



Marcel Duchamp (1887-1968)

Duchamp può essere considerato il padre dell'arte contemporanea in quanto creatore di un linguaggio nuovo e alternativo rispetto a quello dell'arte tradizionale. Un maestro dunque, ma un maestro senza uno stile o una tecnica da imitare; eppure è forse l'artista più imitato del secolo, poiché le sue idee rivoluzionarie ed il suo **linguaggio anti-estetico** sono diventati la ragion d'essere, l'essenza stessa dell'arte contemporanea.

La sua prima fase pittorica lo vede attraversare Impressionismo, Espressionismo francese e Sintetismo, prima di avvicinarsi al Cubismo e all'Orfismo, tanto che lo stesso Apollinaire, nel suo volume sul Cubismo, lo inserisce all'interno del gruppo (dal quale in realtà era stato respinto).

La sua fase cubista culmina con la mostra del 1913 all'*Armory Show* di New York, dove espone "**Nudo che scende le scale**", dipinto l'anno precedente. L'opera mostra l'insofferenza per la staticità del Cubismo analitico, mostrando una figura mentre scende le scale gradino dopo gradino, lasciando impronte nello spazio le varie sequenze di movimento che ha compiuto. A tutta prima si direbbe un dipinto futurista, ma Duchamp ha intenzioni diverse: nei dipinti futuristi la velocità tende la figura al massimo della sua elasticità, trasformandone la forma; in Duchamp il movimento non trasforma soltanto la forma dell'oggetto, ma la sua stessa struttura con le sue componenti funzionali. In pratica il moto assume in sé la figura e la trasforma nella sua interezza il movimento di una persona che scende le scale è ripetitivo, seriale, a somiglianza di quello di una macchina, pertanto nel compierlo la persona tende a passare dallo stato umano a quello di macchina, trasformando il funzionamento biologico in meccanico. Quella di Duchamp è in sostanza una riflessione su come il progresso tecnologico rischi di snaturare l'unicità dell'individuo, annullandolo e rendendolo parte di un ingranaggio nel quale ricopre un ruolo sempre più marginale.

Nel 1913 Duchamp pensa al **Ready-Made**, ossia all'opera d'arte "preconfezionata", "pronta all'uso". Si tratta sostanzialmente di prendere un oggetto di uso comune e di proporlo, (con minime e insignificanti varianti), ad un'esposizione artistica. L'idea è quella di **decontestualizzare un oggetto e ricollocarlo in un contesto a lui del tutto estraneo, con un effetto dirompente, incomprensibile e pertanto provocatorio**. L'oggetto dunque, una volta de-



contestualizzato, acquista lo *status*, il valore artistico (ed economico) delle opere realizzate manualmente dagli artisti tradizionali. Si tratta di una protesta linguistica: **è il contesto a fare l'opera d'arte**. L'opera infatti non esiste in sé, ma solo se inserita nel contesto giusto. Qualsiasi oggetto, anche il più banale o inutile, può arrogarsi il diritto ad erigersi ad opera d'arte, dal momento che viene esposto in una galleria d'arte con tanto di "autore" e titolo. Dunque non esiste un valore intrinseco proprio delle opere d'arte, ma solo un valore che noi gli assegniamo quando lo ritroviamo in contesto artistico. L'oggetto dunque acquista la sua artisticità per il solo fatto che l'artista lo abbia scelto e messo in mostra. Per Duchamp è il **"gesto" il processo estetico, e non l'abilità tecnica dell'artigiano**. Anche sul piano estetico si assiste all'"*indifferenza visiva di ciò che viene proposto agli spettatori*" (Viani), poiché vi è "*l'assenza totale di buono o cattivo gusto, la sua anestesia*" (Duchamp).

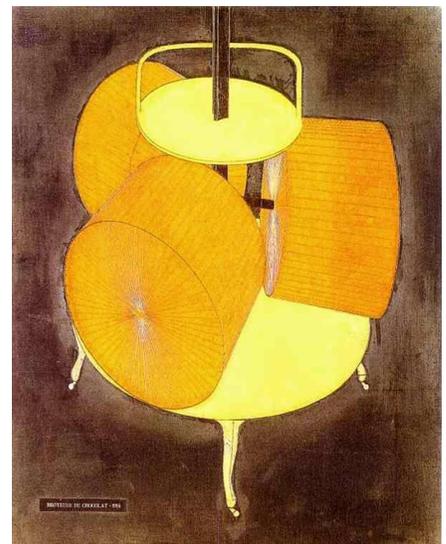


Le caratteristiche di questo nuovo modo di fare e pensare le opere d'arte sono da subito evidenti nel primo *ready-made* dell'artista, la **"Ruota di bicicletta"**, che, per l'appunto, è una vera ruota di bicicletta infilata in uno sgabello ed esposta come se fosse una scultura. L'unica operazione "artistica" consapevole è l'averla rovesciata e combinata con lo sgabello. La critica ha riscontrato comunque una certa affinità con le opere pittoriche di Duchamp poiché la "ruota" ricorda le creature meccanomorfe del *Grande vetro*, ma anche il movimento centrifugo attorno ad un'asse del *"Macinacaffè"*. Maurizio Calvesi ci trova un significato alchemico nell'unione di opposti: cerchio/quadrato, mobile/fisso, maschio/femmina.



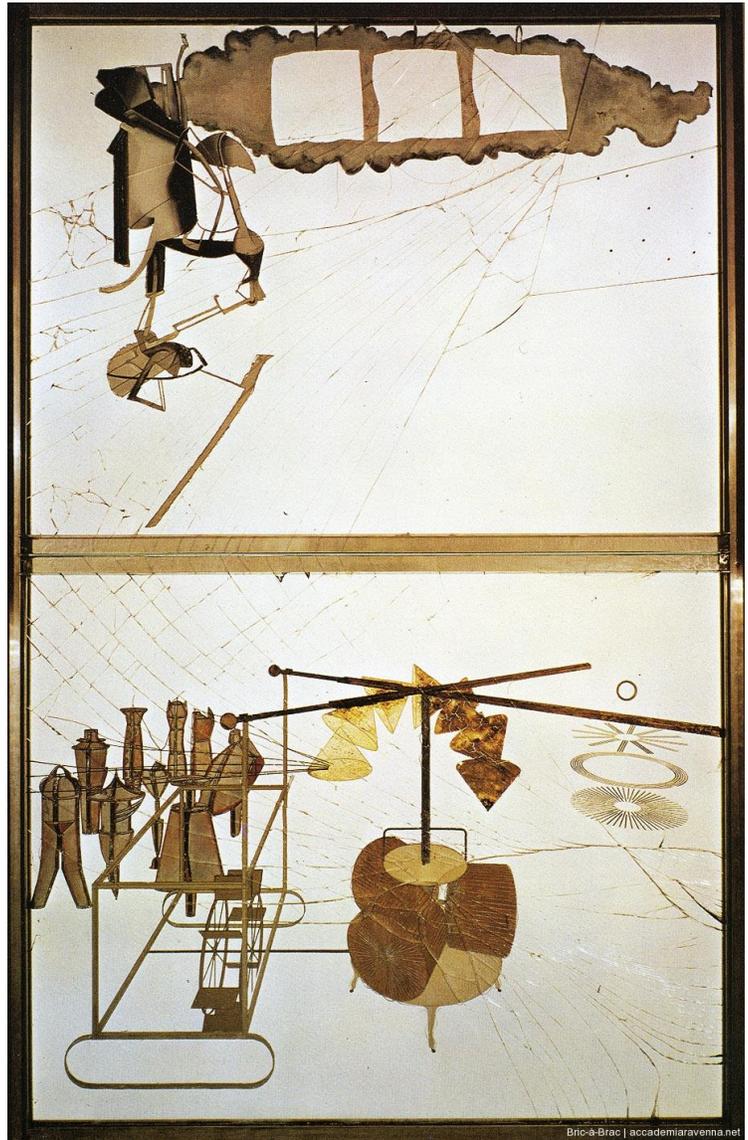
Dello stesso tenore della Ruota sono altre due opere del 1914: **"Scolabottiglie" (o "Riccio")** e **"Macinacaffè"**. Il primo è un *ready-made* puro, poiché è stato semplicemente comprato ed esposto, senza adottare neanche la finzione compositiva della Ruota, presentandosi dunque *in toto* come oggetto preconfezionato. L'intervento dell'artista riguarda il titolo e il modo di appenderlo al muro in maniera obliqua. La critica, ignorando forse le ragioni estetiche duchampiane, tende a fraintendere le sue intenzioni affidando all'opera un valore simbolico. Il "Riccio" alluderebbe alla perfezione per via dei cerchi ripetuti, ma sarebbe anche l'albero dell'alchimia o quello della vita (secondo i buddisti); ancora, alluderebbe ad un principio fallico (le punte) oppure ad una gonna femminile.

Il *Macinacaffè* è invece dipinto, ma senza alcuna velleità pittorica: tinte piatte e colori spenti come in un catalogo per la vendita. Non si notano pennellate o altri segni della personalità dell'artista. L'artista scompare



per lasciare posto all'oggetto, che si presenta per ciò che è, senza alcuna volontà simbolica o provocatoria. Semmai la provocazione dell'opera è come dire "esterna" all'opera: **non è provocatoria l'immagine, ma il fatto stesso di non essere significativa, interessante o attraente da un punto di vista formale.** Nell'opera, frutto di un ricordo d'infanzia di Duchamp, risultano spiazzanti i piedini in stile rococò e i fili realmente applicati sulla macchina. Anche in questo caso non mancano le interpretazioni psicanalitiche della critica che vede come *"Le macchine si caricano di allusioni sessuali, il che contribuisce anche ad abbassarle, per esempio a renderle sinonimi di atti di masturbazione. Il "basso", il volgare della vita degli istinti corrompe l'immacolatezza degli ingranaggi"* (Barilli)

Dal 1915 Duchamp si trasferisce a New York, dove inizia la sua opera capitale: **"La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche"** detta anche *"Grande vetro"*. Anche in questo caso Duchamp si spinge ben al di là della pittura: l'opera è composta da immagini ritagliate e applicate su lastre sovrapposte e chiuse da un grande vetro rotto. Il vetro, che si è rotto accidentalmente, è stato accolto da Duchamp come contributo estetico alla realizzazione dell'opera, terminata nel 1923. *"Usando il vetro Duchamp voleva entrare in una dimensione del tutto nuova, nella trasparenza dello spazio, che gli consentisse cioè di attraversare tutta la superficie, di andare nell'altra parte della sua opera, come Alice che entra nel dominio dello specchio incantato"* (Janus). Allo stesso modo, la casualità che caratterizza l'opera asseconda l'inconscio, poiché il "caso" in realtà riporterebbe a galla significati nascosti che si palesano appunto nella libera associazione di immagini. L'opera presenta la riproduzione di varie opere realizzate precedentemente da Duchamp, casualmente riproposte insieme come si trattasse di un portfolio da far visionare. Da



Dagli appunti che Duchamp ha lasciato per poter comprendere l'opera, *"si evince che è un'opera erotica, metafisica e ironica [...] L'universo femminile ed etereo della sposa affronta quello dell'Apparecchio scapolo"* (Roberta D'Adda). Il Grande vetro racconta la storia della sposa che non riesce a farsi amare dai suoi corteggiatori, forse perché in fondo non lo vuole, e ricalca il pensiero dell'artista che vorrebbe entrare a far parte della società ma allo stesso tempo disdegna la borghesia che la costituisce. Per Octavio Paz si tratta di un monumento alla Critica; Argan vi scorge una contestazione totale dell'esistenza umana; Duchamp invece dichiarò: *"Considero quella mia grande pittura qualcosa che non è necessario per apprezzarla. Questa è una delle idee alla sua base"*.

Del 1916 è l'opera duchampiana che ha destato maggiore scandalo, si tratta di "**Fontana**", ossia di un comune orinatoio acquistato in un negozio di sanitari e proposto, con uno pseudonimo (*Mutt*, "babbeo" nello *slang* americano), ad una mostra. Duchamp, membro della giuria che doveva ammettere l'opera, si divertì a rovesciare i criteri estetici in uso per valutare le opere d'arte: "*L'orinatoio del signor Mutt non è immorale, non più di quanto lo sia una vasca da bagno [...] Non ha importanza se il signor Mutt abbia fatto o meno Fontana con le sue mani. Egli l'ha scelta.*" Lo scandalo comunque fu grande perché si riteneva offensiva la scelta dell'oggetto, ma per Duchamp si tratta di superare gli schemi mentali consueti, e ribadire di non avere "*altra intenzione che quella di sbarazzarsi dell'apparenza di opera d'arte*". Come già nella *Ruota*, Duchamp ha fatto un minimo intervento rovesciando l'orinatoio, firmandolo e datandolo.



Il caso anche questa volta ha aiutato Duchamp: durante un trasloco gli operai buttarono via l'orinatoio, riportandolo alla sua condizione originaria di oggetto qualunque, fra la viva soddisfazione dell'artista. Al suo posto è stato messo un "falso" che non fa altro che rimescolare ulteriormente le carte del discorso, dissacrando anche il concetto di autenticità dell'opera d'arte ed il suo valore. Bisogna infatti ri-

cordarsi che **l'opera non è l'oggetto, ma il gesto.**

Interpretazioni tutto sommato estranee all'opera la vogliono "ermafrodita" e allusiva all'autoerotismo (Schwarz), oppure un gioco di parole fra "mutt" (*madre* in tedesco) e "mut", la divinità egizia ermafrodita (Calvesi).



Nel 1919 Duchamp affronta, a suo modo, i classici del passato, come già prima di lui avevano fatto tanti artisti celebri. Compra una riproduzione della *Gioconda* di Leonardo e ci disegna sopra baffetti e pizzetto, con la spensierata irreverenza di un ragazzino che scribacchia sul suo libro di scuola. Non vuole con quest'atto oltraggiare un capolavoro, ma colpire l'opinione pubblica attraverso i suoi intoccabili miti. Sfregiando la *Gioconda*, offende il gusto borghese, ma apre anche una riflessione sull'opera d'arte. L'opera di Leonardo è l'icona popolare o la tela conservata al Louvre? E' l'immagine o l'oggetto? E se è l'oggetto, allora perché sarebbe sacrilego sbeffeggiare una riproduzione? La conclusione a cui arriva Duchamp è che il pubblico adora le riproduzioni prive di valore e non è capace di distinguere fra l'opera di Leonardo e un comune oggetto da bancarella. Infine il titolo, che al solito destabilizza e dissacra: l'acronimo **L.H.O.O.Q.** sillabato secondo la pronuncia francese, significa "*elle a chaud au cul*"



(*Lei ha caldo al culo*), e ciò spiega simpaticamente il misterioso sorrisino di Monna Lisa. Anticipando la prossima trasformazione di Duchamp in donna (la *femme fatale* Rose Sélavy), *L.H.O.O.Q.* realizza il superamento del dualismo e la fusione degli opposti con il mito dell'ermafrodito.

Ciò che rimane certo, al di là delle interpretazioni, è il definitivo colpo di grazia inferto da Duchamp all'arte del passato, soppiantata da una sorta di perpetuo "**nichilismo estetico**". Da qui in poi nasce un linguaggio nuovo, quello dell'Arte contemporanea, che non ha più nessun punto di contatto con tutto ciò che per millenni è stato associato allo studio dell'arte, e cioè la "forma". "*Con la scelta di Duchamp ogni limite è diventato inammissibile [...] Duchamp ha fatto esplodere l'apparenza dell'arte e vi ha sostituito l'idea. [...] ha esaltato l'energia del cervello [...] L'idea è diventata il vero precipitato della ricerca artistica, mentre il documento estetico ed artistico è trasformato in traccia o residuo*" (Celant).

Prof. Marco Mattei