MARCEL DUCHAMP alias RROSE SELAVY alias MARCHAND DU SEL alias BELLE HALEINE

Arturo Schwarz

L'importanza degli anagrammi nella tradizione alchemica non è meno grande di quella dei giochi di parole. Anche ciò è sottolineato da Fulcanelli, che menziona l'esempio di Tiphaigne de la Roche, il quale nascose il titolo del suo trattato alchemico pubblicato nel 1753 — *Alc[hi]mie ou la crème d'Aum* — sotto l'anagramma *Amilec ou la graine d'hommes*. E questi anagrammi esoterici non si limitavano a nascondere i contenuti degli insegnamenti o titoli delle opere, ma coprivano anche i nomi stessi degli iniziati.

Marchand du Sel (mercante del sale), un anagramma su Marcel Duchamp, è solo uno dei tre pseudonimi adottati da Marcel Duchamp: gli altri due sono Rrose Sélavy e Belle Haleine. Un'analisi di questi tre pseudonimi può risultare molto illuminante.

Rrose Sélavy

Abbiamo riportato altrove la descrizione fatta da Duchamp delle circostanze che lo portarono a coniare questo pseudonimo e ad aggiungere successivamente una seconda 'r' a Rose, e qui non riveste alcuna particolare importanza. Possiamo invece concentrarci sull'analisi delle motivazioni latenti che Duchamp *non* rivelò.

Rose (più precisamente, la Rosa Mistica) non è che un altro nome della Pietra Filosofale. Qui Rose (nome femminile) implica per Duchamp una doppia identità sessuale che è anche una delle caratteristiche fisiche del Rebis. Il Rebis a sua volta è ancora un altro dei nomi della Pietra. I poteri creativi e rigeneranti della pietra sono indicati nella doppia 'r' di Rrose. Cirlot ci ricorda che la 'r' vibrata è onomatopeica e allude al tuono in quanto simbolo del potere creativo (è per tale ragione che gran parte dei verbi di quasi tutte le lingue contengono la lettera 'r'). Tale idea è ulteriormente confermata dal fatto che la rosa (a otto petali) è simbolo di rigenerazione e di felice compimento.

Il significato mitologico della rosa permette a Duchamp di fornire alla Sposa un'identificazione altamente poetica. Il fiore (che sta per la pietra) riservato all'Adepto nel giardino chiuso delle Esperidi è la rosa; e la rosa è anche l'emblema di Venere. Poiché la Sposa, come abbiamo già visto, va identificata con Venere, ritroviamo nella scelta di Rose un'ulteriore manifestazione della tendenza inconscia dello Scapolo a identificarsi con la Sposa.

Sélavy suona in francese *c'est la vie* (è la vita). Lo pseudonimo di Duchamp può essere allora letto così: la Pietra Filosofale (Rrose) è vita (Sélavy) e/o la Sposa è la mia vita. Ma non è tutto. Rrose Sélavy suona anche come *Eros c'est la vie*. Sovveniamoci dell'importanza attribuita da Duchamp all'erotismo: « L'erotismo è un soggetto che mi è molto caro, e certamente io ho applicato tale predilizione, questo mio amore, al mio *Vetro*. Infatti, ho sempre pensato che la sola scusa per fare qualcosa è d'introdurre l'erotismo nella vita. L'erotismo è vicino alla vita, più vicino della filosofia e simili ». L'anagramma dell'anagramma eguaglia non solo la vita con Eros (preso in tutti i suoi molteplici significati alchemici e mitologici), ma anche Eros alla Sposa (presa nel senso sia essoterico che esoterico), giacché Rrose (la Sposa) è vita (Eros).

Con le due semplici parole del suo pseudonimo, che lui trasforma nel suo motto, Duchamp rivela e nel contempo nasconde i fondamenti filosofici della sua vita e dei Ready-mades.

Come la Pietra Filosofale — sebbene « familiare a tutti » poiché essa è « sotto di te, vicina a te, sopra di te e attorno a te » (*Artis auriferae*) — è riconosciuta solo dall'iniziato, così anche la vita è sinonimo del magistero arcano purché si possa giungere a comprenderlo. In numerose interviste, Duchamp ha risposto, a chi lo interrogava sulla sua occupazione: « Sono uno che respira », pareggiando così la sua attività creativa con il fatto stesso di esistere, con la vita stessa. Più oltre, il magistero — che trasmuta i metalli di base in oro — è pareggiato da Duchamp quando trasmuta il comune oggetto quotidiano in un'opera d'arte. La percezione della bellezza, al pari della scoperta della Pietra Filosofale, è semplicemente una questione di più alta coscienza. Duchamp ci invita ad acquisire tale consapevolezza aprendo le nostre menti e i nostri occhi alla bellezza che ci circonda. Il suo pseudonimo mostra come.

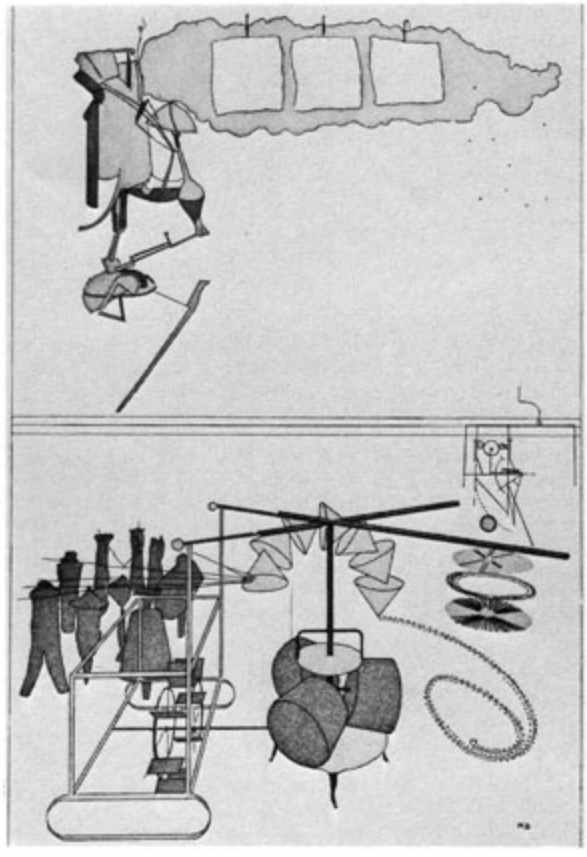
Marchand du Sel

Sarebbe stato ben difficile scegliere uno pseudonimo più appropriato di Rrose Sélavy. Solo un altro poeta avrebbe potuto eguagliare tale impresa. Penso a Robert Desnos, il poeta surrealista che, nel corso di uno dei suoi sonni medianici, anagrammò Marcel Duchamp in Marchand du Sel.

Per capire tutte le implicazioni del secondo pseudonimo, sorto nel 1922, due anni dopo Rrose Sélavy, dobbiamo dedicare la nostra attenzione ai significati di Marchand (mercante) e Sel (sale).

Anzitutto Sel è un omofono di *scel* (sigillo: firma) e nel 1922 Duchamp si era già dedicato da parecchi anni ai Ready-mades. Per lui, limitarsi a firmare un comune oggetto manufatto era sufficiente per elevarlo al rango di opera d'arte. Ma *scel* (firma) comprende anche il concetto di *idea*, e *sel* ha il significato metaforico di *sapientia* (saggezza).

Sicché l'idea insita nei Ready-mades è tutta contenuta in questa parola di tre lettere. Solo la saggezza è necessaria per riconoscere che la bellezza risiede nell'oggetto comune, ed è sufficiente distinguerla con un sigillo o una firma per consacrarla. Fu durante questo periodo (1920-1924) che Duchamp scrisse anche il grosso dei suoi più noti anagrammi e giochi di parole. Sel (sale) in ambedue i significati — essoterico (sale) ed esoterico (spirito) — sta per ingegno, intelligenza,



Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro completato/Le Grand Verre completé/The Large Glass Completed*, Cadaqués 1965-66. Incisione colorata su pergamena giapponese cm. 50 x 33. (Cortesia Galleria Schwarz, Milano)

e acutezza. Pertanto compendia ammirevolmente anche questo aspetto dell'attività di Duchamp.

La parola Marchand (mercante) comporta il concetto di commercio; il suo secondo significato comune coincide con il suo primario significato originale: scambio intellettuale o spirituale, comunione, familiarità. E' ovvio che Duchamp sia realmente familiare con la saggezza e l'ingegno; questi due aspetti dell'intelletto sono le pietre angolari della sua attività creativa. Coniando questo pseudonimo per Duchamp più di cinquant'anni or sono, Robert Desnos lo ha riconosciuto come il maestro di una specie di arte concettuale, dove il termine « concettuale » è usato nell'originale senso duchampiano: cioè, in quanto opposto al retinico.

Ancora più istruttiva è l'analisi dell'omofono di Sel — scel (sigillo) — alla luce della tradizione alchemica. Per l'*artifex*, il successo dei suoi tentativi dipendeva dalla sua capacità di sottoporre il mercurio a un processo che gli facesse acquisire poteri di trasmutazione. Il segno esterno del successo del magistero era l'apparizione nel mercurio di una figura geometrica nota come il Sigillo di Ermete. Nel corso dei tempi, l'effetto fu identificato con la causa, e il Sigillo di Ermete — che sigillava il successo dell'*opus* — divenne un sinonimo della Pietra.

L'altro punto che merita d'essere menzionato in rapporto al Sigillo di Ermete è che Ermete Trismegisto (« tre volte massimo », il patrono degli alchimisti) era chiamato anche il Padre delle Parole. L'attività di Duchamp nella linguistica, la sua invenzione non solo di parole ma di un intero nuovo linguaggio, lo autorizzano certo a condividere il soprannome del suo patrono.

Il sale svolge un ruolo considerevole nella tradizione alchemica, come ci conferma Fulcanelli, e breve è il passo che porta l'alchimista dal riconoscere il ruolo cardinale del sale nel magistero all'accordargli la posizione di Pietra Filosofale. Dopo aver menzionato che nell'alchimia filosofica il sale è un principio cosmico che ha la medesima paradossale doppia natura della sostanza arcana, Jung cita un gran numero di fonti alchemiche che nuovamente confermano l'identificazione del sale con la Pietra Filosofale. « Il sale è una delle molte designazioni della sostanza arcana. Tale connotazione sembra essersi estesa all'inizio del Medioevo sotto l'influenza araba. /. . ./ Il *Rosarium*, grandemente tributario delle vecchie fonti latine, nota che ' tutto il segreto risiede nel comune sale preparato ', e che ' la radice dell'arte è il sapone dei saggi ' (*sapo sapientum*), che è il ' minerale ' di tutti i sali ed è chiamato il ' sale amaro ' (*sal amarum*). Chiunque conosce il sale, conosce il segreto dei vecchi saggi. ' Sali ed allumi sono i coadiuvanti della pietra ' ».

Allorché discutemmo *Giovane e fanciulla in primavera*, Duchamp fu identificato con Eros e Mercurio. Non sarà irrilevante notare adesso che per Jung il sale è interpretato come Eros e che anche Mercurio è identificato con il sale. Ricordiamo che il mercurio (il minerale) era anche chiamato il leale servitore e il *sigillo della terra*.

Abbiamo già notato inoltre l'aspirazione della psiche di Duchamp verso l'*immortalità*, e menzionato il parallelo tra la *solitudine* di Duchamp e quella dell'alchimista. Troviamo entrambe queste idee implicate nel significato simbolico della salamandra, l'immortale essere mitico che Duchamp — come una volta mi disse — avrebbe scelto di essere, se avesse potuto rinascere sotto forma di un animale.

Salamandra (dal latino) è composto di due radicali: *sal* (sale) e *mandra* (roccia, solitudine, eremitaggio). Ecco perché *salamandra* è il nome dato al salgemma, detto anche *sale solitario*. Ugualmente rivelatrice è la radice greca di salamandra. Sala: agitato, o salos o zale: tempesta, acque agitate; e mandra, che ha lo stesso significato come in latino. Solo nella solitudine ci si può riconciliare con la tempesta, le acque agitate: cioè, con gli interni conflitti della nostra psiche.

Belle Haleine

Il terzo degli pseudonimi di Duchamp apparve nel 1921. Belle Haleine nacque un anno dopo Rose Sélavy (nel 1920 Duchamp scriveva Rose con una sola ' r ', e fu solo verso la metà dell'anno seguente che adottò la doppia ' r ').

« Belle Haleine » (Bell'Alito) è un gioco di parole su *Belle Hélène* (Bella Elena). Duchamp coniò questo pseudonimo per l'etichetta di una bottiglia di *Eau de Violette* che trasformò, trasponendo una singola vocale, in « Eau de Voilette » (Acqua di Veletta). Le parole « Belle Haleine » sono il marchio commerciale (il suo *sigillo*) della sua immaginaria marca di « Acqua di Veletta ». Queste parole sono stampate sotto una fotografia in cui Duchamp appare in vesti di donna, indossando un largo cappello.

La storia di Elena, la bellissima figlia di Zeus e Leda, rivela alcune sconcertanti corrispondenze con la storia della Sposa. Anche Elena fu coinvolta in una relazione incestuosa (più precisamente, in un duplice incesto: dapprima con uno dei suoi propri fratelli, quindi con Deiphobus, fratello del suo primo marito); lei pure doveva subire il medesimo tragico destino (Elena fu impiccata); venne identificata con un albero (a Rodi,

Marcel Duchamp, *Belle Haleine, Eau de Voilette/Bell'Alito, Acqua di Veletta/Beautiful Breath, Veil Water*, New York 1921. Fotografia originale della bottiglia di profumo, la cui etichetta è un fotomontaggio di Duchamp, realizzato con la collaborazione di Man Ray. (Cortesia Galleria Schwarz, Milano)

Elena venne venerata sotto il nome di Dendritis — la dea dell'albero): anche la Sposa, secondo le parole stesse di Duchamp, era di « tipo arboreo ».

Non è difficile dedurre che una delle motivazioni inconscie per la scelta di questo pseudonimo e per il fatto che Duchamp appare qui come una donna — fosse il desiderio di identificarsi con la Sposa, per diventare « carne della sua carne », come è rivelato dalla dedica che egli iscrisse sul retro del quadro *Giovane e fanciulla in primavera*.

« Belle Haleine » (Bell'Alito) è ugualmente rivelatore. In tutti gli scritti esoterici il respiro è associato all'iniziazione. Nella tradizione indiana il respiro è associato alla parola, specialmente al suo valore iniziatico. Trattenere il respiro è un'abilità caratteristica del mago indiano, e nello Yoga il potere conferito dal Prāmāyāmā (controllo del respiro) permette allo yoghi di distaccarsi dal mondo. Nella tradizione sciamanica il respiro è associato al passaggio dell'identità sessuale. Il fiato (*haleine* nell'originale francese; *halare, anima,*

anhelare in latino; *psyché* in greco) ha un'interessante etimologia che conferma le nostre analisi. Thass-Thienemann fa notare che *psyché* e *anima* hanno a che fare con l'essenza immortale dell'uomo; questi due termini « si riferiscono generalmente alla respirazione. Percepiscono la respirazione come lo scambio continuo del mondo interno ed esterno, come la comunicazione invisibile della realtà oggettiva e soggettiva; così la respirazione diventa il tramite che trasporta la parte divina ed immortale dell'uomo ».

Considerando i vari elementi, credo che non potrà apparire azzardato avanzare l'ipotesi che scegliendo questo pseudonimo Duchamp abbia implicato di avere raggiunto lo stato di adepto. È verosimilmente dotato di qualità fisiche (androgino), temporali (immortalità) e spirituali (consapevolezza) che lo distinguono dal profano. In tal modo è pienamente qualificato ad agire come iniziatore della *soror mystica*, ossia della Sposa.

Il significato iniziatico di Belle Haleine è rafforzato dal senso alchemico del velo e dell'acqua. Esaminiamo dunque Acqua di Veletta — il gioco di parole duchampiano per Acqua di Violetta. Gli alchimisti usavano la parola « velo » nel suo originale significato antitetico di velo (*velum*, nascondere) e disvelo (*revelare*, rivelare, togliere il velo o coprire nuovamente con un velo). Per gli alchimisti il velo era impenetrabile solo per il profano; per l'adepto diventava trasparente, ed effettivamente toglieva il velo dagli occhi del suo intelletto.

Acqua è il nome dato dagli alchimisti al mercurio, l'elemento della prima *materia*, come pure a Mercurio, il prodotto ultimo del magistero. Abbiamo già riconosciuto Duchamp in Mercurio e quindi l'identificazione Acqua/Mercurio ci conferma ancora una volta l'equazione Duchamp/Adepto. Nello stesso tempo, poiché l'acqua sta anche per la Sposa, possiamo presumere che Duchamp s'identifichi con lei ancora una volta e/o che è la Sposa che dev'essere iniziata. E il punto di partenza di Duchamp per il suo « Acqua di Veletta » — « Acqua di Violetta » (Eau de Violette) — arricchisce vieppiù il gioco di parole. Gli alchimisti chiamavano le stelle cadenti « fiori celestiali ». Quando esamineremo l'assemblaggio *Genre Allegory* nel prossimo capitolo, vedremo che anche la Sposa è una stella cadente. Jung ricorda che gli alchimisti chiamavano anche l'*aqua permanens* (acqua permanente) un « fiore », mentre il fiore blu zaffiro a cinque petali è il fiore dell'ermafrodita. La violetta è un fiore stellare a cinque petali, il cui viola è il risultato dell'addizione del rosso (colore dell'immortalità) con l'azzurro.

L'originale significato esoterico della violetta si è preservato fino a oggi nella parola gergale « pansy » (inglese per viola del pensiero, anche per « checca »), usata per designare un uomo effeminato o un omosessuale (controparte essoterica dell'ermafrodita o androgino esoterico). Tutti questi differenti significati simbolici ci conducono nella stessa direzione: la Sposa è pareggiata con una violetta, a sua volta pareggiata con lo Scapolo (il viola simboleggia l'androgino). La Sposa e lo Scapolo sono ancora uno.

Notiamo ora che il ritratto di Duchamp sull'etichetta della bottiglia di *Belle Haleine, Eau de Voilette* mostra principalmente la sua testa, e che la relazione tra le parole « testa » e « vascello » possono esser viste alla luce sia d'una analisi etimologica che della tradizione alchemica. Il passo dall'identificazione semantica « testa/vascello » all'equazione alchemica « testa/vascello alchemico » (l'alambicco, il *vas hermeticum*) è breve, aiutati da Jung quando ci fa notare che « la testa o cranio (*testa capitis*) nell'alchimia sabeana serviva come vascello di trasformazione ».

Gli alchimisti di Saba anticipavano così ciò che Dorn doveva richiedere all'Adepto alcuni secoli dopo: « Trasformatevi da pietre morte in pietre filosofiche viventi ». Una richiesta che, con un nuovo salto di secoli, doveva essere formulata anche dai Surrealisti quando, parafrasando Dorn, stamparono in uno dei loro libretti la secca ingiunzione: « Voi che avete piombo nella testa, trasformatelo in oro surrealista ». Come abbiamo rilevato nel primo capitolo, la liberazione materiale dell'oro filosofico dal volgare metallo è una metafora dei processi psicologici inerenti alla liberazione dell'uomo dalle contraddizioni fondamentali della vita. E l'oggetto di questa liberazione/trasformazione è la mente dell'uomo.

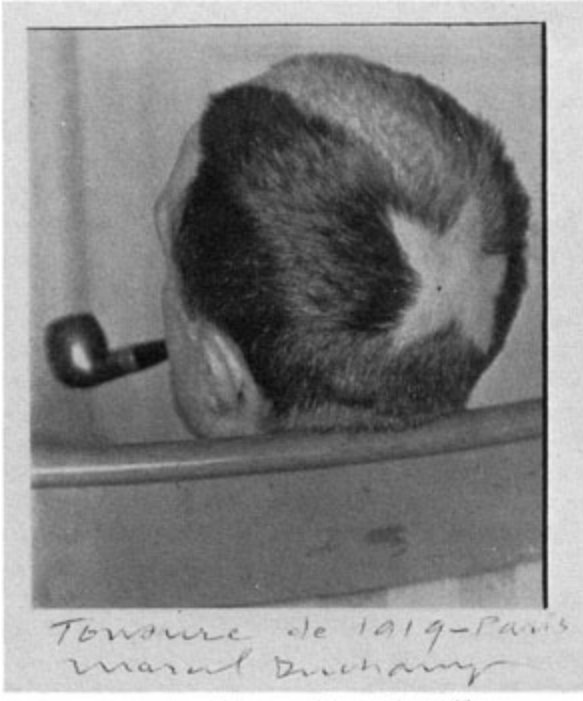
L'equazione « testa/vascello alchemico » ha il suo terzo fattore nella Pietra Filosofale. Osserviamo anzitutto che il significato del simbolo *vas* in alchimia era della massima importanza per l'artifex. Il *vas hermeticum* era tanto importante quanto la *prima materia*; difatti, l'alambicco era pareggiato anche col prodotto ultimo dell'opus, il *lapis philosophorum*.

Poco ci occorre ora per consolidare le nostre conclusioni. Il fatto che la Pietra Filosofale sia stata pareggiata con Duchamp e la Sposa; che Duchamp sia identificato con Mercurio; che la *coniunctio oppositorum* della coppia Fratello-Sorella produca la Pietra Filosofale; che la sede di questa congiunzione e della trasmutazione arcana sia il cervello — tutto ciò trova conferma in una breve frase del codice alchemico *Artis auriferae*, « il cervello... è il luogo di nascita della coppia Fratello-Sorella ». Tale equivalenza può essere rintracciata anche nell'alchimia greca, dove il *lithos enkephalos* (pietra-cervello, o Pietra Filosofale) è pareggiata con la *lithos u lithos* (la pietra che non è pietra, cioè il cervello). Jung ricorda inoltre che era nella *cucurbita* (termine colloquiale latino per testa, ancora in uso nell'italiano moderno dove zucca è familiarmente usato per testa) che gli alchimisti vedevano « la consumazione alchemica del matrimonio reale ». Il fatto che la *coniunctio oppositorum* abbia luogo nella testa, Jung lo interpreta come un'indicazione della natura psichica dell'evento.

I tre pseudonimi che Duchamp scelse per sé apparvero in rapida successione: Rose Sélavy nel 1920, Belle Haleine nel 1921, e Marchand du Sel nel 1922. I tre autoritratti allegorici di cui tratteremo ora, precedono immediatamente e in qualche modo preparano questi tre pseudonimi. *Apolinère Enameled* fu eseguito nel 1916-17, *Tonsure* e *L.H.O.O.Q.* furono fatti entrambi nel 1919, un anno prima di Rose Sélavy.

Tonsure

L'intero significato alchemico di *Belle Haleine* è riassunto in un'altra foto della testa di Duchamp presa due anni prima, in cui Duchamp è visto di spalle, con i capelli rasati a formare una macchia calva a forma di stella a cinque punte. Il solo fatto di rasarsi i capelli ci riporta alla familiare figura dell'androgino. « Il sacrificio sacerdotale dei capelli è verosimilmente un simbolo di emasculazione », ricorda Erich Neumann. « Il sacrificio dei capelli dell'uomo è un antico marchio di sacerdozio, dalla calvizie degli ierofanti egiziani alla



Marcel Duchamp, *Tonsura del 1919/1919 Tonsure*, Parigi 1919. Fotografia originale cm. 8,8x7,8. Si tratta di una fotografia estremamente rara, probabilmente in copia unica, che documenta l'importante gesto di Duchamp che anticipa l'attuale body-art. (Cortesia Galleria Schwarz, Milano)

tonsura dei preti cattolici e dei monaci buddisti. Nonostante la grande disparità dei punti di vista religiosi, la mancanza di capelli è sempre associata all'astinenza sessuale e al celibato, cioè a una autocastrazione simbolica ». Non occorre sottolineare ancora l'importanza dell'androgino nella tradizione alchemica. Ricordiamo solo che questa figura è uno dei lineamenti caratteristici di Mercurio e della *soror mystica* (la Sposa).

Negli scritti alchemici la stella a cinque punte è pareggiata al mercurio (a Mercurio). E contemporaneamente gli alchimisti vedevano anche nella stella il simbolo della Vergine (la Sposa). Possiamo inoltre notare che il diciassettesimo maggiore enigma dei Tarocchi è la Stella e che la sua corrispondenza astrologica è Venere; ugualmente istruttivo è il significato di questa carta — simboleggia il ciclo dell'eterno ritorno e dell'immortalità.

Infine, terzo e più importante fattore della nostra equazione, la stella è anche il simbolo della Pietra Filosofale, dell'unione del cielo (lo Scapolo) con la terra (la Sposa). Uno schema geometrico a forma di stella (denominato il Sigillo di Salomone) appariva solo alla fine del magistero per annunciare che l'*opus* era felicemente compiuto.

Quando Duchamp forma sulla sua testa (il vascello alchemico) la stella come simbolo della *coniunctio oppositorum*, esprime figurativamente ciò che Gerhard Dorn aveva già compreso — cioè, che il magistero è « percepito non con gli occhi esterni, ma unicamente dalla mente ».

Il simbolismo alchemico della Stella contiene in modo ammirevole il complesso e drammatico scenario dell'unione nuziale di Sposa-Scapolo che ha luogo nella e sulla testa di Duchamp — per essere vissuto mentalmente da lui, per essere afferrato e capito da noi se è vero che « sono coloro che guardano quelli che fanno la pittura ».

L.H.O.O.Q.

Se i tre pseudonimi adottati da Duchamp camuffano il suo nome, anche nei due autoritratti allegorici, di cui tratteremo ora, egli ha camuffato la sua persona, assumendo in ambedue i casi una diversa identità fisica e sessuale.

In *L.H.O.O.Q.* del 1919, Duchamp aggiunse baffi e pizzetto a una riproduzione della *Monna Lisa* di Leonardo. Sotto questa riproduzione iscrisse le lettere L.H.O.O.Q. che in francese suonano *Elle a chaud au cul* (Lei ha caldo al culo).

Ci sono molti interessanti punti di contatto tra Leonardo e Duchamp: furono entrambi figli di un notaio; il numero dei lavori sopravvissuti è in entrambi i casi molto ridotto; le loro opere maggiori furono abbandonate incompiute; erano fortemente interessati agli anagrammi e ai giochi di parole; i giochi scientifici di Leonardo (come pure il suo interesse per la scrittura speculare e le ombre) forniscono un parallelo interessante con la « fisica giocosa » di Duchamp (e il suo interesse per il « ritorno speculare » e le « Ombre proiettate »); condividono entrambi un comune modello psichico androgino; infine Leonardo che perora una pittura più intellettuale che fisica è riecheggiato da Duchamp quando afferma che la pittura dovrebbe essere non « solo retinica o visiva; dovrebbe avere a che fare con la materia grigia della nostra capacità di comprendere ».

La *Monna Lisa* è stata sospettata spesso di essere il ritratto di un giovane uomo, e aggiungendo baffi e pizzetto alla sua riproduzione Duchamp ha posto l'enfasi sull'androginìa del modello. Così ha commentato questa trasformazione: « La cosa curiosa circa i baffi e il pizzetto è che quando la guardi la *Monna Lisa* diventa un uomo. Non è una donna camuffata da uomo; è proprio un uomo, e fu questa la mia scoperta, senza che all'epoca lo capissi ».

Ciò che ci interessa realmente in questo contesto è decodificare le cinque lettere enigmatiche L.H.O.O.Q. Anche in questo caso è Duchamp che fornisce il primo appiglio: quarantadue anni dopo avere scritto questo criptogramma sotto il ritratto di Mona Lisa ha spiegato che « una libera traduzione di esse [le cinque lettere] potrebbe essere 'c'è del fuoco giù sotto' ». Perché Duchamp non diede la traduzione letterale di queste lettere (Lei ha caldo al culo)?

« Giù sotto » comprende un significato manifesto (essoterico) e uno latente (esoterico). Il sedere è quella regione del corpo che, nella Cabala, è la sede dell'immortalità e che anche nella connotazione secolare conserva qualcosa di sacro. L'osso composito che, alla base della spina dorsale, s'unisce con la vertebra per formare il pube è tutt'ora chiamato osso sacro. Nella tradizione tantrica, questa regione del corpo è la sede del Serpente Addormentato (*Kundalini śakti*) — nuovamente associato alla resurrezione e all'immortalità — attraverso la cui energia l'uomo può raggiungere la propria individuazione.

Nella tradizione alchemica il sedere acquista una connotazione altrettanto ricca. Per gli alchimisti i concetti di sedere/terra/passivo vennero a coincidere con i concetti di luna/acqua/femminile. Questi concetti esoterici (immortalità) e alchemici (femminilità) vennero ad essere sintetizzati nell'espressione corrente *l'éternel feminin* (l'eterno femminino), usato per definire i tratti permanenti della psicologia della donna.

Nel sistema alchemico delle polarità ciò che è sopra,

fuoco/sole, ha una connotazione maschile e attiva, mentre ciò che è sotto, luna/acqua, ha una connotazione femminile e passiva. A prima vista diremmo che il « fuoco giù sotto » esprime lapidariamente l'unione di ciò che sta sopra (uomo/fuoco/sole) con ciò che sta sotto (donna/acqua/luna): cioè, in termini alchemici, la *coniunctio oppositorum* tra Sol (il Sole-Scapolo) e Luna (la Luna-Sposa). Verifichiamo ora questo assunto discutendo il significato del fuoco nella dottrina alchemica.

Il fuoco ha lo stesso ruolo mediatore nel magistero di quello svolto da Mercurio e dal sale, così che finì per essere identificato con loro. Il fuoco, al pari di Mercurio e del sale, è un agente di trasmutazione, e riconcilia le contraddizioni: « Nell'alchimia il fuoco purifica, ma mescola anche gli opposti nell'unità ».

Jung traccia un paragone molto interessante tra il concetto del fuoco e quello dell'inconscio, commentando il racconto della peregrinazione mistica dell'alchimista Michael Maier. Se ci prendiamo la libertà di parafrasare l'analisi di Jung, potremmo dire che quando il conscio di Duchamp comincia la discesa nel suo inconscio, egli diventa « caldo giù sotto » non appena scopre la Sposa (cioè, l'*anima*, l'inconscio principio femminile in ogni uomo). Ricordiamo che il terzo stadio (*rubedo* o *iosis*) del magistero è denotato da un aumento di calore e luce. Per Jung « questo corrisponde alla crescente partecipazione del conscio che comincia ora a reagire emotivamente al contenuto prodotto dall'inconscio. Dapprima il processo d'integrazione è un conflitto « infiammato », ma gradualmente conduce alla ' fusione ' o sintesi dei contrari. Gli alchimisti chiamano ciò il rubedo, in cui si consuma il matrimonio dell'uomo rosso e della donna bianca, Sol e Luna ».

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, Parigi 1919. Ready-made rettificato: riproduzione della Monna Lisa alla quale Duchamp aggiunse a matita baffi e barba. Dimensioni cm. 19,7x12,4. (Cortesia Galleria Schawrz, Milano)

Per riassumere le nostre ricerche, con il criptogramma *L.H.O.O.Q.* Duchamp descrive tre livelli di avvenimenti: ha luogo la *coniunctio oppositorum* (il Sole/Scapolo è giunto da sopra per unirsi sotto con la Luna/Sposa); questa *coniunctio* conduce a una coscienza più alta (evidenziata dall'aumento del calore, dal « fuoco sotto »); e poiché l'aumento di calore distingue anche, allorché si compie, il terzo stadio del magistero, questa unione incestuosa ha felicemente riunito lo Scapolo e la Sposa nell'Adepto androgino — ciò che a sua volta spiega l'aggiunta dei baffi e del pizzetto che completano il sorriso non più enigmatico di Monna Lisa. Che tutto questo dovesse risultare la conseguenza di un gesto (esternamente) iconoclastico e di una (apparentemente) volgare facezia, caratterizza L.H.O.O.Q. come un paradigma del metodo e del procedimento del pensiero di Duchamp.

Apolinère Enameled

Nel 1916, l'anno dopo il suo arrivo a New York, l'attenzione di Duchamp fu attirata da un comune cartello pubblicitario in latta dipinta e cartone per la marca Sapolin dei colori a smalto. Lo richiese in un negozio di colori e lo trasformò in uno dei suoi lavori più enigmatici — *Apolinère Enameled* — il suo primo autoritratto allegorico, che precede di due anni L.H.O.O.Q.

Su questo pezzo di latta dipinta Duchamp svolse tre operazioni. Anagrammò *Sapolin enamel* (smalto Sapolin) in *Apolinère Enameled*; iscrisse in basso la frase criptica *ANY ACT, RED BY HER TEN OR EPERGNE*; sullo specchio, sopra la cassettiera, aggiunse il riflesso dei capelli della ragazza che sta dipingendo il letto.

Allorché lo sconosciuto artista disegnò questo cartello pubblicitario di latta e cartone per la marca di un colorificio, inconsciamente trasse alcuni elementi dall'inconscio collettivo che condividiamo noi tutti. Cerchiamo di scoprire quali elementi in questa pubblicità colpirono l'inconscio di Duchamp fino al punto di motivare il suo desiderio di possedere un tale esempio banale di arte pubblicitaria. Ciò potrà aiutarci a comprendere il significato delle tre operazioni da lui svolte su di esso, e a vedere in fondo all'inconscia trafila di pensieri che questa pubblicità intrigò.

Apolinère Enameled suona naturalmente Apollinaire smaltato. Guillaume Apollinaire, il più grande poeta francese degli anni 20, era amico intimo di Duchamp; fu gravemente ferito quell'anno stesso (1917) nel corso di un'azione di guerra e doveva morire un anno dopo che Duchamp aveva completato questo lavoro che perpetua il nome del poeta.

Lo smalto è una sostanza vitrea che s'applica non solo come ornamento ma anche e specialmente per protezione. L'azione di « smaltare » Apollinaire assume un più ricco significato se ricordiamo che l'uomo preistorico usava dipingere il corpo del defunto nella speranza che ciò concedesse al defunto una seconda vita. Questo rito funebre è universale e Duchamp si è inconsciamente rivolto ad esso anche quando ha dipinto in rosso i Nove Stampi Maschi (cioè lui stesso) che riposano nel Cimitero delle Uniformi e Livree del *Vetro*.

Se Duchamp s'identifica con Apollinaire, il titolo di quest'opera testimonia non solo le straordinarie facoltà

Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, New 1916-17.
Ready-made rettificato: pubblicità in cartone e latta dipinta della marca di smalto Sapolin, cm. 24,5x33,9. In basso a sinistra: (from) Marcel Duchamp 1916-1917. Sullo specchio del mobile che si trova a destra del disegno Duchamp aggiunse a matita il riflesso dei capelli della bambina che sta dipingendo il letto. Alterò anche il significato del testo stampato, sia coprendo alcune lettere con la pittura nera, sia dipingendo nuove lettere. Il nome della marca pubblicizzata, "Sapolin Enamel" (smalto Sapolin) divenne "Apolinère Enameled" (Apolinère Smaltato), e lo slogan commerciale in basso a destra fu spezzato in una serie di parole sconnesse che non avevano più significato, quali: «Any act red by her ten or epergne, New York, U.S.A.».

premonitorie di Duchamp (ebbe altre premonizioni), ma costituisce anche un'ulteriore prova della spinta della sua psiche verso l'immortalità. Sovveniamoci di alcuni tratti comuni che possono avere favorito inconsciamente questa identificazione Duchamp/Apollinaire.

Per tutta la vita Duchamp si considerò un poeta più che un pittore; essere un poeta era per lui altrettanto importante quanto essere un artista. Nel 1917 il poeta più vicino alla sua sensibilità era Apollinaire, che, dopo Lautréamont, era stato il primo ad anticipare l'idea del Ready-made in poesia, specialmente in *Alcools* (1913) e in *Calligrammes* (1918).

L'idea dell'ermafrodita preoccupava Duchamp fin dal 1911. La stessa idea ossessionava anche Apollinaire, difatti scelse uno pseudonimo femminile (Louise Lalanne) nel 1909. Completò anche un'opera teatrale concernente una coppia di ermafroditi, *Les Mamelles de Tiresias*, nello stesso anno (1917) in cui Duchamp fece *Apolinère Enameled*.

Sebbene Duchamp non avesse visto quest'opera, poiché venne rappresentata per la prima volta a Montmartre nel giugno 1917 quando egli risiedeva a New York, è interessante notare che alcune delle situazioni del lavoro teatrale trovano un parallelo nei lavori di Duchamp di quegli anni. Nella prima scena dell'atto primo — l'opera racconta la storia dell'interscambio dell'identità sessuale in una giovane coppia (Thérèse-Tiresias e suo marito) — Thérèse perde il suo attributo femminile e le crescono barba e baffi — come in L.H.O.O.Q. di Duchamp (1919). Nella terza scena ella getta dalla finestra, tra altri oggetti, un urinatoio — cioè lo stesso oggetto che Duchamp, nello stesso anno (1917), avrebbe scelto di esporre all'Independent Artist's Show di New York. Il marito di Thérèse-Tiresias compare travestito da donna nella quarta scena — Duchamp si abbigliò similmente in *Belle Haleine* (1921).

Nel 1911 Apollinarie era stato ingiustamente accusato di avere avuto a che fare con il furto della *Monna Lisa* dal Louvre. Il supposto ladro e la cosa rubata sono identificati dall'inconscio di Duchamp allo stesso modo in cui la Monna Lisa è identificata con Duchamp e di conseguenza con Apollinaire.

Il fatto che Apollinaire fu trasferito all'ufficio censura del comando militare, può trovare eco nella frase criptica censurata: « Any act red by her ten or epergne », che Duchamp compose usando alcune delle lettere (coprendo le altre con la pittura) dello slogan commerciale stampato in basso a destra del cartello pubblicitario. Tale congettura può essere rinforzata se si scoprirà che questa frase ha qualcosa a che fare con Apollinaire, ciò che sembra appunto essere il caso. Nel 1914 Apollinaire, che aveva una voce da tenore, cantò per metà e per metà lesse tre poesie per un disco prodotto da Ferdinand Brunot. È questo il fatto a cui allude questa frase? Tentiamo di decifrare la frase alla luce di questo evento: *act* (atto) può essere sostituito da *poesia* allo stesso modo in cui Goethe sostituì *atto* a *parola* nella frase biblica « dapprincipio fu la *parola* (la poesia)»: dapprincipio fu l'atto (in « Faust »); *red* (rosso) è un sostituto del suo omofono *read* (leggere, letto); *ten or* dev'essere letto *tenor*;

epergne può stare per *épargne* (francese per risparmiare, salvare). La *a* di *épargne* è cambiata in *e* in *epergne* così che la *a* manca in entrambe le parole *red* - per *read* (letto) - e *epergne* per *épargne*. La frase può allora essere letta: « Any poem read by a tenor is saved » (Qualunque poesia letta da un tenore è salvata).

Apollinaire non aveva ricevuto alcun riconoscimento a quei tempi e la frase predice la fama che ora gode, le sue poesie essendo state salvate per l'umanità. Nel 1912, Apollinaire scrisse il primo capitolo di un romanzo collettivo (che avrebbe dovuto essere scritto con sei altri scrittori) intitolato *The Rainbow* (L'Arcobaleno), e in *Apolinère Enameled* la fanciulla sta dipingendo il telaio del letto nei colori dell'arcobaleno.

Il letto e il cassettone suggeriscono una camera da letto e Duchamp cercò questa camera da letto in solida latta dopo avere rotto accidentalmente la fragile camera da letto in vetro (più precisamente, la stanza nuziale) dei Nove Stampi Maschi, 1914-15. I *Nove Stampi Maschi* (che personificano Eros/lo Scapolo) stanno in quel che Duchamp chiamò il Cimitero delle Uniformi e Livree. Altrove ho mostrato che questo cimitero è in realtà la stanza nuziale di Eros/lo Scapolo — la radice greca di cimitero (koimeterion) comporta il significato ambivalente di cimitero e stanza nuziale.

Nel linguaggio comune il letto evoca (non solo in persone orientate al sesso come voi e me) l'accoppiamento sessuale. Nella tradizione alchemica è il talamo nuziale in cui viene consumata la *coniunctio oppositorum* della coppia Fratello-Sorella (il Re e la Regina), e come tale è simile al vascello alchemico dove si celebrano le nozze chimiche di *Sol* e *Luna*.

La quadratura del cerchio è una delle allegorie più frequenti per il compimento del magistero. Basilius Valentinus, un alchimista del XVII sec., associa il quadrato, il cerchio e il letto per esprimere lo stesso concetto: « Il Letto della Madre che prima era un Quadrato / È fatto ben presto Orbiculare ». Il telaio del letto in questo cartello di latta configura la medesima associazione: un quadrato e un cerchio.

Le sbarre del telaio del letto sono tutte dipinte in colori differenti. È sufficiente ricordare che questa esibizione di colori (*cauda pavonis*, la coda del pavone) annuncia all'Adepto l'imminente sintesi di tutti gli elementi e le qualità che sono unite nella Pietra Filosofale. Il significato psicologico di questa esibizione di colori per Jung è che « durante l'assimilazione dell'inconscio la personalità passa attraverso molte trasformazioni, che la mostrano sotto luci diverse e sono seguite da umori mutevoli ».

La fanciulla nel cartello sta dipingendo il telaio del letto — è una pittrice come Suzanne (la Sposa). Si trova nella camera nuziale di Eros. La camera della Sposa non è più sconfortevole per il melanconico e solitario Scapolo, è rallegrata dalla presenza della Sposa, dal flusso di luce che penetra dalle tendine aperte, dai vivaci colori con cui la Fanciulla (la Sposa) dipinge il letto.

Il fatto che la fanciulla (Suzanne/la Sposa) stia dipingendo il letto (il vascello alchemico/la testa/dunque Duchamp) indica che la persona che dev'essere smaltata non è Apollinaire ma lo Scapolo — cioè Duchamp. Torniamo alla già proposta identificazione Duchamp-Apollinaire.

Aggiungendo nello specchio il riflesso della nuca della ragazza Duchamp piglia due piccioni con una fava: attira la nostra attenzione sullo specchio come pure sui capelli della ragazza.

Lo specchio ha uno spazio rilevante nell'opera di Duchamp. È di fondamentale importanza nel *Grande Vetro* sia come parte strutturale (i Testimoni Oculisti) sia come elemento teorico (il regno della Sposa è il « ritorno speculare » del regno dello Scapolo). L'associazione tra lo specchio e Duchamp è strettissima. Duchamp è stato identificato con Narciso, e Narciso e lo specchio sono strettamente legati come un oggetto con la sua immagine specchiata. Il primo lavoro di Duchamp che comporta l'uso dello specchio, *Glider Containing a Water-Mill in Neighboring Metals* (1913-15), era stato completato l'anno precedente *Apolinère Enameled*. In molte sue note, Duchamp sottolinea l'importanza dello specchio nel suo lavoro.

Questo complesso simbolismo ambivalente dello specchio contiene in sé un gran numero di informazioni rilevanti. È un simbolo dell'immaginazione o coscienza. È riferito al simbolismo lunare a causa delle sue caratteristiche passive e riflessive, poiché riceve immagini come la luna riceve la luce del sole. Allo stesso tempo, sta per gemelli, un concetto che nella tradizione alchemica rimanda al Rebis (il doppio), donde nello specchio troviamo insieme con *Luna* ciò che è riflesso: *Sol*.

E per quanto concerne i capelli della ragazza, è facile capire l'importanza che acquistano per Duchamp nel contesto alchemico dell'ermafrodita. L'importanza dell'assenza o della presenza dei capelli era già stata sottolineata discutendo *Tonsure* e *L.H.O.O.Q.* Non dimentichiamo che in *Belle Haleine* è l'abbondante lunga capigliatura che caratterizza Duchamp come donna. Quel che colpisce ancora di più è che il riflesso dei capelli della ragazza assomiglia al riflesso dei capelli di Monna Lisa e/o Belle Haleine visti dal medesimo punto di vista. Ciò può alludere al fatto che lo Scapolo è il « ritorno speculare » della Sposa (e viceversa) — un fatto già menzionato discutendo il Grande Vetro: il Regno della Sposa è il ritorno speculare del Regno dello Scapolo (e viceversa) .

Ancora una volta lo schema monistico del pensiero alchemico modella lo schema estetico del simbolismo di Duchamp: la Fanciulla è una e nel contempo Apollinaire, Suzanne e Marcel. Ciascuna di queste tre persone acquisisce le qualità delle altre due, così che il personaggio finale è contemporaneamente pittore e poeta, maschio e femmina: in una parola, il Rebis ermafrodita.

Arturo Schwarz

Questo saggio di Arturo Schwarz è estratto e tradotto — per gentile concessione dell'autore — dal suo libro L'Alchimiste mis à nu chez le célibataire, même *(L'alchimista messo a nudo nello scapolo, anche), di prossima pubblicazione presso Gallimard. Si tratta della più completa lettura dell'opera di Duchamp dal punto di vista dell'alchimia filosofica. Il lettore che voglia conoscere premesse e sviluppi ulteriori degli studi di Schwarz può consultare il suo* The Complete Works of Marcel Duchamp *(Abrams, New York, 1969) e la riduzione italiana di questo libro:* Duchamp *(Fabbri Editori, Milano, 1968).*