

Marcel Duchamp *alias* Marchand (du sel)

«Ho ricomprato un mio quadro. [...] In seguito devo averlo venduto di nuovo, uno o due anni dopo. Era divertente. E tutto questo non mi richiedeva molto lavoro.» M.D.¹

Nel 1924 Duchamp si avventura nei meandri di quello che Breton definirà l'«esecrabile Harar»: a luglio partecipa al Torneo olimpionico di Parigi insieme alla squadra di giocatori francesi non professionisti, ottenendo il settimo posto; all'inizio di settembre, a Strasburgo, si classifica decimo al 11° Campionato francese di scacchi; alla fine del mese, a Rouen, ottiene il titolo di campione dell'Alta Normandia. Nel frattempo, l'avanguardia artistica parigina continua a essere incendiata dai conflitti. Una miriade di clan e schieramenti si forma e si disfa attorno al gruppo nascente dei surrealisti. Lo stesso termine surrealismo scatenerà una guerra finalizzata a stabilirne la paternità: “inventata” da Apollinaire nel 1917 per definire le sue *Mammelle di Tiresia*, l'espressione è stata impiegata quello stesso anno da Tzara, su *Dada* 2. Nel 1924 il termine viene impiegato indifferentemente dal “dadaista cartesiano” Paul Dermée (che in gennaio cambia il nome della sua rivista *Interventions* in *Interventions surréalistes, Organe officiel du Surréalisme international*), dal poeta Yvan Goll (che nel mese di ottobre pubblicherà il primo e unico numero di una rivista intitolata *Surréalisme*) e dal gruppo *Littérature* diretto da André Breton. In questo gioco complesso di lotte e strategie per stabilire la supremazia, tutti i pretesti e le argomentazioni sono buoni. Rilanciando la rivista 391 con la complicità di Pierre de Massot, Picabia coglie l'occasione per sparare a zero sul moralismo e sul carattere pontificante di Breton, sempre pronto a stigmatizzare le derive e i compromessi di quello che un tempo è stato il suo complice. (*Caravansérail*, che è appena uscito, non

è certo tenero con le tentazioni “spiritiste” della cerchia di Breton.) «André Breton – scrive Picabia – si dà tante arie con quei suoi capelli.»² E ancora: «Il Surrealismo di Yvan Goll si rifà al Cubismo, quello di Breton è soltanto Dada travestito da pallone pubblicitario per la casa Breton e C.»³

Breton, che quell'ottobre pubblica il *Manifesto del Surrealismo*, sta trasformando Picasso nella figura di spicco del suo complesso ingranaggio. Il 15 giugno, durante la rappresentazione di *Mercur*, balletto di Léonide Massine con musiche di Erik Satie e scenografia e costumi di Picasso, i futuri surrealisti che gravitano attorno al gruppo *Littérature* applaudono fragorosamente Picasso e fischiano Erik Satie. Picabia, che in quel momento si trova a Superbagnères, non assiste allo spettacolo. Informato per lettera da Pierre de Massot, reagisce violentemente sulla rivista *Paris-Journal* con un articolo dedicato a Erik Satie:

Louis Aragon e André Breton hanno organizzato una manifestazione contro l'autore di *Parade!* Perché?... Tutto ciò probabilmente fa parte di un intralazzo politico, fa parte dei soliti trucchetti, dei soliti raggiri! [...] Che cosa significa tutt'a un tratto questa folle ammirazione per Picasso? Perché le urla: “Abbasso Satie!” erano tutt'uno con i “Viva Picasso!”? Picasso certamente non ha più bisogno di essere difeso, era già un uomo celebre e stimato all'epoca in cui Aragon e Breton facevano la prima comunione! Questi due poeti che dichiarano che nella vita non vi è nulla di più bello della poesia si comportano come comunisti imbecilli o come servi del re! Si sforzano di far parlare di sé scoprendo il marchese de Sade, Nerone, Napoleone, Landru, Louise Michel, Jarry, Lautréamont, la Môme Fromage o Jean Cocteau! Tutto questo per apparire nuovi, intelligenti, poeti surrealisti, dadaisti...⁴

Come vediamo, il violento attacco di Picabia colpisce al cuore André Breton e il dispositivo di riferimenti letterari, artistici e politici di cui quest'ultimo si serve per affermare in modo esclusivo la propria autorità. Nel 1924, il pittore si dedica alla stesura del copione di *Relâche*, spettacolo “istantaneista” dei Ballets Suédois diretto da Rolf de Maré, con coreografie di Jean Borlin e musiche di Erik Satie. Per l'occasione Picabia concepisce un intermezzo cinematografico in otto scene. La realizzazione di questo «piccolo copione fatto di niente» viene affidata a René Clair, un giovane cineasta di venticinque anni che ha appena finito di girare il suo primo lungometraggio, *Paris qui dort*. Il film, che dura in tutto ventidue minuti e si intitola semplicemente *Entr'Acte* per sottolineare la sua natura di intermezzo, viene gi-

rato in un mese nella sala prove e sul tetto del Théâtre des Champs-Élysées. Erik Satie, nel quale Picabia vede l'inventore del «cappello in mogano massiccio», della «musica da arredamento» e della «musica pornografica»,⁵ verrà incaricato di scrivere la musica. Minutando scrupolosamente ogni sequenza, Satie ideerà «la prima composizione musicale scritta per il cinema “immagine per immagine”, in un'epoca in cui il film era ancora muto».⁶ In una delle prime scene di questo film «che non rispetta un bel niente, a parte il desiderio di scoppiare a ridere»,⁷ Duchamp e Man Ray giocano a scacchi sul tetto del teatro. Il vento si alza, cadono alcune pedine... Sulle loro teste scroscia un getto d'acqua (ad azionare la pompa che li bagna è lo stesso Picabia). I due protagonisti continuano a giocare. Sulla scacchiera inondata, in sovrimpressioni, compare l'immagine di place de la Concorde, poi una barchetta di carta... La rappresentazione è prevista per il 27 novembre, ma all'ultimo Jean Borlin si ritrova inchiodato al letto per un'influenza. Così, la sera della prima di *Relâche* gli organizzatori sono costretti ad affiggere il cartello “Relâche” (“riposo”) e a rimandare di otto giorni l'esibizione. Gli spettatori, delusi, pensano all'ennesima trovata dadaista di Picabia.

Per la replica conclusiva dell'ultimo dell'anno, Picabia e René Clair concepiscono una parodia di dramma borghese (*Ciné Sketch*) nella grande tradizione del burlesque, con tanto di mogli e amanti e guardie e ladri... «La scena», ricorderà Duchamp, era «divisa in due o tre microscene che si illuminavano alternativamente per poter seguire l'azione – ogni scena molto corta – con luci “a intermittenza” (frazionate dall'otturatore di una cinepresa)».⁸ Fra i vari sketch spicca un *tableau vivant* raffigurante un uomo e una donna completamente nudi, nella stessa posizione del celebre dipinto *Adamo ed Eva* di Cranach («l'unico pittore che oggi trovi sopportabile»)⁹ Eva, che con una mano nasconde il proprio sesso e con l'altra offre una mela al compagno, è interpretata da Bronia Perlmutter, una bellissima mora dagli occhi grigio-blu. Amica di Kisling e modella di Poiret, Bronia è arrivata dai Paesi Bassi nel 1922 insieme a Mondrian e sarà l'ultimo amore di Raymond Radiguet. Adamo, raffigurato con la barba e una foglia di vite (o di fico) a celarne gli attributi, è interpretato da Marcel Duchamp. Come racconta Man Ray, i due si stagliavano sullo sfondo di «un telone, con sopra un serpente dipinto, attorcigliato al tronco di un albero. Era uno *striptease* nel vero senso della parola».¹⁰ «René Clair» ricorderà Duchamp «si trovava sopra, tra le quinte, per poter proiettare la luce su di noi, e da qui nacque il suo amore per lei. La sposò qualche mese dopo.»¹¹

All'inizio del 1925, Marcel subisce due perdite decisive. In una lettera a Ettie Stettheimer in cui parla dell'*Obbligazione per la roulette di Montecarlo* che le ha appena inviato a New York, scrive: «E ora una cosa più grave: mio padre e mia madre sono morti in febbraio, a otto giorni di distanza. Sono momenti davvero terribili, specialmente quando decidono di raddoppiarsi». ¹² La madre di Marcel per una metastasi il 29 gennaio del 1925, all'età di sessantotto anni. Il padre, che ne ha settantasei, le sopravvive solo qualche giorno: il 3 febbraio viene colto da un attacco cardiaco nel suo appartamento di Rouen. Detratti gli anticipi che il padre ha versato a lui e ai fratelli all'epoca del trasferimento a Parigi, Marcel si ritrova con un'eredità di circa centocinquantamila franchi. ¹³ E, da bravo figlio di notaio, non la dilapida: come vedremo più avanti, infatti, l'anno dopo investirà il bottino nella realizzazione di un film (*Anémic Cinéma*) e nell'acquisto di alcune opere di Brancusi.

Nel 1925, tuttavia, l'artista "investe" decisamente altrove, dividendosi fra Montecarlo – dove si diletta sempre a forzare il caso – e i tornei di scacchi. Quell'aprile si classifica secondo al Campionato dell'Alta Normandia, perdendo così il titolo di campione. In settembre partecipa al III Campionato di Francia che si tiene a Nizza, di cui ha progettato anche il manifesto (una pila di cubi dalle facce bianche, nere e beige sospesa nello spazio sullo sfondo di una sagoma rosa pallido raffigurante la testa del re ingrandita): classificandosi al sesto posto, ottiene quattro punti su otto e il titolo di Maestro della Federazione francese di scacchi. Dopo il torneo, l'artista farà un viaggio in Italia per «ritrovare un'amica». ¹⁴ Senza dubbio si tratta di Mary Reynolds: «Sono rimasto un giorno a Firenze. Del resto non ho visto niente. Ho trascorso anche due o tre settimane nei dintorni di Roma, in un luogo dove c'erano alcuni artisti, ma non era affatto per lavorare o per vedere quadri». ¹⁵

Duchamp è più che mai deciso a dimenticare il mondo dell'arte. Torna a Parigi, scoraggia ogni tentativo di strumentalizzare le sue "otticherie" presentandole come opere. A Doucet, per esempio, scrive:

Un amico [Desnos] mi ha chiesto di esporre il globo in suo possesso [*Semisfera rotante*], dicendomi che lei ha accettato di prestarglielo [per l'Esposizione surrealista del novembre 1925 presso la galleria Pierre]. A dirle il vero, non ci tengo. E lo farò solo se ci tiene lei. Tutte le mostre di pittura o scultura mi fanno male al cuore. E vorrei evitare di parteciparvi. Mi dispiacerebbe anche che si vedesse in questo globo qualcosa che non fosse l'"ottica". ¹⁶

Della stessa epoca è lo strano assemblaggio firmato Rose Sélavy e poi regalato o venduto a Pierre de Massot: l'opera affianca un disegno a inchiostro viola appena abbozzato in forma di rebus (una tata che tiene un bambino per mano davanti alla gabbia di un leone: NOUS NOUS CAJOLIONS¹⁷) a una fotografia (ruotata di 90°) di alcuni graffiti erotico-pornografici dei bagni del Lincoln Arcade Building, in cui Duchamp ha avuto il suo studio fra il 1915 e il 1923. ¹⁸

I frequenti viaggi a Monaco gli forniscono un pretesto per andare a trovare l'amico Picabia, che nel frattempo si è trasferito con Germaine e il figlio Lorenzo al Château de Mai, vicino a Mougins: «È molto meno impegnato di prima e sembra accontentarsi del sole e del comfort» scrive «Brancusi. – È il modo migliore di mandare al diavolo i coglioni.» ¹⁹ Con la complicità di Henri-Pierre Roché, i due amici concepiscono un piano per vendere all'asta ottanta opere di Picabia fra quadri, acquerelli e disegni:

Mi accordai con lui per organizzare una vendita all'Hotel Drouot; una vendita fittizia d'altronde, perché i profitti di questa vendita erano per lui. Ma, evidentemente, egli non voleva mischiarsi in questa faccenda, anche perché non poteva vendere i suoi quadri alla Salle Drouot all'insegna di "Picabia vende dei Picabia". Fu semplicemente per evitare la cattiva impressione che questa operazione avrebbe potuto fare. È stata un'esperienza divertente. Sono convinto che anche per lui fu importante, perché fino a quel momento non si era mai avuta l'idea di mostrare dei Picabia in pubblico, e a maggior ragione per venderli e dare a questi quadri un valore di merce. ²⁰

La vendita, che ha luogo l'8 marzo, viene gestita da Maître Bellier. Il catalogo pubblicato per l'occasione (*Catalogo dei dipinti, acquerelli e disegni di Francis Picabia appartenenti a Marcel Duchamp*) contiene un testo di M.D. firmato Rose Sélavy. Il testo, che tenta una ricollocazione delle opere in base a una prospettiva storica, lascia trasparire la complicità etica e politica dei due compari: «La gaiezza dei titoli, il collage di oggetti usuali, mostrano il suo desiderio di spretarsi, di continuare a non credere nelle divinità create troppo superficialmente per i bisogni sociali». ²¹

La vendita è un successo assoluto. Roché compra sei acquerelli della serie delle macchine e *Notte spagnola*; Breton *Processione a Siviglia* (esposto nel 1912 alla Section d'Or), *Catch as Catch Can*, *State in guardia dalla pittura* e *Donna con ombrello*; Duchamp acquista invece un pastello su carta (*Piacere*) per trecentocinquanta franchi. ²² L'indomani, l'artista scrive a Jacques Doucet,

che ha comprato per 4100 franchi un grande dipinto degli esordi (*Scogli a Saint-Honorat*): «Sono davvero felicissimo del risultato e sono rimasto colpito dall'atmosfera di simpatia che si respirava ieri nella sala. Lei sa quanto peso abbia avuto la sua presenza in questo successo e vorrei esprimerle la mia riconoscenza». Se fino a quel momento M.D. ha nutrito solo disprezzo per il commercio dell'arte, ora si è indubbiamente appassionato al gioco, fermo restando che non si tratta di opere sue e che qui il gioco ha decisamente la meglio sull'arte. Come spiega a Doucet, «c'è un particolare che la diventerà. Su suo consiglio avevo dato ordine di fermare le *Spagnole* più importanti a tremila [la celebre serie di opere che Picabia ha esposto alla galleria Dalmau di Barcellona insieme a quella delle macchine], e me ne sono aggiudicato cinque, a duemila circa l'una. Non mi pento per niente di averlo fatto, so che a quel prezzo ne troverò facilmente. Anzi aggiungo che ho fatto bene, visto che agli occhi del pubblico queste donnine si sono difese egregiamente».

284

Grazie a quest'operazione, in assenza di un nuovo talento, Duchamp scopre quantomeno una nuova attività: quella di mediatore e agente d'arte. L'esempio di Henri-Pierre Roché è sicuramente decisivo, ma a giocare un ruolo fondamentale sono soprattutto le circostanze. Il 20 gennaio 1926, Constantin Brancusi si imbarca da Le Havre per gli Stati Uniti, dove è stato invitato a partecipare a una mostra collettiva (*Exhibition of Trinational Art*) e a una personale alle Wildenstein Galleries. Nei suoi due mesi di assenza Duchamp si occupa di gestirne gli affari, compresa la corrispondenza. «Qui a Parigi non devi preoccuparti di niente. Devo vedere Léger per gli *Indépendants*. [...] Ho pagato le tue imposte. Resta tutto il tempo che vuoi e cerca di vendere molto.»²³ Dopo il suo ritorno a Parigi, e soprattutto dopo la scomparsa prematura del grande collezionista newyorkese John Quinn (morto nel 1924 all'età di cinquantaquattro anni), Duchamp si è avvicinato molto a Brancusi. Insieme a Henri-Pierre Roché, come vedremo fra poco, farà di tutto per salvare dalla vendita all'asta le circa trenta sculture di Brancusi appartenute a Quinn. Nel gennaio del 1926, la città di New York rende omaggio al collezionista presentando una selezione delle sue opere: fra i pezzi in mostra vi sono anche quattro dipinti di Duchamp, compreso il celebre *Nudo che scende le scale*. Un anno prima che la collezione Quinn venga messa all'asta, Roché e l'amico pensano perfino di ricomprare alcuni Duchamp (*Partita a scacchi*, *A proposito di sorellina*, *Donna bruna (Nanà) col corpetto verde*...): un gesto che, al di là delle apparenze, rivela il grande interesse di Marcel per la "destinazione" delle sue opere. Alla fine Roché acquista A

proposito di sorellina; Alfred Stieglitz, invece, si aggiudica *Donna bruna (Nanà) col corpetto verde*, e Walter Arensberg *Nudo che scende le scale*.

Nel marzo di quell'anno, Katherine Dreier arriva in Europa in vista dell'International Exhibition of Modern Art che il Brooklyn Museum di New York ha appena commissionato alla Société Anonyme. La mostra, che dovrebbe inaugurare in novembre, si preannuncia come un'impresa colossale, destinata a riunire più di trecento opere. Katherine e Marcel visitano numerosi atelier parigini, fra cui quelli di Arp, Braque, Léger, Ernst, Mondrian, Storr e Pevsner. Approfittando dell'occasione, la donna commissiona un ritratto scolpito di Duchamp ad Antoine Pevsner, scultore russo trasferitosi in Francia nel 1923 e che tre anni prima, insieme al fratello Naum Gabo, è stato tra i firmatari del *Manifesto realista*. Quando Katherine Dreier parte per la Germania, Duchamp prosegue la sua ricognizione parigina; fra le varie opere che seleziona vi sono due dipinti "completamente astratti" di Marcelle Cahn, un'artista segnalatagli da Léger. Il 18 maggio Marcel raggiunge Katherine a Venezia, all'hotel Bauer-Grünwald sul Canal Grande, per stilare l'elenco delle opere in mostra. In quei giorni invia una cartolina postale a Jacques Doucet: «Non capisco niente di questa città che tutti vengono immancabilmente a visitare, a parte i piccioni».²⁴ Da Venezia Katherine Dreier prosegue per Roma, mentre Duchamp fa sosta a Milano per incontrare il pittore Carlo Carrà.

285

Di fronte alla minaccia concreta che le sculture di Brancusi appartenute a Quinn vengano messe all'asta, Duchamp e Roché pensano di acquistarle.

Fu Brancusi stesso che chiese a Roché e a me di ricomprare le sue opere. Aveva paura che mettendole all'asta non avrebbero dato più di duecento o trecento dollari per ogni scultura, mentre lui le vendeva già molto più care. Ci mettemmo d'accordo con Mrs. Ramsey, una grande amica di Brancusi, per riacquistare da Brummer ventidue Brancusi, per ottomila dollari, che era un prezzo molto basso, perfino in quel momento. Fu diviso tutto in tre. Restituimmo a Mrs. Ramsey ciò che essa aveva dato e Roché e io ci ritrovammo con quindici Brancusi che ci dividemmo.²⁵

Se Duchamp vede (e vedrà sempre) con orrore la commercializzazione delle proprie opere, la possibilità di guadagnarsi da vivere attraverso la vendita o l'intermediazione nella vendita delle opere dei suoi amici artisti non gli crea invece nessun problema. Sicuramente, come nota con grande

lucidità Robert Lebel, in queste opere d'arte egli vede dei readymade che non ha nemmeno più bisogno di firmare, visto che ci ha già pensato qualcun altro.²⁶

Quando avevo bisogno di denaro andavo a trovare Roché, e gli dicevo: “Ho un piccolo Brancusi da vendere, quanto mi dai?” perché a quell'epoca i prezzi erano molto bassi. E tutto questo è durato quindici o venti anni. Era soltanto dovuto al fatto che io non avevo abbastanza denaro. Bisognava pure fare qualcosa per mangiare. Mangiare, sempre mangiare e fare della pittura per fare della pittura sono due cose ben diverse. Si possono fare benissimo le due cose simultaneamente senza che l'una distrugga l'altra. Inoltre, a questa attività io non ho mai dato molta importanza.²⁷

Duchamp, ormai lo sappiamo, non ha paura di contraddirsi. Per di più, è diventato un maestro nell'arte di minimizzare (forse sarebbe più corretto dire “eufemizzare”) le proprie azioni e le proprie imprese. Ne sono un caso emblematico le sue «otticherie», che l'artista continua a sviluppare fra una partita a scacchi e il tentativo di «muoversi nella piattezza» a Montecarlo. Nell'estate del 1926, con i soldi ereditati dal padre, Marcel gira un film di animazione nello studio di Man Ray, *Anémic Cinéma* (anagramma che forma un palindromo quasi perfetto). Le riprese durano in tutto due settimane. Ad aiutarlo è il giovane Marc Allégret, un pupillo di André Gide che lo stesso Ray inizia alla fotografia e che due anni dopo realizzerà il celebre documentario *Viaggio nel Congo*. Il film, della durata di sette minuti, viene girato in bianco e nero, con una pellicola 35 mm. In esso Duchamp riprende la rotazione di nove dischi contenenti *calembours* a sfondo erotico (tra i quali il celebre bisticcio «Avete già messo il midollo della spada nel pelo dell'amata?» e la frase «L'aspirante abita Javel e io avevo l'abito in spirale») e di dieci dischi ottici creati sulla falsariga dei *Dischi con spirali* e della *Semisfera rotante*. Coniugando l'effetto di illusione ottica ai giochi di parole, il film mostra, in alternanza, la rotazione di parole e figure all'interno di uno «spazio in cui a regnare è soltanto l'infinito scintillio degli effetti di significato nell'assenza determinata di ogni significato».²⁸

Come dichiara lo stesso Duchamp nel 1966:

Il cinema mi divertiva soprattutto per il suo aspetto ottico. Invece di fabbricare una macchina che gira come avevo fatto a New York, mi sono detto: perché non girare un film? Sarebbe molto più semplice. Ciò non mi interessava per

fare del cinema in quanto tale, si trattava di un mezzo più pratico per giungere ai miei risultati ottici. Alla gente che mi dice: lei ha fatto del cinema, io rispondo: no, non ho fatto del cinema, era una maniera comoda – me ne rendo conto soprattutto ora – per arrivare a quel che io volevo. D'altronde, questo far cinema era curioso, si lavorava millimetro per millimetro perché non c'erano macchine molto perfezionate. C'era un piccolo cerchio, con i millimetri segnati sopra, giravamo immagine per immagine. Abbiamo fatto questo durante due settimane. Le apparecchiature non erano in grado di riprendere le scene a qualsiasi velocità, tutto si ingarbugliava e poiché questo girava molto rapidamente, c'era un curioso effetto ottico. Per questa ragione siamo stati obbligati ad abbandonare la meccanica e fare tutto da soli. Un ritorno, per così dire, alla mano.²⁹

Il film si chiude con la scritta *copyrighted by Rrose Sélavy*, seguita dall'immagine di un'impronta digitale di Duchamp e dalla data (1926). Ultimato nel mese di agosto, esso verrà proiettato per la prima volta il 20 dicembre al Fifth Avenue Theater di New York. M.D., che in quel momento si trova negli Stati Uniti per presenziare alle mostre dell'amico Brancusi, parteciperà alla proiezione. *Anémic Cinéma* passerà del tutto inosservato.