

In questo saggio si trova esposta una nuova ipotesi di lettura dei due elementi linguistici che caratterizzano l'*Orinatoio*, ovverosia la firma dello pseudo-autore R. MUTT e il titolo FOUNTAIN. E per quanto apparentemente intesa a provocare un facile stupore, essa in realtà, non più di altre già note e assai più ardite interpretazioni, rinnova solamente l'illusione che si possa contrastare l'oscurità che da sempre circonda il più celebre readymade di Duchamp, nonostante il secolo di studi approfonditi e cure maniacali che ci separa dal giorno in cui il banale articolo da ferramenta idraulica si mise di traverso al fluire della storia dell'arte, causando allagamenti per ogni dove. La stessa vana speranza, infatti, ha già animato innumerevoli ricerche di artisti e studiosi di varie discipline, i quali si sono adoperati a sciogliere l'enigma delle tracce verbali disseminate da Duchamp lungo l'insidioso sentiero che conduce al senso autentico dell'*oggetto* – *oggetto* è la parola usata da Duchamp – trattando l'*Orinatoio* con quegli strumenti che normalmente si impiegano per lo svelamento di un'antica tavoletta mesopotamica recante un messaggio cifrato, o più precisamente il reperto materiale di un inconscio avvezzo al trave-

stimento linguistico. Ma ogni volta che si è tentata una soluzione, poi non si è fatto altro che infittire le ombre del misterioso caso.

Beffa ingegnata ad arte, esilarante fatto di cronaca o intricata questione filosofica, il caso sembra escludere per principio una chiarificazione: o perché non c'è niente da risolvere, e la nostra ostinazione a voler vedere l'enigma a tutti i costi sarebbe la prova di una patetica montatura estetica, effetto di una sensibilità da mitomani – il che dice tutta la miseria allucinatoria del nostro bisogno di istituire l'arte anche lì dove non ve n'è traccia; oppure perché, al contrario, le acque concettuali in cui l'*oggetto* sprofondò, il giorno stesso in cui comparve, sono torbide e disoneste come certa metafisica che si compiace dei propri vizi di linguaggio, e contro la quale nessuna logica potrà mai nulla.

D'altra parte appare chiaro che *Fountain*, venuto al mondo – e cioè: scelto-preso-collocato-rimosso-consegnato al discorso; è questo l'esatto ordine degli atti generativi – come materia di una provocazione dadaista, e perciò inteso programmaticamente a non voler dire alcunché, nei fatti si è da subito avviato verso un destino di incessante e ciclica significazione e de-significazione; una trama verbale continuamente fatta e disfatta, il rosario di nomi e di aggettivi che fin dall'indomani della sua mancata esposizione costituiranno il vero piedistallo su cui tuttora poggia la scultura;

la quale è, letteralmente, una *scultura per modo di dire*. E una volta che, rifiutato dalla commissione, l'*Orinatoio* verrà buttato via – non prima del celebre scatto a opera di Alfred Stieglitz, quel simulacro che per sempre rimarrà come apparizione inquietante di uno spettro – al suo posto non resterà che un piedistallo di parole, soggiacente all'assenza dell'oggetto. A distanza di un secolo dalla foto di Stieglitz, ciò che ora ci sta di fronte e obietta alla nostra presenza è un denso fumo di lingua che, a differenza del pezzo di porcellana, non sarà mai possibile aggirare. Né servirà a qualcosa ristrutturare il campo visivo e ridefinire i criteri essenziali dell'opera d'arte, dal momento che il punto focale di *Fountain* – in realtà un fuoco senz'altra prospettiva che un vortice – non è affatto quel che dell'opera d'arte noi vediamo. E c'è anzi il rischio che il punto non sia neanche quel che dell'opera sappiamo. *Fountain* ha già dimostrato di poter mettere fuori gioco tanto il vedere quanto il sapere, rendendo superfluo il vedere – l'originale non l'ha più visto nessuno e le copie sono tutte misere sostitute al puro servizio della scena museale – e condannando il sapere a un'eterna insufficienza – qualunque cosa si possa apprendere di come si svolsero i fatti intorno all'*Orinatoio*, ebbene non cambia la sostanza dell'opera. Sostanza che sembra essere sempre altrove rispetto all'oggetto; sicché viene da domandarsi, l'oggetto, che ci sta a fare.

Poi si ha un bel dire che l'intento della provocazione era quello di mostrare che ogni cosa può essere arte; al contrario, essa afferma che proprio NIENTE POTRÀ MAI ESSERE ARTE, gli oggetti soprattutto. Il teorema TUTTO PUÒ ESSERE ARTE che *Fountain* starebbe a dimostrare, è certo il tributo che il readymade paga all'ambiente dadaista all'interno del quale esso prende vita. TUTTO PUÒ ESSERE ARTE provoca un tipo di scandalo perfettamente borghese, dove si confeziona lo sberleffo a forza di paradossi. Ma non sembra affatto Duchamp il tipo di artista impegnato a scandalizzare i benpensanti. NIENTE PUÒ ESSERE ARTE, E VICEVERSA O, meglio, NIENTE DEVE ESSERE ARTE, E VICEVERSA: questi rovesciamenti vorticosi della parola *arte* motivano uno scandalo assai più radicale, ossia l'eventualità che ogni soggetto si trovi spossessato nel dominio dell'estetica, una volta che questo sia stato svuotato di una qualunque oggettualità, e il soggetto abbandonato a un sentire senza *cosa* e senza *obiettivo*. Uno scandalo che è ancor più sconvolgente quanto più è indifferente alle divisioni sociali e relative lotte della morale di classe. *Fountain* non è buono e non è cattivo; non redime e non vendica; non è l'eroe di nessun finale storico-ideologico, giacché *Fountain* ha eliminato la prospettiva, e cioè i finali e le promesse; non promette la libertà e l'uguaglianza del giudizio estetico; crede più all'arte per nessuno, che non all'arte per tutti; non si lascia addomesticare a nessuna *casa* dell'essere; dell'es-

sere-per, dell'essere-in o dell'essere-con o dell'essere-eccetera. *Fountain* non ha neanche una verità da indicare, poiché anzi esso è la rogna dei tranelli e delle macchinazioni. Ecco perché un filosofo, recentemente, ha liquidato la questione togliendo a *Fountain* l'appellativo di opera d'arte, come a voler togliere lo scettro a un regnante. I filosofi vogliono la verità, e questo declassamento di *Fountain* è una piccola vendetta delle menti metafisiche contro un oggetto che ha la colpa di non essere a disposizione dei nostri criteri di verità. Un oggetto che fa male, ma non sappiamo **dov'è** che fa male. Poiché l'unica verità di *Fountain* è che *Fountain* è un dolore che non si sente. È un dispiacere fortissimo dell'oggetto, però irrimediabilmente separato dal nostro sentire. Una pena dell'oggetto che condanna l'oggetto alla solitudine e all'insensibilità nostra. Siamo noi la condanna di *Fountain*; il nostro non poter sentire né vedere *Fountain*; il nostro solo poter parlare di *Fountain* senza mai comprendere o abbracciare la materia di questo oggetto addolorato e perso.

Rimane questo vuoto, un lapsus di natura nominale, il caso a cui dobbiamo recuperare i dettagli, la trama sbrindellata, la memoria di una cosa mai stata. Ed è proprio questo *mai-stato* a far sì che, nella coscienza di ogni opera d'arte – o di ogni oggetto assunto come opera d'arte – si annidi il rimorso della *collocazione*, ossia il debito inestinguibile che

il readymade contrae con la definizione di sé, mai sufficientemente completa e appagata: nostalgia di un'infanzia locativa, che non poté esserci; e così adesso la si ricerca ovunque senza pace.

Esilarante e al limite del fantastico, l'ingrato compito degli installatori dei musei alle prese con la pertinace incollocabilità dell'*Orinatoio*: le misure dei piedistalli, mai ragionevolmente motivabili; il contatto col pavimento, impossibile; l'addossamento alla parete, innaturale; la posizione al centro della sala, semplicemente ridicola; il vetro, non sopportato; la didascalia, illogica e sbagliata; la censura della didascalia, patetica...

Circa questo imbarazzo della collocazione, viene fin troppo facile dire che è come sistemare un grande specchio barocco nella corsia dei feriti di guerra. *Non converrà buttarlo un'altra volta, e stavolta per sempre?*



MARCEL

Due sono gli indizi linguistici che fanno dell'*Orinatoio* un vero e proprio testo da decifrare; entrambi apportano all'oggetto dei significati che, se da un lato ne rinsaldano la definizione di oggetto d'arte, dall'altro ne sono di ostacolo alla comprensione.

1. La firma con la data, R. MUTT 1917

Fu apposta con vernice nera in basso a sinistra, dopo aver adagiato l'orinatoio su una base da scultura, così come è convenzione che la firma dell'artista debba siglarne l'opera. Infatti, quella firma tanto esagerata nelle dimensioni – tanto da diventare umoristica e graficamente farsesca nelle repliche di Fountain che saranno eseguite nel 1964 sotto la supervisione di Duchamp e a cura di Arturo Schwarz, tra cui quella attualmente alla Galleria Nazionale di Roma – sta lì a sgolarsi nella finzione che l'oggetto è un'opera d'arte. E non fosse per quella firma, come potrebbe un qualunque articolo da ferramenta sperare di mimetizzarsi tra gli oggetti d'arte e ambire alla dignità di uno sguardo più attentamente (o affettuosamente) estetico? La firma è perciò uno spudorato travestimento e, come ogni maschera che

si rispetti appunto, essa rivela qualcosa che sul volto nudo e materiale dell'oggetto non appare: un'anima di significati che dimorano al di là di quella bianca superficie di porcellana, inespressi fino al momento in cui qualcuno non li catturi per mezzo di una rete di discorso, facendoli venire alla luce della filosofia dell'arte. Ma quanto è profondo l'abisso di *Fountain*? Più o meno quanto il silenzio che un oracolo inesplicabilmente muto oppone alla nostra presenza, attendendo da noi la formulazione della profezia. Lui, da noi! Infine, la posizione della scritta non è un dato trascurabile. Infatti, qualora l'oggetto fosse fissato al muro e riportato alla sua funzione ordinaria, diremmo che la firma si trova sulla sua fascia superiore e in senso inverso allo sguardo di chi, usando l'orinatoio, si ritrovasse a leggerla. Dunque, se l'oggetto tornasse al mondo delle merci ordinarie e senza qualità spirituali, però con una pratica funzione, il suo marchio si offrirebbe a rovescio, insinuando in tal modo il sospetto di un punto di vista non coincidente con la funzione d'uso; uno sguardo al contrario, ribaltato in un'altra, segreta, dimensione dell'oggetto.

2. Il titolo, FOUNTAIN

Con questo nome l'*Orinatoio* venne presentato, nell'aprile del 1917, alla commissione incaricata di selezionare i lavori per la prima mostra dell'American Society of Independent Artists, e

fu da essa rifiutato. È un nome che ha un secco carattere denotativo: va direttamente all'oggetto, senza bisogno di un articolo determinativo o indeterminativo. È un'etichetta, che mentre ci istruisce sulle funzioni dell'oggetto – *Attenzione per favore: si tratta di una fontana e non di un orinatoio!* – alluderebbe anche a una sua possibile inclusione in un genere o soggetto artistico, a qualche grado gerarchico della nomenclatura – esiste il genere “storico”, “paesaggio”, “natura morta”, “autoritratto”, il soggetto “crocifissione”, “battaglia”, “caccia”, “vita quotidiana”, e poi c'è anche “fontana” naturalmente.

È da questo titolo che proviene l'inconfondibile sapore di scherzo di cattivo gusto e facile ironia, che marchia l'operazione e la rende insopportabilmente idiota agli occhi della commissione. E sarà il titolo, a differenza della firma, l'elemento linguistico destinato a scivolare nell'ombra; da un lato, poiché quel titolo non appare nelle fotografie, pur essendo materialmente presente in un'iscrizione su etichetta metallica che accompagna le repliche Schwarz; dall'altro, poiché il ready-made verrà più spesso chiamato icasticamente *l'Orinatoio di Duchamp*, e non invece *la Fontana di Duchamp*. In questa parziale (insignificante?) rimozione collettiva del nome che l'artista diede alla scultura, forse non è da leggersi soltanto un certo piacere infantile nella reiterazione dello scandalo, quando entrando

nella sala del museo si continuerà a esclamare: *Ooooh mio dio, ecco un Oohrinatoohiooooh!*, nei secoli dei secoli finché non ne avremo abbastanza. Si sa che nessuna rimozione è mai innocente, e certo la messa in ombra del nome *Fountain* meriterebbe una indagine più approfondita. In fondo, è incontestabilmente giusta la logica ostensiva della frase: *Guardate, ecco (una strana) Fontana, per quanto secca!* Se c'è una vasca, e se ci scorre l'acqua, cos'altro può essere se non una fontana? L'oggetto, i predicati essenziali, ce li ha tutti in regola!

Sono queste, dunque, le coordinate della *regione verbale* verso cui Duchamp intende condurre lo spettatore. E poiché principalmente da esse discende lo statuto dell'opera/operazione artistica – ossia la vicenda di un banale oggetto industriale, destinato alle funzioni “basse” del corpo, a cui scandalosamente si sovrappone una funzione intellettuale niente meno che artistica – su quelle coordinate si eserciterà ogni futura interpretazione del perturbante capolavoro concettuale.

La prima spiegazione della firma *R. Mutt* è Duchamp stesso a fornirla, molti anni dopo, in una conversazione con Arturo Schwarz che si trova citata in tutti gli articoli riguardanti il caso, alquanto intricato, delle circostanze materiali in cui ebbe origine l'orinatoio/scultura. Riguardo alla

questione, Duchamp afferma che l'orinatoio venne nei fatti acquistato, su sua richiesta, da Walter Arensberg e Joseph Stella, e dunque niente affatto SCELTO dall'artista, facendo così cadere pure l'ultimo avamposto di autorialità relativa al pezzo presentato alla commissione.

L'accento posto sul verbo “scegliere/*to choose*”, piuttosto che sul verbo “fare/*to make*”, risale all'editoriale che apre il numero 2 di «The Blind Man», interamente dedicato al *Caso Richard Mutt (The Richard Mutt Case)*, uscito il 5 maggio 1917, poche settimane dopo il rifiuto di *Fountain* da parte della commissione. Vi si legge:

*Che il sig. Mutt con le sue mani abbia o non abbia fatto la fontana non ha nessuna importanza. Lui l'HA SCELTA. Ha preso un banale articolo della vita quotidiana, lo ha collocato in modo che il suo consueto significato sparisse sotto un nuovo titolo e punto di vista – ha creato per quell'oggetto una nuova concezione.*¹

1. «*Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object*». *The Richard Mutt Case*, editoriale non firmato e attribuito a Duchamp in «The Blind Man», New York, n. 2, maggio 1917, p. 5.