

## «Deteorizzare» il Cubismo

«A dispetto di tutti i nostri malintesi, queste idee nuove ci aiutarono a prender le distanze dalle banali abitudini di pensiero – bassezze da caffè e da studio.» M.D.<sup>1</sup>

«L'umorismo inquieta perché è una sorta di anarchismo morale, che combatte le cose serie.»  
Gaston de Pawlowski<sup>2</sup>

Fra il 1909 e il 1910, la pittura di Duchamp oscilla ancora tra influenze cézanniane e *fauves*. A dimostrarlo sono due dipinti coevi: il *Ritratto del padre dell'artista* (1910), «illustrazione tipica del [suo] culto per Cézanne intrecciata al [suo] amore filiale», e il *Ritratto del dottor Dumouchel*, che attesta invece «l'interesse» di Duchamp «per i *fauves* nel 1910». <sup>3</sup> L'artista li esporrà un anno più tardi, nel novembre del 1911, in occasione della seconda mostra organizzata a Rouen dalla Société Normande de Peinture Moderne. Il ritratto del compagno dell'École Bossuet «ricorda il cromatismo violento di Van Dongen, ma dettagli come la mano aureolata mostrano che la [sua] intenzione era quella di aggiungere un tocco di deliberata deformazione. La composizione è interamente svincolata dalla copia servile del modello e diventa quasi caricatura». <sup>4</sup> Al di là delle sue influenze lampanti, infatti, il dipinto rivela un percorso assolutamente singolare, assimilabile all'universo simbolista di Odilon Redon<sup>5</sup> e per certi versi anticipatore di un approccio non retinico alla pittura. Come dirà lo stesso Duchamp, «il ritratto, molto colorato (rosso e verde), cela una nota di umorismo che indica già la mia direzione futura, l'abbandono della pittura retinica». <sup>6</sup> Nel 1951, quando i nuovi proprietari del quadro Louise e Walter Arensberg gli chiederanno di spiegare il misterioso «alone» che circonda la mano del personaggio – presente anche in altre opere della stessa epoca come *Nudo su nudo* o *Il cespuglio* –, Duchamp risponderà, in modo altrettanto enigmatico: «L'“alone” intorno alla mano di Dumouchel è un segno delle mie aspirazioni inconsce verso il metarea-

lismo – non esistono significati definiti o spiegazioni, se non l'espressione di quel bisogno di “miracoloso” che ha preceduto il periodo cubista». <sup>7</sup> Come hanno fatto notare molti esegeti, il “miracoloso”, nel 1910, è l'attrazione per il mondo medianico, per tutto ciò che riguarda «la materializzazione delle esalazioni del corpo umano»: <sup>8</sup> un'infatuazione che coinvolge non solo gli spiritisti, ma anche molti uomini di cultura. Più prosaicamente, il miracoloso coincide con lo sviluppo della radiologia, avviata da Röntgen nel 1895 con la scoperta dei raggi x. A questo proposito vale la pena di ricordare che Fernand Tribout, l'inseparabile compagno di Duchamp e Dumouchel, sarà «uno dei grandi pionieri della radiologia in Francia» e che Raymond Duchamp, durante i suoi studi di medicina, ha frequentato Albert Londe, direttore del reparto di fotografia e radiologia all'ospedale della Salpêtrière. <sup>9</sup> Ma il “miracoloso” è anche la passione che Duchamp condivide con Raymond Roussel per la cosiddetta *physique amusante* e per gli spettacoli di magia ambulante, che mettono in scena tutte le declinazioni possibili della «fotografia medianica» (Méliès ha acquistato il teatro Robert-Houdin nel 1888, e lo dirigerà fino al 1914). <sup>10</sup>

38

A Neuilly, Duchamp è ancora più estraneo ai dibattiti sul Cubismo che infiammano Montmartre. Sul nuovo fenomeno artistico anche i suoi fratelli «continuano prudentemente a mantenere qualche riserva». <sup>11</sup> Ospitato dagli amici Tribout e Dumouchel, che stanno portando a termine i loro studi di medicina, Marcel va comunque a Parigi, dove visita la galleria Kahnweiler («Fu proprio lì che il Cubismo mi conquistò»), <sup>12</sup> la galleria Sagot («Ricordo che nel 1908 o 1909 andavo alla galleria Sagot, in rue Laffitte, dove si trovavano i disegni di Picasso a cinque franchi, dentro i loro passepartout blu»), <sup>13</sup> la galleria Druet («dove si potevano vedere le ultime cose degli intimisti come Bonnard o Vuillard che si opponevano ai fauves») <sup>14</sup> e la Bernheim-Jeune, diretta da Félix Fénéon. Con l'andare del tempo Marcel si abitua alla quiete provinciale di Neuilly, che non fa che rafforzare la sua già spiccata indipendenza. Il 1910 segna la fine di quelli che lui stesso definirà i suoi «otto anni di esercizi di nuoto» nel *mare magnum* della pittura. <sup>15</sup> Marcel, che all'epoca ha ventitré anni, è un ragazzo molto seducente con quei suoi capelli biondissimi tirati all'indietro, i suoi occhi grigio-blu, il suo portamento elegante e i suoi tratti regolari. Ma questa capacità di sedurre si accompagna sempre a un'estrema discrezione. Quell'anno incontra Jeanne Serre, una ragazza mora di vent'anni, separata dal marito, che abita proprio di fronte a lui; tutto lascia pensare che sia lei il personaggio in ginocchio raffigurato nel *Cespuglio*. <sup>16</sup> Marcel, tuttavia, non la presenterà mai come la

sua compagna. Per tutta la vita, l'artista preferirà non mettere in piazza la sua vita affettiva e vivere con grande discrezione – se non in totale segretezza – le sue innumerevoli relazioni amorose. La vita coniugale, del resto, è una prospettiva che Duchamp esclude ben presto dal suo orizzonte. Ne è testimone un disegno del 1909 (*Dimanches*), raffigurante un uomo intento a spingere una carrozzina a fianco della moglie incinta. Il gioco di parole insito nel titolo, fondato sull'ambiguità fra *dimanches* (domeniche) e *dix manches* [dieci erezioni], <sup>17</sup> fa implicitamente allusione a una visione dell'amore fatalmente e tristemente legata alla riproduzione. Non è un caso, del resto, che Duchamp opti molto precocemente per il rifiuto della vita familiare.

Grazie alla mia fortuna, ne sono uscito indenne. Capii, ad un certo punto, che non dovevo caricare la vita con troppo peso, molte cose da fare, con quello che si chiama avere una donna, dei bambini, una casa in campagna, l'automobile. E, fortunatamente, lo capii molto presto. <sup>18</sup>

Il 6 febbraio 1911, Jeanne Serre dà alla luce una bambina, Yvonne Marguerite Marthe Jeanne. La donna, che qualche anno dopo metterà discretamente Marcel al corrente della nascita di Yvonne, non gli impone tuttavia mai di riconoscerla né di assumersi obblighi di alcun tipo nei suoi confronti. <sup>19</sup> Qualche anno dopo la morte del primo marito Maurice, Jeanne si risposerà con Henri Mayer, un commerciante di biciclette che alla fine della Seconda guerra mondiale morirà in un campo di sterminio nazista. Henri Mayer riconoscerà la figlia di Jeanne e Marcel. Divenuta artista, Yvonne assumerà lo pseudonimo di Yo Sermayer in omaggio ai suoi due genitori adottivi, Maurice Serre e Henri Mayer.

39

Nonostante la relazione con Jeanne Serre, Duchamp conduce una vita da scapolo. Particolarmente illuminanti, a questo proposito, sono le scorbende con Max Bergmann, un giovane studente di Monaco in visita a Parigi conosciuto tramite un vecchio compagno di scuola di Rouen. La notte fra il 22 e il 23 marzo del 1910, i due cenano a Montmartre, all'osteria della signora Coconnier; dopo una breve sosta a Pigalle, al Bal Tabarin, si spostano alla Taverne Olympia, un caffè-ristorante alla moda sul boulevard des Capucines. Tornati a Montmartre, Max e Marcel bevono qualche altro bicchiere al Monico (il cabaret preferito di Severini, che ha appena firmato il *Manifesto dei pittori futuristi*) <sup>20</sup> e poi al Royal, prima di concludere la serata in un bordello tipicamente parigino in rue Pigalle. <sup>21</sup> Una quindicina di giorni dopo, Marcel regalerà a Max un bilboquet. Sulla palla scriverà: «Bilbo-

quet /Ricordo di Parigi / Al mio amico M. Bergmann / Duchamp primavera 1910». <sup>22</sup> Pur senza voler identificare a tutti i costi questo oggetto con un proto-readymade, non ci sembra così azzardato vedere in esso un simbolo archetipico e al tempo stesso molto triviale della loro memorabile serata... <sup>23</sup>

Al Salon d'Automne del 1910, essendo giunto alla terza partecipazione, Duchamp viene nominato "socio", titolo che gli permette di non sottoporre più le proprie opere alla giuria. Fra le cinque tele che espone c'è anche la celebre *Partita a scacchi*, dipinta quell'estate a Puteaux, nel giardino dei fratelli. Il dipinto, che reca ancora tracce evidenti dell'influenza di Cézanne, è un'allegoria del forte legame che unisce Marcel ai suoi fratelli e del ruolo preminente che il gioco degli scacchi occuperà in tutta la sua esistenza. Marcel è stato iniziato agli scacchi proprio dai fratelli, all'età di tredici anni; nei lunghi soggiorni a Blainville, durante le vacanze estive, ha cominciato a esercitarsi e a seguire con regolarità i quiz scacchistici settimanali pubblicati sull'*Illustration*. Parallelamente, il dipinto testimonia egregiamente l'atmosfera raccolta e distesa che si respira a Puteaux in quell'epoca. Circondati da una natura rigogliosa, i villini della rue Lemaître costituiscono in effetti un luogo idilliaco, ideale per il raccoglimento, le conversazioni e lo svago. Ogni domenica, i fratelli Duchamp organizzano ritrovi a cui partecipano anche Marcel e il loro vicino Kupka. Alle appassionate discussioni si alternano le più disparate attività ludiche, dalle bocce alle freccette, dal tiro con l'arco allo *spirobole* (gioco molto in voga all'epoca, il cui obiettivo era avvolgere una palla da tennis attorno a un palo) <sup>24</sup> passando per il gioco dei cavallini («Uno *steep-chase* che si percorreva a colpi di dado e per cui ogni concorrente aveva fabbricato i suoi propri purosangue. Marcel, che era fanatico di quel gioco, aveva dipinto il tappeto, teneva il banco delle scommesse e a ogni corsa puntava su Gambit e Citron Pressé»). <sup>25</sup> A partire dal 1911, di pari passo con il moltiplicarsi delle manifestazioni pubbliche, gli incontri si allargheranno agli artisti che proprio in quel periodo iniziano a essere chiamati cubisti. Oltre a Jean Metzinger – «un piccolo uomo prezioso, sottile, incline a servirsi di paradossi, dall'intelligenza rapida e spesso tagliente, sempre pronto alla battuta spiritosa ma anche disposto a lanciarsi in discussioni astratte» – <sup>26</sup> e ad Albert Gleizes – «più duttile, dotato di un tipo di ragionamento meno meccanico e più sentimentale» – <sup>27</sup> il gruppo comprende anche Roger de la Fresnaye, Henri Le Fauconnier, André Mare, Francis Picabia (che Marcel ha conosciuto al Salon d'Automne del 1910), Pierre Dumont (il presidente della Société Normande de Peinture Moderne), Georges Ribemont-Dessaignes e Fernand Léger, «malizioso e

possente al tempo stesso, un vero normanno che non si addentrava mai nei labirinti della dialettica ma formulava poche verità sicure e semplici che si teneva strette col sorriso di un contadino»). <sup>28</sup> «Le donne erano poche ma carine e allegre: Gaby, la moglie di Villon, dolce e modesta; Yvonne Duchamp-Villon, vivace e spiritosa». <sup>29</sup> A quelle riunioni partecipano anche il poeta Henri-Martin Barzun, «un tipo sorprendente» <sup>30</sup> impegnato nelle attività comunitarie e libertarie del falansterio artistico di Créteil (1906-1908), nonché tutto il suo gruppo, formato da Charles Vildrac, René Arcos, Alexandre Mercereau e Albert Gleizes. <sup>31</sup> Per quegli "unanimiti" influenzati dall'abbazia di Telème di rabelaisiana memoria e dai pensieri di Bergson e di Kropotkin, la proprietà è un bene comune, e ogni membro è tenuto a dedicare quattro o cinque ore del suo tempo ad attività editoriali collettive.

Il 1911 è l'anno del boom dei cubisti al Salon des Indépendants. La sala 41 – che ospita opere di Metzinger, Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Laurencin, Picabia ecc. – suscita grande scalpore e viene segnalata come la più interessante da Guillaume Apollinaire. <sup>32</sup> Duchamp non vi ha accesso, e nemmeno i suoi fratelli, ritenuti ancora troppo distanti dalla linea di tendenza. «Sepolto in una miriade di opere di autori tradizionalisti», <sup>33</sup> *Il cespuglio*, che M.D. espone insieme ad altre due tele, resta un dipinto segnato dall'esperienza fauve, sebbene esso segni già, a suo parere, «un cambiamento di direzione, verso un'altra forma di Fauvismo che non si fonda sulla sola deformazione». <sup>34</sup> Come spiega l'artista stesso, «la presenza di un titolo non descrittivo appare qui per la prima volta. Infatti, da allora avrei sempre accordato un ruolo importante al titolo, aggiunto e trattato come un colore invisibile». <sup>35</sup> Una considerazione che, per quanto a posteriori, rivela già la presenza di un orientamento squisitamente letterario (ravisabile anche nei suoi disegni umoristici) che si distacca in modo radicale dall'ideologia formale, se non propriamente formalista, dell'epoca.

Nella serie di quadri "enigmatici" che M.D. dipinge a cavallo fra il 1910 e il 1911 (*Il paradiso*, *Battesimo*, *Il cespuglio*, *A proposito di sorellina*, *Corrente d'aria sul melo del Giappone*) si intravede in modo inconfondibile l'interesse che il giovane Marcel nutre già all'epoca per la poesia di Jules Laforgue. Ad accomunare i due artisti è la stessa bizzarria dei titoli, la stessa incoerenza beffarda, lo stesso rapporto ambiguo e clownesco con la vena mistica e idealistica scaturita dal tardo romanticismo e dal simbolismo. <sup>36</sup> «Rimbaud e Lautréamont mi sembravano troppo vecchi. Volevo qualcosa di più giovane. Mallarmé e Laforgue erano più vicini al mio gusto – specialmente *Hamlet*, di Laforgue». <sup>37</sup> Giudicando la prosa delle *Moralità leggendarie* «altrettanto poetica

delle sue poesie», in Laforgue egli vede «una via di uscita dal simbolismo». <sup>38</sup> All'epoca, Marcel legge poco: «In quel periodo io non ero un gran che letterario. Leggevo un po'. Soprattutto Mallarmé. Comunque Laforgue mi piaceva di più e ancora oggi mi piace molto, anche se è uno screditato». <sup>39</sup> Una fedeltà e una passione che Duchamp non esiterà a ribadire un anno prima della sua morte, denunciando l'ostracismo con cui è stata accolta l'opera del poeta. L'accusa, velata, è sicuramente diretta a Max Jacob, Apollinaire e Picasso, che all'inizio del secolo si aggiravano per le strade di Montmartre al grido di: «Abbasso Laforgue!» e «Insultate Laforgue», <sup>40</sup> ma anche a Breton e ai surrealisti, che più avanti lo considereranno un anacronistico decadentista. In Laforgue Duchamp vede fin dall'inizio un poeta che «sfugge alle classificazioni», <sup>41</sup> un individuo che rifiuta di prendere una posizione a svantaggio di un'altra. «Né decadente, né simbolista, né promotore di un'arte dello scrivere facilmente divulgabile, egli si situa al crocevia, come una vittima della profusione generata dai suoi stessi scritti». <sup>42</sup> Duchamp non può che essere incuriosito da quest'estetica in perfetta sintonia «con l'Inconscio di Hartmann, il trasformismo di Darwin e le teorie di Helmholtz», <sup>43</sup> da questa «anarchia aperta a tutte le influenze». <sup>44</sup> Niente di più naturale, dunque, che il giovane Marcel si interessi a quella poesia tacitamente sovversiva disseminata di stonature, di «versi zoppicanti» (Mallarmé), di scarti sottili e ironie spiazzanti: l'ambizione dello scrittore deciso a «fare qualcosa di originale a tutti i costi» <sup>45</sup> non potrà infatti che suscitare un senso di identificazione nell'artista che per tutta la vita rifiuterà fermamente di ripetersi. Con ogni probabilità, M.D. non ha mai letto «la commedia in versi in due atti» scritta nel 1877 da Laforgue sotto la forte influenza del pensiero di Schopenhauer: se gli fosse capitata fra le mani, infatti, non avrebbe tardato un istante a riconoscersi nel ritratto del pittore Guido:

*Sceptique en bonne humeur, cuirassé d'ironie,  
Comme un indifférent je traverse la vie,  
Je ne me mêle à rien, rien vient me chercher  
Au fond de la tanière où j'ai su me cacher.  
Je suis sans passions, et partant sans remords,  
Et je n'ai qu'un désir: arriver à la mort  
Sans avoir essuyé les femmes et la peste!*<sup>46</sup>

Negli anni ottanta dell'Ottocento, Laforgue partecipava alle serate degli *Hydropathes*, in perfetta sintonia con il suo spirito caustico, scettico e ni-

chilista. Le sue *Moralità leggendarie* sono racconti parodistici «che, pur distaccandosi dai testi della tradizione, si riferiscono comunque a mode, a temi, a convenzioni e a estetiche definite». <sup>47</sup> Nelle sue visioni allegoriche Duchamp compie un'operazione assolutamente analoga, mettendo in scena i principali stereotipi iconografici legati alla religione. L'enfasi di cui sono intrise queste visioni, del resto, contraddicono a tal punto il suo proverbiale distacco da rivelare, ben più dei sottintesi mitici e cabalistici così spesso evocati, <sup>48</sup> un'atmosfera che ricorda da vicino il «demone della neologia» <sup>49</sup> laforghiana («ceste Éternité», <sup>50</sup> «fasti voluziali», <sup>51</sup> «rancori uggi-versali», <sup>52</sup> «vendanges sexciproques»). <sup>53</sup>

Nella primavera del 1911, a Neuilly, Duchamp dipinge *Giovane e fanciulla in primavera*, che regala alla sorella Suzanne in occasione delle sue nozze con il farmacista parigino Charles Desmares. Il quadro – studio preparatorio a un dipinto più grande destinato a restare incompiuto e sul quale, tre anni più tardi, dipinge il celebre *Reticolo di rammendi* – fa versare fiumi d'inchiostro. Arturo Schwarz, che gli dedicherà un ampio commento, vedrà in esso la matrice alchemica del *Grande vetro*, oltre che la prova del rapporto incestuoso che univa Marcel alla sorella. <sup>54</sup> Pur senza spingerci a sostenere questo tipo di approccio, varrà comunque la pena di rilevare la distanza assoluta di questo dipinto dalle preoccupazioni estetiche dominanti a Puteaux e la forte dimensione allegorica racchiusa in esso, sorta di anticipazione delle ricerche destinate più avanti a confluire nella *Sposa messa a nudo dai suoi scapoli*, anche. Impossibile, però, resistere al piacere di confrontare l'opera con questi versi di Laforgue, che ne costituiscono in qualche modo un modello e un commento immaginario:

*Lacs de syncopes esthétiques! Tunnel d'or!  
Pastel défunt! fondant sur une langue! Mort  
Mourante ivre-morte! Et la conscience unique  
Que c'est dans la Sainte Piscine ésotérique  
D'un lucus à huit-clos, sans pape et sans laquais  
Que j'ouvre ainsi mes riches veines à Jamais.*<sup>55</sup>

Il ritratto della sorella minore Magdeleine, intitolato tardivamente *A proposito di sorellina*, reca sul retro la misteriosa scritta “Uno studio di donna Merda”. La frase ha dato vita a moltissime ipotesi, tra cui quella che Magdeleine non fosse solo seduta a leggere al lume di una candela ma anche, come si usava dire all'epoca, “al gabinetto”. <sup>56</sup> Tuttavia, più che la testimonianza

di un legame diretto fra il soggetto ritratto e quel voyeurismo e quella scatology destinati a esprimersi in modo compiuto più avanti, con ogni probabilità la scritta rappresenta più semplicemente un commento autocritico alla qualità pittorica della tela.

Il quadro *Yvonne e Magdeleine a brandelli*, dipinto nell'estate del 1911 durante l'ultimo soggiorno della famiglia Duchamp a Veules-les-Roses, è «un'interpretazione molto estesa delle teorie cubiste – due profili di ogni sorella, a scala diversa e dispersi sulla tela». <sup>57</sup> La dimensione formale dell'opera, e più in particolare l'esplosione della forma, appare infatti in secondo piano rispetto alla sua dimensione umoristica: «Introducendo per la prima volta nei miei quadri lo humour, in qualche modo scomposi i loro profili e li disposi a caso sulla tela». <sup>58</sup> Come vediamo, Duchamp affronta fin dall'inizio il Cubismo con un approccio volutamente eterodosso.

La mostra parigina della Société Normande de Peinture Moderne, inaugurata nel novembre del 1911 grazie al sostegno finanziario di Francis Picabia presso la galleria di arte antica e contemporanea, può essere considerata la prima vera manifestazione del gruppo di Puteaux. In quest'occasione Duchamp espone *Sonata*, una scena di famiglia che ritrae le tre sorelle intente a suonare di fronte alla madre; una scena di famiglia quasi crudele, se si pensa che a quei tempi Lucie Duchamp è già affetta da sordità. Come preciserà l'artista nel 1964:

[...] questo quadro fu il mio primo tentativo di esteriorizzare la mia concezione del Cubismo a quell'epoca. Una tale concezione era, fortunatamente, molto diversa dalle esperienze già tentate. Dico "fortunatamente" perché, a causa del mio interesse per il Cubismo, volevo inventare o trovare la mia strada personale invece di essere il semplice interprete di una teoria. <sup>59</sup>

La posizione di M.D. di fronte al Cubismo sarà sempre ambivalente. A partire dal 1911, sarà profondamente attratto dall'«approccio intellettuale» <sup>60</sup> di questo movimento e al tempo stesso particolarmente sospettoso nei confronti della sua «sistematizzazione». <sup>61</sup> Quando dichiarerà che il suo interesse per il Cubismo è durato «solo qualche mese» e ha rappresentato «un'esperienza più che una convinzione», <sup>62</sup> M.D. esprimerà in modo esemplare l'irriducibilità della sua posizione a tutti i movimenti d'avanguardia in cui si è imbattuto nel corso del Novecento.

Fra l'ottobre e il dicembre del 1911, Duchamp cercherà di assimilare l'esperienza del Cubismo; fin dall'inizio, però, compirà alcune deviazioni

destinate a condurlo da tutt'altra parte. Un caso emblematico è rappresentato da *Dulcinea*, dipinto che raffigura una donna sotto cinque angolazioni diverse. A proposito di questo quadro, Duchamp parlerà di «oscillazione tecnica»: una formula che, oltre ad alludere alla «nuova tecnica del Cubismo [che gli] richiedeva un certo lavoro manuale di adattamento», <sup>63</sup> lascia trasparire al tempo stesso un'esitazione – se non un vero e proprio dissidio – fra due approcci spaziali contraddittori, quasi l'artista non volesse avventurarsi fino in fondo nell'ortodossia cubista, ai suoi occhi superata, e decidesse di imboccare un percorso estetico e intellettuale destinato a condurlo altrove: impossibile non scorgere infatti, nella progressiva svestizione di *Dulcinea*, il processo in atto nella *Sposa messa a nudo*. Al di là delle sue caratteristiche formali, il dipinto si rivela radicalmente distante dai temi e dagli assunti a cui si dedicano nello stesso periodo i suoi colleghi di Puteaux: «La ripetizione dello stesso personaggio quattro o cinque volte, nudo, vestito e a mazzo [...] aveva soprattutto come scopo, a quel tempo, di «deteorizzare» il Cubismo per dargli un'interpretazione più libera». <sup>64</sup> Il titolo fa esplicito riferimento alla Dulcinea del Toboso del *Don Chisciotte*; il personaggio, infatti, è rappresentato come una sorta di miraggio:

Dulcinea è una donna che io incontravo nell'avenue di Neuilly e che vedevo di tanto in tanto quando andavo a mangiare, ma non le parlai mai. Non si trattava neppure di parlarle. Questa donna portava a passeggio il suo cane, ecco tutto. Non sapevo neppure il suo nome. <sup>65</sup>

Sempre in questa logica fantasmagorica, il quadro «ricorda le innumerevoli scenette pseudolicenziose della *Svestizione della sposa* che si potevano vedere nei cinescopi del boulevard des Capucines e nelle sale di svago connesse, secondo il vocabolario dell'epoca, alla cosiddetta *physique amusante*: blocchetti di foto che, scorsi velocemente, davano l'illusione del movimento». <sup>66</sup> A questi elementi si aggiunge sicuramente lo sviluppo dei raggi x. A cavallo fra il XIX e il XX secolo, la stampa popolare e la vignetta umoristica si impossessano di questa scoperta, declinandola ai propri scopi: a questo proposito, il loro potere di attraversare i vestiti delle signore e di svestirle a tradimento non può che essere qui maliziosamente rilevato (rivelato). <sup>67</sup>

Nel *Ritratto di giocatori di scacchi*, Duchamp applica la «tecnica della demoltiplicazione» nella sua personale «interpretazione della teoria cubista». <sup>68</sup> Realizzato «alla luce del gas», il dipinto sancisce in un certo senso l'addio definitivo alla tavolozza *fauve*. Come dirà a Pierre Cabanne:

[...] era un'esperienza che mi tentava. Lei sa che la luce del gas, quella del vecchio lampione Auer, è verde; volevo vedere quel che dava il cambio dei colori. Quando si dipinge con la luce verde e si osserva l'indomani alla luce del giorno, è molto più malva, più grigio, alla maniera in cui dipingevano i cubisti a quell'epoca. Era un procedimento facile per ottenere una attenuazione dei toni, un chiaroscuro.<sup>69</sup>

Alla fine del 1911, Duchamp realizza il *Macinino da caffè* per la cucina del fratello Raymond. «Mio fratello aveva una cucina nella sua piccola casa di Puteaux ed ebbe l'idea di ornarla con quadri di amici. Chiese a Gleizes, Metzinger, la Fresnaye, e credo anche a Léger, di fare dei piccoli quadri, tutti della stessa dimensione come se si trattasse di una specie di fregio. Si rivolse anche a me e io gli dipinsi un macinino da caffè che feci esplodere; la polvere cade accanto, gli ingranaggi sono collocati in alto e il manico è visto simultaneamente in più punti del suo itinerario circolare con una freccia che ne indica il movimento. Senza saperlo, avevo aperto una finestra su qualcos'altro. Questa freccia era un'innovazione che mi piaceva molto, l'aspetto diagrammatico era interessante dal punto di vista estetico».<sup>70</sup> Quel "qualcos'altro" è, ovviamente, l'universo meccanico, per il quale Duchamp prova un'attrazione pari a quella di Picabia.

Lei potrà dire che quello che ho fatto con il *Macinino da caffè* fosse casuale, non voluto. Ma io ero a favore del caso, dell'umorismo in pittura. Detestavo l'idea di una pittura "seria". Se si può parlare di un'idea filosofica nel mio lavoro, è che non esiste nulla di così serio da essere preso sul serio.<sup>71</sup>

Nel 1911, l'ambiente del Cubismo parigino è sostanzialmente diviso: da un lato l'asse Puteaux-Courbevoie, dall'altro Montmartre; da un lato i "cubisti dei Salons", dall'altro gli artisti e i critici della galleria Kahnweiler; da un lato i teorici (Gleizes e Metzinger), dall'altro la "banda di Picasso" (Braque, Salmon, Apollinaire, Max Jacob...). I ponti fra questi due mondi, tuttavia, non sono del tutto interrotti. Metzinger riconoscerà ben presto in Braque e in Picasso gli inventori di un nuovo linguaggio pittorico. Un ponte di comunicazione fra queste opposte fazioni è rappresentato dalle serate del martedì che il poeta Paul Fort organizza a partire dal 1908 alla Closserie des Lilas, durante le quali i pittori che si richiamano alle teorie di Bergson e Poincaré si mescolano ai poeti neosimbolisti (Maeterlinck, Allard) e agli "unanimiti" (Jules Romains, Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun ecc.).<sup>72</sup>

Lo stesso Apollinaire, il grande incensatore di Picasso che al Salon d'Automne del 1910 non esita a parlare dei dipinti di Metzinger e Le Fauconnier come di piatte e deboli imitazioni di opere grandiose, finirà per aderire alla pittura dei "cubisti dei Salons". Un anno dopo, infatti, il poeta descriverà con toni entusiastici la sala 41 del Salon des Indépendants e, a partire da quel momento, nonostante la fedeltà incrollabile a Braque e a Picasso, diventa un *habitué* dei ritrovi di Puteaux. Chiaramente infastidito dalle saccenti osservazioni che il poeta-giornalista ha riservato alla sua pittura degli esordi («i bruttissimi nudi di Duchamp»;<sup>73</sup> «gli invii interessanti di Duchamp»;<sup>74</sup> «Duchamp migliora sempre di più»<sup>75</sup> ecc.), M.D. manterrà sempre un giudizio molto severo nei suoi confronti: «Era scostante come una farfalla. Quando era con noi parlava come un cubista, il giorno dopo leggeva Victor Hugo in un salotto». Prendendo a esempio Apollinaire, Duchamp non mancherà di criticare il *milieu* letterario dell'epoca:

La cosa più divertente tra gli uomini di lettere di quell'epoca era che quando uno di loro si incontrava con altri due letterati non si poteva pronunciare una sola parola. Era tutta una serie di fuochi di artificio, frottole, menzogne, il tutto insuperabile, perché era detto in uno stile tale da renderci incapaci di utilizzare quella lingua; quindi, si taceva. Un giorno, andai a pranzo con Picabia, Max Jacob e Apollinaire, fu qualcosa di incredibile; ci si sentiva divisi tra una sorta di angoscia e una gran voglia di crepare dal ridere. Entrambi vivevano ancora secondo il punto di vista dell'uomo di lettere dell'epoca simbolista del 1880.<sup>76</sup>

Le inclinazioni letterarie di Marcel Duchamp, come avremo modo di vedere più avanti, non coincidono affatto con quel tipo di mondo.

Un altro personaggio dotato di un ruolo chiave sia a Puteaux che nella "banda di Picasso" a Montmartre è Maurice Princet, che M.D. non esita a definire un «semplice professore di matematica in una scuola libera o qualcosa di simile»<sup>77</sup> (in realtà Princet è un ex allievo dell'École Polytechnique finito a fare il contabile nella compagnia di assicurazioni L'Abeille). Venditore occasionale delle opere di Picasso,<sup>78</sup> questo grande fumatore d'oppio e di hashish ha il «viso mangiato da un'enorme barba rossa e sempre acceso da un'espressione di ironia maligna».<sup>79</sup> Informatissimo sulle nuove geometrie, Princet diffonde le teorie di Poincaré presso un pubblico attento: «Noi non eravamo affatto dei matematici, così credevamo molto in Princet. Princet dava l'impressione di sapere moltissime cose».<sup>80</sup> Di lui Duchamp dirà, non senza una certa ironia:

Rappresentava il ruolo del signore che conosceva a memoria la quarta dimensione; allora lo si ascoltava. Metzinger, che era intelligente, se ne servì moltissimo. La quarta dimensione diventava una cosa di cui si parlava molto, senza sapere di che cosa si trattasse. Del resto anche adesso.<sup>81</sup>

Se per ragioni familiari Duchamp appartiene al gruppo di Puteaux, si tiene però alla larga dalle sue derive teoriche: «C'era, se così posso dire, una specie di concorrenza mentale fra Picasso e Metzinger. Egli spiegava il Cubismo, mentre Picasso non ha mai spiegato niente. Ci vollero diversi anni per rendersi conto che non parlare era meglio che dire troppe cose».<sup>82</sup> (Sebbene artisticamente agli antipodi, i due sembrano avere le idee molto chiare in merito; da parte sua, infatti, Picasso affermerà: «Gli altri parlano, io lavoro».)<sup>83</sup> La partecipazione di Duchamp a quelle che a partire dal 1911 finiranno per imporsi come «le domeniche di Puteaux» è molto sporadica e marginale. Già allora Marcel è un uomo che parla poco in pubblico e che detesta esporsi in prima persona. Pur riconoscendo l'influenza decisiva del Cubismo sulla propria opera («Il Cubismo mi ha dato molte idee relative alla scomposizione delle forme»)<sup>84</sup> ben presto giungerà a coglierne i limiti («Ma io pensavo all'arte su un'altra scala»<sup>85</sup>). E se si appassiona alle discussioni matematiche e filosofiche, che hanno il merito di allontanarlo dalle tendenze artistiche del momento,<sup>86</sup> non manca però di riscontrarne il carattere approssimativo («Si discuteva accanitamente della quarta dimensione e della geometria non-euclidea. Ma la maggior parte della gente considerava questi problemi come un fatto dilettantistico»)<sup>87</sup>. Sicuramente affascinato dalle geometrie non euclidee, in particolare da quella di Riemann («Era una cosa estremamente interessante perché non esistevano più linee rette. Tutto era curvo»)<sup>88</sup> Duchamp identifica tuttavia nella quarta dimensione un'opportunità di aprire una prospettiva altra. «Direi che mi piaceva la quarta dimensione perché la vedevo come una dimensione in più della nostra vita. [...] Ora, io vivo solo in tre dimensioni. In fondo si trattava solo di chiacchiere fra amici, ma ci hanno comunicato un interesse extrapittorico.»<sup>89</sup> In altre occasioni, M.D. ricorrerà al concetto di quarta dimensione per riferirsi al colore, e perfino all'amore.<sup>90</sup>

Duchamp sarà un avido lettore del *Voyage au pays de la quatrième dimension*, che lo scrittore Gaston de Pawlowski pubblicherà a puntate nel 1912 sulla rivista *Comœdia*.<sup>91</sup> Al di là della dimensione antinaturalista di questi scritti, ad appassionarlo più di ogni altra cosa è il loro carattere inequivocabilmente umoristico: a differenza di Gleizes e Metzinger, le cui speculazioni sulla

quarta dimensione si tingono spesso di spiritualismo, Duchamp conferirà ben presto a tali riflessioni una piega umoristica ed estrosa.<sup>92</sup>

Più che un'ingenua adesione alla scienza, infatti, la “quarta dimensione” costituisce, secondo la prospettiva dello stesso Pawlowski, una macchina da guerra contro le pretese del razionalismo e dello scientismo dominanti.

Vero e proprio manifesto antinaturalista, questo libro è un romanzo dell'Idea. Manifesto antinaturalista, perché non vi è nulla di umano al di fuori dell'artificiale. Credo appassionato nell'unica e assoluta potenza creatrice dell'Idea, questo libro è stato, all'origine, un tentativo di evadere dalla certezza borghese, una protesta sovversiva contro la tirannia scientifica dell'epoca.<sup>93</sup>

L'anarchismo morale qui chiamato in gioco non può che rappresentare una conferma per Duchamp, deciso ormai da tempo a introdurre lo humour in un campo ritenuto serio e a servirsene come di un'arma antisociale. «Lo humour risulta pericoloso perché si insinua nelle “cose serie”, nei ragionamenti comunemente accettati su cui si fonda la conoscenza umana, per spingerli fino all'assurdo e dimostrarne la relatività. Lo humour» aggiunge Pawlowski «non è la risata. La risata è un tribunale sociale che giudica e condanna il ridicolo dopo averlo confrontato con la verità accreditata ed elevata a legge. Lo humour, al contrario, non è al servizio della società, ma degli dèi: esso si limita a segnalarci l'incontro fra il noto e l'ignoto».<sup>94</sup>