

Pasquale Polidori

L'ALTRA FONTANA

NUOVI RISULTATI
SULL'ORINATOIO DI DUCHAMP

UN SAGGIO DI STORIA DELL'ARTE



(2015/2020)

Pasquale Polidori

L'ALTRA FONTANA

NUOVI RISULTATI
SULL'ORINATOIO DI DUCHAMP
(2015/2020)

Una proposta di interpretazione
dei contenuti verbali dell'*Orinatoio*

con
una lettera indirizzata a Jean Cocteau
e attribuita a Colette
(1925)

Pasquale Polidori

L'ALTRA FONTANA

Nuovi risultati sull'Orinatoio
di Duchamp (2015/2020)

© 2020

edizioni *cambiauna*
virgola

Tutti i diritti riservati

cambiaunavirgola@spazioetico.it

progetto editoriale e grafico claudia clo damiani

isbn 978-88-906642-8-1

in copertina

P. Polidori, *Senza titolo (Charlie e Marcel #1)*,
collage digitale, 2015

a pagina 92

Charles Demuth (1883-1935)

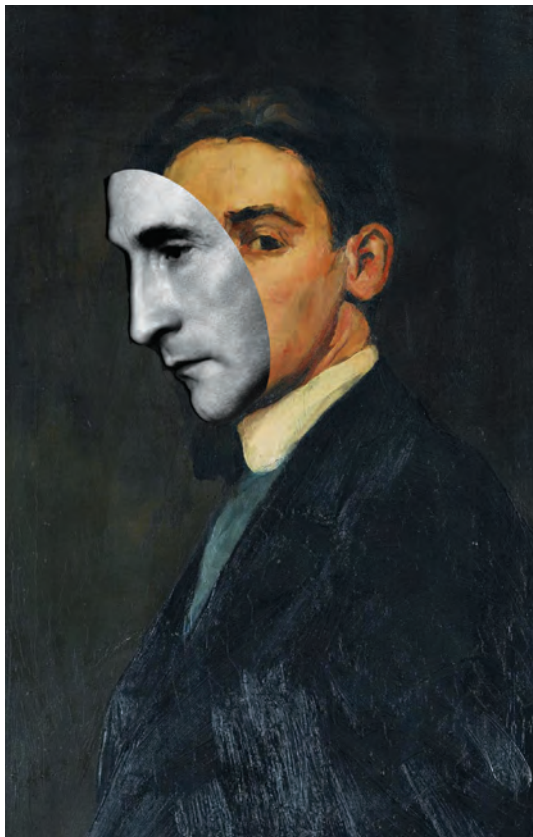
At "*The Golden Swan*" Sometimes Called "*Hell Hole*".

Self-portrait with Marcel Duchamp, 1919

acquerello e matita su carta

20,3x26,7 cm

© 2020 Christie's Images, London/Scala, Firenze



C'è un punto che voglio definire molto chiaramente: la scelta di questi readymade non mi fu mai dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... dunque un'anestesia completa.

Una caratteristica importante: la breve frase che scrivevo sul readymade.

Questa frase non descriveva l'oggetto come avrebbe potuto fare un titolo, ma era destinata a condurre la mente dello spettatore verso altre regioni più verbali.

M. Duchamp, 1961

Nessuno meno sentimentale di Duchamp, temperamento sdegnoso, artista secco...

Octavio Paz, 1966

In questo saggio si trova esposta una nuova ipotesi di lettura dei due elementi linguistici che caratterizzano l'*Orinatoio*, ovvero sia 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 piú 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 piú sconvolgente quanto piú 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 piú 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 sí 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'*O-
rinatoio* 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.

Lo scritto, anonimo e comunemente attribuito a Duchamp, sintetizza una teoria del ready-made che include proprio tutti i punti nodali che, da quel momento in poi, tanto la storia dell'arte quanto la filosofia non smetteranno di stringere e allentare: opera o operazione; fare o scegliere; fatica o espressione; lavoro manuale o lavoro intellettuale; oggetto ordinario, poi de-funzionalizzato, poi riassunto come oggetto artistico; problema dell'autorialità; atto linguistico generativo; tradimento del significato comune; supremazia del pensiero sull'oggetto... Nel giro di poche frasi si stanno fissando le coordinate di quel ring di lotte concettuali che sarà l'arte cosiddetta contemporanea, e per la quale la ri-definizione del già definito rappresenta una vera fissazione.

La rassegna di interventi sul caso Richard Mutt continua con un articolo di Louise Norton, *Buddha of the Bathroom*, seguito da una poesia di Charles Demuth, *For Richard Mutt* – due testi che insieme costituiscono lo straordinario avvio di una storia letteraria tuttora in corso, ossia quel mega-discorso proteiforme che avvolge e sostiene l'*Orinatoio/Fontana*; nebbia che addensandosi dà luogo e materia al fantasma dell'oggetto mai (più) esistito. È infatti proprio questa tradizione letteraria di vario genere testuale (poesia, filosofia, giornalismo, critica e storia dell'arte), ispirata da un oggetto mai esposto, se non per il tempo di una fotografia, e subito scomparso, il vero *corpo* dell'opera. La scultura, ancora tutta in fieri, è un

corpus che consta di un volume e di un peso totalmente verbali (è questo che diceva Duchamp, appunto, parlando di *regioni verbali*) che gravano, come un debito o come una risorsa, su tutto il futuro del suo progressivo formarsi.

Nella conversazione con Schwarz, spiegando le ragioni della specifica firma *R. Mutt*, Duchamp si mostra come uomo di *buon senso*, artista mosso dalle oneste intenzioni del voler dire. L'onestà, certo, che ci si può aspettare da un artista delle Avanguardie: manipolare il linguaggio a fin di bene, o per amore del significato, evitando quella terribile morte che è la trasparenza dei nomi dietro i quali non si nasconde nulla.

Mutt deriva da Mott Works, il nome di un grande produttore di articoli sanitari. Ma Mott era troppo vicino, quindi l'ho modificato in Mutt, dal fumetto "Mutt e Jeff" che a quei tempi usciva sui quotidiani e che tutti conoscevano. Quindi, fin dall'inizio, c'è stata una interazione tra Mutt: un ometto grasso e divertente, e Jeff: un uomo alto e magro... Volevo un qualunque vecchio nome e ho aggiunto Richard ["portamonete" in gergo francese]. Non è un brutto nome per un pisciatoio. Capito? Il contrario della povertà. Ma non più di questo, solo R. MUTT.²

2. «Mutt comes from Mott Works, the name of a large sanitary equipment manufacturer. But Mott was too close so I altered

Duchamp dunque fa la sua parte, accettando a suo modo, e cioè su un piano esclusivamente nominativo, l'ingrato lavoro della creazione – un lavoro che evidentemente per Duchamp ha qualcosa di sconveniente o di cui non andare del tutto fieri, a giudicare dal tono dimesso delle sue parole: *But not even that much, just R. MUTT.*

Eppure, per quanto esposta da Duchamp in persona, questa semplice spiegazione è lungi dal convincere gli studiosi di Duchamp, i quali evidentemente hanno imparato a diffidare delle dichiarazioni di un artista dedito alle trappole e ai giochi di parole. Come se egli non avesse parlato affatto, pacando le menti sospettose, continua senza sosta l'accanimento a interpretare l'identità dell'oggetto; e lo scavo delle apparenze in cerca della più vera verità raggiunge punte morbose, anche quando la ricerca è improntata alla più puntuale scientificità.

it to Mutt, after the daily cartoon strip "Mutt and Jeff" which appeared at the time, and with which everyone was familiar. Thus, from the start, there was an interplay of Mutt: a fat little funny man, and Jeff: a tall thin man... I wanted any old name, and I added Richard [French slang for moneybags]. That's not a bad name for a pissotière. Get it? The opposite of poverty. But not even that much, just R. MUTT. La celebre dichiarazione di Duchamp si trova citata in: Arturo Schwarz, *The Complete Works by Marcel Duchamp*, New York Thames & Hudson 1997, p. 649; William Camfield, *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989, p. 23.

È il caso della scultrice e studiosa americana Rhonda Roland Shearer, la quale, impegnata a dimostrare che tutti i readymade di Duchamp sono in realtà oggetti creati apposta dall'artista, e insospettata dal fatto che l'orinatoio *Fountain* sia misteriosamente scomparso dopo il maggio del 1917, ha condotto una ricerca sui cataloghi della Mott Works, scoprendo che nessuno degli orinatoi all'epoca disponibili corrisponde a quello fotografato da Alfred Stieglitz. La tesi sostenuta dalla studiosa è che Duchamp abbia disegnato e fatto realizzare apposta tutti i suoi readymade, e che quindi, a rigor di termini, il readymade non esiste in quanto tale ma solo in quanto simulazione iper-realistica, ovvero falsificazione del reale a vantaggio dell'arte. Duchamp, un discendente di Courbet; autore cioè di un realismo meditato e concettualizzato.

L'implicazione dei risultati di questa coraggiosa ricerca – che comunque non potranno mai essere confermati fino in fondo, dal momento che è sempre possibile che della merce in negozio sia sfuggita al catalogo – sarebbe il riposizionamento dell'arte nel campo del FARE e del PRODURRE, scongiurando il suo malinconico migrare verso l'atto improduttivo, la riduzione della potenza artistica a mero atto nominativo e, in definitiva, l'auto-referenzialità del linguaggio artistico. Se il readymade non esiste, se l'*Orinatoio* è stato fabbricato apposta per sembrare reale, allora la sua NON-artisticità è solo frutto di una IPER-artistica simulazione, e dunque

segue da pag. 28 a pag. 88

Il fatto è che la sessualità iper-genitale di Picasso è come le scarpe di Van Gogh: si può discutere finché si vuole su certi dettagli metafisici, però l'appartenenza di quelle scarpe a una concreta realtà esistenziale non sarà mai negata. Quella sessualità così a suo agio nella storia materiale, è ciò che ci serve per garantire al Cubismo una origine esclusivamente intellettuale e pittoricamente linguistica, mondata di possibili e indesiderati motivi derivanti da un'economia libidica complessata e irrisolta; quei motivi che invece penosamente fanno peso a Demuth – cubista pure lui, ma disgraziato.

Ovviamente, dirà la storia dell'arte, abbiamo documenti a sufficienza che testimoniano la focosità di Picasso e il suo diritto a essere considerato un pittore che interpretava e trasfigurava la realtà (eterosessuale) – compreso lo schema erotico, frusto più che acquisito, pittore Raffello/modella Fornarina – invece che compensarla freudianamente con una pornografica fantasia inventata di sana

pianta, e basata su una misera realtà di forzata astinenza (come invece accadde a Demuth).

Ebbene, se anche i documenti sulla sessualità di Picasso fossero disponibili e interpretabili in funzione dell'opera, quali altri documenti dovrebbero illuminarci sulla vita sessuale di un pittore omosessuale nella New York del 1917? Abbiamo testimonianze di come si facesse l'amore fra le dune di Coney Island, dietro i muri di Sands Street o agli orinatoi dei Lafayette Baths? Ad esempio, nell'ipotesi che il complessato Demuth si sia recato a Sands Street, ed ebbro di angoscioso desiderio si sia accoppiato con un anonimo marinaio, lì incontrato cinque minuti prima e poi mai più rivisto, sapremmo dire in quale proporzione i due riversassero, nel breve (ma quanto breve?) e impulsivo (ne siamo sicuri?) sesso orale (solo orale?), un affetto così psicologicamente impegnativo e travolgente al punto che si dovrà parlare di esperienza d'amore vissuta nella sua completezza? Quanta realtà ci deve essere (e di che tipo) nel sesso di Demuth perché si possa affermare

che siamo andati decisamente oltre la fantasia?

Possiamo delineare con sufficiente esattezza il confine tra soggettività e oggettività nella sessualità di maschi e femmine nella New York degli anni Dieci?

Crediamo di sapere qualcosa dei bordelli di Barcellona tra Otto e Novecento poiché diamo per scontato che i bordelli siano immutabili nella storia fin dai tempi di Pompei, e che le prostitute siano tutte uguali; ma in verità non sappiamo neanche se le ragazze, lì dentro, usassero delle maschere africane (o magari dalla vicina Sardegna) per eccitare i clienti. Per quanto poi riguarda Sands Street, le nostre informazioni sono a zero.



CHARLES E MARCEL



Marcel e Charles erano amici, e quando nel 1950 il Museo d'Arte Moderna di New York dedicherà una mostra a Demuth, scomparso quindici anni prima, Marcel scriverà un'affettuosa e commovente nota destinata ad aprire il catalogo, che è una delle rare volte in cui Duchamp usa la lingua con una certa limpidezza e semplicità, senza giochi o misteri di nessun tipo. Ricordando l'amico, nell'occasione della mostra che ne avrebbe ufficializzato la memoria e avviato una prima storizzazione dell'opera, Marcel dedica due terzi del breve scritto alla persona, prima che all'artista. Le piane parole della vita vissuta esprimono nostalgia e affetto; ed è nella trasparenza oggettiva di questo ricordo che forse dobbiamo riconoscere un Duchamp davvero commosso.

*Tributo all'artista
di Marcel Duchamp*

Lo Hell Hole (il "Golden Swan" nel Village), il Barone Wilkins (un caffè) ad Harlem, un ballo in maschera a Webster Hall, i caffè Brévoort e Lafayette erano i luoghi prediletti di Demuth verso il 1915-1916 e mi ci portava.

Aveva uno strano sorriso, che rifletteva una curiosità incessante per tutte le manifestazioni che la vita gli offriva.

Un artista degno del nome, senza la meschinità che affligge la maggior parte degli artisti; devoto al suo io interiore, senza la comune ansia di avere ragione.

Demuth era anche uno dei pochi artisti che a tutti gli altri artisti piaceva avere come vero amico, un caso davvero raro.

Il suo lavoro è la prova vivente della scomparsa di una "Dottrina Monroe" applicata all'arte; oggi l'arte non è più il raccolto di terreni privilegiati e Demuth è tra i primi ad avere piantato il buon seme in America.

*New York, 1949.*²⁸

28. Catalogo della mostra *Charles Demuth* al Museum of Modern Art (New York), 1950, a cura di Andrew Carnduff Ritchie, p. 17.

*«A Tribute to the Artist
by Marcel Duchamp*

The Hell Hole (the "Golden Swan" in the Village), the Baron Wilkins (a café) in Harlem, a costumed ball at Webster Hall, Cafes Brévoort and Lafayette were Demuth's favorite places about 1915-16 and he used to take me along...

He had a curious smile reflecting an incessant curiosity for every manifestation life offered.

An artist worthy of the name, without the pettiness which afflicts most artists; worshipping his inner self without the usual eagerness to be right.

Come appare diversa l'immagine di Demuth nelle parole di Duchamp, da quella che ci è stata suggerita dalle teorie della storia dell'arte.²⁹ Lí, un uomo imbrigliato nei sensi di colpa, immiserito da un'origine culturale disperatamente moralistica, impacciato con la modernità e irrimediabilmente gravato dalla cattiva salute. Qui, la figura bonaria e seducente di un uomo a suo agio nelle attraenti situazioni sociali della New York degli anni Dieci: una città percorsa da ogni tipo di contraddizioni, giovane e sulla soglia del suo secolo d'oro, di una straordinaria epifania culturale ed economica, animata da vitalità e spregiudicata nell'intreccio di esistenze e classi sociali. Armato del suo intrigante sorriso e con instancabile curiosità, Demuth attraversava i salotti dell'aristocrazia capitalista e le strade proletarie dell'East Village. Ai ricchi pu-

Demuth was also one of the few artists whom all other artists liked as a real friend, a rare case indeed.

His work is a living illustration of the disappearance of a "Monroe Doctrine" applied to Art; for today, art is no more the crop of privileged soils, and Demuth is among the first to have planted the good seed in America.

New York, 1949».

29. In realtà Barbara Haskell fa convivere due aspetti abbastanza contraddittori della figura di Demuth, quando da un lato ne descrive l'inclinazione allo spasso e a certi eccessi della vita notturna, vissuta in ambienti di libertinaggio, e dall'altro lo qualifica come timoroso della vita sessuale, attento a non scoprire un desiderio che lui stesso considerava inaccettabile.

ritani faceva conoscere e collezionare la sua personale e originalissima declinazione del Cubismo e Fauvismo, mentre nel quartiere degli operai, dove giungeva gente da tutto il mondo e la vita era aperta giorno e notte, Demuth si immergeva nella *bohème* modernista, anarchica, edonista, sexy dei locali del Greenwich Village e di Harlem, frequentati da *outsider* di ogni tipo, e dove riusciva a trascinare anche il contegnoso Marcel. Di quella immensa e paradossale marginalità, Demuth era l'anima piú schietta: allegro e capace di spensieratezza, eppure di una dolcezza duramente temprata dal dolore della malattia; privo di preconcetti, altruista e impuro come il suo eclettico stile pittorico; colui che, avendo già perso la *home* e la *purity* a Parigi, era tornato in America con uno sguardo rinnovato e ansioso di nuova pittura; lui che, agli occhi di Duchamp, aveva sparso il seme dell'arte nelle fertili terre americane.

«*Elegant, witty, frivolous, dandified, shy, kind, gentle, amusing*», è l'infilata di aggettivi che presentano Demuth in apertura del saggio scritto da Andrew Carnduff Ritchie, curatore della mostra del 1950 al MoMA. È il primo importante catalogo dedicato all'artista, ed è essenziale scegliere bene le parole, una per una, in modo da avviare per il verso giusto la comprensione di un personaggio così significativo nella storia dello sviluppo di un'arte specificamente americana, anche se ancora forte-

mente legata all'impostazione europea. In questo catalogo, ovviamente, non c'è traccia dei marinai, né nudi né vestiti. Tutte le opere sono attentamente incorniciate in un discorso che esclude tanto la sessualità quanto altri scivolosi contenuti psicologici, se non velatamente, per via indiretta, passando per qualche illustre ascendente di quella pittura in cerca di garanti. Sicché, gli acrobati e le acrobate dalle pose paradossali, discendono direttamente da Toulouse-Lautrec; le illustrazioni di opere letterarie di autori stimatissimi, come Zola e James, Balzac e Poe, risentono dell'influsso di Matisse; i fiori e le nature morte, niente affatto metaforiche, dimostrano acquisita la lezione di Cézanne; e sempre da Cézanne, padre e nonno di tutti i cubisti, provengono i paesaggi e le vedute industriali. È curioso come il nome di Duchamp faccia la sua comparsa in questo saggio – e siamo nel 1950 – ancora a proposito del Cubismo; un Duchamp *inguaribilmente* pittore. Presentato come uno dei rappresentanti maggiori della corrente post-cezanniana, Duchamp è indicato come l'artista che, con la sua nichilistica, addirittura *cinica*, interpretazione del Cubismo, avrebbe ricondotto a forme e modi piú razionali l'istintiva anarchia di Demuth.³⁰

30. «*Furthermore, something of Duchamp's nihilistic, even cynical approach to Cubism may have appealed to Demuth's anarchic bohemianism as reflected in the illustrations of this same time*». *Ibid.*, p. 13.

La coppia di amici è dunque tratteggiata: l'uno spiritoso, timido e carino, amante delle feste e gode-reccio anche nel dipingere, incline al *flirt* sia col colore sciupato e sia con il piano geometrico; l'altro cerebrale e analitico, smanioso di finirla con tutta la pittura, e con Parigi per sempre, ma poi paziente con i veri artisti e arreso all'umanità di un amico magnanimo.

La dedica affettuosa di Duchamp, che si conclude con l'immagine idealistica ed erotica di un Demuth inseminatore, è il solo altro testo compreso nel catalogo oltre al testo storico-critico di Andrew Carnduff Ritchie, ma è certo che una nota di Duchamp rende superflue altre presentazioni. Al di sopra del breve scritto sta una riproduzione di *At "The Golden Swan", Sometimes Called "Hell Hole"*, l'acquerello eseguito da Demuth nel 1919 in cui l'autore si ritrae con Duchamp in questo popolare caffè, vivace e dall'atmosfera bohémienne, frequentato da scrittori, artisti e perdigiorno. C'era chi considerava *The Golden Swan* nient'altro che una squallida bettola, ma evidentemente a Charlie e Marcel piaceva un sacco quell'aria da bassofondo, dove si decantava la modernità nei termini di un cosmopolitismo furfantesco ed equivoco...

(Descrizione del dipinto At "The Golden Swan", Sometimes Called "Hell Hole", la quale intende non resistere alle fantasie suggerite dall'intuito né alle supposizioni non suffragate da sufficienti testimonianze)

A un tavolo affollato, stanno seduti l'uno accanto all'altro, Charlie a sinistra e Marcel a destra; Marcel sulla sua sedia è girato con il corpo verso l'amico, ma i due sono intenti a guardare ciascuno in una sua direzione, oltre i bordi del dipinto. È un momento di ordinaria e trascurata confidenza tra due anime che, avvezze all'intimità, sono complici anche nella distrazione, nella simmetria di sguardi parimenti assorti in opposte lontananze fuori scena, e che non per questo temono una reciproca solitudine.

Di tutte le figure del dipinto, Charlie e Marcel sono le uniche di cui si possa dire che sono mute, di parola e di sguardo; a parte, forse, una frase di vaga sorpresa, che nelle forme di un sopracciglio alzato smuove il viso di Charlie; viso da esploratore, di uno che con gli occhi ritaglia a

una a una le sagome nella folla. Marcel invece è totalmente lieve, nessuna espressione che lo tenga ancorato al contesto materiale, sia questo una fogna oppure un accogliente salotto. Ha quella grazia atona di innocuo animale selvatico, che è sempre in sé, tutto intero nella sua pelle, separato dal mondo e fuori luogo nel mondo, dove però occupa un posto centrale. È ritratto con i capelli chiari, gli occhi grandi e la fronte aperta fra le tempie rasate, il visetto acerbo, pulito e teso sul bel collo lungo. È il 1919, due anni dopo *Fountain*; Charlie ha trentasei anni e Marcel ne ha trentadue, ma nel dipinto sembra ancora più giovane e quasi si direbbe... innocente. Charlie ha da guadagnare qualcosa da questa differenza di età, di faccia e di carattere, che egli sottolinea e rinforza nel doppio ritratto di sé e dell'altro.

A Parigi, era Marcel che guidava i giochi; Marcel aveva le chiavi per entrare nella pittura e uscire dalla pittura; Marcel sapeva il prezzo dell'entrata e dell'uscita. Charlie si confondeva, si eccitava e sudava, accettava di tutto, di tutto, di tut-

to, in cambio di quel po' di verità della pittura che Marcel gli propinava, goccia a goccia. Era come un veleno, per Charlie, il segreto della pittura. Marcel sapeva le dosi e i modi giusti per goderne senza morire, e senza fare la fine di quei poveracci che, arrivati a Parigi, il giorno dopo si macchiavano la reputazione poiché considerati già manieristi delle avanguardie.

Marcel invece sapeva come ci si salva dall'accademismo, e aveva deciso di indicare anche a Charlie la via d'uscita. Per questo Charlie gli stava sempre intorno e pendeva dalle labbra di Marcel. Il quale, a sua volta, subiva il fascino di quell'americano di provincia, tanto mite e gioviale, del tutto privo di vanità, curioso del Cubismo e del Postimpressionismo così come lo era dei mezzi pubblici, dei giardini al buio, dei cessi, dei caffè sulla Rue Monge e dei bignè caramellati.

Ma quel che più piaceva a Marcel era quel modo di zoppicare che aveva Charlie, e che per Marcel aveva assunto un significato metafisico, dato che la ritmica battuta di quel

passo intermittente in lui sintetizzava la misteriosa altalena di un desiderio altrimenti impercettibile. Solo quel passo che da lontano si faceva piú vicino, e Marcel era invaso dal languore. E quando stavano a letto, a Marcel gli era preso questo capriccio di tracciare con la punta della lingua una parola a caso sulla gamba di Charlie, per poi tormentare l'amante di indovinelli. Era Marcel, prendere o lasciare. A volte si divertiva persino a spingere l'amico, vederlo barcollare, gli toglieva il bastone, lo premeva in un angolo, gli sussurrava la verità dell'arte all'orecchio, in un francese inventato, in un francese mentale che Charlie non capiva. Ma Charlie era cosí, che gli piaceva in fondo non capire, e gli veniva duro anche solo a sentire Marcel che dialettava...

Adesso, qui a New York è diverso. Marcel ha smesso finalmente di dipingere e fa le sue cose, difficili da spiegare e definire, in tutti i sensi cose interminabili. È a New York da quattro anni, ha un suo giro di conoscenze e di amici, che sono gli

stessi di Charlie: figlie e figli di famiglie facoltose, rendite, buone scuole, fame di arte e di lettere, costretti a una modernità che contraddice la loro puritana tradizione e il conto da cui attingono per vivere. Sanno perfettamente dov'è Parigi, e quando e come e perché. Lunga infatti la lista dei motivi per cui Parigi è in cima ai loro desideri: c'è l'arte e la letteratura e, per farla breve, i costumi sessuali sono molto piú liberi e creativi o, in parole povere, l'Io non è cosí ossessivamente ingabbiato da sguardi, leggi, regole e famiglie. Loro sí che sanno quanto pesa l'avanguardia, perché l'hanno trasportata in valigia tornando dai viaggi in Europa, e adesso si trovano a doverla vivere in un mondo che non sa che farsene dell'avanguardia e non la capirà mai. Devono rendicontare ogni minimo soffio di novità, ogni passo in avanti va esposto in parole semplici e possibilmente pratiche. Qui l'Astrattismo te lo fanno sudare, e le discussioni infinite alla Società degli Artisti Indipendenti - pure lí! - ti svelano perché Marsden

non ci pensa affatto a lasciare Berlino, a parte ovviamente gli uomini con cui va a letto a ogni ora del giorno, e che qui è una fatica. Qui, Espressionismo e Simbolismo sono sotto il controllo della buon costume. Ci si nasconde per i baci come per la scomposizione dei piani, per travestirsi e sformare le figure; e i moralisti si scervellano a ideare le regole, appostare tagliole.

In questo squilibrato teatro, Charlie conosce tutti, e spiega a Marcel chi sono i personaggi uno per uno. Gli spiega come funziona il palcoscenico, e come spendersi al meglio. Gli fa capire che cosa ha lui di raro e di speciale, che cosa tutti vorranno da lui, qual è il suo genio. Marcel non è mica nato ieri, e in teoria non gli servono i protettori. Ma in pratica però, la mentalità americana lui non immagina neanche cosa sia, e poi non parla bene l'inglese. Così da quando sta a New York, quelli del giro dell'arte non fanno che prendersi cura di lui, Charlie specialmente.

Le premure di Charlie vanno ben al di là del lavoro, e si può dire

che Charlie a Marcel gli insegna un'estetica piú ampia, che va dalla galleria di Stieglitz al 291 di Fifth Avenue, al cabaret jazz di Barron Wilkin ad Harlem; e poi al molo di Sands Street dove battono i marinai e c'è il bar di un italiano dove si parlano male tutte le lingue; poi alla casa degli Arensberg al 33 della Sessantasettesima Ovest, dove Marcel ha lo studio - grazie ai contatti di Charlie! - e infine al Golden Swan in Greenwich Village, per un paio di bicchieri, prima di scendere al Lafayette Baths, poco distante, la sauna preferita da Charlie, frequentata da impiegati di ogni tipo, che ci vengono pure da Boston... L'avevano appena riaperta, nel 1917, dopo la terribile incursione degli agenti della Società per la Prevenzione del Vizio, che l'anno prima avevano spaccato teste e nasi dentro gli orinatoi, schizzi di sangue e sperma sulla porcellana, senza riguardo alcuno per nessuno. Ora i nuovi proprietari sono i Gershwin, e ci lavorano i figli, Ira e George. A Marcel non sta simpatico George,

segue da pag. 108 a pag. 151

vittime che egli sfrutta su quei fogli non suoi. Egli non è degno della tua arte e non sai la pena che provo all'idea che Parigi offra il suo palcoscenico a questo spacciatore di idee altrui. Vedrai che farà lui il funerale alle avanguardie: Breton, il becchino. E se lo saranno meritato, certi artisti, il funerale, poiché da personaggi come Breton occorre prendere le distanze prima che sia troppo tardi.

Come ha fatto Duchamp, a cui va se non altro il merito di aver capito in tempo l'aria che tira e se n'è andato a New York. Ma è vero che ha smesso di fare l'artista? Che strana persona, quel Duchamp! La prova che l'infallibilità di una fredda intelligenza può distruggere l'arte, quando non è temperata dagli errori della vita e si ha paura del mondo. Ma forse poi, distrutta l'arte, questi spiriti avari di materia torneranno alla vita, e allora tanto meglio, vorrà dire che ne è valsa la pena sbarazzarsi dell'arte. Mi hanno detto però che è tornato dall'America e gira per Parigi.

Sai che Darius l'ha incontrato? Non immagini dove: nientemeno che nei cessi della Gare d'Austerlitz! Il buon Darius ci si era recato alla ricerca di una sua nuova fiamma, un giovane conosciuto di recente, un allievo di Nozal che si crede Monet resuscitato e va in stazione con colori e cavalletto a far l'impressionista. E intanto rimorchia. Il povero Darius ha perso la testa, gli ha dato anche dei soldi di nascosto, ma quello si rifiuta di dirgli dove abita, e si sottrae agli appuntamenti, e scompare per giorni e insomma le solite cose di Darius. Sicché un giorno Darius lo cerca alla stazione e lo trova, il suo amoretto pittore, che

aveva appoggiato la tela ancora fresca d'olio sulla porta di un cesso semiaperta, e con le braghe calate stava nell'ombra, con la sua bella "materia" di fuori, mentre Duchamp inginocchiato gli dava la bocca e non se la smetteva proprio di succhiare.

Ma non è assurda la vita? Che dopo tanto parlar male dei pittori e della trementina, uno finisce a pompare l'uccello di un postimpressionista!

Jean, credimi, il mondo è assai meglio dei paradisi artificiali. E tu curati, amico mio, e quando ti sarai disintossicato verrai con me, qui nel Midi, ad aiutarmi a rimettere in sesto il giardino.

Colette

St Tropez le 7 novembre 1925

Mon cher et tendre Jean,

C'est seulement maintenant que je t'ave le
temps de t'écrire après des journées passées à
bagabonder avec Maurice - de par les
routes et campagnes de ce lieu enchanteur
dont la lumière parfaite et végétale a
embellifié mon cœur. Le désordre
familier des potagers en bord de mer,
l'ombre humide et âpre du liège, la
blancheur aveuglante d'un mur et qui
traverse sur le toit des plants qui poussent,
les bateaux ancrés à deux pas du seuil
des maisons... tout, tout me fascine et
m'émoustille. Et cela, alors que je me retrouve
aujourd'hui comme un gamine, avec un
sentiment profond et embourbant. Et c'est pour
ce nouvel amour que j'ai eu besoin absolu
de paysage d'art, frais, d'une demeure ne
me rappelant rien, pour pouvoir fronder
l'air bon et frais de printemps. Tu comprends
bien que Paris ne me manque pas. Mais nos
distances si, je souffre parce que je te vois
perdu dans ton deuil qui semble ne jamais
finir et je voudrais être auprès de toi, te
faire sentir mon amitié.

Rico m'a tout raconté de la manière dont les
choses se sont passées avec Baraton et ce qu'il
est certain de dire de toi en profitant de son
désarroi. Ne t'en fais pas, Jean, mon tendre ami,
Baraton est un infâme qui t'humilie. Et la le
certain oulgaire et fallacieux des maîtresses
de bordel qui savent comment sucer le sang
de la beauté des autres et toi, Jean, tu dois
seulement te satisfaire de ne pas être une des
victimes qu'il exploitait dans ses cécités dérobées
aux autres. Et n'est pas digne de ton art et tu ne
peux pas la peine que j'éprouve à l'idée que
Paris offre sa scène à ce trafic quant à l'idée
d'autres. Tu verras, c'est lui qui fera l'embour-
nement des avant-gardes. Baraton le postérieur.
Et certains artistes ne l'auront pas senti, cet
embournement, car de personnages tels que Brecht
il faut franchir les distances about que il me soit
trop tard.
Comme a fait Duchamp, à qui va tout au
moins le mérite d'avoir compris à temps
ce qu'il y avait dans l'air et est parti à
New York. Mais a-t-il vraiment cessé de
faire l'art etc? Quel rôle de personnage
ce Duchamp! La preuve que l'infirmité
d'une proie d'intelligence peut détruire l'art
quand elle n'est pas tempérée par les erreurs
de la vie et qu'on a peur du monde. Mais
peut être qu'après, une fois l'art de l'art,
ces esprits aveugles de matière, se remettent
à vivre et, alors, faut mieux, ça vaudra

dire que cela valait la peine de se débar-
rasser de l'art. Mais on m'a dit qu'il est
revenu d'Amérique et traîne dans Paris.

Sais-tu que Darius l'a rencontré? Tu ne
devineras jamais où: rien moins que dans les
Batignes, de la gare d'Austerlitz! Le bon Darius
s'y était rendu pour rechercher une nouvelle
femme, un jeune, com un récemment, élève de
Nozal, qui se croit Monet ressuscité et va
dans les gares pour les impressionistes avec
couleur et cheval. Et en attendant, il change
le jeune Darius se perd la tête, il lui a
même donné de l'argent en cachette, mais le
gars refuse de lui dire où il habite, lui fait
faux-bonds aux rendez-vous, dit pendant
pendant des jours, le ref. les tines habillées de
Darius. Tant et si bien qu'un jour Darius
va le chercher à la gare et trouve son petit
amoureux peinte qui avait posé sa toile
encore fraîche d'un mile contre la porte,
extr'oubaté d'une latrine et se trouvait
dans l'ombre, les pantalons baissés et la
belle "mat'ère" dehors, tandis qu'age nouille,
Dechamps lui donnait la bouche et martelait
par de le sucre. Quoi de plus absurde que
ça n'est? Qu'après avoir dit tant de
mal des peintres et de la série bouillie,
on finisse par sucer la bite d'un
post-impressionniste!

Jean, crois-moi, le monde vaut
beaucoup mieux que les paradis artificiels.
Et toi, mon ami, soigne-toi et quand
tu seras d'ici-tropique, viens avec moi,
ici dans le Midi, m'aider à remettre
le jardin en état.

Colette



Il nucleo originario di questo saggio costituiva la traccia di una lezione progettata come mio contributo a *Naked Lights*, una rassegna di performance artistiche organizzata da P.L.M. Pacentini e Ludovica Palmieri al teatro Tordinona di Roma il 18 giugno 2015. Quella sera la lettera di Colette venne letta da Giada Benesperi.

Una seconda lezione si svolse a Venezia il 20 ottobre 2017, all'interno della densa giornata di letture performative *Per una lezione di meno*, ideata e curata da Rachele Palma, con la collaborazione di Lucia Bergamaschi e Francesca Filisetti, presso l'Università di Venezia IUAV - Ca' Tron. La lettera di Colette fu letta da Federica Marra. Devo a Rachele Palma, al dialogo costruttivo che si generò in quella fertile occasione, la spinta a ripensare il lavoro arricchendolo di nuove riflessioni.

Fu in seguito a quell'esperienza che, per iniziativa di Cesare Pietroiusti, la lezione divenne parte di un trittico dedicato all'*Orinatoio* nel quale, sotto il titolo di *tre COINS nella FOUNTAIN*, si riunivano i lavori di Andrea Lanini (*Dolce Sélavy*), di Cesare Pietroiusti (*Acqua in bocca*) e mio (*L'altra Fontana*), nella forma di un'armoniosa e spontanea confluenza di differenti approcci al medesimo

tema. Nell'intenzione di celebrare il 101° anniversario della prima non-esposizione di *Fountain*, con la cura di Carolina Latour il trittico fu presentato a Roma due volte nello stesso anno 2018: il 10 aprile al Dipartimento di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere dell'università Sapienza, e il 25 ottobre al museo Macro, nel complesso delle proposte comprese nel progetto Asilo, ideato e diretto da Giorgio De Finis. Nelle due occasioni, rispettivamente, la lettera di Colette era letta da Giada Benesperì e da Beatrice Valeri.

La lettera di Colette a Cocteau giunse tra le mie mani per strade inconfessabili giacché non del tutto onorevoli. Essa è molto probabilmente un falso, per quanto la pretesa di una verità sia sempre destinata a vacillare, in quel nido di voci smontate e rimontate e di deliri strutturali che era Parigi negli anni Venti. Il dubbio sull'autenticità mi venne già per via del vistoso errore circa la data della morte di Monet, che nel 1925 non era ancora avvenuta, come invece lascia intendere il testo. È quello l'anno in cui la scrittrice conosce Maurice Goudekot, se ne innamora e comincia a sistemare la *Treille Muscate*, la villa di Saint-Tropez dove soggiornerà fino al 1939. Il 1925 è anche l'anno in cui Jean Cocteau entra in clinica per disintossicarsi. Il Darius a cui si fa riferimento nella lettera, è quasi certamente il musicista Milhaud. Del tutto ignota invece resta l'identità del giovane allievo di No-

zal, al quale Marcel Duchamp «donnait la bouche» alla Gare d'Austerlitz.

Grazie a Mme Madeleine Carbonnier per la gentile collaborazione.

In questa vicenda dai contorni oscuri, un ruolo affatto luminoso ebbero Geppy Sferra, Michael Senno, Irene Ranzato, Steve Natterstad, Mary Desmond, Claudia Damiani e Marco Santarelli, ai quali debbo consigli linguistici, riletture e prove di senso.

PP, ottobre 2020

INDICE

Introduzione	9
MARCEL	17
Le regioni verbali	19
Vogliamo la trama!	33
CHARLES	49
Il rumore segreto	51
Charlie era così	60
Se e con chi ha fatto l'amore Demuth: una questione storico-artistica	69
Nota su un frammento traumatico dell'adolescenza di Picasso	85
CHARLES E MARCEL	91
Il buon seminatore	95
Descrizione del dipinto At " <i>The Golden Swan</i> "	101
Entr'acte	118
Nel fresco orinatoio	121
Nota su Sandro Penna che salva Marcel Duchamp?	128
Il battesimo	138
Elenco delle fonti	145
APPENDICE	147
Una lettera indirizzata a Jean Cocteau e attribuita a Colette (1925)	
Nota conclusiva	161

Stampato in 250 copie numerate.

finito di stampare per Cambiaunavirgola
nel mese di ottobre 2020
da Printi, Manocalzati (Av)
su carte amiche delle foreste
Fedrigoni *Arena* e *Materica*

composto con il carattere Figural, disegnato
da Oldřich Menhart nel 1940

Cambiaunavirgola è il progetto culturale
dell'associazione di promozione sociale
Spazio etico di Roma. L'associazione ha l'obiettivo
di praticare e diffondere la cultura indipendente,
il pensiero libero, l'integrazione e l'accoglienza,
la sostenibilità in ogni sfera dell'agire.
www.facebook.com/spazioetico