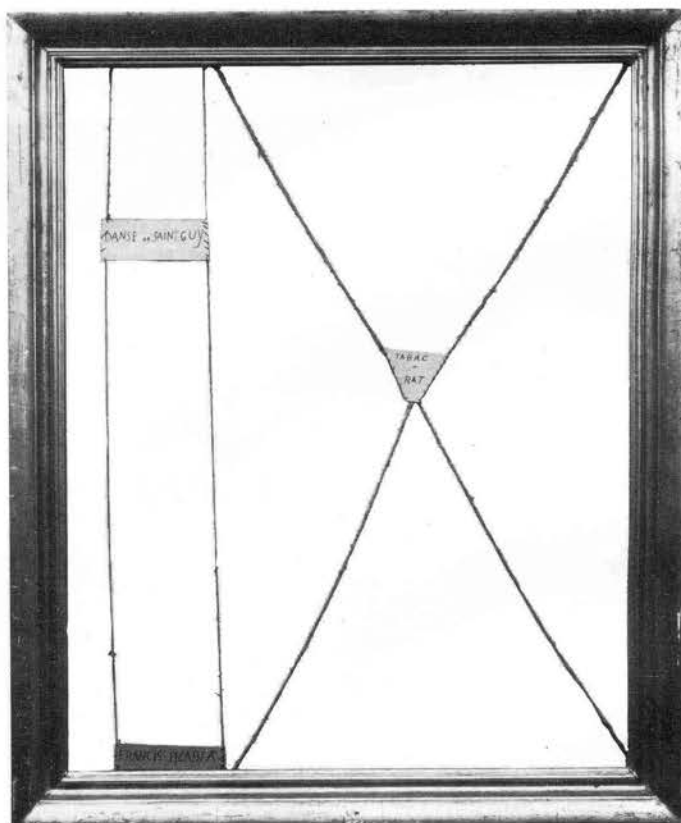
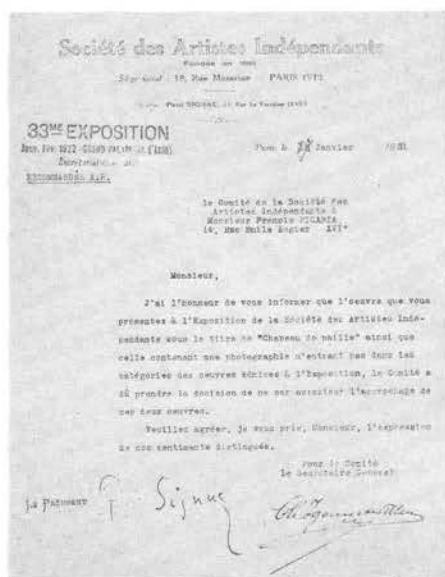


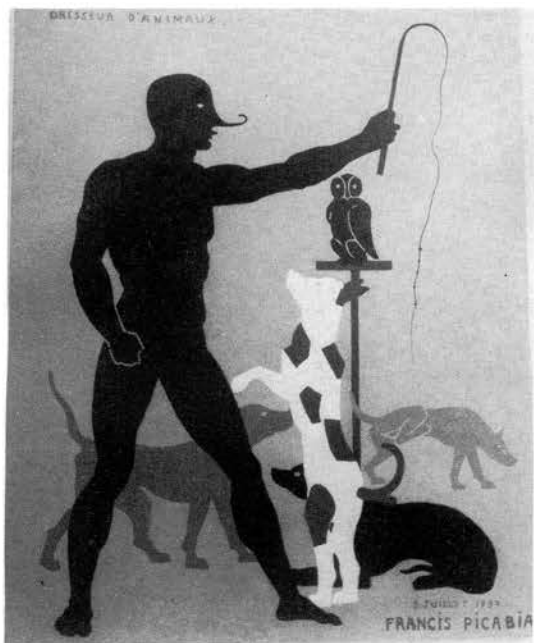
Francis Picabia, *La veuve joyeuse*, 1921, olio, carta e fotografia su tela, cm. 92 x 73, Parigi, coll. priv.



Danse de Saint-Guy fu la sola opera accettata nel 1922 al Salon des Indépendants. *Chapeau de paille?* e *La veuve joyeuse* furono rifiutati (vedi tavola in basso a sinistra). Picabia replicò: « Le Salon des Indépendants n'est plus indépendant!!! Il a refusé deux tableaux à Francis PICABIA! Le Salon des Indépendants a pour Président un homme qui s'est fait décorer de la Légion d'honneur à titre d'artiste peintre! Or, la devise des indépendants est "NI JURY, NI RECOMPENSES!". Le Salon des Indépendants devient très "Salon d'Automne". Le Salon d'Automne est devenu "La Nationale". La Nationale est devenue le "Salon des Artistes Français". Le Salon des Artistes Français est devenu de la merde!!! Il faut fonder un nouveau Salon qui deviendra...??? Les deux Tableaux refusés sont exposés au bar MOYSES, 28, Rue Boissy-d'Angas, pendant la durée de l'exposition des Indépendants ».

Francis Picabia, *Danse de Saint-Guy*, c. 1920, rifatto nel 1949 con il titolo *Tabac-Rat*, cornice, corda e pezzi di carta, cm. 91 x 70, Parigi, Succession Picabia.



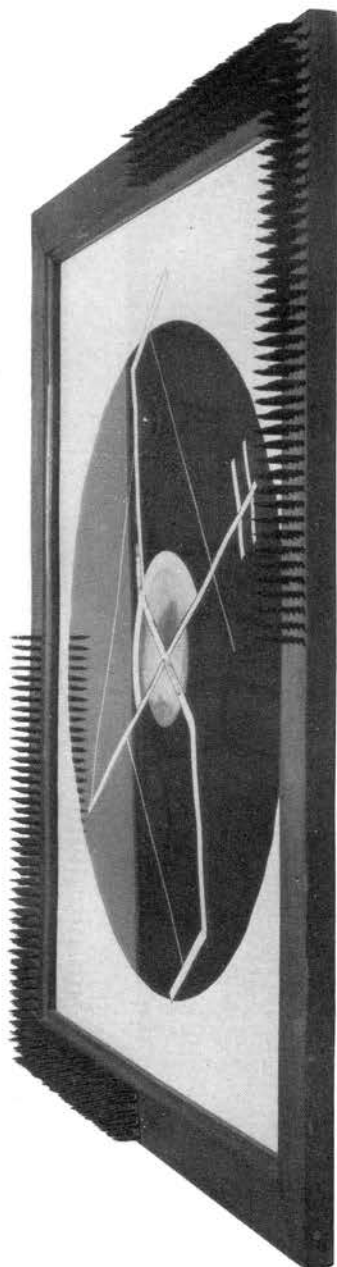
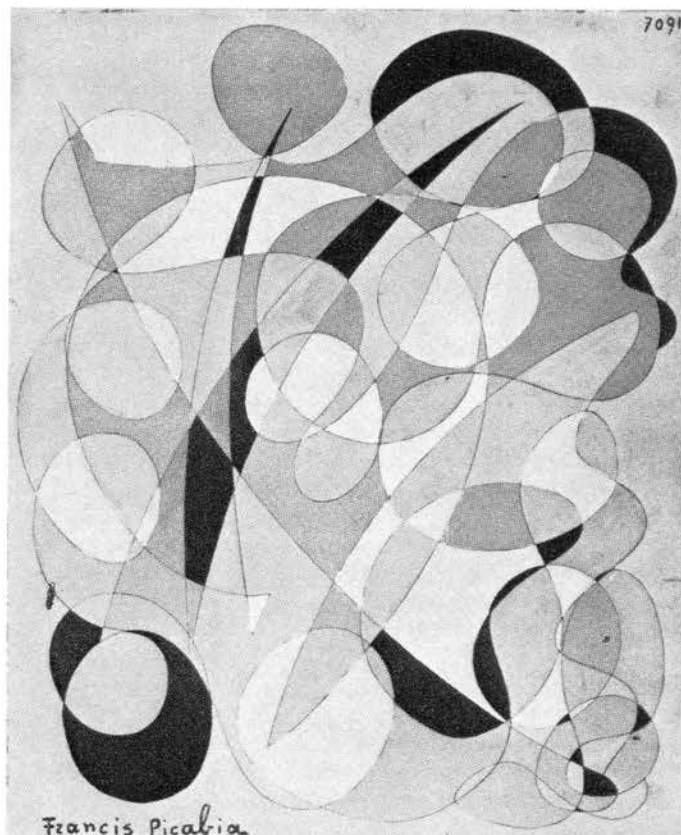


Francis Picabia, *Dresseur d'Animaux*, 1923, ripolin su tela, cm. 250 x 200, Cannes, coll. Cavalero. La tela presenta l'iscrizione 5 Juillet 1937, ma è in realtà del 1923.



Francis Picabia, *Plumes*, 1923-25, collage su tela con vernice, piume, pasta, canne e callifugo; cornice in legno dipinto, cm. 119 x 78, Milano, galleria Schwarz.

Francis Picabia, *7091*, c. 1938-1939, olio su tavola, cm. 59,8 x 49, Parigi, coll. Mme. Romain.



Francis Picabia, *Décavetse*, c. 1923, tempera su cartone, cornice con chiodi, cm. 71 x 83, Torino, coll. Luigi Campi.

dromedario che tira il carro, il funerale che si trasforma in frenetico inseguimento, la ripresa in corsa della città, il cacciatore che esce dalla bara e fa magicamente sparire con un colpo di bacchetta magica prima gli inseguitori e poi se stesso fanno trapassare l'esito del film dal derisorio all'onirico. Dalle dissolvenze di *Entr'acte* passiamo alle *transparences*, periodo felice e fecondo, enigmatica parafrasi di miti e linguaggi artistici del passato, il quadro diviene un campo semantico a più livelli, una graduale messa a fuoco della memoria che si traduce in opposizioni e alternanze tra plenum e forma, piano e profondità, tempo e spazio (la teoria einsteiniana della relatività è ormai diffusa a livello divulgativo); dal fondo affiorano *patterns* quattrocenteschi, Piero della Francesca, Botticelli; uccelli, farfalle, foglie sono il tramite diafano che fonde i diversi strati visivi, oscillanti tra mondo archetipico delle idee e mondo dei fenomeni, in una visione animistica che sconfina nel rapporto drammatico tra esistenza e nulla (siamo negli anni in cui Heidegger si stacca da Husserl, anche se Picabia sembra fermo a Stirner e Nietzsche) metaforismo che diviene metamorfismo, perdita del centro, la tela è uno schermo, il segno è artificiale, dal linguaggio sulle cose Picabia è passato al linguaggio sul linguaggio e a una complessità di interferenze che ci inducono a interpretare tale fase come manieristica (in senso metastorico): è scomparsa la certezza che sosteneva l'escalation dada di dovere e potere polemicamente rifondare arte e società, di poter padroneggiare tecniche diverse e materiali eterogenei grazie al ruolo primario dell'artista; tornato alla pittura — pittura, Francis *le raté* configura alcuni aspetti di una crisi che non può essere risolta dalla sua generazione.

A questo periodo delle *transparences* che dalla mostra di Torino emerge nella sua importanza e complessità seguì quello delle *Superimpositions*, dalla materia volutamente urtante, poi una parentesi blu, omaggio all'amico Picasso (*Clown*, 1930, Parigi, coll. Bailly-Cowell; *La femme pauvre*, 1937, Parigi, coll. Poupard-Liessou) contemporanea all'adesione al *Manifeste du Dimensionisme* (1937) e a opere come la *Composition abstraite*, 1937, Zurigo, coll. Max H. Welbi o la *Composition* (1938-39) della coll. M.me Romain, Parigi, facenti parte di un ricco gruppo andato disperso in cui forme circolari si sovrappongono e si intrecciano in un leggero, caleidoscopico gioco di colori; la caratteristica dell'atteggiamento di Picabia in quegli anni era la disponibilità verso ogni forma di pittura, compreso quella figurativa che egli stesso definiva *alimentaire* in quanto gli dava da vivere, il finanziatore del dadaismo, il pittore-mecenate stava consumando senza malinconie e senza guardarsi indietro le ultime briciole del patrimonio di famiglia: *Pour se sauver il n'y a qu'un moyen: sacrifier sa réputation*; un gruppo di opere



a base di donne nude ebbe per committenti degli algerini: *trichez, donc, mais ne le cachez pas! trichez pour perdre, jamais pour gagner*; da ultimo, nel dopoguerra, l'approdo all'informale salutato con entusiasmo da Michel Tapié e Michel Seuphor, il quale nella testimonianza inviata a Fagiolo per la mostra torinese dice fra l'altro: «L'ultima delle sue trovate fu il punto come elemento plastico. Una mostra da me organizzata alla Galerie des Deux-Iles, non riportò che un debolissimo successo. Niente fu venduto. I punti di Picabia mettevano decisamente il punto finale a una vita di avventure».

Negli ultimi dieci anni di vita (muore a Parigi nel 1953) è un continuo riaffiorare dei temi precedenti, al di sotto della pasta spessa e granulosa che caratterizza la sua intervista con la materia, è il passato che ritorna, l'occhio *cacodylate* e i simboli fallici, (*Ça m'est égal*, 1947, Venezia, coll. Codognato), i piccoli dischi

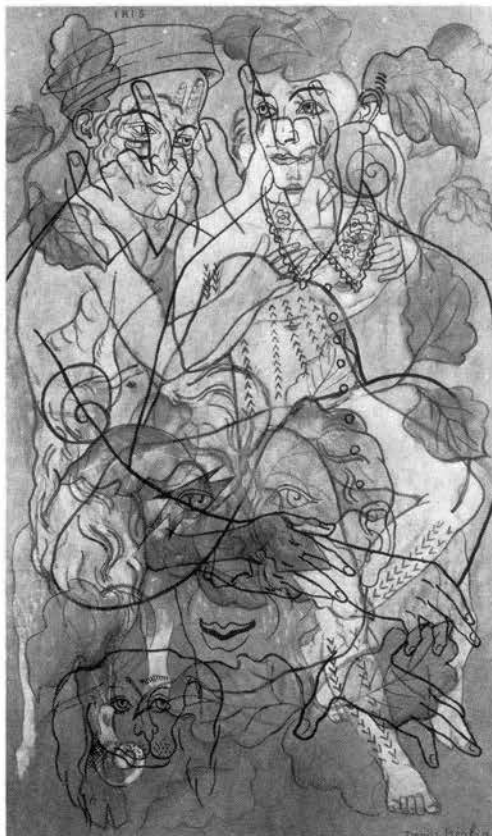
di *Volucelle* (*Le noir des noirs*, 1949, Parigi, Succession Picabia); il percorso biologico della generazione degli esseri (*Génération ascendente*, 1948, Parigi, coll. Picabia); nel 1952 pubblicava una raccolta di poesie dal titolo 591, era l'ultimo omaggio a 291 di Stieglitz e ai suoi anni ruggenti.

Le istruzioni per la sepoltura le aveva date tempo addietro: «Après notre mort, on devrait nous mettre dans une boule; cette boule serait en bois de plusieurs couleurs, on la roulerait pour nous conduire au cimetière et les croquemorts chargés de ce soin porteraient des gants transparents afin de rappeler aux amants le souvenir des caresses». Man Ray prendeva congedo dall'amico con l'ultima strizzata d'occhio: «Mon cher Francis, pour les autres c'est RELACHE, pour moi c'est ENTR'ACTE. AU REVOIR!».

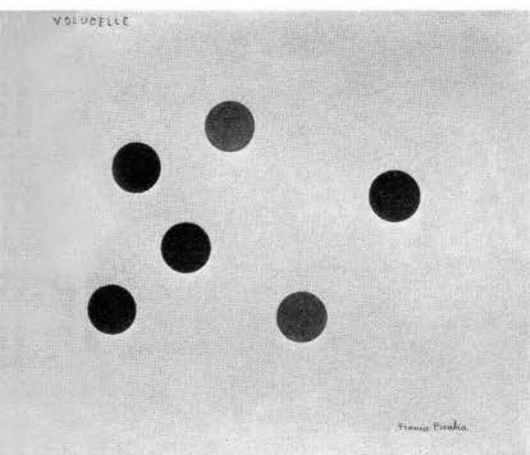
Silvia Danesi



4



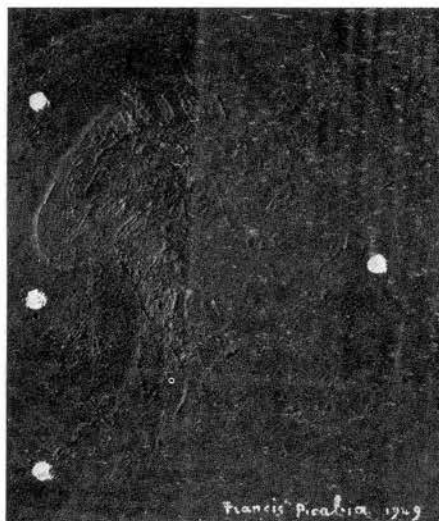
1



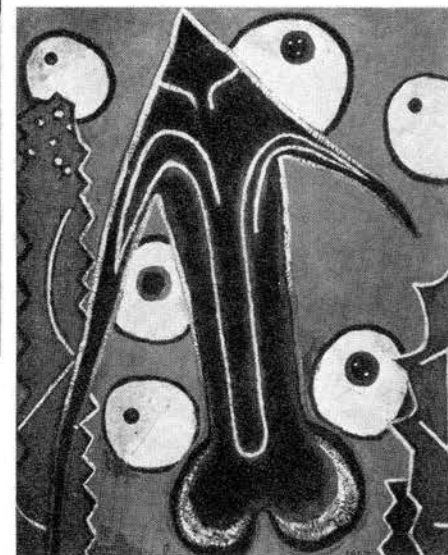
5



2



6



8

1 - Francis Picabia, *Iris*, 1929, olio su tavola, cm. 160 x 96, Torino, coll. priv.

2 - Francis Picabia, *Acrobate*, c. 1929, tempera su carta.

3 - Francis Picabia, *Portrait de Mme Picabia*, c. 1930, tempera su cartone, cm. 105 x 75, Torino, coll. Gaetano Benatti.

4 - Francis Picabia, *La chienne de Baskerville*, 1927, inchiostro e carboncino, cm. 62 x 47.

5 - Francis Picabia, *Volucelle*, c. 1922, tempera, cm. 60 x 73, Torino, coll. priv.

6 - Francis Picabia, *L'oeil cacodylate*, 1921, cm. 115 x 114, Parigi, Musée National d'Art Moderne.

7 - Francis Picabia, *Le noir des noirs*, 1949, olio su tela, Parigi, Succession Picabia.

8 - Francis Picabia, *Ça m'est égal*, 1947, olio su tela, cm. 100 x 81, Venezia, coll. Attilio Codognato.

9 - Francis Picabia, *Dessin Mathématique pour sept Manifestes Dada*, 1924, china su carta, cm. 184 x 18, Milano, Galleria Schwarz.

Si ringrazia per la preziosa collaborazione Maurizio Fagiolo che ha gentilmente fornito buona parte del materiale iconografico riprodotto in questo articolo.