



Avanguardie Poetiche

Duchamp: il gioco dell'arte nel flusso della vita

di Lorella Coloni

Come un'opera di Cimabue fu fatta sfilare per le strade, il nostro secolo ha visto sfilare trionfalmente per essere condotto al Musée des Arts et Métiers l'aeroplano di Blériot, carico di umanità, di sforzi millenari, di arte necessaria. Forse sarà riservato a un artista così distaccato da ogni preoccupazione estetica, così preso dall'energia come Marcel Duchamp, il compito di riconciliare l'Arte e il Popolo.¹

Quando Duchamp arrivò a New York nel 1915, scoprì con stupore di essere diventato famoso: la sua tela "Nudo che scende le scale", incompiuta al parigino Salon des Independents, alla

grande esposizione del 1913 dell'Armory Show aveva suscitato un tale scalpore da ricevere ogni sorta di attenzioni. Anche se le critiche più benevole la definivano come "una fabbrica di assicelle che salta in aria", nella fervente élite artistica americana, sviluppatasi intorno alla Galleria 291 di Stieglitz, l'opera gli garantì rispetto e fama.

All'epoca il ventottenne Duchamp, cresciuto in una famiglia di artisti, aveva ormai superato le pastoie del cubismo e della pittura in generale; per spiegare una così rapida e dirompente evoluzione artistica potremmo risalire ad alcune esperienze chiave: nel 1912, insieme a Francis Picabia, era rimasto affascinato dall'adattamento

teatrale tratto da "Impressioni d'Africa", opera di Raymond Rous-
sel basata sulle libere associazioni e su intrecci omofonici che, uni-
ti ad altre frasi secondo una breve traccia narrativa, evocavano
bizzarre e stimolanti trame.

Le suggestioni rousselliane, insieme alla lettura delle opere del ma-
tematico e fisico Poincaré, che incrinavano il materialismo otto-
centesco con i germi dell'agnosticismo, avevano aggiunto humus
alla già fertile mente del giovane Duchamp. A questo possiamo
aggiungere l'insofferenza verso le condizioni del mercato dell'ar-
te, ben espresse proprio in quel periodo anche da Kandisky: "In
cambio della sua abilità tecnica, della sua capacità inventiva e del-
la sua sensibilità, l'artista chiede un compenso materiale. Il fine da
lui perseguito è la soddisfazione della sua ambizione e della sua
avidità. Invece di svolgere un lavoro comune approfondito, gli ar-
tisti entrano così in lotta fra loro per il possesso dei beni materia-
li. Ci si lamenta di un'eccessiva concorrenza e sovrapproduzione.
Odio, faziosità, corporativismo, invidia, intrighi sono le conse-
guenze di quest'arte materialistica, prova di una finalità interiore"²
Il percorso *anartistico* di Duchamp lo portò a considerare l'opera
d'arte non come qualcosa a sé stante, ma come parte di un artico-
lato discorso che si relaziona nel tempo e nello spazio; assembla-
ges, complessi apparati, improbabili quanto progettualmente rigo-
rosi macchinari ed appunti elegantemente confezionati entro sca-
tole di cartone, non furono che le prime avvisaglie del successivo
scuotimento artistico: "A New York, nel 1915, comprai in un ne-
gozio di ferramenta una pala per spalare la neve sulla quale scris-
si *In advance of broken arm*. Circa a quell'epoca mi venne in men-
te la parola *ready-made* per definire questo genere di lavori".

I ready-mades (letteralmente "già fatto") e i ready-mades aided (a
cui venivano aggiunti piccoli particolari grafici o pittorici), erano
oggetti d'uso comune scelti, come sottolineato da Duchamp, evi-
tando le trappole del godimento estetico, semplicemente in base a

reazioni ottiche di
assoluta indifferen-
za, "insomma in uno
stato di completa as-
senza di coscienza",
per essere liberati dal
loro ruolo ed inalza-
ti nella sfera dell'arte.
Così un portabottiglie,
una ruota di bicicletta,
un attaccapanni di
legno fissato al pav-
imento, un orinatoio
di porcellana firmati
dall'autore, si posero
come emblema di tutta
quell'arte che nel Nove-
cento sviluppò un'alterna-
tiva al quadro, un'arte
non fondata sulla *techne*,
sull'abile realizzazione
di un manufatto, ma im-
perniata attorno al concet-
to di idea. I ready-mades
proprio per la loro concre-
tezza invadente e trasg-
ressiva, pur così lontana
dalla sostanza fisica di
pittura e >



Elevage du poussière Man Ray, 1920 (a lato)

Fotografia della polvere depositata su "La sposa messa a nudo dai suoi
pretendenti, anche"; (detta "Il grande vetro")

Marcel Duchamp con la sua

"**Ottica di precisione**" Man Ray, New York, 1920 (sopra)

Eau de voilette Man Ray, 1921 (sotto a sinistra)

Rose Sélavy Man Ray, 1921 (sotto a destra)



scultura, proclamano la negazione della nozione di opera; i sensi dell'osservatore percepiscono la familiare struttura dell'oggetto, ma deve essere la mente a dipanare l'inganno, cogliendo, al di sotto del quotidiano semblante, un diverso significato, così destabilizzante da innescare a volte una viscerale reazione di rifiuto.

Nel 1915 Duchamp iniziò anche i progetti per "La sposa messa a nudo dai suoi pretendenti, anche", fulcro concettuale di tutta la sua opera: un elaborato insieme di elementi grafici su un'enorme lastra di vetro, a cui lavorò fino al 1923 (anno in cui la dichiarò ufficialmente incompiuta), rifiutando nel frattempo vantaggiose offerte di galleristi e collezionisti. Il complesso *meccanismo d'amore* separa la sposa, posta nel campo superiore, dai celibi ma, con i giochi cari all'autore, suggeriti da uno dei numerosi studi preparatori, la Mariée, indicata con l'abbreviazione MAR, ricomponne tramite i Célibataires, indicati con CEL, l'unità alchemica uomo-donna: MARCEL.

In tutta l'opera di Duchamp la provocazione è spesso palese, altre volte celata, come nella sigla "L. H. O. O. Q." che compare sotto alla cartolina della Gioconda con i baffi e rappresenta la criptica risposta alle annose domande sul suo enigmatico sorriso, poiché le iniziali in francese si leggono come "Elle a chaud au cul". Ma ci sono anche il grande olio del 1918 "T m", contrazione dell'espressione "tu m'emmerde", tu mi scocci, e gli ambigui autoritratti fotografici.

Duchamp anche nel suo accostarsi alla fotografia, divergeva dalla classica figura del fotografo che tende all'arte, presentandosi invece come l'artista che *sceglie e utilizza* il mezzo fotografico: dichiarando un esplicito disinteresse per la tecnica, delegò la realizzazione dei suoi progetti fotografici all'amico Man Ray, non certo per mancanza di competenza, quanto per un consapevole rifiuto della manualità a favore della concettualità³. In *Tonsure* del 1919, anticipazione degli interventi sul corpo cari alla Body Art, l'opera coincide con la figura dell'artista, ripreso di spalle con la nuca rasata a forma di stella cometa; sicuramente un ultimo omaggio all'amico e poeta Guillaume Apollinaire, morto l'anno prima di febbre spagnola con il fisico minato da una ferita alla testa ricevuta al fronte, che gli aveva ispirato la sezione di poesie "La tête étoilée" nei Calligrammes: "Una stella di sangue m'incorona per sempre ..."⁴

Sono invece del 1921 i ritratti in vesti femminili, firmati Rose Selavy, cioè "Eros c'est la vie"; in questi scatti la macchina fotografica non ha un semplice ruolo documentario, ma quello determinante di conferire credibilità all'evento: poggiando su ciò che Barthes chiama il *noema* della fotografia, cioè la rassicurazione dell'è stato, l'immagine conferma un'esistenza che non potrebbe esistere al di là del mezzo fotografico⁵.

Rose Selavy mutando il nome in Belle Haleine (letteralmente *Bel Respiro*), compare anche sull'etichetta di una boccetta del profumo *Eau de Voillette*, traducibile con un gioco di parole come *Acqua di Velo*: velo inteso come il sottile diaframma che separa la natura maschile dal femminile, e velo di Maya che copre la realtà, concetto sorprendentemente in linea con l'idea neoplatonica del genio, i cui occhi sono in grado di scorgere la verità oltre le apparenze.

L'affascinante alter ego del "Merchand du sel", anagramma omofonico di Marcel Duchamp, si dotò anche di una serie di etichette stampate da viaggio e conio diversi bon-mots, occasionalmente pubblicati o inseriti sui dischi con spirali, i roto-rilievi, apparsi anche in *Anaemic Cinema*, film del 1926: "Rose Sélavy trouve qu'un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur" (Rose Sélavy trova che un incesticida deve



andare a letto con la madre prima di farla fuori; le cimici sono obbligatorie); "Rose Sélavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis"

È in tema di trovate Duchamp vendette una serie di obbligazioni da utilizzare per il gioco d'azzardo in cui era riprodotto un suo ritratto, eseguito dal "complice" Man Ray, in cui compariva con la testa insaponata ed i capelli forgiati come le ali di Mercurio, non a caso dio del commercio e delle scienze e protettore di ladri e vagabondi.

Se con molti dei dadaisti e surrealisti condivise spesso serate ed eventi, come Cinésketch messo in scena nel 1924 da Picaabia e René Clair, la sua rotta artistica lo portò sempre lontano da etichette e facili approdi: fu così schivo da rifuggire i fasti del successo per dedicarsi, una volta interrotti i lavori sulla Sposa, con passione e tenacia ai tornei di scacchi, ma anche così imprevedibile, negli anni in cui imperversava l'espressionismo astratto e si





affacciavano sulla scena internazionale gli eventi del Fluxus, proprio a lui debitori, da lavorare in gran segreto su un'opera ancora una volta capace di sovvertire schemi ed aspettative: *Etant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*, che egli definì un apparecchio per sbirciare le immagini. Realizzata tra il 1946 ed il 1966 e svelata solamente dopo la sua morte, è una sorta di diorama, una complessa installazione visibile attraverso una vecchia porta di legno incorniciata da mattoni; accostando gli occhi alle fessure si intravede l'immagine di un corpo di donna (coperto da un sottile strato di nappa per rendere la morbidezza della pelle), abbandonato in uno spiazzo ricoperto da una vegetazione incolta, dipinta, da colui che aveva rifuggito "l'ebbrezza all'acquaragia", con meticolosità rinascimentale. Il suo ultimo, enigmatico ed irriverente saluto. ▶

- 1 - "I pittori cubisti", Guillaume Apollinaire, 1913
- 2 - "Lo spirituale nell'arte", Wassily Kandisky
- 3 - "Fotografia e pittura nel Novecento", Claudio Marra
- 4- "Tristezza di una stella", Guillaume Apollinaire, 1917
- 5 - "I'll be your mirror", Fabiola Naldi

Marcel Duchamp Man Ray, 1921 (a lato a destra)
Marcel Duchamp all'esposizione al Pasadena Art Museum, Los Angeles Julian Wasser, 1963 (a lato in basso)
Obbligazioni per la roulette di Monte Carlo 1924 (sopra)
Visione frontale e attraverso la porta dell'installazione "Etant donnés: 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage"
 Marcel Duchamp, 1946-1966 (sopra)

