

Marcel Duchamp

Porta: 11, rue Larrey

(Parigi 1927)



Nel 1927 Duchamp occupava un appartamento al numero 11 di rue Larrey, Parigi. Vi installò una « porta » a tre stipiti, due infissi ed unico battente. Essa metteva in comunicazione tre stanze: studio, bagno e camera da letto; la si poteva chiudere isolando il bagno dalla camera da letto e dallo studio, o invece lo studio dal bagno e dalla camera da letto. Non si potevano, comunque, chiudere contemporaneamente le due aperture.

Duchamp considerava questa porta un'« opera d'arte », tanto è vero che fu rimossa dal vecchio appartamento e trasferita a New York. Prima di farlo, egli scattò una foto della porta nell'ambiente originale, che stampò in due copie e firmò e datò.

Quale valore Duchamp annetteva a questa porta? Non certo formale, o di « bellezza ». Il valore è esclusivamente nell'idea che incarna e visualizza. Il valore si identifica con il significato, o con il senso.

La domanda è dunque: che senso, o che significato, ha? Una trovata funzionale, per guadagnare spazio in un ambiente ristretto? Questa non può essere la motivazione principale, altrimenti non ci sarebbe stata ragione di estirpare la porta dall'originario contesto spaziale, proprio come si stacca un quadro da una parete per trasferirlo altrove: il proprio valore, ovvero senso, questo oggetto se lo porta evidentemente con sé.

Una trovata spiritosa, caustica, provocatoria, superficialmente « dadaista », come si crede che siano il celebre « orinatoio » e molte altre



cose di Duchamp? Sarebbe, diciamo la verità, una trovata abbastanza stupida e non nascondo di aver diffidato di Duchamp e delle sue « trovate » finché non ne ho inteso il vero senso: che è doppio, e istituisce un codice ambiguo, estremamente interessante per i suoi agganci con il mito (e con la stessa mitizzante ambiguità dell'arte) a base di cabala e di alchimia. La constatazione vale per tutte le sue opere, compresi i « ready-mades », ognuno dei quali è un pezzo « filosofico »: l'orinatoio-fontana perché « orina » o appunto « fontana » è il nome della materia prima alchimistica; la ruota di bicicletta perché simboleggia l'unione del fisso con il mobile, come del resto il « Grande Vetro » o il cosiddetto « Trabocchetto ».

E' un discorso che meriterebbe di essere svolto fino in fondo, a livello di autentica filologica, benché richieda un grande tempo per essere focalizzato, e, per essere seguito, buona volontà e preparazione: un autentico ginepraio. Duchamp ha giuocato, con questo labirinto, tutta la vita, senza perdere il filo.

Però la chiave fondamentale è, in linea di massima, semplice, già nota: eppure ogni volta ardua da riconoscere, perché nascosta quale seconda e « profonda » intenzione dietro ad una prima e apparente, come i baffi della Gioconda, come la massonica scacchiera bianca e nera, perché altro non è il significato della partita che Duchamp — « apprendista nel sole », rosacrociano —

conduceva in vista di un simbolico pareggio: l'androgino, l'unione dei contrari. E aperto-chiuso non sono dei contrari come maschile e femminile, fisso e volatile, sole e luna, caldo e freddo, tenebra e luce, bene e male, fuori e dentro, vita e morte? Duchamp giuoca? Sì, ma, alchemicamente, con il fuoco, quel fuoco che non brucia ed è fuoco, come quell'acqua che non bagna ed è acqua, acqua infuocata, cioè ancora i mitici contrari nella mitica unità.

Tutto Duchamp è trascendentale, come il surrealismo. E la sua trascendentale porta, altro non è che quel « certo luogo » di cui parla Breton in un passo famoso: « Tutto porta a credere che esista un certo luogo dello spirito a partire dal quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile cessano di essere percepiti in modo contraddittorio ». E cosa sono, queste, se non coppie di contrari? « Aggiungerei — commenta infatti Bataille — anche il Bene e il Male, il dolore e la gioia. La vita è un bene nella misura in cui la violenza stende la sua ombra sull'essere, nella misura in cui l'essere vede la morte faccia a faccia. In questa coincidenza dei contrari la morte è la condizione della vita, il Male, che si connette nella sua essenza alla morte, è anche, in modo ambiguo, fondamento dell'essere ».

E cosa ha di diverso detto l'alchimia, non a caso tanto lodata da Breton, da Rimbaud; e da Artaud per la sua estrema lucidità o se si vuole schematicità: « Ces



« conflits, l'alchimie nous le propose dans toute leur intellectualité rigoureuse »?

E cos'è poi questa, se non una riproposta del quid « Dio », che Niccolò Cusano, astro dell'umanesimo cabalistico, definì non a caso « coincidentia oppositorum », concordanza del massimo e del minimo, integrazione del tutto e del nulla? Reuchlin, nel suo « De arte cabalistica » riprese la definizione del Cusano, e la riprese Giordano Bruno, imbevuto della stessa cultura, identificando Dio con l'universo il quale « comprende tutte le contrarietà nell'esser suo in unità e convenienza ». Poi Böhme, l'alchimista mistico per eccellenza; e lo stesso Hegel.

Dio, o pietra filosofale, come coincidenza degli opposti è in stretta relazione con il simbolo trinitario (uno e trino), centrale nelle religioni, nella cabala e nell'alchimia: infatti il ternario « n'est autre chose que le dédoublement équilibré de l'Unité principe » (Enel). « Dans les chiffres 1, 2, 3, un est celui qui équilibre les deux autres ( $2 + 1 = 3$ ) en se placant entre eux » (Enel). « Rappelons-nous que le binaire évoque le ternaire, car un point d'équilibre doit se former entre les forces opposées de ce même binaire » (Enel). In ogni unità trinitaria, ci sono due opposti più un terzo elemento che fa da congiunzione: intelletto (o spirito), corpo ed anima, dove l'intelletto o spirito è l'alto, il corpo è il basso, l'anima l'intermedia-ria; lo spirito santo procede

dal padre (alto) e dal figlio (basso) come « amore » dell'uno e dell'altro; aria (o Cielo), terra (o Terra, mondo), acqua o « anima mundi » che sale e ridiscende come evaporazione e pioggia (tema del « Grande Vetro » duchampiano); Shin, Mem, Aleph, ternario cabalistico ebraico (AUM dei Brahmani) secondo il Sepher Ietzirah: « Shin, le feu qui monte; Mem l'eau qui retombe en bas: et Aleph, l'air qui tient l'équilibre entre elles » (Enel).

Sarò costretto a compendiare alcune interpretazioni duchampiane che richiederebbero un largo spazio esplicativo: la somiglianza, che a suo tempo segnalai, tra l'anagramma duchampiano « Ane-mic-Cinema » e quello riportato dal Fulcanelli, « Amilec-Alcmie (ou la crème d'AUM) »; la ben probabile conoscenza, da parte di Duchamp, del ternario AUM, monogramma — afferma Fulcanelli — della sposa filosofica o mercurio e della Vergine celeste, come dire della « mariée » e della « Marie »: dove poi il simbolo esatto di questa Madre-acqua o mercurio è la lettera mem, che infatti è il perno della seconda lettura del titolo-formula magica del « Grande Vetro »: « La Marie est mise à nue... mem »; il riscontro con altre « formule magiche » create da Duchamp (Rose Selavy — Rose c'est la vie — Rose, Sel ravi; Moustiques domestiques / Demistock... de Mistique); l'evidente assunzione del tre in chiave caba-



listica (« Il numero 3 preso come ritornello di durata »; « testo da ripetersi 3 volte da 3 persone su 3 partiture »; « 3 volte per 3 volte dallo stesso punto »; « un corpo a 3 dimensioni »); le sue ermetiche annotazioni sulla prospettiva, scienza cabalistico-trinitaria nel parallelepipedo imperfetto di Dürer, che Duchamp sembra ricordare (« Le forme principali della macchina celibe sono imperfette: rettangolo, cerchio, parallelepipedo »), e citare anche figurativamente nel carrello del « Grande Vetro »; l'inequivocabile simbologia trinitaria del treppiedi coronato da un cerchio su cui poggia la « cioccolata al latte », simbolo della materia al nero imbibita di mercurio (« Trépied — troviamo in un buon trattato — cercle posé sur trois pieds. Les Philosophes disent qu'il faut poser sur un trépied la matière de l'oeuvre. C'est une allegorie prise de trois principes qui composent la matière de l'oeuvre, comme de trois pieds, sur lesquels ces trois principes réduits en un seul tout, forment le cercle qui y est appuyé »).

Semplice, a questo punto, la lettura della porta di via Larry, con la quale Duchamp s'era proposto — secondo una delle sue dichiarazioni che, al solito, velano non meno di quanto suggeriscano — di dimostrare l'inesattezza di un modo di dire: « una porta non può essere contemporaneamente aperta e chiusa ».

Le due aperture sono gli opposti (aperto-chiuso), i tre stipiti costituiscono la struttura trinitaria con un elemento mediano che fa da intermediario, servendo gli altri due; il battente è l'unità che risolve la trinità, la porta aperta-chiusa contemporaneamente.

La porta duchampiana, dunque, riassume appropriatamente in sé gli archetipi complementari della trinità e della « coincidentia oppositorum ». L'astrattezza, o universalità, dello schema, ha riscontro nella semplicità scheletrica, archetipica-architettonica, cioè strutturale per eccellenza, elementare — starei per dire primaria o minimale — della porta stessa. La porta è anche un ovvio simbolo d'iniziazione, di « ingresso a » (« Introduction, ou ouverture de la porte du ciel », come dice Jacob Böhme) e la sua semplicità è ancora allusione domestica, di quotidianità, intimità: il trascendente è tra noi, in noi, è di casa. la « pietra » dei filosofi è nei più anonimi luoghi, negli oggetti più comuni che tuttavia vanno decifrati (« ready-mades »), nel nostro cranio e cervello come nei nostri genitali, infine nelle materie più umili, come nell'urina di Duchamp e nella — con o senza intenzione — merda di Manzoni: sono non a caso, urina e merda, altri nomi della materia alchimistica. E questa porta bretoniana che unisce il comunicabile con l'incomunicabile, « metteva in comunicazione », poi, un gabinetto di decenza con un gabinetto di studio.

Oscillando, pur nel suo fissaggio cabalistico - trascendentale, tra l'archetipo e il



concetto, la porta di via Larrey può essere spiegata altrettanto calzantemente con l'achimia che, appunto, con Hegel, cioè con quella riduzione logico-ragionativa (come la porta è una riduzione strutturale) della « coincidentia oppositorum » che troviamo nelle deduzioni hegeliane dal principio di identità. **A = A**. Questo porta ad affermare che **A** non è **non A**. Questo **non A** limita, condiziona, nega **A**, non fosse che, evidentemente, **A** è il momento di un complesso più vasto o sintesi che comprende tanto **A** quanto il suo opposto.

Tesi, antitesi, sintesi; essere, non-essere, divenire non sono che travestimenti filosofico-razionali dell'archetipo trinitario (dove pur sempre l'ultimo termine fa da intermedio e risolvente tra i due primi opposti); ulteriori « variazioni sul tema », e questo tema è la porta di Duchamp.

Ma pur nella sua neutralità concettuale, che è tutt'uno con l'ambigua valenza di archetipo, la porta di via Larrey va inquadrata, più specificamente, nella parabola alchemica del lavoro di Duchamp: che tale è, cioè perfetta parabola alchemica, questo lavoro, o meglio questo tessuto di opere e di gesti, questa simbiosi di arte e vita realizzata appunto sul modello degli antichi alchimisti, il cui « opus » si continuava e si identificava nella vita, avvolto nella discrezione e nel « silenzio » (che non riguar-

da presunte pause nel lavoro, ma il segreto sapienziale di Duchamp).

Lebel chiese a Duchamp, nel 1957, nel corso di un'inchiesta sull'arte magica, dell'alchimia: Duchamp rispose con una frase che credo però a doppio senso; rispose che se aveva fatto dell'alchimia era stato inconsciamente. Questa indicazione ha orientato le pur fondamentali osservazioni di Schwarz, che ha cercato nell'opera di Duchamp, tra le altre componenti psichiche, anche quella alchemica come involontario suggerimento dell'inconscio. Ma darei per certo, che Duchamp mentì per dissimulare l'intenzionalità precisa ed univoca del suo capzioso programma, profondamente indottrinato, di artista-alchimista: che proprio come tale, gli imponeva anche di recitare una parte, di giuocare al « silenzio », distrarre ed « illuminare » con il sorriso, sfumare ogni assunto nell'ambiguità, allo scopo di rinforzarne la poeticità e, al tempo stesso, l'« irraggiungibile » profondità, destinata almeno per il momento a riverberarsi solo in superficie come un malizioso riflesso di ineffabile, come lo sparso ammiccamento di un'acqua illuminata dal fondo.

Ed infatti il più calzante riferimento alla porta di via Larrey, come simbolo di iniziazione e, al tempo stesso, di integrazione dei contrari, lo troviamo nel titolo di un testo alchemico di Eiraenaes Philaetha: « Introitus aper- tus ad oclusum Regis pala-



tium ». Il trattato, che risale al 1645, ha avuto numerose edizioni anche francesi (1742, 1754, 1970) con il titolo: « L'entrée ouverte au palais fermé du Roi ».

Il significato di questo titolo, e quindi della porta duchampiana, ci è meglio chiarito dalle voci « Ingression » e « Ingrès » del nostro trattato: « **Ingression.** Action par laquelle les matières se mêlent de manière à ne pouvoir plus être séparées ». « **Ingrès.** Propriété pénétrante. Les Philosophes chymiques disent que leur pierre est entrante, ou qu'elle a de l'ingrès; c'est-à-dire que, quoique corps, elle pénètre les corps. C'est pourquoi elle est esprit et corps, ou corps spiritualisé. Car il faut spiritualiser les corps et corporifier les esprits, ou, ce qui est le même, volatiliser le fixe et fixer le volatil ».

Ma, come attesta il classico Flamel (l'alchimista citato da Breton) « fissare » (o « legare », o « coagulare ») corrisponde a « chiudere », e « volatilizzare » (o « slegare », o « dissolvere », o « liquefare ») corrisponde ad « aprire »: « **Ouvre, ferme, lie délie.** Les Philosophes ont appelé **ouvrir** ou **délier** faire le Corps (qui est toujours fixe) mol, fluide et coulant comme l'eau; et **fermer** ou **lier**, le coaguler en le remettant encore une autre fois en la forme de Corps ».

La porta aperta-chiusa è dunque in ultima analisi, come il « Grande Vetro », una immagine della pietra filosofale, che è unificazione di

corpo e di spirito, fisso e volatile, maschile e femminile.

Dall'**ingrès** della pietra, cioè dalla sua capacità di penetrare pur essendo un corpo, dipende poi la sua proiezione in « polvere » che ha per conseguenza la trasformazione dei metalli vili in oro od argento, e la loro « moltiplicazione ».

Ci siamo così imbattuti in due termini sui quali conviene soffermarsi: « moltiplicare » e « polvere », entrambi connessi all'estremo ciclo di produzione della pietra filosofale e alla funzione stessa, in chiave alchemica, della porta. La cosiddetta « polvere » altro non è che un nome della Pietra stessa, quando è polverizzata ai fini della « proiezione »: « **Poudre de projection.** Résultat de l'oeuvre Hermétique, ou poudre qui étant projetée sur les métaux imparfaits en fusion, les trasmue en or ou en argent ».

Come noto Duchamp, una volta terminato il « Grande Vetro » che è un'allegoria della pietra filosofale « au blanc », o meglio si propone come la pietra stessa, lo ha sdraiato orizzontalmente perché la polvere vi si accumulasse: con lo stesso criterio rituale per cui, sparando con un cannone-giocattolo degli zolfanelli verso la parte alta del vetro, ha messo in contatto questa metà superiore (regno del mercurio, sotto forma di Vergine assunta) con la metà inferiore, regno dello zolfo. Egli ha altresì intitolato « allevamento di polvere » una fotografia di tale accumulazione. « Coltivare della polvere — scrive Du-

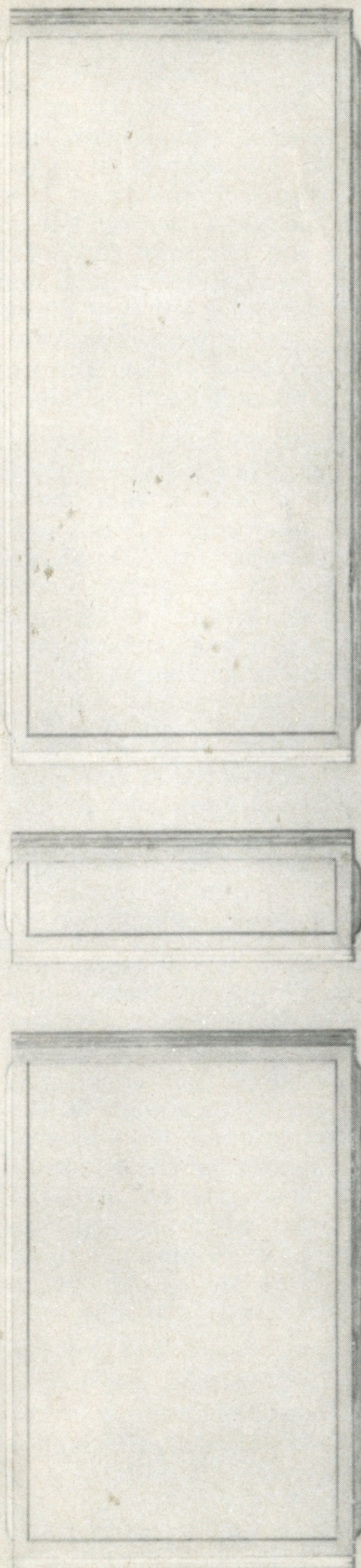


champ in una delle sue note — Polvere di 4 mesi, 6 mesi che dopo si chiude ermeticamente ».

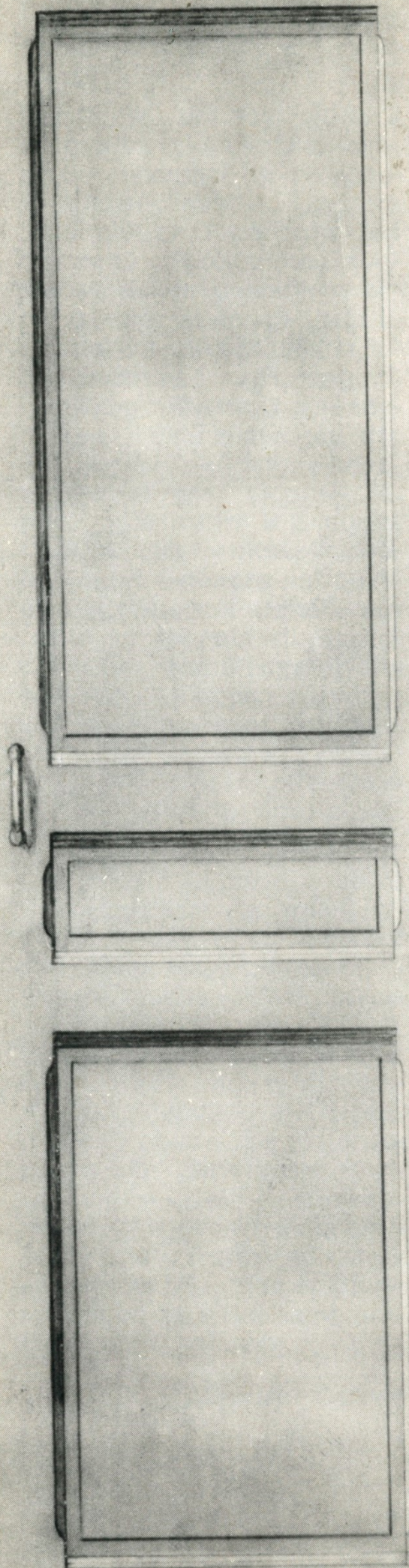
Questa è, dunque, polvere « ermetica », filosofale, simbolo carismatico di un'accumulazione mentale, sapienziale, che produce « oro » ed « argento »: proiettando questa simbolica polvere, ovvero questo stato di grazia, questa capacità l'illuminazione insomma, sugli oggetti. Duchamp ottiene i « ready-mades », cioè eleva ad arte gli oggetti più vili, evidenziando in essi l'« oro » latente, vale a dire il Simbolo. Quanto alla « moltiplicazione » (per ottenere la quale è suggerita, nei trattati, appunto la formula di aprire-chiudere) essa è l'operazione estrema dell'opus, « au moyen de laquelle on multiplie la poudre de projection, soit en qualité, soit en quantité à l'infini, selon le bon plaisir de l'Artiste ».

Moltiplicare la polvere, serve a moltiplicare le trasmutazioni in oro o in argento; per Duchamp, dunque, i « ready-mades ». Non credo sia casuale che uno degli ultimi atti della vita di Duchamp, tutta improntata alla logica, all'etica e alla poetica dell'« opus », sia stata appunto la riproduzione in « multipli » dei « ready-mades ». Che gli sia stata proposta o che l'abbia egli stesso sollecitata, l'operazione sarà apparsa a Duchamp perfettamente calzante.

**Maurizio Calvesi**







In 1927 Duchamp had an apartment in Paris at number 11 rue Larrey. There he installed a "door" with three jambs, two frames and one leaf which gave access to three rooms: studio, bath, and bedroom. It could be closed either isolating the bathroom from the bedroom and studio, or isolating the studio from the bedroom and bathroom. In any case, the two doorways could not be closed at the same time.

Duchamp considered this door a "work of art" to the extent that it was removed from the old apartment and transferred to New York. Before doing so, he photographed it in its original surroundings, and made two prints, signed and dated.

What value did Duchamp attach to this door? Certainly not objective or ornamental. The value lies exclusively in the idea which the door incarnates or visualizes. The value is identified with the significance or sense.

The question is, therefore, what sense or significance has it? A functional device to save space in close quarters? This cannot be the principal motive, otherwise there would have been no need to uproot it from its former spatial context, just as you remove a painting from the wall to hang elsewhere. The real value, or sense, evidently goes with the object wherever it may be.

Is it a witty, caustic, provocative, superficially "dadaist" stunt, as the famous "urinal" and many of Duchamp's other things are believed to be? Frankly, it would be quite a stupid contrivance, and I admit to having been dif-



fident of Duchamp and his "devices" until I understood their real meaning, which is twofold and establishes an ambiguous code, based on cabala and alchemy, which is extremely interesting for its connections with myth (and with the mythlike ambiguity of art). This holds true for all of his works including the "ready made", each of which is a "philosophical" piece: the urinal-fountain because "urine" or more precisely "fountain" is the name of the alchemic raw material; the bicycle wheel because it symbolizes the union of the stabile with the mobile, like the "Grand Verre" or so-called "Trébuchet" for that matter.

It is a subject which deserves to be treated in depth at a philological level, although it would require a great deal of time to bring into focus, and good will and preparation in order to follow it — an authentic quagmire. Duchamp played with this labyrinth all of his life without ever losing his way.

However, generally speaking, the fundamental key is simple, already well-known, and yet difficult to recognize every time because the "deep", secondary meaning is hidden behind an ostensible, primary one, like the Mona Lisa's moustaches, and like the black and white, Massonic chess-board; because the game played by Duchamp — "apprenti dans le soleil", Rosicrucian — which he conducted in view of a symbolic tie, is none other than the androgynous, the union of opposites. Are not open and

closed opposites like masculine and feminine, fixed and volatile, sun and moon, hot and cold, light and dark, good and bad, out and in, life and death? Is Duchamp playing? Yes, but alchemically, with fire, that fire which does not burn but is fire, like the water which is not wet but is water, blazing water, in other words, mythical opposites in mythical unity.

All of Duchamp is transcendental, like Surrealism. This transcendental door is none other than that "certain place" of which Breton speaks in a famous passage, "Everything leads to believing that there exists a certain place of the spirit beginning from which life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable cease to be perceived in a contradictory way". What are these if not pairs of opposites? "I would add", comments, in fact, Bataille, "also Good and Evil, sorrow and joy. Life is in the order of Good in as much as violence spreads its shadow over being; in as much as the human being sees death face to face. In this coincidence of opposites death is a condition of life; Evil, the essence of which is associated with death, in an ambiguous way is also the foundation of being".

What has alchemy said that is so different? It is not just by chance so highly praised by Breton and by Rimbaud; and for its extreme lucidity and schematic arrangement by Artaud, "Ces conflits, l'alchimie nous les propose dans toute leur intellectualité rigoureuse".



What is this, then, if not a reproposal of the quid "Dio" which Niccolò Cusano, luminary of cabalistic humanism, intentionally defined "coincidentia oppositorum", concord of the maximum and the minimum, integration of everything and nothing? In "De arte cabalistica" Reuchlin embraces Cusano's definition, and also Giordano Bruno, who was drenched in the same culture, identifies God with the universe which "includes all of the contradictions in its being in unity and accord". Later Böhme, the mystic alchemist par excellence, and Hegel himself.

God, or the philosopher's stone, like the concurrence of opposites or the union of contradictions, is in direct relation with the Trinitarian Symbol (One and Trine), fundamental in religion, cabala, and alchemy. In fact, the ternary "n'est autre chose que le dédoublement équilibré de l'Unité principe" (Enel). "Dans les chiffres 1, 2, 3 un est celui qui équilibre les deux autres ( $2+1=3$ ) en se placent entre eux". (Enel). "Rappelons-nous que le binaire évoque le ternaire, car un point d'équilibre doit se former entre les forces opposées de ce même binaire". (Enel). In every trinitarian unity there are two opposites plus a third element which acts as a conjunction: intellect (or spirit), body, and soul, where the intellect or spirit is the high element, the body is the low element, and the soul the intermediary. The Holy Spirit

derives from the Father (high) and from the Son (low) as "love" from one and the other; air (or Heaven), earth (or Earth, world), water, or "anima mundi", which rises and redescends as evaporation and rain (theme of Duchamp's "Grand Verre"); Shin, Mem, Aleph, Hebrew cabalistic ternary (the Brahmins' AUM) according to the Sepher Ietzirah: "Shin, le feu qui monte; Mem l'eau qui retombe en bas; et Aleph, l'air qui tient l'équilibre entre elles". (Enel).

I will have to summarize several interpretations of Duchamp which otherwise would require a great deal of explanatory space: the similarity, which I pointed out some time ago, between Duchamp's anagram "Anemic - Cinema" and that of Fulcanelli, "Amilec - Alcemi (ou la crème d'AUM)"; Duchamp's very probable knowledge of the AUM ternary, the monogram — affirms Fulcanelli — of the philosophical bride, (or mercury) and the celestial Virgin, as if to say of the "mariée" and the "Marie", in which the exact symbol of this Mother-water, or mercury, is the letter mem, which, in fact, is the hinge of the second reading of the title-magic formula of the "Grand Verre": La Marie est mise è nue... mem"; the comparison with other "magic formulas" created by Duchamp (Rose Selavy — Rose c'est la vie — Rose, Sel ravi; Moustiques domestiques / Demistock... de Mistique); the evident



choice of the three in relation to cabala ("The number 3 taken as a lasting refrain"; "text to be repeated 3 times by 3 people on 3 scores"; "3 times times 3 times from the same point"; "a 3 dimensional body"); his obscure notes on prospective, cabalistic-trinitarian science in Dürer's imperfect parallelepiped, which Duchamp seems to recall ("The principal forms of the bachelor apparatus are imperfect: rectangle, circle, parallelepiped."), and which he also figuratively cites in the "chariot" of the "Grand Verre"; the unequivocal trinitarian symbolism in the tripod crowned by a circle on which rests "milk chocolate", symbol of the black matter imbued with mercury. ("Trépié", we find in a treatise, "cercle posé sur trois pieds.

Les Philosophes disent qu'il faut poser sur un trépied la matière de l'oeuvre. C'est une allegorie prise de trois principes qui composent la matière de l'oeuvre, comme de trois pieds sur lesquels ces trois principes séduits en un seul tout, forment le cercle qui y est appuyé").

At this point it is simple to interpret the Rue Larrey door, with which, according to one of his assertions (which usually conceal no less than what they suggest), Duchamp intended to demonstrate the inaccuracy of the expression, "a door can not be open and shut at the same time".

The two doorways are opposites (open-closed); the tree

jambes constitute the trinitarian structure with a median element which acts as intermediary, serving the other two; the leaf is the unity which resolves the trinity, the simultaneously open-closed door.

Therefore, the Duchamp door appropriately unites within itself the complementary archetypes of the trinity and the "coincidentia oppositorum". The abstractness or universality of the scheme is verified by the concise archetypal, architectural simplicity of the door, in other words, preeminently structural, elementary — I would say primary or minimal. This door is obviously also a symbol of initiation of "entrance to" ("Introduction, ou ouverture de la porte du ciel", as Jacob Böhme says), and furthermore, its simplicity is a domestic allusion of dailiness, intimacy. The transcendent is with us, in us; it is familiar. The "stone" of the philosophers is in the most anonymous places, in the most common objects ("ready made"), which should nevertheless be deciphered.

It is in our skull and brains as well as our genitals; ultimately it is in the most humble materials, Duchamp's urine and Manzoni's feces, which are other names for alchemic matter. This Bretonian door, which fuses the communicable with the incommunicable, "gave access to", moreover, a lavatory and a study.

Oscillating, even within its cabalistic - transcendental fi-



xative, the door of Rue Larrey may be explained just as fittingly with alchemy as with Hegel, with that logical-rational reduction of the "coincidentia oppositorum" (for instance, the door is a structural reduction) which we find in the Hegelian deductions from the identity principle  $A = A$ . This leads to state that  $A$  is not  $A$ . This **non-A** limits, conditions, denies  $A$ , if it were not for the fact that, evidently,  $A$  is a moment of a vaster complex or synthesis which includes  $A$  as well as its opposite.

Thesis, antithesis, synthesis; being, non-being, becoming are nothing but philosophic-rational disguises of the trinitarian archetype (in which the last term still acts as intermediary and solvent between the first two opposites). They are further variations on the same theme, and this theme is Duchamp's door.

Even in its conceptual neutrality, which is one with the ambiguity of the archetype, the Rue Larrey door should be seen in the alchemic parable of Duchamp's work.

This work, or rather collection of works and gestures, this symbiosis of art and life carried out after the model of the ancient alchemist whose "opus" continues in and identifies with life, wrapped in discretion and "silence" (which has nothing to do with presumed pauses in his work but with Duchamp's sapiential secret), is

just that, a perfect alchemic parable.

In 1957 Lebel asked Duchamp about alchemy during an investigation of magic art. Duchamp replied with what I believe is a double entendre. He said that if he had practiced alchemy, it had been unconsciously.

This indication served to orient the indeed penetrating and fundamental observations of Schwartz, who searched, among the other psychological elements in Duchamp's work, also the alchemic one as an involuntary hint of the unconscious. But I would say for sure that Duchamp lied to conceal the precise and univocal intentionality of his captious, profoundly indoctrinated program of artist-chemist, that as such obliged him to play a role, to play at "silence", to distract and "illuminate" with the smile, to shade every assumption in ambiguity in order to reinforce its poetics, and, at the same time, its "unattainable" profundity, which is destined, at least for the moment, only to reverberate on the surface like a bewitching reflection of the ineffable, like the ubiquitous sparkling of water illuminated from below.

In fact, the most fitting reference to the door in Rue Larrey as a symbol of initiation, and at the same time, of integration of opposites is found in the title of a famous treatise by Eiraenaeus Philaletha, "Introitus apertus ad occlusum Regis palatium".



Dating back to 1645, the treatise has been published in many languages, among which French (1742, 1754, 1790) with the title "L'entrée ouverte au palais fermé du Roi".

The meaning of this title, and therefore of Duchamp's door, is better clarified by the terms « Ingression » and « Ingrès » in the afore-mentioned treatise: « **Ingression.** Action par laquelle les matières se mêlent de manière à ne pouvoir être séparées ». « **Ingrès.** Propriété pénétrante. Les Philosophes chymiques disent que leur pierre est entrante, on qu'elle a de l'ingrès; c'est-à-dire que, quoique corps, elle pénètre les corps. C'est pourquoi elle est esprit et corps, ou corps spiritualisé. Car il faut spiritualiser les corps et corporifier les esprits, ou, ce qui est le même, volatiliser le fixe et fixer le volatil ».

As Flamel (the alchemist cited by Breton) affirms, « to fix » (or « bind » or « coagulate ») corresponds to « to close »; and « to make volatile » (or « unbind », « dissolve », or « liquefy ») corresponds to « to open »: « **Ouvre, ferme, lie délie.** Les Philosophes ont appelé **ouvrir** ou **déliier** faire le Corps (qui est toujours fixe) mol, fluide et coulant comme l'eau; et **fermer** ou **lier**, le coaguler en le remettant encore une fois en la forme de Corps ».

In the last analysis, the open-closed door is, therefore, like the «Grand Verre», an image of the philosopher's stone, which is the unification of

body and of spirit, fixed and volatile, masculine and feminine. The stone's projection into «dust», the consequence of which is the transformation of base metals into gold and silver and the metals' « multiplication », depends then on the **ingrès** of the stone, in other words, on its capacity to penetrate.

Here we have run across two terms worthy of reflection: "multiply" and "dust", both connected to the extreme productive cycle of the philosophical stone and directly related, alchemically, to the door. The so-called "dust" is non other than a name for the Stone itself when it has been pulverized for "projection", as in "**Poudre de projection**". Résultat de l'oeuvre Hermétique, ou poudre qui étant projetée sur le métaux imparfaits en fusion, le trasmue en or ou en argent".

It is well-known that once Duchamp had completed the "Grand Verre", which is an allegory of the philosophical stone "au blanc", or better still, which means to be the stone itself, Duchamp layed it down horizontally so that dust could accumulate on it.

He did so with the same ritualistic criteria with which he stot sulphur matches at the top part with a toy cannon, thereby putting this upper half (the realm of mercury in the form of Our Lady of the Assumption) in contact with the lower half (realm of sulphur). Moreover, he entitled "dust farm" a photograph of just such an accumulation. In one of his notes, Duchamp writes, "Bre-



ed dust", "dust 4 or 6 month old which is hermetically closed".

Therefore, this is "hermetic", philosophical dust, charismatic symbol of a mental, sapiential accumulation which produces "gold" and "silver".

By projecting this symbolic dust, this state of grace, in short, this enlightening capacity, on objects, Duchamp obtains the "ready mades". He elevates the basest objects to the level of art emphasizing their latent "gold", that is to say, the Symbol.

As for the "multiplication" (to obtain which, the treatises suggest the open-close formula), it is the extreme operation of the opus, "au moyen de laquelle on multiplie la poudre de projection, soit en qualité, soit en quantité à l'infini, selon le bon plaisir de l'Artiste".

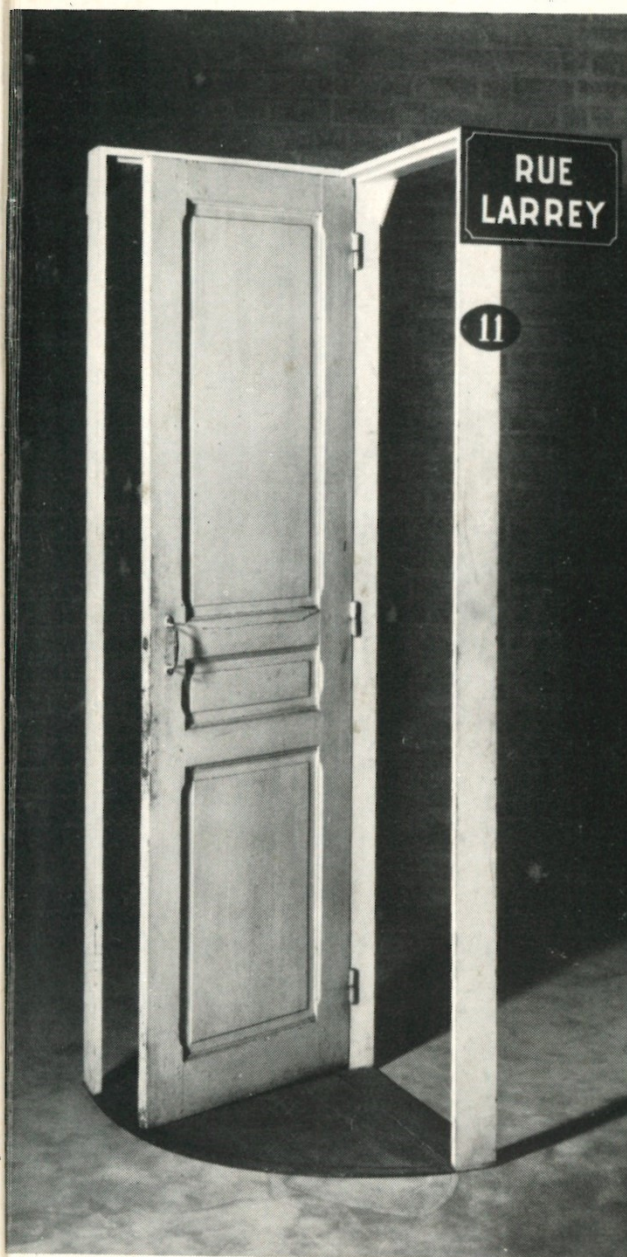
To multiply the dust serves to multiply the transformation in gold and silver, for Duchamp, therefore, the "ready mades". One of Duchamp's last works, characterized by logic, ethics, and the poetics of the opus, was the reproduction of the "ready mades" in "multiples". I do not think that this is accidental. Whether he thought of it himself or whether it was suggested to him, the operation must have seemed perfectly à propos to Duchamp.

**Maurizio Calvesi**

(translated by Ellen Draper)

## l'attico

via del Paradiso, 41 - Roma  
dal 28 novembre 1973



**Porta: 11, rue Larrey**  
Parigi 1927 (220 x 62,7 cm)

Porta fatta eseguire da Duchamp per il suo studio a Parigi. Firmata e datata: *Marcel Duchamp Paris 1927*



