MD

A play

di Giovanni Scibilia

*“Si può guardar vedere;
Non si può sentir sentire”
(Marcel Duchamp)*

Characters

MD, Marcel Duchamp

CM, Cecilia Mentasti

MD, Mentasti/ Duchamp

ED, *Étant donnés*

ND, “*Notre Dame de la chatte ouverte*”, nome confidenziale
con cui MD chiama il manichino di ED

GV, il *Grand Verre*

"La Sposa", la parte alta del GV

"Gli Scapoli", la parte bassa del GV

BV, la *Boîte Verte*, la Scatola verde in cui Duchamp
conservava i suoi appunti sul GV

J, Jeremiah, custode del Philadelphia Museum of Art

PMA, Philadelphia Museum of Art

1.

perché l’avevo detto io che bisognava evitare l’effetto santino e l’effetto santuario, soprattutto con MD che è un blasfemo nato, e come dargli torto? Andare a Filadelfia per vedere ED – che fa eco alla promessa che ci eravamo fatti con Cristina, una mia compagna di scuola ai tempi del liceo, di vedere *veramente* il *Grande Vetro*, da grandi, dopo che avevamo letto quella delirante interpretazione della Sposa di Calvesi nel manuale di arte che ci aveva così colpito – *andare a Philly per Marcel* non doveva diventare un viaggio a Lourdes per esteti e collezionisti *in erba*, pellegrinaggio para o post-scolastico alla ricerca di “spunti” per quella operina che ho in mente (e soprattutto in corpo) da una decina di anni (la terza parte di *Houdime*, il terzo pannello, quello dedicato al “calco”, che per me vuol dire: abbracciare, stringere, contenere e così formare).

Ora, per evitare la visita devozionale mi serviva un sabotatore e CM mi è parsa fare – assolutamente – il caso.

Cecilia, che avevo conosciuto *sul campo* come curatrice di una mostra di artisti per co_atto, una vera “chicca” concettuale, così “giusta” nel suo mettere con grazia e spirito il dito nella piaga della *questione* artistica tutta (quella che riguarda i limiti dell’opera d’arte, il suo esporsi e il guardarla), proprio Cecilia aveva fatto, in un recentissimo passato, un lavoro (anche) sul Philadelphia Museum of Art, anzi sulle Duchamp Galleries del museo. In *Ovunque ma non qui*, immaginava proprio delle vie di fuga, degli *evacuation plans*, da alcuni famosi musei del pianeta, tra cui il PMA appunto. Questo “piano di fuga”, visto nel suo book l’autunno scorso, mi sembrava profetico rispetto al mio timore di restare “intrappolato” *dentro* Duchamp, preso nella sua rete implacabile di giochi, *puns* e rimandi di ogni tipo. Ecco, quindi, cosa

avrei dovuto fare: chiedere a CM di fare di me il suo emissario a Filadelfia, semplicemente, disporre di me per operare una sorta di fuga dal museo e, quindi, fuggire *almeno un po'* da Duchamp.

Ovviamente, Cecilia ha immaginato un dispositivo di fuga del tutto paradossale, coerentemente al fatto che il suo lavoro funziona anche, almeno in parte e almeno per me, come una "macchina celibe" duchampiana, ovvero un meccanismo non-produttivo che non conosce fini o scopi, è volutamente *a perdere* senza diventare nichilistico. Produce intensità, una forma laica e prosaica di aura, forse, limitandosi a girare in tondo e a sbandare ma non procede verso nessuna luce o miraggio, obiettivo o target. Non a caso questo testo si intitola MD, Marcel Duchamp ma anche Mentasti/ Duchamp ...

Ora, questa decisione, a cui CM ha risposto in modo entusiastico, *da una parte* ha realmente fatto saltare ogni piano rispetto a un vedere troppo finalizzato o ossessionato da Duchamp - in questo senso permettendomi davvero di evadere *almeno un po'* -, *dall'altra* ha però soprattutto mostrato, a me ma immagino anche a lei, come da Duchamp letteralmente *non si esca*, almeno non così facilmente. Alla fine, infatti, ammesso che ci sia una fine a questa storia - cosa che non sembra proprio, almeno non per ora - alla fine, l'uscita dal museo immaginata da Cecilia è proprio quella stanzetta, quel claustro perfettamente chiuso, quel bunker (o cinema?) che è ED. Room 283. Fuga per implosione, sembrerebbe, o fuga dall'arte attraverso l'arte - ma che arte è quella di Marcel?

Nei due giorni a Filadelfia con Paola, mia moglie, sono così diventato una specie di *abitante* del museo. Diciamo che l'incontro finale con Jeremiah, uno dei custodi delle Gallerie Duchamp, ha fortemente rafforzato quest'impressione: chi è più di casa in un museo del guardiano? Lui, J, è un signore di colore dall'età indefinibile, sopra i 50, ma non saprei dire, che lavora al museo da dieci anni. Ha chiesto di turnare nelle sale Duchamp perché da anni pensa al suo lavoro, ragiona con Marcel, un po' come sto cercando di fare anch'io. Quando parla mi colpiscono i suoi pochi denti neri e il suo barcollare che fa pensare a un Parkinson leggero, probabilmente, o a un'ubriacatura latente, non saprei. In realtà, J ha un eloquio fluido e seducente, da predicatore consumato, forse l'ha ripetuta molte volte questa storia del suo libro che sta per pubblicare sul *Large Glass*, frutto di anni di riflessioni ravvicinate. Io amo, e un po' invidia, i custodi dei musei e credo siano depositari di qualcosa di molto speciale e unico. Hanno dalla loro una consuetudine al vedere e stare con le opere, dimensione che solo i collezionisti possono sfiorare (ma non è proprio comune trovare qualcuno che si possa permettere di tenere in collezione i grandi capolavori dei musei). Mi ricordo che Ryman aveva fatto per anni il custode nelle sale del Met dedicate a Rothko e, quindi, verrebbe da dedurre, proprio per questo non si è permesso di usare altri colori che il bianco nella sua carriera artistica: solo bianchi su bianchi su bianchi ...

Ma torno alla fuga dal museo, quella fuga che Cecilia aveva, secondo me, così ben immaginato. La fuga finisce *dentro* ED, come succede *in realtà* a quasi tutti i visitatori del museo: arrivano alla sala Duchamp, che è l'ultima del suo braccio, guardano un po' interdetti il *Grande Vetro*, a volte guardano la vetrina con gli scritti della *Boîte verte*, poi si girano, vedono - e alcuni riconoscono - il *Nudo che scende le scale n.2*, strabuzzano un po' gli occhi al cospetto del *pissoire* e alla ruota di bicicletta, raramente sostano davanti alla vetrina dei *sex toys*, come li chiamo io, e - infine - buttano l'occhio nella semi-oscurità della stanzetta di ED che si affaccia sulla grande sala e, nella maggioranza dei casi, restano un po' esitanti sulla soglia, si voltano e tornano subito indietro, magari dopo aver letto la didascalia che racconta di ED come della grande opera a cui MD ha lavorato segretamente per vent'anni. Molte facce interrogative, alcuni se la ridono (*tutti quegli anni per fare una porta di legno?*). ED è, insomma, non solo l'*altro* del *Grande Vetro*, il suo doppio enigmatico, e ne riparlerò, ma è anche, mi sembra, il ripostiglio della sala in cui il GV è conservato, il back-stage o l'*arrière-pensée* o, per dirla infine enfaticamente con Bion, l'"inconscio" del museo *tout court*,

ovvero il dispositivo che permette di pensare il *pensiero del museo* o, forse, meglio ancora: *l'esperienza impensata dell'esperienza del museo*¹.

Duchamp – come anche l'arte in generale, del resto, credo - invita a “pensare sperando”, così come “pensa e si pensa facendo”. ED mi sembra mettere “in allegoria” ciò che ogni visitatore del museo ha fatto fino a quel punto della propria visita: ha “visto” (e, in alcuni casi, guardato) opere d'arte. ED, invece, non si vede, d'impatto, perché si sottrae, si nasconde dietro a una banale porta di legno. Se il visitatore la vede, alla fine, è solo perché *vuole* vederla e, quindi, guardarla: sa che, da una certa posizione, e solo da questa, potrà di nuovo vedere *qualcosa*, attraverso i due piccoli fori sulla porta, assolutamente non visibili a un primo sguardo perché ben mimetizzati tra le assi grezze che la formano. Questa è la grande differenza rispetto a ogni opera che il visitatore si è trovato a vedere nelle sale fino a quel momento: vede ma *non spontaneamente*, ciò che vede non è a-portata-di-sguardo ma vede solo guardando volontariamente, attraverso un banale dispositivo ottico: due fori che fanno da buco della serratura. L'opera, cioè, non si *offre* allo sguardo, c'è ma, nascosta dalla porta, non si svela.

Ciò potrebbe spiegare perché in ED ritroviamo certamente la Sposa del GV (è ND, ovviamente, ma in basso, a terra, non più nell'alto del vetro), come troviamo i Dati (*Étants Donnés*) della BV (la caduta d'acqua e il gas illuminante) ma non vediamo traccia degli “stampi malici”, i *célibataires*. Essi, infatti - e adesso finalmente l'ho capito *sulla mia pelle* -, nient'altro sono che ... gli *spettatori* dell'opera quando finiscono dietro ai due fori della porta diventando *voyeurs* (come li definisce MD nel suo *Manuale di istruzioni* di ED)²! Lo spettatore è lo stampo malico, ovvero, il *célibataire* per sempre separato dalla sua Sposa che se ne sta, infatti, irrimediabilmente dietro la porta, questa volta sicuramente messa *a nudo* (e su questa nudità bisognerà tornare, soprattutto sul fatto che questo corpo non ha peli) ma anche, più che mai, irraggiungibile. Da qui il “rimpianto” e l'onanismo di chi guarda: “*Il celibe macina personalmente il suo cioccolato*”³. Ma se lo spettatore è un celibe segaiolo, allora è necessariamente maschio ma, proprio perché qui i maschi sono degli “stampi maschici/ malici”, sono anche delle forme concave e vuote, volumi attraversati da gas, forze e desideri. Il maschio sembra essere, quindi, allo stesso tempo, un ricettacolo uterino (molto “femminile”, concedetemelo), del gas illuminante/ desiderio. Alla faccia della differenza di genere, della sposa in alto e degli scapoli sotto! ...

Lo spettatore *voyeur*, inoltre, se vale l'analogia con gli Stampi, è pure una Maschera, una uniforme⁴, ovvero una istanza e un ruolo, uno-vale-l'altro digitalizzante, non una individualità o ancora meno una psicologia: è

¹ Per un'analisi dettagliata e avvincente del paratesto espositivo di ED e, soprattutto, delle sue implicazioni teorico-critiche, cfr. J.J. Haladyn, *Marcel Duchamp Étant données*, Afterall Books, London 2010. Contrariamente a Haladyn, però, credo che il contesto installativo di ED non sia stato affatto sopravvalutato, al contrario penso non sia stato ancora adeguatamente considerato.

² A questa conclusione arrivo dopo lunghe riflessioni e trovo strano che J.-F. Lyotard, nella sua acutissima lettura di Duchamp, arrivi fino a un attimo prima rispetto a questa conclusione che però non tira: “L'interstizio impercettibile schiacciato tra le due lastre trasversali, cioè la linea trasversale mediana del *Vetro*, avrebbe come analogo la camera oscura che in *Dati ...* separa porta e muro: *la porta è l'orizzonte celibe del Vetro, il muro i Vestiti della sposa, ossia rispettivamente la trasversale inferiore e la superiore*” (J.-F. Lyotard, *I TRANSformatori Duchamp*, Hestia, Cernusco L. 1992, p. 113-114, corsivo mio). È come se Lyotard - che in modo così pertinente distingue tra lettura macchinica e lettura narrativa degli scritti di Duchamp sul *Vetro* (ovvero tra la logica e la fenomenologia del genotesto del GV, ma sulla natura degli scritti di MD ci sarebbe un enorme lavoro da fare) - non potesse, o non riuscisse, a immaginare un piano di lettura *pragmatica* (contestuale, relativa alla fruizione, performativa ...) di appunti e lavori. Ci sarà mai stato a Philadelphia a fare esperienza diretta di queste opere? È solo quella che, secondo me, permette di cambiare prospettiva e questo mio testo ne è, per me, la prova.

³ M. Duchamp, *Scritti*, Abscondita, Milano 2005, p.79

⁴ “Per matrice di eros s'intende l'insieme delle 8 uniformi o livree vuote e destinata a fornire al gas illuminante 8 forme maschiche (gendarme, corazziere, ecc.). I *calchi* del gas così ottenuti sentirebbero le litanie recitate dal carrello, ritornello di tutta la macchina-celibe, senza poter mai oltrepassare la Maschera = Sarebbero stati come imprigionati

solo colui/ colei che sta dietro la porta e guarda attraverso i buchi, ovvero fa parte di un meccanismo in cui procede quando entra nella stanza (e forse da molto prima, senza saperlo). Questa esperienza di spersonalizzazione è incorporata nell'immagine dello spettatore "visto da dietro", che è ciò che di fatto vede chiunque entri nella stanza mentre qualcun'altro sta guardando dai fori della porta: vede, cioè, una "figura che guarda", obbligatoriamente da dietro, non uno specifico individuo (non lo vede in faccia, proprio come non vede il volto di ND nell'installazione).

Nel museo lo spettatore è un *voyeur qualsiasi*, solo e per sempre separato dall'oggetto del suo desiderio: ND, certo, ma anche l'opera d'arte *tout court*, intangibile pur essendo lì, a distanza di un alito. *Noli me tangere*. E non parla il collezionista (pseudo), qui, potrebbe parlare chiunque in un museo cerchi di guardare *sul serio* ...

2.

Il mattino prestissimo, prima di andare per la prima volta al Philadelphia Museum of Art, vado a camminare in Kelly Drive, stradina del parco urbano che costeggia il fiume Schuylkill che lambisce il museo. Incontro decine di runner che fotografo ossessivamente. Immagino le foto stampate in formato gigante, incollate al muro di una galleria per una installazione intitolata: TUTTA LA CITTÀ NE PARLA. Li immagino come degli invasati, dei posseduti, dei mistici tarantolati che si precipitano verso le gallerie Duchamp, Filadelfia colpita da un virus che spinge tutti verso la "chatte ouverte" creata da Marcel ... Nella città di Rocky Balboa - e chi se lo ricordava? - arrivo bello incorporato e camminante-veloce per vedere il campione del *ritardo*. Ho sessant'anni, è il mio regalo di compleanno.

Ora, ripensando a come è andata, ripensando al percorso che ho effettivamente fatto quando sono entrato al museo quella mattina, mi accorgo che ho esattamente seguito, senza rendermene conto, la via di fuga immaginata da Cecilia, sono cioè "precipitato" nelle Gallerie Duchamp, che sono in realtà le Anne D'Harnancourt e Rose Selavy Galleries, gallerie già da subito "doppie" e in cui l'artista esposto (Marcel) è, contemporaneamente, già il curatore di se stesso *come altro* (Rose e Anne). Sono entrato nel museo non dall'ingresso ma dal retro, che è oggi l'accesso principale. La pianta che avevo studiato era, quindi, da leggere invertendo la destra con la sinistra, cosa che puntualmente non ho fatto. Primo rovesciamento, prima attivazione involontaria della *logica* duchampiana. Per cercare di arrivare subito a ED, quindi, mi sono ritrovato a percorrere, con una sottile ansia crescente, il braccio a sinistra del museo, guardando la scalinata di Rocky, non quello di destra. Il primo corridoio del secondo piano era sostanzialmente vuoto, spazi bianchi in attesa di allestimento che ho subito immaginato come possibili luoghi d'esposizione per giovani artisti amici. In fondo, mi aspettava il bassorilievo di un angelo di marmo bianco su tappezzeria oltremare, un'annunciazione – mi sono detto – io, Maria del Museo pronta a essere inseminata da Marcel ... Arrivato a una sala con mobili ottocenteschi, servizi da té e tappezzerie sempre blu, sono finalmente riuscito a dirmi che beh no, lì non poteva proprio esserci Duchamp, mi ero evidentemente sbagliato. E allora ho lasciato le stanze di American Art 1850 – 1950 e sono tornato indietro, verso la Great Stair Hall, quella da cui parte la scalinata che porta all'orrido angioletto dorato. Ripassando davanti ai loculi bianchi, ho pensato mi stessi *lavando gli occhi*, come si fa al mattino per svegliarsi e per tornare a vedere in modo nitido. Ma a cosa servirà mai pulire l'occhio per vedere l'artista anti-retinico per eccellenza? Perché ero finito apposta a Philadelphia per vedere proprio MD, il più concettuale degli artisti del Novecento?

Entrato nel corridoio giusto, quello di sinistra, ho subito riconosciuto le straordinarie *baigneuses* di Cézanne in fondo, le ultime che ha dipinto, enormi, tutte grondanti di pittura azzurra, appena uscite dall'acqua e ora abbandonate nel verde della foresta. Il museo aveva appena aperto e le sale erano praticamente vuote. Io avanzavo fotografando malamente con l'iPhone, volevo documentare la mia processione alla meta, con

lungo i loro rimpianti, da uno specchio che avrebbe rinvio loro il riflesso della propria complessità al punto di allucinarli abbastanza onanisticamente." (*Ivi*, p.61-62)

risultati al solito scadenti. Una donna, forse parte del personale del museo, si è voltata a guardarmi un po' stupita ma sorridente, come intuisse che stavo correndo là, in quelle stanze che chiudono l'ala Modern & Contemporary Art.

All'inizio del corridoio, però, non riesco a non notare un ritratto di ragazzotta con le gote rosse di Renoir sulla sinistra, una cosa vista in cartolina o su qualche manifesto di mostra degli Impressionisti in provincia. Mai retto Renoir. Mi dirigo subito verso lo Cézanne, rendo omaggio con lo sguardo ma non mi fermo, per svoltare al più presto nel corridoio a destra. Appena lo faccio mi ritrovo con una mortale doppietta di Picasso, uno a destra e l'altro a sinistra. Uno dei due lo scambio per un nudo maschile, prendo un'ombra sul volume dell'inguine per un cazzo a mezz'asta, cosa che a posteriori leggo come un segnale di cedimento della mia percezione della differenza sessuale, secondo effetto *halo* del buon Marcel/ Rose. E poi vedo, dal corridoio, una sala di quadretti bianchi, che intuisco essere degli Ellsworth Kelly degli anni cinquanta, mi riprometto di ripassarci con calma, e poi una sala di Jasper Johns, magnifici, e poi Sam Gilliam, Eva Hesse e Lynda Benglis, altre passioni, e il buon immacolato Ryman e infine, sulla sinistra, quattro bronzi "primitivi" di Twombly e un suo grande olio quadrato dedicato ad Achille, un preludio del ciclo della sala seguente. E allora vado avanti, dove Cecilia mette una crocetta rossa nel suo percorso, e mi ritrovo in un allestimento come conventuale di grandi classici di Brancusi - l'Uccello nello spazio, il Bacio, la signorina Pogany ... -, e allora svolto, mi giro, entro in una stanzetta con due porte e riconosco Duchamp padre dipinto *à la* Cézanne, torno indietro ed entro nella stanza attigua, dove di scorcio finalmente lo vedo, il GV. Riprendo fiato e mi avvicino.

Questo percorso che, mi accorgo ora mentre cerco di descriverlo, ho letteralmente fatto con il cuore in gola (ma perché poi?), questo percorso, ribadisco, è *esattamente* quello previsto da Cecilia. Precipitavo, quindi, nella vagina di ND (non a caso: "*de la chatte ouverte*") mentre paradossalmente fuggivo, secondo CM, dal museo di Duchamp e da Duchamp. Avevo dunque perfettamente performato quello che le frecce di Cecilia avevano diagrammaticamente indicato (e prescritto?): stavo fuggendo imbucandomi, da Duchamp/ in Duchamp.

In realtà, involontariamente, stavo usando quella lettura indiretta di Duchamp che è *Ovunque ma non qui* di CM come un modo per operare una sorta di "salto dimensionale". Proprio come fa lui, Marcel, quando moltiplica il numero delle dimensioni per evadere dal paradigma geometrico euclideo, creando volumi 4D percettivamente non rilevabili dall'occhio perché "nascosti" dietro a ciò che percepiamo come linee (ad esempio dietro a quella creata dal vetro orizzontale superiore che separa la parte in alto da quella in basso nel GV). È così che può de-figurare totalmente la Sposa nel Grande Vetro facendola diventare l'Impiccato Femmina. (Fra l'altro: che nome incredibile! Impiccato perché poi? e in che senso? Forse perché qualcosa la spinge in alto o, meglio, la tiene in alto? ND non è più impiccata, piuttosto decapitata, comunque sempre *ridotta a un fallo* come la sua gemella 4D nel GV: guardate il disegno della "gabbia contenente la materia filamentosa"⁵, a me sembra fallico quasi come *Objet – dard*, segnale del fatto che se per Duchamp gli uomini sono cavità uterine per gas illuminante, la Donna (sempre e solo una, quella) sembra eccitarsi come un ragazzino, con "movimenti in tutte le direzioni dell'asta agitata dalla ventilazione"⁶...).

Ma con Marcel non si finisce mai, o non si smette mai di finirla: la sala Duchamp *chiude* sì quest'ala del PMA, e chiude *in assoluto* il museo, nel senso che ne svela il meccanismo che lo sostiene, ci tornerò, ma al contempo si apre sul fuori attraverso una finestra, l'unica finestra della sala, almeno *oggi* l'unica. Ai tempi in cui Duchamp frequentava il museo, le finestre c'erano eccome, sicuramente in alto, mentre oggi sono chiuse con dei grandi pannelli bianchi (il museo che diventa sempre più un *white box*). Ora, Duchamp aveva voluto posizionare il GV davanti alla finestra perché dialogasse con il fuori, mi fa notare J: la corte del museo dove si trova una grande fontana che rima, ovviamente, con *Fountain* esposto sulla sinistra del

⁵ *Ivi*, p.57

⁶ *Ivi*, p.55

Vetro. Quindi, nel fondo del museo, esso *da una parte* si chiude nella stanza 238 – una porta di legno serrata, una stanza totalmente cieca, quella di ED; *dall'altra* si apre sulla fontana e sulla piazza *dietro e dentro* al GV (la sua trasparenza lascia infatti intravedere il suo dietro e il fuori).

3.

Ma il *piano di fuga* che Cecilia aveva predisposto per la mia visita a Philadelphia non era affatto quello di ripercorrere il piano di fuga che aveva creato in *Ovunque ma non qui*. Questo è ciò che ho fatto io, senza nemmeno accorgermene, quando sono entrato al museo, ovvero sono tornato realmente sui suoi passi immaginari. Lei, CM, aveva pensato a qualcosa d'altro, cioè:

Mi piacerebbe che tu, gironzolando per il museo di Philadelphia, trovassi una persona che ti sembri giusta - poi se vorrai mi racconterai chi scegli e perché - e semplicemente ti chiederai di raccontare loro del mio lavoro sul museo. A parole tue, come vuoi. Il lavoro lo conosci e hai anche le mail, se vuoi puoi leggerglielo e fare quello che vuoi come vuoi. Io cerco di mandarti del materiale in buona definizione di quel piano di fuga, per il resto i dettagli li puoi scegliere tu in base a come ti senti al momento. Dico una persona solo per comodità ma potrebbe essere anche un duo o un gruppo, in base a chi in quel momento ti sta particolarmente simpatico. L'unica cosa che ti chiedo per me è una documentazione di quest'opera - che si chiamerà sempre Ovunque ma non qui, questa volta con l'aggiunta di un sottotitolo che immagino conterrà la parola collector. Mi piacerebbe che la documentazione fosse una foto, un ritratto di voi gruppo su una panchina del museo. (E-mail di CM del 17.07.2022)

Confesso, mi sono un po' spaventato di fronte al compito. Cosa mi frenava? Soprattutto il fatto di dover bloccare qualcuno *mentre* visita il museo: la cosa mi sembrava "orribile", io che nei musei preferisco andare da solo per non avere l'onere di commentare "bello!" di fronte a un Tintoretto o dover sentire un "ma dai!" di fronte a un Darboven, non riesco a credere che proprio io avrei dovuto rompere le palle a qualcuno chiedendo, *all of a sudden*, "may I disturb you just for one minute?" ... Fantasticavo che qualcuno mi avrebbe scambiato per un molestatore, ritenevo mi avrebbero denunciato per *harassment* e che sarebbero arrivati quelli del museo per invitarmi a lasciare l'edificio in quanto ospite non gradito ... Un po' mi sentivo come una di quelle signorine che telefonano agli orari più improbabili per chiederti se vuoi un nuovo abbonamento alla fibra, se vuoi fare un investimento che ti cambierà l'esistenza, o se vuoi un upgrade per la tua American Express: un'attempata signorina che ti propone cose che non hai mai chiesto e a cui non stai pensando ... D'altra parte, però, avevo naturalmente le mie ipotesi sul perché di quelle richieste. Capivo bene che l'azione che Cecilia mi aveva chiesto di realizzare interrogava attivamente la natura del legame sociale all'interno del museo: cosa ci tiene assieme quando siamo *in visita*? se siamo tutti lì, ad ammirare più o meno le stesse cose, possiamo condividere qualcosa di quanto ci sta succedendo, di quello che stiamo pensando, sentendo, vivendo? Tema squisitamente "politico" in relazione all'arte e al museo che preoccupa molto Cecilia, credo, e che mi riportava a un testo che avevo scritto anni fa a proposito di quei due racconti *miroirique* di De Lillo in cui un *dropout* si trova ad affrontare una donna nella sala di un museo in cui in qualche modo si trova a *vivere* come un abusivo, al di fuori di ogni logica produttiva o finalità⁷.

In realtà, però, la richiesta di Cecilia andava ben oltre: non si trattava, infatti, di condividere qualcosa attraverso un'opera presente nel museo, un'opera che sta *di fronte* ai suoi spettatori, piuttosto di creare un legame con degli sconosciuti, anche solo per pochi minuti, attorno a un'opera *in assenza* e che per di più s'intitola *Ovunque ma non qui*, titolo che fa fare ai "piani di fuga" una bella torsione. Perché mai vuole scappare dai musei, la nostra CM? E perché scappa, prevalentemente, attraverso opere? Vuol forse alludere al fatto che non è lì che l'arte dovrebbe stare, nel museo-istituzione/ archivio/ deposito/ banca ...? Ma messo in scena attraverso di me, o il mio goffo racconto dell'opera, cosa diventa poi questo suo lavoro?

⁷ G. Scibilia, "Raccolta. Di Richter, De Lillo e alcuni vuoti d'arte" in *aut aut*, n.356, 2012, pp.7-21.

L'opera di cui ho dovuto parlare ai miei quattro interlocutori non era lì, ma allo stesso tempo ruotava attorno a qualcosa di assolutamente presente visto che eravamo proprio nel luogo da cui ci chiedeva di scappare: ovunque *ma proprio qui!* Invaginazione spaziale degna di MD: l'opera assente parla della nostra presenza che non è la sua, mentre dichiara di non essere lì, dove infatti non è. Cos'altro *racconta*, il GV, se non di questi spazi contigui ma non visibili gli uni agli altri perché su dimensioni diverse e, soprattutto, quasi-non-comunicanti? Di cosa *parla* se non di energie e flussi di elettricità e desiderio e gas che percorrono il vetro in lungo e in largo attraverso le alterazioni dimensionali così da costruire una drammaturgia del non-incontro? Lo avrete capito tutti, questo paradosso della presenza e dell'assenza, questo esserci senza esserci ma proprio per questo "esserci" - e, soprattutto, questo creare molti dubbi su cosa voglia dire "esserci", alla fine – tutto ciò è il viatico ottimale per strutturare una perfetta "macchina celibe". Perché se prendiamo questo titolo come un'ingiunzione (e io credo che CM lavori soprattutto su questo, sulle ingiunzioni, in particolare quelle visive, esempio emblematico: le frecce), se leggiamo il titolo *Ovunque ma non qui* come un'ingiunzione, allora nel momento in cui racconto l'opera di CM nel museo di Philadelphia e l'opera è a Cagno, io paradossalmente la realizzo *perfettamente*, la compio facendola pienamente *essere* proprio perché, pur *enunciata*, non è lì, nella scena dell'*enunciazione*, non è davanti a chi parla o ascolta, ma è (probabilmente) altrove, e quindi (potenzialmente) ovunque.

Eccoci presi, dunque, nella "trappola" di Cecilia che, come ogni macchinazione celibe che si rispetti, distorce la direzione, senza però abdicare al *dirigere*. Tutt'altro che una macchina *efficiente!* In questo senso CM sta ben alla larga dai rovesciamenti, che creano rivoluzioni solo apparenti, limitandosi a ripetere *in modo rovesciato*, mentre lei pratica la distorsione, forse, più precisamente, la *père-versione* (per dirla con Lacan: un'altra versione della legge del padre) di ciò che comunque assume. Se guardate le sue incredibili frecce, anche quelle del piano di fuga da PMA, esse dirigono verso luoghi impossibili o sbagliati *ma*, sottilmente, non rimettono mai in discussione il valore della direzione. La legge, l'ingiunzione non è attaccata frontalmente ma, al contrario, sembra magnificata ed estetizzata mentre viene, contemporaneamente, neutralizzata, evacuata *dall'interno* e così vanificata. A Firenze⁸, invece di indicare, come vorrebbe il senso, l'ingresso/ accesso alla mostra, la grande freccia verde in fondo alla scala mi rimanda in un angolo buio e vuoto. Il potere deittico della freccia resta insuperabile (per questo è un'ingiunzione, come gli enunciati deontici, ad esempio i comandi: *non voltarti ...*) ma, nel contesto, nello spazio, la violenza della freccia è come tolta e resa innocua. La freccia è in trappola, con noi, ma mentre noi sfuggiamo e passiamo oltre, lei resta lì, a indicare e indicare e indicare - *a vuoto: machine célibataire*, appunto.

Non volevo, quindi, disturbare nessuno, mentre guardava le proprie opere d'arte preferite ma non mi sono nemmeno sognato di mettermi nell'atrio del museo, per esempio, cercando di bloccare qualcuno in coda alla cassa per fare il biglietto o intento a ravanare nella borsa in attesa della compagna alla ricerca di cartoline al bookshop. No, io ho da subito pensato di fermare qualcuno nelle Duchamp Galleries, da Rose e Anne, perché da subito ho pensato che quel lavoro di Cecilia fosse, in realtà, un lavoro *su* Duchamp, almeno quel *pezzo* di Duchamp (perché Duchamp si può prendere a *morceaux*, forse solo in spezzatino, in effetti). Accanto alla logica e alla fenomenologia del GV⁹, esiste infatti un piano di lettura pragmatico, più invisibile, nascosto com'è dietro a uno stipite, quello della stanza 283. A Philadelphia, MD riflette sulla propria museificazione, anche, sulla museificazione del proprio lavoro, e sul museo in generale – su cosa vuol dire vedere un museo e vedere il suo lavoro in un museo. Vedere e magari scappare, darsela a gambe, precipitando nella stanza 238. E quindi com'è il museo Duchamp? Con una formula inadeguata potrei dire: un posto dove ci si guarda guardare ...

⁸ All'interno della mostra *Adesso no*, a cura di Bruno Barsanti e Gabriele Tosi, NAM, Manifattura Tabacchi, Firenze (5.5.2022 – 5.6.2022)

⁹ Ribadisco: Lyotard discrimina questi due livelli (che chiama in altro modo) nella sua lettura che resta, secondo me, insuperata (cfr. J.F. Lyotard, *cit.*)

4.

La stanzetta di ED, alla fine, è un po' inquietante, io ho avuto un po' ... paura, sì, non trovo altra parola. Ma non sono l'unico, pare: Cecilia mi ha mandato pochi giorni fa una foto della sala del GV trovata su internet in cui si vede, nell'angolo, il passaggio in oscurità che porta alla famosa porta di legno. La didascalia recita:

"There's something super creepy in the back corner"

La cosa che mi colpisce subito è che i visitatori "buttano un occhio" nella stanzetta, i più non entrano e, tantomeno, guardano attraverso i buchi nella porta¹⁰.

La stanza è decisamente in ombra, *sombre*, comunque non illuminata e, quindi, a me fa molto molto cinema¹¹. Sulla porta - a sinistra, sopra i due fori - c'è una finestrella, quella da cui dovrebbe guardare chi sta dentro: uno spioncino, insomma. Ora, questo spioncino è troppo in alto per essere davvero tale, mi sono detto, piuttosto mi ricorda quelle aperture da cui, nelle sale cinematografiche, fuoriesce il fascio di proiezione – la *buchetta* da cui il film viene, insomma. Nel cinema di Marcel, dunque, sembrano proiettarsi almeno due film: nel primo, gli occhi di chi guarda sono il proiettore che proietta il suo sguardo nel volume della costruzione; il secondo cinema è ED in quanto macchina-da-proiezione. In questa ipotesi, poco più di una fantasia di visione, l'installazione sarebbe un doppio, uno specchio della meccanica della visione: luce (gas illuminante) e movimento (cascata), il cinema appunto!¹² In questo senso, ED è una rappresentazione in atto di quella macchina-da-immaginario che noi, anche, siamo.

Un lavoro sul museo, sul sistema espositivo e sul guardare.

Mentre guardo dai fori, mi accorgo che vorrei vedere "di più", ad esempio oltre il muro e la breccia nel muro, vorrei vedere il volto di ND. Invece, lo sguardo vede ed esperimenta qui i propri limiti di visione che sono limiti proiettivi, come dire che non è in gioco tanto l'occhio-che-vede ma l'occhio-che-proietta e che, quindi, come un proiettore, non può proiettare fuori dallo schermo. Il fascio di proiezione è determinato dalla dimensione dei fori nella porta e dal diametro della breccia circolare di mattoni. Un cono che costringe la visione/ proiezione e la rende quasi fisicamente conica, non stereoscopica.

La porta è piena di fessure ma è internamente foderata di velluto nero perché non passi luce (ancora il cinema). Ma passa luce dai due fori, che sembrano, da certe angolature, degli occhietti spiritati, un fumetto o un cartone, la maschera di *Scream*? Da poco lontano, e da una precisa posizione, filtra attraverso i buchi una luce *come quella che esce dalla buca del proiettore nelle sale dei cinema*, appunto. Originariamente, avevo letto, la stanza si illuminava solo quando il voyeur si avvicinava alla porta, grazie a un congegno meccanico sulla soglia della porta, mentre oggi la luce è fissa. Il dispositivo originario esasperava l'effetto subitaneo, improvviso, della visione creata da Duchamp: una vera impressione retinica, come fosse un flash, uno choc - agli antipodi, certo, della visione lenta, meditativa e multi-focalizzata attivata dal GV.

Ma da dove viene tutta questa luce? E, soprattutto, perché?

¹⁰ Su questo punto e, in generale, sulla lettura di Duchamp come artista della auto-riproduzione e della "transizione", che è la chiave di lettura sullo sfondo della mia interpretazione del passaggio GV/ ED cfr. l'ottimo D.JUDOVITZ, *Unpacking Duchamp: art in transit*, University of California Press, Berkley/ Los Angeles/ London 1995, p.200 sgg.

¹¹ "The lining, placed between the door and the interior brick aperture, inescapably recalls the optical devices of early photography (...) as well as the cinema, where the viewer peers through a dark space at a brightly illuminated projected image" (Michel R. Taylor, *Marcel Duchamp. Étants donnés*, Philadelphia Museum of Art/ Yale University Press, New Haven and London 2009, p.117)

¹² "Questo sboccio cinematografico che esprime il momento della messa a nudo, deve innestarsi su un albero-tipo della sposa. (...) Questo sboccio cinematografico è la parte più importante del quadro (graficamente come superficie)" (M. Duchamp, *cit.*, pp. 49-50)

Per illuminare al massimo il corpo bianco di ND, mi vien da dire¹³.

Lei è così bianca perché è in realtà uno schermo proiettivo su cui lo sguardo dello spettatore non può non cadere – è bianca perché fonde tutte le immagini immaginabili (come nelle foto dei cinema di Sugimoto in cui l'otturatore aperto per ore somma tutte le immagini riportandole al bianco della luce che le genera¹⁴). Piccole crepe sulla pancia di ND ma nessun pelo - per non disturbare la proiezione, appunto.

Certo, la fica è il fuoco attenzionale dell'installazione, il punto in cui deve e non può che cadere l'occhio dello spettatore. Ma, in verità, dopo un po' che si guarda dai fori, lo sguardo è attratto da altro, ad esempio dal lampeggiare modesto ma costante della cascata, *clignotement* che entra nel campo visivo, dinamizzando lo sguardo. È uno di quegli aspetti di questo lavoro che nessuna fotoriproduzione potrà mai restituire, l'ho capito solo *in situazione*, facendo il *voyeur* dietro alla porta. La cascata introduce una dimensione dinamica e temporale nella scena perché, nel suo girare continuamente su se stessa, misura il tempo, è l'orologio interno di ED. A me ha ricordato lo scorrere della pellicola, la successione dei fotogrammi nella proiezione della bobina quando scorre davanti al proiettore.

Proiettore di cui la lampada Auer diventa, a questo punto, la metafora visiva. Non a caso, la lampada non illumina proprio nulla, della scena, è lì, al centro del campo visivo solo per ribadire che ci vuole una fonte luminosa per proiettare le immagini-in-cascata sullo schermo del corpo bianco.

CORPO	LAMPADA A GAS	CASCATA
schermo	proiettore	pellicola

In questa lettura, il lavoro procede, quindi, lungo un asse orizzontale che vede lo schermo in primo piano, poi il proiettore e poi la pellicola, più sullo sfondo, mimetizzata nella boscaglia. Questa profondità non è mimetica, perché le proporzioni sono tutte falsate; allude, piuttosto, alla profondità non misurabile dello spazio proiettivo che lo sguardo crea e di cui ED sarebbe, anche, la rappresentazione allegorica. Un cinema "al contrario" dove chi guarda proietta, mentre vede la meccanica del suo stesso sguardo.

Ma le cose non possono essere così semplici e così univoche, nel caso di Marcel. ND, ad esempio, non è solo lo schermo su cui proiettare le immagini che l'immaginario produce ma è anche il *motore* delle immagini: è essa stessa un proiettore. "Il punto di vista e il punto di fuga sono simmetrici: se è vero che il secondo è la vulva, quest'ultima è l'immagine speculare degli occhi del voyeur; ovvero: quando questi credono di vedere la vulva, si vedono. Fesso chi vede."¹⁵

I genitali di ND, la sua "chatte" che origina la proiezione, non è, infatti, *veramente* tale. E del resto, diciamolo: la vagina *cos'è?* e, soprattutto, è forse *una?* Il suo carattere ritorto, il suo annunciare attraverso un doppio sipario (le grandi e piccole labbra) il grande nero della cavità uterina, non ne disfa la consistenza formale, dandole un aspetto pizzuto, esornativo, rampicante e volatile? Non si può tagliare una vagina come si evira un pene - per questo Freud poteva immaginare la vulva come segno di castrazione. Come dire che se non si vede un cazzo, allora non si vede *tout court* e la vagina si definisce solo come non-cazzo, ovvero: castrazione. Mentre la vulva di MD (o di Rrose, forse qui è più appropriato) ci mostra forse un *altro* modo di vedere, ad esempio: il *vedere come proiezione*, appunto. Per poterlo fare, per poter essere un proiettore, l'organo deve perdere la morfologia definita dell'oggetto e diventare una superficie

¹³ "Spotlight 150W.G.E./ la spot doit tomber vertical, + exact, + sur le con" (M.Duchamp, *Manual of Instructions*, Philadelphia Museum of Art 2009, p.20). "Tutto il sistema di illuminazione è quindi fatto per accaparrarsi gli occhi del voyeur e condurli senza ritardi al loro punto focale supposto, la vulva" (J.-F. Lyotard, *cit.*, p. 126).

¹⁴ Su Sugimoto e Duchamp cfr. H.Belting, *Looking through Duchamp's Door*, Verlag del Buchhandlung Walther Koenig, Koeln 2009.

¹⁵ J.-F. Lyotard, *cit.*, p. 115.

contraddittoria, frastagliata, ibrida, un dentro-fuori che dice costantemente “soglia” o, come direbbe MD, “cerniera”. E ruotare attorno a un foro, certo ...

La posizione a gambe allargate di ND ripete la forma del cono della visione a cui lo sguardo dello spettatore è obbligato dal dispositivo porta di legno-muro. Il buco nero della “chatte” diventa il luogo da cui la visione nasce, produce lo sguardo di chi guarda rimandandolo al mittente. Il cinema che ND è, il suo essere contemporaneamente sia un proiettore che uno schermo, rimanda al grande tema del femminile come motore dell’immaginario (forse il tema più caro a Fellini ...). A proposito, come diceva Goethe? Il femminile ci porta in alto ... proprio come la Sposa nel *Vetro*. La donna è bianco (pelle) e nero (utero), schermo e buio della sala di proiezione, come una scacchiera (non dimentichiamoci che sotto la fascia su cui poggia il corpo del manichino di ND c’è un pavimento quadrettato che serviva a trovare e mantenere le posizioni dei diversi elementi dell’installazione, certo, ma anche riporta gli scacchi e la loro logica dentro al lavoro). Potrei spingermi a dire che ND ha le gambe così aperte perché sta partorendo il nostro sguardo, è una visione che ci dà letteralmente la vi(s)ta, ci mostra *che* e *come* vediamo. La rappresentazione è, allora, una proiezione che viene dall’immagine (ND) e che attiva una proiezione che viene dallo spettatore: in questo senso, l’opera *ci* guarda e lo spettatore è essenziale all’opera.

IN-UTERO, EX-UTERO.

Il chiasma degli sguardi, potremmo chiamarlo così, quello dello spettatore e quello dell’opera, entra in dialogo con una parte della riflessione contemporanea sullo sguardo, penso a W.J.T. Mitchell e, ovviamente, a Lacan¹⁶. Opera e spettatore sono consustanziali: non c’è l’uno senza l’altro. È una questione che MD esplicita in modo molto diretto in *Il processo creativo*, intervento del 1957 nel corso di una riunione dell’American Federation of Arts a Houston¹⁷.

In questo breve ma decisivo testo, MD descrive il dilemma della creazione artistica come scarto tra due condizioni. In primo luogo, la distanza che separa il creatore dell’opera dal suo destinatario: senza il consenso del pubblico, il processo creativo non ha senso, e infatti “milioni di artisti creano, solo poche migliaia sono discussi o accettati dallo spettatore e ancor meno consacrati dalla posterità”¹⁸. L’opera d’arte solitaria, privata, *per sé*, non esiste, ed ED, quindi, per vent’anni non è stata un’opera d’arte non solo perché non finita ma perché nessuno l’aveva vista. Oggi lo diventa ogni volta che qualcuno si avvicina alla porta e guarda attraverso i fori. In secondo luogo, il processo creativo vive in una frustrazione continua creata dal *gap* tra progetto e realizzazione: l’intenzione creativa urta continuamente contro le difficoltà legate al passaggio all’atto. Per Marcel, decine di anni passati a trovare soluzioni tecniche per realizzare le sue visioni impossibili nel GV e in ED: quanti risvolti autobiografici dietro a queste affermazioni, quanti “sforzi ... dolori ... soddisfazioni ... rifiuti ... decisioni”¹⁹ vi possiamo leggere ... Resta, però, che la creazione non è un atto individuale, il prodotto di una soggettività pura e delimitata, del genio chiuso nella sua torre d’avorio, e nemmeno un’operazione puramente concettuale, un pensiero o una pensata. Piuttosto l’opera di creazione è duro confronto con le materie e apertura interpretativa all’*altro*, altro che a volte porta anche a riabilitare “artisti dimenticati” (forse una fantasia di Marcel su di sé? un augurio di buon auspicio?).

5. Epilogo?

Ma alla fine mi chiedo: cosa viene dopo i dati? Dati i *Dati*, che cosa succederà mai? Per rispondere a questa domanda credo occorra fare un lungo giro dentro Duchamp, perché

¹⁶ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Einaudi, Torino 2003, in particolare la sezione “Lo sguardo come oggetto a”; W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017

¹⁷ In M. Duchamp, *Scritti*, cit., p.161

¹⁸ *Ivi*, p.161

¹⁹ *Ivi*, p.162