

Felice Cimatti
(Università della Calabria)

IL GESTO ASSOLUTO DUCHAMP, L'OPERA D'ARTE E IL LINGUAGGIO

Che cosa fa durante tutto il giorno? Niente (Duchamp 2009, 113).

Per il resto sono felicissimo (120).

Com'è noto, tutto scorre. E in effetti all'inizio, come sappiamo bene, c'è un orinatoio. Il celebre e famigerato orinatoio di Duchamp. Si tratta dell'opera nota come *Fountain* (un orinatoio maschile, acquistato nel magazzino Mott Iron Works Company di New York), presentato alla prima mostra, nel 1917, della Society for Independent Artists, ma che non venne mai esposto (in seguito l'oggetto è andato perso). L'immagine qui accanto è la riproduzione di una fotografia di Alfred Stieglitz, pubblicata a tutta pagina (titolata come *The exhibit refused by the independents*) sul secondo numero (maggio 1917, pag. 4) della rivista *The Blind Man* (cfr. Subrizi 2008, pp. 75-76). La storia di questo oggetto coincide, di fatto, con la storia del '900, e non soltanto con la storia dell'arte. In effetti Duchamp, con quel gesto, svela una volta per tutte che l'epoca che si stava aprendo con i contemporanei massacri della prima guerra mondiale sarebbe stata, e non ha smesso di esserlo, l'epoca del linguaggio. L'orinatoio, com'è fin troppo evidente, non è un oggetto bello, né un oggetto che sia il risultato di una sapiente lavorazione artigianale. Si tratta semplicemente di un oggetto che ha una funzione specifica (e che svolge anche in modo sostanzialmente efficiente). Un oggetto qualunque. Fino al 1917 non sarebbe venuto in mente a nessuno di considerarlo come un oggetto artistico. Ma da quel momento *anche* un orinatoio può diventare un oggetto artistico. Ma in che senso? Qui non interessa la domanda ontologica, che tipo di *cosa* è l'arte (Rohrbaugh 2005), perché dopo Duchamp a una domanda del genere non si può rispondere in modo sensato. Infatti alla domanda 'che cosa non è arte?', dopo l'orinatoio, non si può rispondere in alcun modo. In effetti tutto, in



linea di principio, può diventare arte, a condizione che un 'artista' o una istituzione che si occupa di 'arte' (un museo, una galleria, una casa d'aste), *decide* di considerarla arte. Quindi è arte quello che l'artista chiama arte. Una definizione assolutamente circolare. Che si applica, evidentemente, anche all'artista: è artista colui che si definisce artista. Al contrario a lungo, nella storia dell'arte occi-

dentale, qualcuno era un artista se faceva parte della corporazione degli artisti. Anche questo vincolo è scomparso. Arte è ciò che qualcuno o qualcosa all'interno del 'movimento' dell'arte (movimento è un termine sufficientemente generico per contenere il numero molto ampio di possibili soggetti che in qualche modo possono rientrare nel campo dell'arte) definisce artistico.

Il caso di *Fountain* è esemplare perché mostra in modo definitivo (se non fosse continuamente rimosso l'intero sistema dell'arte crollerebbe di colpo), l'inessenzialità di ogni criterio 'oggettivo' per poter applicare l'etichetta ARTE a qualcosa. Duchamp, infatti, con il suo gesto non voleva allargare i confini del mondo dell'arte, al contrario, voleva farlo esplodere. Che poi anche questo gesto sovversivo sia stato riassorbito dal sistema dell'arte (i *ready-made* di Duchamp sono esposti nei musei, ad esempio, accanto a incontestati e incontestabili oggetti d'arte tradizionali, come statue di marmo e dipinti ad olio) non toglie nulla alla portata distruttiva di quel gesto. L'orinatoio di Duchamp, infatti, non mira a svelare le contraddizioni interne del sistema dell'arte (troppo note per insisterci), al contrario, mette in evidenza l'inessenzialità dell'*opera* nell'arte. Il gesto artistico, in realtà, non è un gesto manuale, è un gesto genuinamente linguistico; l'arte non si fa, si *dice*. Duchamp, in questo senso, non è un artista: «proponendo quegli atti esistenziali (e non opere d'arte) che sono i *ready-made*, sapeva perfettamente di non operare come artista. Sapeva anche che la strada dell'arte era sbarrata da un ostacolo insormontabile, che era l'arte stessa, ormai costituita dall'estetica come una realtà au-

tonoma» (Agamben 2017, 25). Duchamp mostra che la questione ontologica – che cos'è l'arte – non è rilevante, perché l'arte non ha a che fare con la cosa (con l'ontologia, appunto), bensì con un gesto (atto) performativo, cioè con il linguaggio. L'arte, propriamente, non esiste.

Nel celebre dialogo con Pierre Cabanne (*Ingegnere del tempo perduto*, del 1966), ad un certo punto Cabanne chiede a Duchamp come fosse nata la faccenda dei *ready-made*: «non volevo farne un'opera» risponde con franchezza Duchamp, cioè un'opera d'arte, come la *Venere di Milo* o il *Giudizio Universale* della Cappella Sistina;

incominciai ad usare la parola *ready-made* solo nel 1915, quando mi recai negli Stati Uniti. Mi interessò come parola, ma quando collocai una ruota di bicicletta su uno sgabello, con la forcella capovolta, non c'era in tutto questo alcuna idea di *ready-made*, né qualunque altra cosa; era semplicemente un gioco. Non avevo alcuna ragione specifica per farlo, né intendevo esporlo. (Duchamp 2009, p. 49)

Non si tratta di arte, allora, nel senso di produzione di un oggetto artistico. Si tratta di un gioco. Ma non nel senso di prendersi gioco dei critici d'arte e degli artisti (anche se tutt'ora molti artisti si offendono quando vengono accostati a Duchamp), nel senso più semplice e radicale che l'orinatoio si prende gioco dello stesso linguaggio, mostrando in piena evidenza che esso non è altro che un flusso sonoro. Trasformando uno scolabottiglie in 'arte' Duchamp mostra che l'arte, propriamente, non esiste (se tutto è potenzialmente arte, nulla è specificamente arte), e contemporaneamente che il potere del linguaggio sta tutto nella fiducia infantile e superstiziosa che gli accordiamo:

Nel 1914 ho fatto lo *Scolabottiglie*. L'ho comprato nel bazar dell'Hôtel de Ville. L'idea dell'iscrizione l'ho avuta in quel preciso momento. Sullo scolabottiglie ce n'era un'altra, che ora non ricordo. Quando me ne andai da rue Saint-Hippolyte per recarmi negli Stati Uniti, mia sorella e mia cognata buttarono tutto nella spazzatura e non se ne parlò più. Fu soprattutto nel 1915, durante la mia permanenza negli Stati Uniti, che realizzai altri oggetti con iscrizioni, come la pala da neve su cui scrissi qualcosa in inglese. La parola *ready-made* mi s'impose allora, sembrava adattarsi perfettamente a quelle cose che non erano opere d'arte, che non erano schizzi, che non erano nessuna delle espressioni usate e accettate nel mondo dell'arte. È proprio questo che mi indusse a farle. (Duchamp 2009, 50)

Vediamo più da vicino che cosa fa, propriamente, Duchamp, nel momento in cui compra un oggetto d'uso quotidiano, di per sé privo di ogni caratteristica artistica, e decide di trasformarlo in oggetto d'arte. Il problema è stabilire in che cosa consista quella *decisione*. Il primo punto da osservare è che non si tratta di una operazione psicologica, nel senso di interna alla psiche (qualunque cosa sia o possa essere una psiche umana) di Marcel Duchamp. Non è un evento psicologico perché non basta un evento del genere perché lo scolabottiglie diventi un oggetto artistico, così come non basta che nella mia mente abbia scritto un fondamentale trattato di ontologia perché quel trattato esista davvero. È necessario che quell'evento esca alla luce del sole. Questo è il punto. La decisione di Duchamp comincia ad *esistere* solo quando si trasforma in un atto linguistico, cioè quando – ad esempio – lo stesso Duchamp porta lo scolabottiglie in una galleria, e dice al gallerista che lo vuole esporre. Cioè quando prende la forma di un performativo: «the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action» (Austin 1962, 5). *Dire* che si vuole esporre lo scolabottiglie trasforma un oggetto d'uso quotidiano, un oggetto affatto non artistico, in un *ready-made*, cioè un'opera d'arte. Qui è importante notare che nonostante l'intento di Duchamp, che esplicitamente non parla d'arte, i *ready-made* sono ormai comunemente esposti nei musei, e venduti come oggetti artistici. Più sopra abbiamo insistito sul fatto che la decisione di Duchamp non è un atto psicologico, perché occorre, affinché il performativo sia efficace, che il contesto enunciativo sia quello giusto:

it is always necessary that the *circumstances* in which the words are uttered should be in some way, or ways, *appropriate*, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should *also* perform certain *other* actions, , whether 'physical' or 'mental' actions or even acts of uttering further words. (Austin 1962, 8)¹

¹ Il punto più problematico, per stabilire l'efficacia di un performativo, è proprio nelle «circumstances», che in molte situazioni, soprattutto nei momenti iniziali di un nuovo movimento artistico, non sono favorevoli, se non esplicitamente contrarie. Si veda, ad esempio, il caso in cui fu coinvolto ancora Duchamp, insieme allo scultore Brancusi, a proposito della sua scultura *Oiseau dans l'espace*. Duchamp organizza una mostra dello scultore a New York, nel 1926, ma alla dogana un ispettore non considera la scultura di Brancusi un'opera d'arte, che come tale sarebbe stata esentata dalla tassazione prevista invece per le merci normali. Ne seguì un processo, in cui appunto si discusse della 'artisticità' della scultura (cfr. Polacci 2015). Cos'è arte lo stabilisce un giudice, non l'artista. Il linguaggio, non la creatività.

Nel caso di Duchamp occorre che il performativo – che ad esempio potrebbe essere «questo è il 'lavoro' di cui ti ho parlato, che vorrei esporre nella prossima mostra» – sia enunciato nella galleria, da una persona che è legittimata dal suo ruolo a enunciarla (Duchamp è già noto come artista), che il gallerista accetti questo enunciato, e acconsenta (per quanto possa essere inizialmente perplesso) ad esporlo nella sua galleria. Com'è evidente sono le circostanze dell'enunciato che 'decidono' se il performativo è efficace oppure no. Poniamo che Duchamp, notoriamente una personalità geniale e imprevedibile, mentre dice ad alta voce al gallerista che vuole esporre uno scolabottiglie in realtà, fra sé e sé, stia pensando: «voglio vedere se qualcuno crede davvero a questa bufonata». È chiaro che qui conta non quello che Duchamp pensa, bensì quello che *dice*. Conta l'atto linguistico, non quello psicologico, che infatti in linea di principio potrebbe anche essere del tutto assente. Il *ready-made* è il risultato di un gesto del linguaggio, non di un'intenzione psicologica:

the point is that Duchamp's act took place within a certain institutional setting and that makes all the difference. [...] [A] salesman of plumbing supplies could do what Duchamp did, that is, convert a urinal into a work of art, but he probably would not – such weird ideas seem to occur only to artists with bizarre senses of humor. Please remember that when I say "Fountain" is a work of art, I am not saying it is a good one. And in making this last remark I am not insinuating that it is a bad one. (Dickie 1969, 255)

Senza linguaggio non può esserci *ready-made*. Si tratta di un punto da ribadire, il *ready-made* è una creatura del linguaggio, e solo secondariamente della 'creatività' dell'artista. Austin distingue tre dimensioni interrelate in ogni atto linguistico, fonetico, fàtico e retico: «the phonetic act is merely the uttering of certain noises. The phatic act is the uttering of certain vocables or words [...]. The rhetic act is the performance of an act of using those vocables with a certain more-or-less definite sense and reference» (Austin 1962, 95). Tuttavia la condizione perché possano esserci tanto l'atto fàtico quanto quello retico è che ci sia, *prima*, un atto fonetico: «obviously, to perform a phatic act I must perform a phonetic act» (Austin 1962, 95). Si tratta di insistere su questo punto, così evidente che viene sempre trascurato, il rapporto *intrinseco* fra arte e linguaggio (Cimatti, 2017). Duchamp svela il segreto dell'opera d'arte (almeno nel nostro tempo), che consiste non in un certo tipo di *fare* (lo scolabottiglie non ha qualità estetiche, oltre al fatto

che l'artista non l'ha costruito, e tantomeno progettato), bensì nel modo in cui viene trattato un certo oggetto o evento del mondo. Occorre cioè un particolare tipo di *battesimo* per trasformare qualcosa in un'entità 'artistica'. Lo stesso Duchamp lo mette in rilievo, quando, negli *Scritti*, nota che «la breve frase che scrivevo sul *ready-made*» ne rappresenta una «caratteristica importante» (Duchamp 2005, 165). Senza quella scritta, avrebbe osservato Austin, lo scolabottiglie non sarebbe mai potuto diventare un oggetto 'artistico', al contrario, si sarebbe continuato ad osservarlo come un comune oggetto d'uso. In questo senso la targhetta che troviamo accanto alle opere esposte nei musei è molto più che una descrizione dell'oggetto che si trova accanto, o sotto, l'etichetta: in realtà l'etichetta 'ordina' all'osservatore di 'credere' che quella davanti ai suoi occhi è un'opera d'arte, e che quindi va osservata in un modo particolare, in modo 'estetico': infatti, come osserva lo stesso Duchamp, «questa frase non descriveva l'oggetto [...] ma era destinata a condurre la mente dello spettatore verso altre regioni più verbali» (Duchamp 2005, 165). L'etichetta è una indicazione per il pensiero, non per gli occhi. L'arte non è un fenomeno sensibile, bensì concettuale.

Il punto è che questo particolare rapporto fra arte e linguaggio non vale solo per i *ready-made*. In effetti, almeno da quando nel mondo occidentale si è stabilito che esiste il campo culturale autonomo dell'arte (nella mentalità 'primitiva' quella che chiamiamo arte era molto più vicina alla religione e all'economia che all'estetica; Myers 2006), la possibilità di individuare qualcosa come arte richiede una più o meno esplicita dichiarazione istitutiva, un performativo appunto. Il gesto di Duchamp svela questo necessario carattere artificiale e artificioso di *ogni* opera d'arte. All'inizio c'è una dichiarazione (esplicita o implicita), non un gesto manuale o una esperienza estetica. Duchamp, a questo riguardo, ci tiene a sottolineare il carattere anonimo e qualunque degli oggetti da trasformare in *ready-made*, proprio perché vuole mostrare che questa trasformazione è affatto arbitraria, e non dipende da nessuna caratteristica 'ontologica' dell'oggetto da trasformare. All'intervistatore che gli chiede quale sia la motivazione in base a cui scegliere un certo oggetto anziché un altro per la trasformazione in *ready-made*, Duchamp risponde:

dipendeva dall'oggetto; in genere bisogna guardarsi dal *look*. È molto difficile la scelta dell'oggetto, perché dopo una quindicina di giorni si finisce per amarlo o per detestarlo. È necessario raggiungere una specie di indif-

ferenza, al punto di non avere più alcuna emozione estetica. La scelta del *ready-made* è sempre fondata sull'indifferenza visiva così come sull'assenza totale di gusto, buono o cattivo che sia. (Duchamp 2009, 50)

L'arte non dipende dal gusto, come non dipende dal materiale, o dall'abilità manuale. L'arte è una decisione sovrana, nel senso che è una decisione che non dipende da nient'altro che da sé stessa, che decide per sé.

Il linguaggio è questo potere sovrano di istituire ciò che vuole portare al mondo, sia o no un'entità materiale (Cimatti 2018b). E così per Duchamp, ovviamente, l'essere non esiste: «il concetto di 'essere' è una invenzione umana. [...]. È un concetto essenziale che non esiste nella realtà, un concetto nel quale io non credo, diversamente dagli altri, che non hanno dubbi al riguardo» (Duchamp 2009, 99-100). In effetti, se c'è il linguaggio l'essere in quanto *essere* non c'è più, è questa la beffarda verità dell'orinatoio di Duchamp. Non c'è perché mentre per un gatto l'essere c'è – è il suo ambiente – per l'animale umano esiste propriamente quello che il linguaggio (e tutte le pratiche umane inseparabili dal linguaggio, ad esempio la scienza) *stabilisce* che esiste. E così può esistere l'arte, e anche quell'arte ridicola che qualcuno cerca di trovare anche dentro un orinatoio. Da questo punto di vista la cosiddetta teoria istituzionale dell'arte – «a work of art is an object of which someone has said, 'I christen this object a work of art'» (Dickie 1969, 256) – in realtà non si applica solo all'arte, ma a tutte le istituzioni umane, che 'esistono' perché, circolarmente, sono state istituite da un originario gesto sovrano. Il caso dell'arte dell'orinatoio di Duchamp è esemplare, perché mostra in piena evidenza come il passaggio da oggetto comune a oggetto *ritenuto* 'artistico' non dipenda da altro che da un gesto linguistico. Questo non toglie che, in un'epoca diversa della storia umana, quegli oggetti che noi oggi chiamiamo oggetti artistici possano avere avuto un'origine diversa; oggi è il linguaggio – insieme alle pratiche che sono inseparabili dal linguaggio – che ha il potere di rendere artistico qualunque cosa.

A conferma di questa tesi vale anche il caso contrario, quello della decisione, altrettanto sovrana e arbitraria, di destituire un oggetto artistico dal rango di oggetto d'arte. Un caso esemplare è quello dell'opera dell'artista americano Robert Morris, *Litanies*. Nel 1963 Morris vendette quest'opera (composta da una serie di chiavi, ognuna delle quali è contrassegnata con una parola tratta da un testo di Marcel Duchamp) all'architetto Philip Johnson.

L'acquirente tardò nel pagamento, e così l'artista gli mandò un documento, *Statement of Esthetic Withdrawal*, certificato da un notaio, in cui dichiarava ufficialmente di ritirare dall'opera ogni valore estetico: «the undersigned, Robert Morris, being the maker of the metal construction entitled LITANIES, [...] hereby withdraws from said construction all esthetic quality and content and declares from the date hereof said construction has no such quality and content» (cfr. Buskirk 2003). Tuttavia l'aspetto più interessante, e inquietante, di questa vicenda è che l'opera in questione è attualmente esposta, insieme al documento di Morris, al Museum of Modern Art di New York.² È diventata un'opera anche la dichiarazione del suo stesso 'creatore' che attesta che l'opera in questione non è un'opera d'arte. Si pone qui un dilemma, che mostra con evidenza che il linguaggio è dotato di una potenza che eccede l'uso che ne fanno i suoi stessi utilizzatori. Una volta che un atto linguistico porta qualcosa all'esistenza, quest'entità – qualunque sia la sua natura, materiale o 'soltanto' ideale – continua ad 'esistere' indipendentemente dalle intenzioni umane. Un performativo ha una forza che continua anche dopo che il parlante che lo ha emesso ritira la sua adesione a quello stesso atto. Duchamp lo sapeva, perché era già successo a lui. Parlando del *ready-made In Advance of the Broken Arm*, nota che «si trattava di una pala da neve e in effetti scrissi sopra quella frase. Speravo, evidentemente, che tutto ciò non avesse senso, ma in definitiva tutto finisce per averne uno» (Duchamp 2009, 56).

In questo senso l'orinatoio di Duchamp acquista un senso diverso da quello che gli viene tradizionalmente attribuito, come gesto provocatorio e ironico. Non si tratta tanto di mostrare il carattere fattizio e artificioso del mondo dell'arte (peraltro sempre più evidente, nel tempo della radicale finanziarizzazione di quello che appunto si chiama, correttamente, il 'mercato' dell'arte; cfr. Velthuis, Coslor, 2012), si tratta piuttosto di 'liberare' l'artista dall'opera d'arte. In effetti il gesto di Duchamp mostra che l'opera prende ormai il posto dell'artista. L'imperativo dell'artista è *fare*, è il lavoro che produce *opere*. Ma qual è la natura di queste opere? Duchamp – mostrando come *tutto* possa essere arte, perché basta

² Come lucidamente osservava Duchamp, già nel 1966: «[...] i musei sono più o meno controllati dai mercanti. A New York il Museum of Modern Art è completamente nelle loro mani. Le cose stanno esattamente così, ovunque. Chi consiglia i musei sono i mercanti. Occorre che l'operazione raggiunga un certo valore, in termini economici, affinché ci si decida a farla. Per quanto mi riguarda, non dico niente, non ci tengo molto a fare mostre, non me ne importa un cazzo!». (Duchamp 2009, 109)

nominarlo come oggetto artistico – in fondo mostra che *niente*, propriamente, è arte. La cosa a cui di volta in volta viene attribuito l'etichetta 'arte' è del tutto secondaria rispetto al performativo che ha operato la sua trasvalutazione. In questo processo, l'artista che funzione ha? Chi è, propriamente, l'artista? Quello che è in discussione è il processo, di cui la finanziarizzazione attuale non è che l'esito estremo ma non uno stravolgimento, di un dispositivo che separa l'artista dall'opera, e in generale l'essere umano dal mondo. Con il 'suo' orinatoio, in fondo, Duchamp mette in evidenza il fondamentale *dualismo* che segna l'esistenza umana, e cioè la radicale contrapposizione che separa il linguaggio dalla cosa, dal momento che è il linguaggio – la sua potenza performativa – a istituire la cosa stessa. L'essere umano è così intrappolato in questo dispositivo, ed è costretto a fare, a produrre, così come l'artista è trascinato dall'imperativo di 'creare' opere d'arte. Il fare opere (che siano oggetti d'uso oppure d'arte), è cioè il modo degli esseri umani di acconsentire al comando impellente del linguaggio, che non è altro che fare (e disfare) cose con le parole. Il linguaggio è questa potenza di fare, a cui l'umano non può opporre nulla, perché l'umano è abitato dal linguaggio, è l'animale che parla, *Homo* che è *sapiens* perché è *loquens*. Nel caso specifico dell'arte, Agamben chiama questo dispositivo «macchina artistica» (Agamben 2017, 20), che appunto non è che un'applicazione particolare di quella che chiama «macchina antropologica» (Agamben 2002), la facoltà del linguaggio come dispositivo antropogenico. Un dispositivo, tuttavia, che da un lato produce l'umano *in quanto* umano (*Homo sapiens* e cioè *faber*), dall'altro, però produce una radicale separazione dell'umano dal mondo, perché l'unico mondo con cui l'umano può avere rapporto è il mondo delle cose artificiali istituito dal linguaggio (Cimatti 2018a): in fondo l'unico oggetto con cui l'umano ha rapporto è un orinatoio, questo mostra il gesto di Duchamp. Il linguaggio, che trascina l'umano nel fare, nel produrre (si vede così che l'ossessione del PIL non è una perversione odierna, al contrario, è inscritta nella stessa costituzione umana, operava già nel Paleolitico), sempre di nuovo trascina con sé il corpo umano.

In effetti la posta in gioco del gesto di Duchamp è propriamente il corpo umano. Quel corpo che è il primo e fondamentale *prodotto* del linguaggio, cioè della «macchina antropologica» (Cimatti 2013). Nel momento in cui un piccolo *sapiens dice* «io», in quel momento si istituisce il 'corpo' come altro e separato dall'*io*, come primo oggetto di proprietà del soggetto-*io* (Esposito 2014),

che infatti presto imparerà a dire «il mio corpo» (si può avere solo ciò che non si è). Questo è il primo dualismo, all'origine di tutti gli altri, compreso quello fra l'artista e la 'sua' opera. Si tratta di capire che il problema non è nella cosa, bensì nella coazione a produrre cose, e nel carattere di feticcio che la cosa assume rispetto al corpo che l'ha prodotta. Non si tratta di sminuire la cosa a vantaggio della persona (Duchamp non è un umanista), al contrario, si tratta di disattivare il dispositivo che produce la separazione fra cosa e persona, fra opera e artista, fra umano e mondo. Non si tratta, dunque, del fare, quanto del fare che prende la forma di un'opera, che immediatamente si contrappone a chi l'ha fatta, diventando un'entità estranea e ostile. Nel Marx dei *Manoscritti del 1844*, questo dualismo assume la forma del lavoro salariato, che contrappone l'operaio al prodotto del suo lavoro: «nel suo lavoro egli non s'afferma, ma si nega, [...], sfinisce il suo corpo e distrugge il suo spirito. Perciò l'operaio solo fuori del lavoro si sente presso di sé; e si sente fuori di sé nel lavoro. È a casa propria se non lavora; e se lavora non è a casa propria» (Marx 2004, 71). Marx illustra questa situazione con l'esempio (in cui si sente l'eco di Feuerbach) dell'estraniamento religioso: «come nella religione, l'attività propria della fantasia umana, del cervello umano e del cuore umano influisce sull'individuo indipendentemente dall'individuo, come un'attività estranea, divina o diabolica, così l'attività dell'operaio non è la sua propria attività. Essa appartiene a un altro; è la perdita di sé» (Marx 2004, 72). Il dio della religione è una invenzione umana, che tuttavia pretende di controllare e guidare il suo stesso inventore. In questo senso l'opera si presenta come una forza estranea e indipendente. È questo dualismo che il gesto di Duchamp, infine, vuole disattivare. Non opponendo all'opera la potenza creatrice dell'artista, come farebbe un umanista ingenuo, al contrario, mostrando come è la stessa opposizione fra artista e opera a dover essere smontata. L'artista non esiste senza opera. Ma questo non vuol dire che non ci deve più essere arte, significa che l'arte non può essere circoscritta al campo degli oggetti artistici. La posta in gioco non è fare arte, nel senso di produrre quella particolare categoria di oggetti che nei musei si chiamano 'opere artistiche'; si tratta piuttosto di fare un uso artistico della vita. Non fare arte, bensì *essere* arte (Carboni 2017). Per questa ragione i *ready-made*, per Duchamp, innescano una «disumanizzazione dell'opera d'arte» (Duchamp 2005, 158), proprio perché non si

tratta di recuperare l'artista nell'opera, bensì di sbarazzarsi di entrambi i termini di questo venerabile dualismo:

Preferisco vivere, respirare piuttosto che lavorare. Non ritengo che il lavoro da me realizzato possa avere, in futuro, una qualunque importanza dal punto di vista sociale. Dunque, se vuole, la mia arte sarebbe quella di vivere ogni istante, ogni respiro; è un'opera che non si può ascrivere a nessun ambito specifico, non è né visiva né cerebrale. È una specie di euforia costante. (Duchamp 2009, 78)

Il gesto di Duchamp, allora, consiste nel mettere in opera l'inutilità, e il ridicolo, di ogni opera. In questo senso è un *gesto assoluto*. Si tratta di un gesto radicale, perché non ammette ritorni. Non è casuale che da un certo punto in poi Duchamp smetta di 'fare' l'artista, non perché abbia perso l'ispirazione, bensì perché non crede più nell'arte come forma superiore di umanità. Come se da un certo punto in poi Duchamp avesse cominciato a vivere, a vivere la vita che gli è più o meno casualmente capitato di vivere, a vivere, senza opere, senza lavoro. O meglio, la sua unica opera coincide con la sua stessa vita: «in fondo, il fatto di non aver prodotto nulla da così lungo tempo mi procura un senso di benessere. Non attribuisco all'artista quella specie di ruolo sociale in base alla quale si sente costretto a fare qualcosa, a dare qualcosa al pubblico. Ho orrore di tutto questo» (Duchamp 2009, 89). Queste parole vanno prese sul serio, e non rubricate come provocazioni di un personaggio stravagante. Duchamp sta dicendo che quel che conta è la vita che si vive, non le opere che si possono produrre. Un umano senza opera è un umano che non è più diviso in mente e corpo; coincide con la vita che vive. Per questo, dice ancora Duchamp, «l'arte, nel senso sociale del termine, non mi interessa» (Duchamp 2009, 109). Nel senso sociale, cioè come sistema dell'arte, come musei ed esperti, come galleristi e pubblico che cerca il 'senso' delle opere. Non è questa l'arte che interessa a Duchamp. Come se Duchamp avesse voluto vivere nello spazio che si apre, se si ha il coraggio di rinunciare all'opera, fra artista e opera, fra progetto e realizzazione, fra mente e corpo. La vita è in quello spazio, la vita assoluta e immanente, cioè la pura vita della vita. Il gesto assoluto è quello che istituisce quello spazio, uno spazio che tuttavia mostra il carattere artificioso e immaginario di ogni istituzione. Un gesto assoluto perché destituisce ogni istituzione. In questo senso l'artista è molto meno importante delle sue opere; l'artista conta, se conta, solo in quanto individuo, come vita che si

vive, senza passato né futuro. Alla domanda «Per lei l'artista conta più della sua opera?», infatti risponde così:

Sì, l'individuo in quanto tale, in quanto cervello, se preferisce, mi interessa molto di più di quello che può fare. E poi in genere gli artisti non fanno altro che ripetersi. È comprensibile, d'altra parte, perché non si può sempre fare qualcosa di nuovo, ma ciò che mi riesce incomprensibile è la loro smania di produrre. Hanno contratto la vecchia abitudine che impone di fare, ad esempio, un quadro al mese. Forse pensano di dovere alla società il loro quadro mensile o annuale, a seconda della loro velocità di produzione. (Duchamp 2009, 109)

Ma che vita è, infine, la vita dell'artista senza opere? Intanto, evidentemente, non è più la vita di un artista, perché l'artista è colui che produce opere d'arte. Allo stesso tempo non è la vita che chiunque può vivere. Duchamp ha cominciato a vivere *come Duchamp* dopo essere stato per un certo tempo un 'artista', cioè qualcuno che produceva opere d'arte, un pittore. Ci vogliono le opere, per poterne fare a meno. Non si nasce Duchamp, si *diventa* Duchamp. È interessante come, nella biografia effettiva di Marcel Duchamp, l'episodio della rottura durante un trasporto del *Le Grand Verre* (il titolo originale è *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) abbia influito sulle sue idee sull'arte. Da un lato Duchamp è indifferente rispetto alle richieste di dare conto del senso di quest'opera: «l'ho fatto senza avere un'idea precisa. Le cose mi si presentavano a mano a mano che procedevo. L'idea d'insieme era semplicemente l'esecuzione. Era una rinuncia a ogni estetica, non intendevo fare certo un altro manifesto sulla nuova pittura» (Duchamp 2009, 43). Una *pura esecuzione*, senza spartito, senza progetto. Una vita, appunto. Dall'altro Duchamp si accorge che le incrinature del vetro, cioè l'evento fortuito che ha danneggiato *Le Grand Verre*, mostra ancora con più evidenza il carattere inessenziale del gesto artistico, della creazione artistica: «è molto meglio con le incrinature. È il destino delle cose. [...] Rispetto molto il caso; ed è finito col piacermi» (Duchamp 2009, 82).

In un senso più generale, però, il divenire-Duchamp è una possibilità che riguarda non solo gli artisti, ma tutti coloro che non si fanno incantare dal lavoro e dalle opere. Il gesto assoluto è un gesto alla portata di tutti, anche se è un gesto che non è facile compiere. Si tratta di un gesto che porta all'assoluta individualità, una individualità così radicale da essere impersonale, dal momento che il soggetto è – per definizione – colui che produce opere (come abbiamo visto la prima di queste opere è il 'proprio' corpo).

In effetti il divenire-Duchamp di Marcel Duchamp lo priva di ogni identità anagrafica specifica, di ogni ruolo determinato (Qual era il suo lavoro? Di che viveva? Che cosa faceva, Duchamp?), lo rende appunto così individuale da essere impersonale, cioè inidentificabile. Jean Baudrillard, nel *Complotto dell'arte*, parla in questi termini di Andy Warhol, come qualcuno che è stato capace di «fare il vuoto, raggiungere un livello zero a partire dal quale si può trovare la propria singolarità e il proprio stile. Ed essere geniali» (Baudrillard 2013, 48). Il dispositivo della persona, che è inseparabile da quello della produzione, è una macchina che cattura la vita, e la colloca in qualche categoria: artista, idraulico, manager, casalinga, e così via. Il divenire-Duchamp, al contrario, significa un sistematico sottrarsi a questa cattura. Significa non essere altro che questo stesso sottrarsi: «non ci si può accostare al punto cieco della singolarità se non singolarmente» (Baudrillard 2013, 67). Divenire-Duchamp significa divenire una singolarità, cioè qualcosa di inidentificabile, cioè non catturabile da nessun apparato di potere (a partire da quello incarnato dal soggetto/lo). Il gesto assoluto è il gesto che inaugura questo movimento di fuga (un altro nome di questo stesso movimento è 'divenire-animale'; cfr. Cimatti 2013); un gesto che, evidentemente, Duchamp non smette di agire, anche se ogni volta si tratta di un gesto nuovo, perché non esiste una regola per il divenire-Duchamp. Se esistesse, infatti, non sarebbe efficace. Duchamp è senza opera, allora, perché ciò che conta non è l'arte, ma il fare della propria esistenza qualcosa di unico e singolare. Fare arte della vita:

Artista o poeta non è colui che ha la potenza o facoltà di creare, che un bel giorno, attraverso un atto di volontà o obbedendo a un'ingiunzione divina (la volontà è, nella cultura occidentale, il dispositivo che permette di attribuire le azioni e le tecniche in proprietà a un soggetto), decide, come il Dio dei teologi, non si sa come e perché, di mettere in opera. [...] L'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costituire la sua vita come una forma di vita: [...] in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità (Agamben 2017, 27-28).