



The Large Glass ovvero “l’alambicco” di Marcel Duchamp

FRANCESCO CARDONE

1. Summary

With this paper I tried to show how the entire artistic production — and perhaps life itself — of Marcel Duchamp have been completely permeated of the incessant search for oneself. This led him to enter never fully resolved in relationship between nature and metaphysic, between matter and soul, between alchemy and chemistry.

2. Riassunto

Con questo intervento ho cercato di mostrare come tutta la produzione artistica — e forse la vita stessa di Marcel Duchamp — siano state completamente permeate dell’incessante ricerca di se stessi. Ciò lo ha condotto a introdursi nel *mai del tutto risolto* rapporto tra Natura e metafisica, tra materia e anima, tra alchimia e chimica.

3. Introduzione

Giorgio Manganelli, poeta (1922–1990) contraddittoriamente scriveva: «Non facciamo poesia perché solo la prosa ci fa capire l’universo». Forse sbagliava?

Marcel Duchamp (Blainville 1887 — Neuilly-sur-Seine 1968) fu uno dei fondatori del movimento artistico chiamato *dadaismo* [28] ispirato a Tristan Tzara (1896–1963) ed al suo manifesto del 1918, che formulò la seguente definizione:

dada è un microbo vergine che si insinua con l'insistenza dell'aria in tutti gli spazi che la ragione non è riuscita a colmare¹.

Ci interessiamo di Duchamp perché fu interprete della dimensione scientifica che sta alla base del pensiero alchemico e poiché in molte sue opere, ha rappresentato alcuni "apparati" che, nelle linee, richiamano quelli dell'industria chimica. Ricordiamo il *Moulin a' café*² (Macinino da caffè, che svolge anche l'azione di separare e versare) [21] del 1911, che dunque fu eseguito esattamente cento anni fa, la "Broyeuse de chocolat"³ (Macinatrice di cioccolata) (1914) ed infine il "Grande Vetro" di cui si possono considerare propedeutiche le opere intitolate *Vierge n° 1 (Vergine)*, *Vierge n° 2, Le passage de la Vierge à la Mariée, (Il passaggio dalla Vergine alla Sposa)*⁴ [24] e "Mariée" (Sposa) (1912) ove è raffigurato l'alambicco che verrà poi rappresentato nel *Grande vetro*.

Mariée è l'ultimo dipinto convenzionale di Duchamp, da quel momento infatti inizia a disprezzare la cosiddetta pittura "retinica"⁵ [17]. Riferisce Man Ray (1890—1976):

La meticolosità con la quale Duchamp si dedicava alla fabbricazione delle sue macchine mi affascinava; non era dettata dall'amore per la meccanica, ma dal bisogno di dominare la materia al fine di concretare i suoi desideri. Avevo l'impressione che il lavoro di Duchamp seguisse la direzione opposta

1. In effetti la parola *dada* non ha alcun significato, è l'imitazione di un balbettio infantile e comunque fu scelto a caso, da Tzara e sodali, da un vocabolario, in cui era riportata con i significati che ricopriva in lingue diverse [1].

2. Immagine presente nella mia relazione dal titolo *Chimica e Storia dell'Arte*, nel volume degli Atti del XII Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica, Firenze, 19-22 settembre 2007, p. 119.

3. Idem, p. 120.

4. Un'opera che, riferisce Carla Subrizi, «non indicava affatto un passaggio fisiologico» ma una «trasmutazione». La stessa autrice ricorda pure che «Duchamp — avendo osservato che l'oggetto su di un piano è la proiezione di un oggetto tridimensionale, fa l'ipotesi che quello stesso oggetto tridimensionale sia a sua volta la proiezione di un corpo quadrimensionale [...] cercava oltre l'identità visibile di cose, corpi e oggetti. Non oltre la materia, ma all'interno di essa Duchamp avrebbe trovato la sua incrinatura impercettibile (*inframince*), il suo ritardo (*retard*), un diverso rapporto tra l'intenzionalità e il caso (il coefficiente d'arte)». [3], p. 26.

5. Bisogna rammentare che Duchamp ha anche scritto: «io non credo nella pittura in sé. Ogni quadro non è fatto dal pittore ma da coloro che lo osservano e gli accordano i loro favori [...] I musei americani vogliono a ogni costo insegnare l'arte moderna ai giovani studenti che credono alla "formula chimica"».

a quella degli scienziati, le cui grandiose idee traggono origine dagli atomi e dalle molecole [1].

L'artista in effetti comincia ad utilizzare tecniche proprie del disegno meccanico che, di norma, sono appannaggio dell'ingegneria e, tra il 1907 ed il 1913, matura la sua formazione artistica transitando attraverso due movimenti: il *Fauvismo* (fauvisme deriva dal termine *fauves*= belve) ed il *Cubismo*.

4. L'arte, l'alchimia e la chimica

Duchamp è ben noto anche per la realizzazione dei cosiddetti *ready-made* [2] ovvero oggetti tratti dalla quotidianità e “nobilitati” come “oggetti artistici” per semplice decontestualizzazione dal luogo e dal momento storico (vedi la famosa *Fontana* che altro non era che un orinatoio, la *Ruota di bicicletta*⁶ [25] montata su di uno sgabello, ecc.) che lungi dal rappresentare soltanto delle stravaganze, hanno consegnato nuove cifre alla storia dell'arte contemporanea e dimostrano inequivocabilmente il tributo di attenzione offerto alla realtà, la forte attrazione che su di lui esercitava il mondo concepito nella sua duplicità “inorganica/organica”.

Come vedremo di questa attenzione testimonia massimamente “Il Grande vetro”. I suoi maggiori critici ed estimatori, tra i quali Maurizio Calvesi [4], Robert Lebel [19], Arturo Schwartz [23] ed Octavio Paz [22], hanno intravisto in esso la sintesi di un triplice processo: materiale/alchemico/spirituale laddove la realtà naturale viene concepita nella sua essenzialità più profonda: “atomi” e “molecole”. L'esame

6. Ovvero un oggetto che si configura come una macchina inutile che aveva soltanto — a detta del suo autore — una funzione meramente ludica. Così dichiarò al suo biografo Arturo Schwarz: «Mi piaceva l'idea di avere una ruota di bicicletta nel mio studio. Mi piaceva guardarla, come mi piace guardare le fiamme che danzano nel camino [...] il movimento della ruota mi ricordava il movimento delle fiamme». Scrive Szeemann: «L'associazione che Duchamp fa qui fra il fuoco e il movimento circolare della ruota è rivelatrice. Il fuoco dell'*athanor* (fornace alchemica) è l'agente attivo della trasmutazione. Il movimento circolare, come la ruota, trovano una corrispondenza nella ruota dell'alchimista, che simboleggia il processo autosufficiente (circolare/unitario) della distillazione. L'alchimista rappresentava questo processo circolare con l'Ouroboros, *serpens qui caudam devoravit*, a cui spesso aggiungeva la massima greca *Hen to pan* (l'uno è il tutto), per sottolineare la sua concezione unitaria della materia.

dei vari apparati che lo costituiscono ci consente di osservare che la loro “non casuale” giustapposizione mette in atto un meccanismo di grande complessità, che rappresenta la “trasmutazione” della materia grezza in un prodotto “altro”.

Per far ciò l’artista esplora una realtà sospesa tra il meccanico (l’inorganico) e l’organico, che metterà in atto (in movimento) un sofisticato ingranaggio la cui dimensione meramente “chimico-fisica” viene resa in tutta la sua evidenza nella dinamica che presiede alla salita e discesa dei tre “principi chimici” (mercurio, zolfo, sale) secondo il ritmo di un ciclo continuo, una successione di ascese e ricadute finalizzate alla transizione della materia dallo stato solido al liquido, quindi al vapore, cui seguirà la condensazione in “nube” che darà luogo ad un liquido, ecc. Questo ciclo chiuso in cui l’energia si modifica secondo la zona considerata — come sostiene H. Szeemann — «corrisponde a una modificazione dello stato di aggregazione» della materia. I tre quadrati posti in alto (pistoncini di corrente d’aria) hanno la medesima funzione che hanno i tre rulli posti in basso: provocare gli “scioglimenti” e le “condensazioni” finalizzati alla “purificazione” della materia.

Maurizio Calvesi riferisce che in Duchamp «i riferimenti alchemici non possono essere “inconsci” [...] bensì fondati su una precisa e compiaciuta conoscenza della materia, perseguita sui libri» [5] ed a tal proposito giova ricordare che, negli anni 1912 e ’13, l’artista lavorò presso la Bibliothèque Sainte-Genevieve di Parigi laddove conobbe i testi della tradizione ermetica ed alchemica [6].

Contraddittoriamente a ciò l’artista dichiarò: «Se ho fatto dell’alchimia, è stato nel solo modo oggi ammissibile, vale a dire senza saperlo» [16], altra contraddizione si concretò allorquando — a New York — volle prender parte alla gestione di una tintoria, al solo scopo di potersi fregiare del titolo di *Teinturier*, che nel dizionario ermetico di Dom Pernety è il nome dell’alchimista posto in relazione con la “tinture de l’or”.

5. Il Grande Vetro o “l'alambicco”

Il *Grande Vetro*⁷ affonda le sue origini nel 1911 — quindi ancora cento anni fa — allorché Duchamp dipinge *Giovane e fanciulla in primavera*⁸ nel quale le due sottili figure hanno connotati androgini e convergono verso un potenziale amplesso richiamando la coppia Sole–Luna, che simboleggia la lotta tra gli opposti finalizzata al conseguimento della Grande Opera [7].

Il dettato alchemico di questo dipinto è riferito al rapporto tra maschio e femmina in quanto simbolo dell'*incontro–scontro* tra elementi opposti finalizzato alla costruzione di un *prodotto* alchemico, derivato dalle cosiddette “nozze chimiche” fra le due polarità maschile e femminile una vera e propria “commistione di elementi”, un chiaro richiamo alla diversità (secondo Berzelius) delle entità chimiche. Il *Grande Vetro* fu realizzato tra il 1915 ed il '23 (fig. 1), e reca un sottotitolo criptico: *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*. Il critico d'arte Calvesi [8] sostenne che nella parte alta dell'opera è individuabile l'immagine di «Maria portata nella nuvola» che viene associata alla Vergine Assunta e, non a caso, come le numerose iconografie dedicate all'Assunzione, anche il Grande Vetro⁹ si struttura in due metà, dedicate rispettivamente al Cielo ed alla terra. Nella metà superiore, una nuvola con tre quadrati (tre lembi di stoffa iscritti nella cosiddetta “nuvola della Santissima Trinità) accoglie la “Mariée” mentre nella metà inferiore un parallelepipedo metallico recante le pale di un mulino, in asse con Maria che è ascisa, rievoca il sarcofago vuoto. A tali iconografie viene associato il processo di purificazione della materia previa spolazione da qualsiasi scoria e successiva macinazione cui seguirà la trasformazione in “pietra filosofale” [9].

Nell'opera è presente la macinatrice di cioccolato (*Broyeuse de chocolat*), che lo stesso autore aveva realizzato in due occasioni, costituita dai tre rulli che ricordano — a loro volta — la *ruota di macina* presente nella famosa incisione *Melencolia I* di Albrecht Dürer (1471–1528), finalizzata alla triturazione della cosiddetta materia “al nero” che Du-

7. Si trova presso il Philadelphia Museum of Art, collezione Louise e Walter Arensberg.

8. Olio su tela cm 65,7 per 50,2, Milano Collezione Arturo Schwarz.

9. Costituito da due lastre di vetro delle dimensioni di 277 per 176 cm su cui sono presenti lamine di metallo dipinto, polvere e fili di piombo.

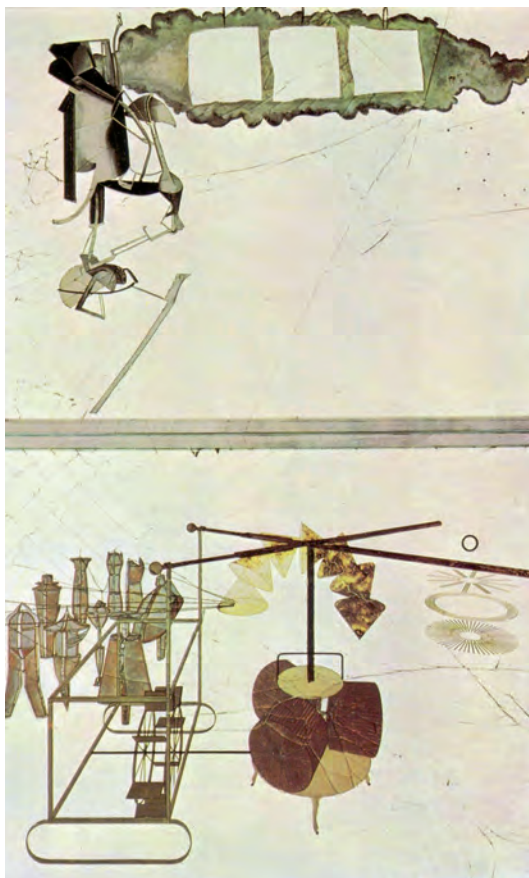


Figura 1: Marcel Duchamp — *Il Grande Vetro* — (1915–1923)

champ paragonò al «cioccolato»¹⁰[20]. A tal proposito è interessante quanto scrive Harald Szeemann:

le macine, come gli alambicchi, sono strumenti che raffinano: l'alambicco (*vas hermeticum*) agisce chimicamente, la macina fisicamente [26]

ed in effetti entrambi gli apparati trasformano — fatta salva ogni valenza metafisica — la *materia grezza* nella sua forma *sublimata*. Anche i sette “setacci” o “crivelli” che la sovrastano echeggiano antichissimi richiami dell'alchimia: le cosiddette “sette chiavi” delle operazioni

10. Va suggerito un confronto tra il cioccolato o “tintura fisica” con la terminologia alchimistica per lo Zolfo dei Filosofi, “tintura di rosso”.

alchemiche, hanno il compito di raffinare la materia mentre le “forbici” a croce poste sopra la macinatrice svolgono invece il ruolo di un mulino ad acqua che deve “spezzettare la materia”, *step* che conduce alla trasformazione (trasmutazione), essa così frammentata si dissolve trasformandosi in vapore per poi ricadere sotto forma di pioggia per rientrare di nuovo in circolo. Nella parte bassa sinistra ci sono i cosiddetti nove “stampi maschili” che alludono alla nerezza della materia, prima che questa sia stata vivificata, (il riferimento va ancora all’Assunzione di Maria che è come sublimata dopo la morte) essi richiamano anche le forme vuote o “matrici”, termine con il quale — ancora secondo Pernetty — venivano individuati i vasi alchimistici. Duchamp gli attribuisce il nome *Neuf moules malic* che richiama il termine chimico “malique” ovvero l’ “acido malico” [10].

Giova evidenziare che nel dipinto *Mariée (Sposa)*¹¹ (1912) (fig. 2) è presente un alambicco qui assunto come simbolo androgino, che l’autore riporta in maniera integrale nel *Grande Vetro* che è anche stato definito una grande «macchina inutile» o «macchina celibealchimistica» [27] ovvero il risultato di una ricerca, che come sostiene Renato Barilli, consentì a Duchamp di:

... unire i distanti, e quindi ad attribuire al mondo inorganico delle macchine i valori ad esso remoti del sesso, cioè del superorganico, o più in genere della vita affettiva-libidica... [3]

così facendo egli realizzò la sintesi tra il pensiero di S. Freud (1856–1939) (“teoria dell’eros”) e C. G. Jung (1875–1961) (“teoria dell’alchimia”).

Il *Grande Vetro* è una “macchina inutile” perché rappresenta il ciclo della materia (qualcosa che gira apparentemente a vuoto) ed a tal proposito giova ricordare le affermazioni dell’alchimista Limojon de Saint-Didier (1630–1689): «la materia si sposa da se stessa, si ingravidava da se stessa, nasce da se stessa [...] ha la capacità di risolversi da se stessa nel proprio sangue» [14] a cui farà eco Nicolas Flamel (1330–1418) che asserì: «dissolve da sé la propria nerezza [18].

11. In questo dipinto (olio su tela cm 89,5 per 55) verrà completata l’elaborazione della forma femminile che farà parte del *Grande Vetro* e la *Vergine*, divenuta *Sposa*, appare come un essere meccanico, che tuttavia i colori caldi rendono particolarmente gradevole sotto il profilo artistico. Si trova presso il Philadelphia, Museum of Art, collezione Louise e Walter Arensberg.



Figura 2: Marcel Duchamp — *Mariée* — (Sposa)1912

6. Altre fonti

Tra le altre fonti iconografiche va ricordato il *Rosarium Philosophorum* di Jacobus Cyriacus (Francoforte, 1550) dove è illustrata l'“anima volatile” della materia alchimistica (anche questa sotto forma di vapore) che ascende al Cielo verso la nube mentre il corpo — qui rappresentato dall'androgino — posto nel sarcofago si trova nello stato di nerezza (punto di partenza del processo alchemico). Nella seconda illustrazione il vapore si trasforma in “rugiada fecondatrice” che ricade sul corpo dell'androgino e lo vivifica¹². Né va dimenticata la particolare

12. Le immagini relative sono riportate nella relazione dal titolo *Chimica e Storia dell'Arte* presente nel volume degli Atti del XII Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della

attrazione che su Duchamp esercitò l'iconografia sacra, possiamo infatti rilevare che nel G.V. alla tridimensionalità, e quindi alla “materialità” dell'apparato posto nella metà inferiore, fa da contraltare la bidimensionalità quindi la “leggerezza” della nuvola che sta nella parte superiore [II].

7. Oltre il “Grande Vetro”

L'attenzione scrupolosa, pedante e sotto molti profili persino depistante, che Duchamp dimostrò verso i miti alchemici tuttavia non lo distolgono dall'estrapolare da tali miti la loro consistenza materiale ovvero il loro configurarsi in vera e propria “realtà chimica”. Lo testimoniano un'infinità di rimandi disseminati in tutte le sue opere, anche le più stravaganti a cominciare dalla famosa *Gioconda con i baffi*, che reca l'acronimo L.H.O.O.Q. e presenta un richiamo all'alchimia: la miniatura di Jean Perreal che reca il titolo *La Natura–Alchimia a colloquio con l'alchimista (1516)* laddove è rappresentata una giovane donna con le braccia intrecciate come nella *Gioconda* di Leonardo da Vinci, che però è seduta su di un forno acceso (*athanor* o fornace alchemica) in forma di tronco cavo.

Ulteriori tributi possono essere considerati: l'opera intitolata *Air de Paris* — costituita da un'ampolla di vetro contenente “aria di Parigi” — che reca un'etichetta con sù scritto *Serum Physiologique; Pharmacie*, una piccola cromolitografia che raffigura un romantico paesaggio invernale che l'artista modificò semplicemente apponendo sullo sfondo due piccole macchie, una verde ed una rossa; alcuni congegni dotati di dischi rotanti sui quali sono stati incisi giochi di parole, tra questi uno reca la frase «La cure d'azote sur la Cote d'azur» dove l'azoto rappresenta sia il fondamentale ingrediente dei processi alchemici sia il ben più reale elemento chimico.

8. Conclusioni

Come ebbi ad affermare in un precedente intervento¹³, un interessante parallelo potrebbe essere tentato tra Duchamp e Lavoisier. È vero infatti che il primo rivoluzionò il linguaggio dell'arte, il secondo — di certo — quello della chimica, ma c'è di più, Lavoisier e Duchamp, confermarono, ognuno a proprio modo, l'indistruttibilità della materia, tanto da poter associare il *Grande Vetro* (ed il ciclo che esso comprende) al celebre esperimento condotto dal grande chimico francese. Che, come è noto, fece bollire dell'acqua all'interno di un ciclo chiuso (riciclo) per circa 101 giorni, osservando che la fantomatica trasformazione dell'acqua in terra non era avvenuta, ciò gli consentì di formulare il dettato su cui si fonda la chimica moderna: «nulla si crea e nulla si distrugge, tutto si trasforma».

Se è vero poi che il G.V. ha pure suscitato un estuario critico formidabile (LEBEL, PRAZ, SCHWARTZ, CALVESI, DALRYMPLE HENDERSON [13], ecc.) determinando una vera e propria “giungla ermeneutica” è pur vero che la maggioranza dei critici concordano nel riconoscere all'opera tutta la sua pregnanza di tipo alchemico–chimico–fisico. Non bisogna dimenticare infatti che anche le cosiddette “opere ottiche” si riallacciano alla possibilità di rappresentare una dimensione superiore nei termini di una inferiore ovvero di creare “una realtà possibile rendendo un po' elastiche le leggi fisiche e chimiche” [12].

Per chiudere voglio citare le parole dello stesso artista:

Il processo creativo prende completamente un altro aspetto quando lo spettatore si trova in presenza del fenomeno della trasmutazione; con il cambiamento della materia inerte in opera d'arte, una vera e propria transustanziazione ha preso luogo e il ruolo importante dello spettatore è di determinare il peso dell'opera sulla bilancia estetica” [15].

13. Vedi nota 12.

Bibliografia

- [1] AA.VV., 2004. *Duchamp, I Classici dell'Arte — il Novecento presentazione di Man Ray*, Rizzoli Skira, Corriere della Sera, Milano 2004, p. 11.
- [2] —, 2006. *I grandi temi della pittura Le Macchine*, De Agostini Editore, Novara, p. 53.
- [3] BARILLI, R., 1984. *L'arte contemporanea, Da Cézanne alle ultime tendenze*, Edizione CDE (su lic. G. Feltrinelli Editore), Milano, p. 190.
- [4] [8] CALVESI, M., 1993. *Duchamp*, Edizioni Giunti, Firenze.
- [5] [12] —, 1993. *Duchamp*, Edizioni Giunti, Firenze, p. 11.
- [6] [13] —, op. cit., p. 7.
- [7] —, 1986. *Arte e Alchimia*, Edizioni Giunti, Firenze.
- [8] —, 1993. *Duchamp*, Edizioni Giunti, Firenze, p. 19.
- [9] —, 1993. *Duchamp*, Edizioni Giunti, Firenze, p. 22.
- [10] —, 1993. *Duchamp*, Edizioni Giunti, Firenze, p. 33.
- [11] —, op. cit., p. 24.
- [12] —, 1993. *Duchamp*, Edizioni Giunti, Firenze.
- [13] DALRYMPLE HENDERSON L., 1998. *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Relate*, Princeton University Press, Princeton.
- [14] DE SAINT DISDIER L., 1969. *Triomphe Hermétique*, Amsterdam.
- [15] DUCHAMP M., 1957. Dichiarazione pubblicata in “Art News” vol. 56, n.4 (New York). In M. CALVESI, op.cit., p. 17.
- [16] —, 2004. *I Classici dell'Arte — il Novecento presentazione di Man Ray* Rizzoli Skira, Corriere della Sera, Milano 2004, p. 71.
- [17] Duchamp a Jean Crotti (Lettera), 17 agosto 1952. In NAUMANN e OBALK (a cura di), *Affectionately, Marcel.*, pp. 318–319.
- [18] FLAMEL N., 1972. *Le livre des figures hieroglyphiques*, Parigi, p. 114.
- [19] LEBEL R., 1985. *Marcel Duchamp, (1959)*, Belfond, Paris.
- [20] MAGNO A., *Compositum de compositis*, in *Theatrum Chemicum*, II, 1974, p. 66.
- [21] MINK J., 2006. *Duchamp*, Editore Taschen, Hohenzollernring Koln, p. 25.

- [22] PAZ O., 2000. *Apparenza nuda, l'opera di Marcel Duchamp* (Carte d'artisti) Abscondita Editore, Milano.
- [23] SCHWARTZ A., 1970. *The complete works of Marcel Duchamp* Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York.
- [24] SUBRIZI C., 2008. *Introduzione a Duchamp*. 2008. Edizioni Laterza, Bari, pp. 46, 26.
- [25] SZEEMANN H., 1989. *Le macchine celibi*, Electa Editore, Milano, pp. 183–184.
- [26] —, 1989. *Le macchine celibi*, Electa Editore, Milano, p. 174.
- [27] —, 1989. *Le macchine celibi*, Electa Editore, Milano, p. 169.
- [28] TEDESCHI F., 1991. *Dadaismo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, p. 9.

Francesco Cardone
Direttivo della Società Chimica Italiana
Sezione Calabria
francocardone@virgilio.it