

Firmare *merci* (Duchamp contro se stesso)

Nico Stringa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Bisogna sputare ogni giorno sull'*Altare dell'Arte!*
(F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912)

J'en ai assez
Je vais pisser
(G. Apollinaire, *Chapeau-Tombeau*, 1914)

Frequenti nel caso dei dipinti, le firme sulle sculture sono invece alquanto rare (e non parliamo delle architetture, dove comunque non mancano del tutto, come si è portati a pensare). Certo, il *Torso del Belvedere* è firmato, eccome, ma è appunto un'eccezione. Non sono firmati i *Bronzi di Riace*, non abbiamo firme di Michelangelo sui suoi marmi (ad eccezione della *Pietà Vaticana*), né di Antonio Canova; non è firmata la *Donna che nuota sott'acqua* di Arturo Martini.

Invece Duchamp, è noto (è noto anche per questo) perché firma 'sculture' che non ha fatto lui. Però, firmandole, ha contribuito a 'farle' (diventare tali), almeno così come si presentano dopo essere state, da lui, firmate (o potremmo dire: controfirmate). Quindi fa *sue* 'sculture' che non ha 'fatto' lui, ma che diventano tali - sculture, opere - perché sono da lui 'firmate'. Le firma, insomma, non perché le ha fatte, come atto conclusivo della cosiddetta creazione, ma proprio perché non le ha fatte.

È indubbio che Duchamp punta a evidenziare il potere enorme, ed enormemente ambiguo, della 'firma'. 'Firmare' significa rendere *firmum*, cioè stabile, sicuro, fermo, qualcosa che non lo è. Firmare significa 'fermare' (e anche 'affermare') e rendere stabile e inamovibile una dichiarazione e/o un oggetto relativo a quella sottoscrizione; quindi anche 'autenticare'. Autentico è ciò che ha a che fare con *l'autòs*, con il sé. Il modo più diretto e semplice per attestare che ciò che si afferma e sostiene è veritiero sta nel firmare la dichiarazione che è in questione. Quando si passa a firmare un oggetto, entrando nel campo della produzione o artistica o seriale, facciamo però l'operazione più lontana dal sé. La firma in questo caso ha a che fare solo con la proprietà, ma non con la prerogativa della autorialità, come

avviene invece quando si firma una scultura perché ciò attesta che è stata realizzata e compiuta da me. Ma nel contempo egli intende evidenziare tutta la complessità e l'incertezza che grava sulla vita quotidiana, attraverso la relazione che si stabilisce tra questo simulacro del singolo che è la firma e le cose che ci attorniano e di cui ci serviamo.

Dunque, nel 1913, il pittore francese Marcel Duchamp, noto fino ad allora per una serie di dipinti di straordinaria fattura e ideazione, quali *Nudo che scende le scale*, esposto alla mostra della Section d'Or dell'autunno del 1912 dopo essere stato rifiutato, nel marzo, al Salon des Indépendants, smette di dipingere; esporrà il medesimo dipinto l'anno dopo all'Armory Show di New York dove lo (s)venderà per pochi dollari, facendo il vuoto dietro e davanti a sé.

Antecedentemente a *Fountain* (1917), su cui ci soffermiamo, il pittore francese aveva realizzato *Ruota di bicicletta* (1913), a posteriori considerato ready-made assistito o rettificato (cioè risultato di un assemblaggio e quindi ready-made improprio) e lo *Scolabottiglie* (1914), in questo caso un ready-made puro. Non c'era stata però occasione di esporli e quindi non si era verificata l'opportunità di farli passare dallo statuto di 'cose' a quello di 'opere' e quindi di 'opere-d'arte'. Se si osserva la data - 1913 - della prima idea di questo tipo si comprende che non si tratta di un'operazione avulsa dal contesto in cui Duchamp si trova a fare l'artista; siamo infatti a Parigi nella situazione in cui maturano le prime opere di Picasso e Braque storicamente definite di 'cubismo sintetico'. La *Roue de bicyclette* è opera di cubismo sintetico svolta in forma tridimensionale, posta in verticale, e si differenzia dalle opere di Picasso e Braque, realizzate sul

piano, per questa posizione ascensionale e per una semplificazione molto accentuata dei due elementi compositivi: sgabello in legno dipinto di bianco e ruota di bicicletta, priva di copertone, infilata a rovescio nello sgabello tramite la lunga forcella che la collegava al manubrio. Primo caso di *assemblage*, ready-made *ante litteram*, solo a posteriori così denominato da Duchamp, l'opera ha mantenuto il titolo descrittivo originale come è avvenuto per lo *Scolabottiglie* (*Porte-bouteille*).

Le cose cambiano quando nel 1917 Duchamp ha finalmente chiaro quello che vuole fare e dire; ed è anche questione di nomi, perché quando l'artista (o l'ex-artista?) francese (ma ormai attivo negli USA) incontra la soluzione, tutto va a posto: al titolo descrittivo se ne sostituisce uno metaforico (orinatoio/*fountain*), dal francese si passa all'inglese, al posto dell'eventuale termine 'opera-d'arte' compare il sintagma 'ready-made'. Duchamp avrebbe avuto a sua disposizione la locuzione francese *objet trouvé* ma non l'ha utilizzata per il fatto che l'elemento di casualità intrinseco alla formula francese non era adatto a esprimere il ruolo di atto volontario e selettivo che egli ha immesso nella sua attività di, potremmo dire, identificatore di forme già-fatte e ben-fatte. Perché, si noterà, queste cose prescelte come emblemi di un fantasma che deve ancora essere smascherato, hanno una loro perfezione: la ruota di bicicletta, una volta liberata dalla costrizione a veicolare, privata della copertura e ribaltata di 180 gradi, manifesta tutta la 'bellezza' della forma circolare, sia da ferma che in movimento (aspetto quest'ultimo che sarà sviluppato dall'artista in seguito); lo scolabottiglie ha un ritmo ascensionale, quasi una implorazione, così efficace proprio perché genericamente proteso verso l'alto; l'orinatoio ha tutto il fascino di un marmo levigatissimo, di una scultura cava.

Il primo ready-made (denominazione, dunque, inglese, usata da un artista francese in terra USA) fu 'battezzato' con un titolo metaforico *Fountain*, e classificato esplicitamente come ready-made, come prima opera di questa tipologia, realizzata quindi in 'America', nel Nuovo Mondo. Era un orinatoio in porcellana prodotto dalla ditta statunitense Mott Iron Works e acquistato da Duchamp in un negozio a Manhattan. La ditta Mott era specializzata già nel corso dell'Ottocento nella produzione di fontane (!) in ghisa; probabile pertanto riconoscere nel cognome del presunto autore («Mutt») con cui la porcellana

fu firmata, e nel titolo con cui fu contrassegnata (*Fountain*), un duplice omaggio all'industria che aveva suggerito a Duchamp di effettuare una 'scelta' così anticonvenzionale su un oggetto da proporre per una esposizione d'avanguardia, dove fu rifiutato, come si sa.

La firma e la data furono da lui apposte sul fianco destro in basso: «R. Mutt/1917». Duchamp quindi firmò una merce anonima con il nome e cognome di un'altra persona, o comunque, con le credenziali non sue. E propose alla Society, di cui era socio, di esporre quell'opera non sua ma di un altro (artista); di fronte al rifiuto, si dimise dall'associazione e la espose da Stieglitz, per breve tempo, dove fu fotografata.¹

Conseguentemente con l'intenzione originaria di provocare la rottura dello statuto epistemologico dell'opera (cosiddetta) d'arte, Duchamp in seguito fece sparire questo ready-made, diciamo così 'originale', di cui si sono perse le tracce. Ma, sollecitato da più parti, negli anni '50 e '60 replicò l'opera, firmandola ancora, come nella prima edizione: «R. Mutt 1917». Così facendo, l'artista dichiarava una volta di più la falsità - e quindi l'inattendibilità - della sua azione; perché mentre nella prima edizione almeno la data - 1917 - corrispondeva a verità, tanti anni più tardi ciò non era più vero o almeno veritiero. Certo, lui, Duchamp, era la stessa persona che nel 1917 aveva scritto su *Fountain* «R. Mutt 1917». Aveva cioè dichiarato il falso. Egli, ora, ripetendo quella dichiarazione di appartenenza a tanti anni di distanza, non solo ribadiva la propria originaria falsificazione, ma la confermava e raddoppiava, per così dire, platealmente, dal momento che retrodatava una firma e una data sapendo di dichiarare il falso, stavolta, *coram populo*.

Non è da escludere che così, falsificando un 'falso', Duchamp mettesse tutti sull'avviso che l'artista non poteva non manifestarsi che come falsario, degli altri e di se stesso.

Ma la questione della falsità, o doppiezza, dell'opera (cosiddetta) d'arte aveva radici ancora più profonde che sono iscritte nello statuto stesso della forma-merce. Difficile dire se e fino a che punto Duchamp avesse meditato, in altro modo, sulla funzione della merce nella società del capitalismo dispiegato. Sta di fatto che mentre nel caso della *Ruota di bicicletta* Duchamp aveva messo in atto una rielaborazione dell'oggetto prelevato, staccandolo dalla bicicletta e inserendolo a rovescio all'interno di uno sga-

1 Cf. anche la recente mostra *Marcel Duchamp and the Fountain scandal* al Philadelphia Museum of Art di Philadelphia (2017).

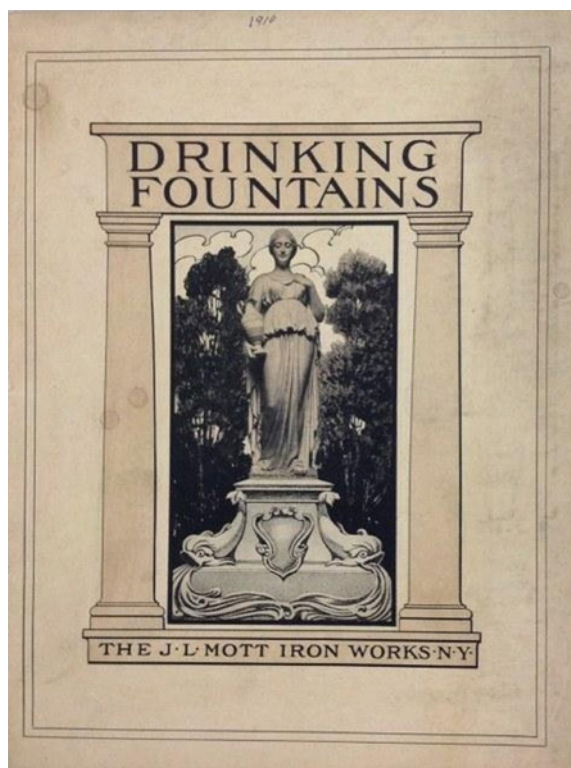


Figura 1. Catalogo della ditta Mott di New-York

Figura 2. *Fountain* fotografata da Alfred Stieglitz nel 1917 a New-York

Figura 3. Duchamp da anziano mentre osserva una delle repliche di *Fountain*

bello, con l'esito di una vera e propria composizione evidentemente 'firmata' dal disinnescamento e dall'innesto in altro contesto; e mentre nel caso dello *Scolabottiglie* sembra di vedere un oggetto usato, con tipica caratterizzazione francese, da *objet-trouvé*; nel caso della *Fountain* siamo di fronte a una merce con maggiore purezza e semplicità. Per quanto rovesciata, in modo da presentare i fori di scolo come invece punto di sorgente dell'eventuale 'fontana', l'orinatoio appare nella sua indiscutibile forma elementare di merce (sia pure, a differenza di altri oggetti-merce, inutilizzabile in quella duplice troncatura dalle tubazioni). Ma appunto è come merce che la *Fountain* contiene e esprime la più sostanziale contraddizione e 'falsità'. Essa infatti, la merce, come risulta dall'analisi che Marx compie nel primo libro del *Capitale* (1867), non è altro che un sublime inganno.²

Non trovo nelle dichiarazioni rilasciate da Duchamp elementi relativi a una sua eventuale lettura o conoscenza del testo marxiano. In ogni caso sarà utile riflettere su alcuni passaggi del paragrafo nr. 4, intitolato *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*, dove si legge:

A prima vista, una *merce* sembra una cosa tri-viale, ovvia. Dalla sua analisi risulta che è una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici. [Prendiamo ad esempio un tavolo]; appena si presenta come merce, il tavolo si trasforma in una cosa sensibilmente sovrasensibile. Non solo sta coi piedi per terra, ma si mette a testa in giù (Marx [1867] 1970, 103-passim).

Il problema, argomentava Marx, sta nel fatto che non appena il lavoro umano assume la «forma di merce», esso assume un «carattere enigmatico» al punto che si può dire ci troviamo di fronte a un vero e proprio «arcano».

Può essere che Duchamp, nel suo oggettivo approssimarsi a pensieri molto simili a quelli marxiani, abbia preso le mosse da una equivalenza che egli constatava e che voleva denunciare e scardinare, e cioè dall'equiparazione tra 'arte' e 'merce'. Nel mercato, infatti, l'arte è ridotta a merce e quindi, se noi scriviamo l'equivalenza come segue: arte=merce, ne segue che vale anche l'inverso: merce=arte. Che il pittore Du-

champ avesse ben presente - e rifiutasse categoricamente - le implicazioni del mercato risulta evidente da come egli svendette a poco prezzo il suo capolavoro in pittura, quel *Nudo che scende le scale*, esposto all'Armory Show del 1913. È quindi conseguente dedurre che alla base del suo operare ci fosse la convinzione che l'unico modo per eliminare il peso del mercato sulle opere d'arte fosse quello di operare in senso inverso: introdurre le merci nel contesto dell'arte. Come ha fatto.

Le sculture, più dei dipinti e più delle incisioni, sono gli oggetti d'arte più prossimi alle merci; come queste, sono tridimensionali, occupano spazio, quasi sempre hanno più di un punto di osservazione, necessitano di una base. Le merci, una volta isolate e depotenziate del loro valore d'uso, di norma perdono per strada anche il loro valore di scambio. Sappiamo cosa sono le sculture. Ma cosa sono le merci? Marx ha iniziato il suo discorso critico sull'economia politica, da filosofo, prendendo le mosse non da un punto di vista storico ma, al contrario, cominciando dalla fine.

Anche Duchamp è interessato a evidenziare la condizione di incertezza che grava su quelle cose particolari che sono le 'merci' e le 'opere-d'arte'; e sul problematico passaggio che può avvenire nei due sensi: 'opere' che diventano merci (o *come* merci, molto di frequente), merci che diventano 'opere' (solo a partire da lui). Oppure oggetti che restano a metà strada, che non sono né questo né quello, non più merci e non ancora opere-d'arte, oppure questo e quello. Come *Fountain*, per esempio. Una ruota di bicicletta o un orinatoio, uno scolabottiglie o un attaccapanni sono prodotti industriali anonimi dei quali non conosceremo mai l'autore; sono merci. Nessuno, tantomeno Marx (ovviamente) che sciolse l'enigma della forma-merce, si chiede chi abbia fatto una merce di tipo industriale, ma si impegna al contrario a dimostrare che nella merce c'è una quantità indifferenziata di lavoro rappreso (di 'forza-lavoro' astratta) che è occultato per sempre e vi appare trasfigurato sotto forma di rapporti sociali. Secondo Marx solo il ribaltamento sociale potrà raddrizzare una situazione che nasce capovolta. Secondo Duchamp tutti possono contribuire a denunciare gli equivoci connessi al bello/brutto della società moderna.

Tramite 'firme' e accostamenti apparentemen-

² *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie* di Karl Marx, edito ad Amburgo nel 1867, fu tradotto in francese già pochi anni dopo, in un testo rivisto e corretto, anche se non in modo soddisfacente, da Marx stesso, tra il 1872 e il 1875. Numerosissime sono le traduzioni in tutte le lingue.

te impropri, Duchamp ha messo sotto gli occhi di tutti un percorso falsificatorio, una 'falsificazione' che, egli sembra suggerire, è lo statuto specifico sia dell'opera d'arte sia della merce: l'opera d'arte tradizionale 'imita' e perciò 'falsifica'; la merce si presenta, per così dire, sotto falso nome. La merce, in conclusione, non è quello che sembra, non è quello che appare. Ed è invece quello che non sembra, un agglomerato di contraddizioni. Frutto del lavoro alienato, collettivo, seriale, le merci anonime sono (almeno apparentemente) agli antipodi rispetto al prodotto artistico, frutto del lavoro del singolo, consapevole, libero, riconoscibile, firmato. Da una parte forza-lavoro 'astratta', dall'altra un autore. L'artista francese-statunitense, diviso e unito tra vecchio e nuovo continente, ha gettato sulla lontananza immensa che separa merce e arte un ponte fatto del più semplice strumento a disposizione dell'uomo: il nome, mettendo in relazione due ambiguità: firma e merce, che di solito stanno ben lontane tra di loro. Questo accostamento ha prodotto uno stridio unico, che ancora si percepisce, a tanta distanza.

La firma, in conclusione, diventava indispensabile proprio perché di fronte all'inautentico per eccellenza - la merce - solo l'autentico (o il ritenuto tale o ritenuto il suo legale rappresentante: l'autore) poteva non tanto pareggiare e riequilibrare la disparità, quanto esaltarla. La firma, che solitamente apposta alla fine dell'opera d'arte la trasforma in merce, in Duchamp trasforma la merce in opera. Ma è un qualcosa che, fotografata, si può anche buttare.

Bibliografia essenziale

- Marx, Karl [1867] (1970). *Il Capitale, Libro I*. Trad. di Raniero Panzieri. Roma: Avanzini e Toraca editori. Trad. di: *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Hamburg: Verlag von Otto Meissner.
- Filipovic, Elena (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press.
- Ades, Dawn; Jeffett, William; Parkinson, Gavin (eds.). *Dali/Duchamp = Exhibition Catalogue* (London, Royal Academy of Arts, 7 October 2017-7 January 2018). London: Royal Academy of Arts.

