



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

UNO SCIENZIATO INTERPRETA LA CREATIVITÀ DADAISTA. I SAGGI DI STEPHEN JAY GOULD SU MARCEL DUCHAMP

Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche e Studi Orientali
Corso di Laurea in Studi storico-artistici
Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea

Candidato
Lucia Zapparoli
n° matricola 1340632

Relatore
Prof.ssa Antonella Sbrilli

A/A 2011/2012

SOMMARIO

1. Introduzione.....	pag. 3
2. Il fantasma della sostanza. Verso un'interpretazione generale degli abili giochi di parole di Marcel Duchamp.....	pag. 9
3. Collegando Belle Greene con la regola di grammatica di Marcel Duchamp.....	pag. 59
4. Dall'amaro gioco di parole "del Negro" alla bottiglia di profumo "Belle Haleine: Eau de voilette".....	pag. 62
5. Appendice.....	pag. 65
6. Bibliografia.....	pag. 86

UNO SCIENZIATO INTERPRETA LA CREATIVITÀ DADAISTA: I SAGGI DI STEPHEN JAY GOULD SU MARCEL DUCHAMP

1. Introduzione

Un legame che potrebbe essere definito ancestrale quello di Stephen Jay Gould e il mondo dell'arte.

Considerato uno dei più grandi evoluzionisti e divulgatori scientifici del nostro tempo, Gould nasce a New York, più precisamente nel distretto di Queens, il 10 settembre del 1941, dall'artista Eleonor Rosenberg Gould e da Leonard Gould, stenografo del tribunale.

Come egli stesso racconta, quando all'età di cinque anni il padre lo portò a visitare il Museo di Storia Naturale di New York, di fronte all'enorme scheletro di un *Tyrannosaurus rex*, Gould capì fin da subito che quel mondo avrebbe segnato e dominato la sua vita. E così fu. Dopo aver compiuto gli studi presso l'Antioch College a Yellow Springs in Ohio, laureandosi nel 1963 con una doppia specializzazione in Geologia e in Filosofia, nel 1967 conseguì il Dottorato presso la Columbia University di New York. Nello stesso anno divenne ricercatore presso l'Università di Harvard dove, a partire dal 1973, ricoprì il ruolo di professore di Geologia e successivamente, nel 1982, di Zoologia.

Agli inizi della sua carriera, nel 1972, insieme a Niles Eldredge, Gould propose una nuova teoria evolutiva, nota come "teoria degli equilibri punteggiati", secondo la quale le specie degli organismi viventi possono rimanere invariate in una sorta di equilibrio per lunghi periodi di tempo, alternati a fasi di cambiamento improvviso. Questa teoria gli provocò diverse critiche da quanti lo ritenevano in contraddizione con uno dei punti fondamentali dell'evoluzionismo darwiniano, il gradualismo, ossia l'idea di un'evoluzione lenta e continua, tanto che inizialmente la scoperta di Gould e Eldredge venne ritenuta quasi una confutazione della teoria darwiniana anche se questa deriva non ha alcun fondamento e venne subito smentita dagli autori.

Nel corso della sua carriera scientifica, dedicata soprattutto a studi evoluzionistici, paleontologici e biologici, Gould, riflettè molto sul ruolo della Scienza nella società opponendosi strenuamente alle teorie deterministe e in particolare alla pseudoscienza al servizio del razzismo. Il libro più importante in questo senso è *The Mismeasure of Man*, W.W. Norton, New York, 1981 (trad. italiana: *Intelligenza e pregiudizio, contro i fondamenti*

scientifici del razzismo, Il Saggiatore, Milano, 1998), forte critica verso tutti coloro che hanno cercato di catalogare gli individui e le razze in base a delle presunte capacità intellettuali innate.

Inoltre un compendio in cui è racchiuso tutto il pensiero evoluzionista di Gould è rappresentato da “The structure of the evolutionary theory”, la cui edizione italiana, “La struttura della teoria dell’evoluzione”, è stata curata da Telmo Pievani nel 2003.

Nel 1999 venne eletto presidente della American Association for the Advancement of Science, la più grande organizzazione scientifica degli Stati Uniti, dove rimase in carica fino al 2001.

A livello letterario-divulgativo, Gould pubblicò diversi saggi sulla rubrica mensile *The View of Life* della rivista *Natural History*, grazie ai quali, nel 1980, vinse il *National Magazine Award for Essays and Criticism*. Questi saggi, che affrontano diversi argomenti dalla paleontologia, alla genetica, all’evoluzione, vennero poi raccolti in dieci antologie tutte tradotte in italiano. Citerò solo alcuni titoli come ad esempio: *La vita meravigliosa*, Feltrinelli, Milano, 1990 (ed. originale: *Wonderful Life: the Burgess Shale and the Nature of History*, W.W. Norton, New York, 1989); *Risplendi grande lucciola*, Feltrinelli, Milano, 1991, e *Bravo brontosauo*, Feltrinelli, Milano, 1993 (entrambi tratti da *Bully for Brontosauos*, W.W. Norton, New York, 1991); *Il pollice del panda*, Il Saggiatore, Milano, 2001 (ed. originale, *The Panda’s Thumb*, W.W. Norton, New York, 1980) per il quale vinse *l’American Book Award* per le scienze. Non si tratta di una letteratura divulgativa meramente didattica e informativa, ma di opere letterarie che trasmettono ed insegnano soprattutto un approccio critico ai problemi scientifici.

In seguito ad un tumore del polmone che raggiunse il cervello, Stephen Jay Gould morì il 20 maggio del 2002 nel suo loft a Soho all’età di 60 anni.

Scienziato, umanista, grande conoscitore delle lingue, baritono della Cecilia Society e appassionato di baseball, Gould può essere definito un pensatore eclettico e come lui stesso affermò durante un’intervista ad una rivista statunitense: “*I’m not a great deductive thinker, but I will admit to having competence in a very wide range of things - not being afraid to try to write about baseball, choral music and dinosaurs in the same week and see connections among them [...] to me, how you say a thing is enormously important. So many scientists*

think that once they figure it out, that's all they have to do, and writing it up is just a chore. I never saw it that way; part of the art of any kind of total scholarship is to say it well".¹

Fra le tante passioni di Gould, quella verso il mondo dell'arte e in particolare verso Marcel Duchamp, rimane ancora poco conosciuta. L'interesse verso l'opera e il pensiero di Duchamp e, in generale, per i rapporti fra Arte e Scienza, furono inoltre incoraggiati dalla sua seconda moglie, Rhonda Roland Shearer, storica dell'arte, collezionista e scultrice.

Nonostante il percorso artistico della Shearer tocchi diverse tematiche, dalla condizione della donna, alle differenze di genere nella società occidentale (le sculture esposte nella mostra itinerante "Woman's work" ne sono un esempio), la riflessione sul rapporto fra Arte e Scienza rimane sempre centrale. Nel 1990, infatti, realizzò l'installazione Pangea, opera ispirata alla Teoria del Caos; successivamente, nel Giardino Botanico di New York vennero esposte le sculture "Shapes Of Nature, 10 Years Of Bronze Sculptures" in cui l'artista sperimenta l'uso dei frattali nella percezione dello spazio e delle forme nella natura, ritenendo che, citando le sue parole, "*Rivers, fire, clouds, even our own vascular system, have this fractal scaling property*",² R. R. Shearer, *Real or ideal? DNA iconography in a new fractal era*, in *Art Journal*, Vol. 55, n. 1, primavera 1996, p. 67.

Nel 1998, Rhona Roland Shearer, insieme a Stephen Jay Gould, fonda l'Art and Science Research Laboratory (ARSLAB), un'organizzazione no-profit con base a New York, avente come obiettivo quello di rompere le barriere tra le disperse discipline, come ad esempio tra Arte e Scienza, e di facilitare la divulgazione delle conoscenze attraverso l'uso delle nuove tecnologie, costituendo così archivi online, CyberBOOK+ e animazioni tridimensionali. Come ribadito dai due fondatori, infatti: "*The worst and deepest stereotypes drive a particularly strong wedge between art (viewed as an ineffably "creative" activity, based on personal idiosyncrasy and subject only to hermeneutical interpretation) and science (viewed as a universal and rational enterprise, based on factual affirmation and analytical coherence). We do not, of course, deny the differences in subject matters and*

¹ "Non sono un grande pensatore deduttivo, ma ammetto di aver competenze in diversi ambiti – non ho paura di scrivere sul baseball, sulla musica corale, sui dinosauri nella stessa settimana e trovare le connessioni fra loro [...] per me il modo di dire le cose è molto importante. Molti scienziati pensano che una volta che hanno trovato qualcosa, il grosso è fatto, e che spiegare quel qualcosa è un lavoro da poco. Io non l'ho mai pensata così: parte dell'arte di ogni tipo di completa erudizione è saperla spiegare bene".

² "I fiumi, il fuoco, le nuvole, anche il nostro sistema vascolare, possiedono tutti questa proprietà dei frattali".

criteria (empirical versus aesthetic judgment) in these two realms of human achievement, but we do believe that the common ground of methods for mental creativity and innovation, and the pedagogic virtues of unified nurturing for all varieties of human creativity, should inspire collaboration for mutual reinforcement”,³ R. R. Shearer, S. J. Gould, *Of two minds and one nature*, in “Science”, vol. 286, n. 5442, 5 Novembre 1999, pp. 1093-1094.

Il primo grande progetto dell’Art and Science Research Laboratory fu rivolto proprio all’opera di Duchamp, uno degli artisti moderni che più oltrepassò i confini fra Arte e Scienza, sperimentando la matematica, la geometria, l’ottica e rivoluzionando il concetto di creatività.

Nel novembre 1999, presso lo Science Center dell’Università di Harvard, si tenne il convegno “Methods of Understanding in Art and Science: The Case of Duchamp and Poincaré”, organizzato dall’ASRLAB, durante il quale fu esaminato l’apporto che le intuizioni sulla geometria non euclidea e sull’universo probabilistico del matematico francese Henri Poincaré (1845-1912) ebbero sull’opera di Duchamp. Infatti, secondo la Shearer, l’arte di Duchamp e il concetto stesso di ready-made sarebbero stati influenzati proprio dalle teorie di Poincaré, il quale, oltre ad essere ripetutamente citato nelle note della duchampiana Boîte Verte, fece lui stesso uso della parola “*tout-fait*”, equivalente francese di ready-made, spiegando che per essere tale, l’intuizione creativa, immediata ed incosciente deve essere sempre seguita o preceduta da un lavoro lungo e cosciente.⁴

³ “*Il peggiore e più profondo stereotipo crea un disaccordo particolarmente forte fra arte (vista come un’attività ineffabilmente creativa, basata su una personale idiosincrasia e soggetta solo all’interpretazione ermeneutica) e scienza (vista invece come un’impresa universale e razionale, basata sulla dimostrazione dei fatti e la coerenza analitica). Non possiamo, ovviamente, ignorare le differenze nelle materie e nei criteri (giudizi empirici vs. giudizi estetici) di questi due campi di realizzazione umana, ma siamo convinti che il comune terreno dei metodi della creatività mentale e dell’innovazione, e le virtù pedagogiche di una crescita unificata per la creatività umana dovrebbero ispirare la collaborazione in vista di un reciproco rafforzamento*”.

⁴ “*Autre observation. Il n’arrive jamais que le travail inconscient nous fournisse tout fait le résultat d’un calcul un peu long, où l’on n’a qu’à appliquer des règles fixes. On pourrait croire que le moi subliminal, tout automatique, est particulièrement apte à ce genre de travail, qui est en quelque sorte exclusivement mécanique. Il semble qu’en pensant le soir aux facteurs d’une multiplication, on pourrait espérer trouver le produit tout fait à son réveil, ou bien encore qu’un calcul algébrique, une vérification, par exemple, pourrait se faire inconsciemment. Il n’en est rien, l’observation le prouve. Tout ce qu’on peut espérer de ces inspirations, qui sont les faits du travail inconscient, ce sont des points de départ pour de semblables calculs*” H. Poincaré, *Science et méthode*, Flammarion, Paris, 1908, p. 24.

Un ulteriore fronte di ricerca dell'ASRLAB fu quello rivolto a dimostrare ed analizzare le profonde alterazioni di alcuni ready-mades duchampiani operate dall'artista stesso, che, quindi, non potrebbero più essere definiti tali. Un esempio è la famosa Monna Lisa con i baffi del 1919 che, secondo gli studi dell'ASRLAB, consisterebbe in una fotografia di Duchamp scattata nel 1912 e modificata affinché riproducesse il volto della Monna Lisa di Leonardo. Ma non è l'unico: gli studiosi dell'ASRLAB, guidati dalla Shearer, hanno individuato, infatti, anche altre opere in gran parte modificate dall'artista come, ad esempio, l'ampolla contenente i "50 cc d'air de Paris", il portacappelli, o la pala da neve di "In Advance of his broken arm".⁵

Poco dopo il Simposio di Harvard, nel dicembre 1999, viene lanciata la prima rivista elettronica di studi su Duchamp, *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Fin dalla sua inaugurazione, *Tout-Fait* si è affermata come una delle più importanti riviste online dedicate all'artista. Raccomandata dalla BBC, dal New York Times, dal Leonardo Digital Review, e dall'AICA-USA (la sezione degli Stati Uniti dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte), raccoglie pubblicazioni internazionali su Marcel Duchamp, che spaziano in diversi campi, da quello letterario a quello scientifico, e offre anche un ricco repertorio di video, interviste, fotografie, lettere e appunti inediti.

L'attività di studio e ricerca dell'ASRLAB è anche affiancata dalla presenza di una ricca collezione delle opere di Duchamp interamente e gratuitamente aperta al pubblico, costituitasi nel tempo grazie agli acquisti dei fondatori.

L'Art and Science Research Laboratory ha dedicato le sue ricerche anche a Piet Mondrian, padre dell'astrattismo geometrico. Infatti Rhonda Roland Shearer e Stephen Jay Gould, acquistarono nel 2004 tutti i documenti inediti, le fotografie, le lettere, i saggi, le cartoline e gli appunti sparsi ritrovati nell'appartamento newyorkese dell'artista dopo la sua morte avvenuta nel 1944, al fine di metterli a disposizione online.

⁵ Si vedano a questo proposito i seguenti articoli: R. R. Shearer e S. J. Gould, *Duchamp's L.H.O.O.Q. - From 1919 or 1930?*, « Science », vol. 287, n. 5450, 7 Gennaio 2000; T. Girst e R. R. Shearer, *'Paris Air' or 'Holy Ampule'?*, in *Tout-Fait, The Marcel Duchamp online studies Journal*, n. 1, 1999 : http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Articles/ampul.html ; R. R. Shearer, *Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other 'Not' Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art to Science*, parte I-II, in « Art and Academe 10 », n. 1, Autunno 1997.

Sul fronte scientifico l'ASRLAB, oltre a pubblicare in rete articoli dell'Astrobiology Magazine, in collaborazione con l'Università di Stanford, sta creando un archivio digitale dei lavori di Stephen Jay Gould, che includerà più di 300 saggi pubblicati sulla rivista Natural History, il testo completo di due libri e una serie di video con interviste, lezioni e corsi tenuti ad Harvard dallo studioso.

I saggi di S. J. Gould qui tradotti e commentati, che costituiscono l'oggetto di questo elaborato, analizzano alcuni fra i più esemplari giochi di parole di Duchamp, e riflettono da un lato l'interesse dello studioso verso la creatività e il mondo dell'arte, dall'altro la propensione verso la categorizzazione tassonomica e la spiegazione razionale dell'intuizione artistica, propria ad un uomo di scienza.

Il merito di Gould, come del resto quello di Duchamp, è di aver superato le barriere delle discipline e degli ambiti, focalizzando l'attenzione sull'indagine della struttura, in questo caso anticonvenzionale, del linguaggio duchampiano.

L'importanza che Stephen Jay Gould conferisce alle parole, testimoniata dalla sua ampia attività di divulgatore, si ritrova anche in Duchamp, il quale ha sempre considerato la scrittura un elemento complementare alla realizzazione e alla comprensione delle sue opere, nonché un dilettevole esercizio mentale che, dietro un'apparente semplicità, può nascondere complessi e superiori livelli di significato.

2. Il Fantasma della sostanza. Verso un'interpretazione generale degli abili giochi di parole di Marcel Duchamp.

Stephen Jay Gould

I. Introduzione: la complessità delle bazzecole⁶ e lo status dei giochi di parole.

Il gioco di parole inventato da Duchamp che avvolgeva ogni caramella all'inaugurazione della mostra parigina di Bill Copley del 1953 ricorda, per la sua ricchezza ed ambiguità di significato, la famosa descrizione della Russia Sovietica fatta da Churchill "*Un indovinello avvolto in un mistero all'interno di un'enigma*"(1).

Duchamp ideò la carta stagnola quadrata delle caramelle e scrisse in ognuno di questi piccoli regali per gli invitati una frase semplice e originale che può essere considerata uno dei suoi più acuti e fertili giochi di parole:

A Guest + A Host = A Ghost ⁷



Fig. 1 Marcel Duchamp, *A Guest + A Host = A Ghost*, 1953. Coll. privata.

Ad un primo sguardo, fornendo solo la più immediata e minimale interpretazione, il gioco di

⁶ Il termine "bazzecole", in inglese "trifles", ricorda l'anagramma del nome di un famoso enigmista italiano, Don Anacleto Bendazzi (1883- 1982), il quale si firmava anche come Bazzecole Andanti. Nel 1996 questo anagramma diede il titolo alla nuova edizione del suo libro "*Bizzarrie letterarie*", a cura di Stefano Bartezzaghi, edito da Vallardi.

⁷ Riporto la traduzione proposta da Stefano Bartezzaghi per questo gioco di parole: "ospirite".

parole risulta abbastanza semplice ed innocuo a livelli poco evidenti tanto da poter catturare l'interesse e l'apprezzamento di chiunque.

1. La parola risultante (ghost) emerge dall'unione dei termini di partenza – le consonanti iniziali di ciascuna parola in sequenza (la g di guest seguita dall'h di host), le due consonanti finali di entrambe le parole (st) e la vocale di una sola parola (la o di host, mantenuta) utilizzata al posto delle vocali dell'altra (la ue di guest, soppressa).

2. Ad un primo livello di significato (definizionale) dietro la fusione delle lettere, l'unione di queste parole affini e opposte (“the host” colui che ospita e “the guest” colui che riceve l'ospitalità) determina il loro annullamento (“ghost”). Questo aspetto curioso merita almeno un sorriso e deve aver affascinato Duchamp.

3. Ad un secondo livello di significato (contestuale) la frase risulta ancor più divertente dal momento che si trova iscritta sulla carta delle caramelle – in quanto dopo che la caramella viene mangiata la carta resta come un sudario o un fantasma, il precedente e ora vuoto rivestimento di una sostanza annullata.

4. Ad un terzo livello di significato (funzionale), le persone erano gli invitati (guests) alla mostra di un ospite (host) e ne uscirono con un fantasma (ghost) prodotto dal regalo di un ospite, seguendo la tradizione di colui che ospita.

Questi livelli di significato potrebbero essere sufficienti per garantire attenzione e una minima analisi al gioco di parole ma non sono così complessi o interessanti da ispirare qualsiasi tipo di esegesi accademica o di apprezzamento artistico. Al contrario vorrei far notare come i numerosi e diffusi giochi di parole di Duchamp (presenti in tutta la sua carriera, nelle forme più diverse, dalle note scritte di getto, ai titoli della maggior parte delle sue opere, a pubblicazioni specifiche che ne comprendono un'ampia gamma, da singoli elementi ad estesi elenchi, ad anche una buona parte delle sue note postume) occupino un posto vitale e centrale nella totalità della sua opera artistica.

Inoltre, a parte la notevole eccezione del libro di André Gervais, pochi commenti o spiegazioni sono stati dedicati alle creazioni verbali di Duchamp,⁸ mentre la maggior parte delle sue creazioni visive sono state analizzate con una tale accuratezza di dettagli ed argomenti pari a quella che solitamente viene riservata ad un testo sacro. (Il libro stesso di

⁸ Un ulteriore studio dedicato ai giochi di parole di Duchamp è stato quello condotto da Michèle Humbert. Si veda a questo proposito l'articolo *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, in Studi in onore di Giulio Carlo Argan, La Nuova Italia, Roma, 1994, pp. 321-338.

Gervais utilizza per il titolo un gioco di parole in quanto “La raie alitée d’effets” rimanda sia all’omofono “realtà” che al letterale “ linea allettata” (raie alitée)).

Come può, dunque, questa forma di umorismo così bassa, che rappresenta l’aspetto più trascurato (e anche il più marginale) dell’opera di Duchamp, meritare un’analisi più approfondita o essere considerata come potenzialmente ricca di profondità?

Sembra tuttavia che Duchamp stesso considerasse importanti le sue creazioni verbali, quantomeno come fonti per la sua ispirazione ed espressione dei suoi generali procedimenti – per questo bisogna credere alla sua parola (a dire il vero molto spesso criptica) – e approfondire ulteriormente la questione. E’ interessante notare che anche l’artista fa riferimento ad una delle classiche critiche verso i giochi di parole (“a low form of wit”) nella più esplicita affermazione della loro importanza nel suo lavoro (Gervais la cita da un’intervista con Katherine Kuh del 1961):

*“Mi piacciono le parole in senso poetico. I giochi di parole per me sono come le rime.... Per me le parole non sono soltanto un significato della comunicazione. Si sa, i giochi di parole sono sempre stati considerati una bassa forma d’ingegno, ma io li trovo una fonte di stimolo sia per il loro suono attuale, sia per il significato inatteso legato ai reciproci rapporti tra disparate parole. Per me questo è un campo infinito di divertimento ed è a portata di mano. Qualche volta emergono quattro o cinque diversi livelli di significato”.*⁹

⁹ La traduzione è quella fornita in M. Humbert, *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek, cit.*, p. 321.

Come sottolinea la Humbert, i diversi livelli di significato a cui fa riferimento Duchamp potrebbero derivare dai sistemi linguistici trasmessi dalla Cabbala, secondo i quali ogni parola possiede tre significati diversi e a ciascuno di essi vengono date altrettante interpretazioni. Presupposto della Cabbala è infatti che nel linguaggio sia contenuto il segreto dell’universo. I doppi sensi, le omofonie, gli etimi, devono essere quindi indagati dal lettore per spiegare il mondo e per raggiungere la Sapienza. Calvesi ritiene che dietro le creazioni verbali di Duchamp “c’è un’ipoteca cabalistica, il proposito di illuminare la realtà, il senso della vita, a livello appunto di contemplazione del linguaggio” M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Officina Edizioni, Roma, 1974, pp. 75-81.

Lo studioso rileva che molti giochi di parole di Fulcanelli, personaggio enigmatico, autore di libri di alchimia fra il 1926 e il 1930, sono analoghi a quelli di Duchamp. Ad esempio *Nappe et poëlon, Napoleon*, potrebbe essere confrontato al duchampiano *Piqu’habilla, Picabia*. Se non si può affermare con certezza che Fulcanelli e il suo unico discepolo, Eugène Canseliet, siano stati modelli diretti di Duchamp, fonti sicure dell’artista sono stati, invece, alcuni principali esponenti della tradizione esoterica francese come Nicolas Flamel, alchimista del XIV secolo, a cui André Breton fa riferimento nel Secondo Manifesto del Surrealismo, e il monaco benedettino Antoine-Joseph Pernety, scrittore e alchimista vissuto nella seconda metà del XVII secolo.

II. La creatività verbale di Duchamp: le grandi querce nascono da piccole ghiande¹⁰.

In quest'articolo non cercherò di spiegare tutte le creazioni verbali di Duchamp o di fornire un resoconto sintetico della complessità ed utilità dei giochi di parole in generale.

È pur vero che quest'argomento supera le critiche minuziose o i particolarismi in quanto la maggior parte, e forse quasi tutte, le costruzioni verbali di Duchamp seguono un principio guida che si ritrova anche nelle sue opere visive, principio che è alla base del suo stesso concetto di creatività.¹¹

Il gioco di parole "a guest + a host = a ghost" ne è il miglior esempio.¹²

Qui presenterò quattro categorie di giochi di parole duchampiani ed analizzerò l'ampio ventaglio dei possibili significati per ognuna di esse attraverso tre modalità all'interno di ognuna delle quattro categorie.

¹⁰ L'espressione fa riferimento al proverbio inglese: "Great oaks from little acorns grow", come riportato dall'Oxford Dictionary of Quotations.

¹¹ Alla base del concetto di creatività di Duchamp vi è l'idea, citando M. Sannouillet, che "un effort minime de la part du créateur devra donc entraîner des effets considérables" M. Duchamp, *Duchamp du signe*, a cura di M. Sannouillet, Flammarion, Paris, 1975, p. 147, da qui in avanti citato come: DDS. È una preoccupazione di estrema economia, che si ritrova anche nelle sue opere plastiche. Il ready-made, l'oggetto di uso comune reso opera d'arte, è l'emblema di questo concetto. Robert Lebel definisce i giochi di parole "veri ready-made verbali" R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon, Paris, 1959, p. 48. Infatti una semplice aggiunta, spostamento o modifica, può aiutare l'oggetto, in questo caso anche la parola, a divenire qualcos'altro, guidando così l'osservatore verso nuovi livelli di significato. Duchamp stesso durante il suo intervento alla Convention of the American Federation of Arts a Houston nell'aprile del 1957 affermò infatti che "...In fin dei conti, l'artista non è da solo quando porta a compimento l'atto creativo; c'è anche lo spettatore che stabilisce il contatto fra l'opera e il mondo esterno, decifrando e interpretando le sue qualità profonde, e che, così facendo, aggiunge il proprio contributo al processo creativo".

La necessità della decifrazione e dell'interpretazione delle qualità profonde e dei livelli di significato delle opere d'arte, e quindi anche dei giochi di parole, mostrano la direzione concettuale che prende l'arte con Duchamp, come sottolinea l'artista stesso: "Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression «bête comme un peintre»" DDS, cit., p. 169.

¹² Inoltre, il "ghost", il fantasma risultante da questo gioco di parole, potrebbe rinviare al fondamentale concetto di "apparizione" a cui Duchamp fa riferimento nella Scatola Bianca del 1966. Secondo l'artista infatti, l'opera d'arte doveva rinunciare ad essere "apparenza" e diventare "apparizione", termine con cui non vuole più indicare la fisionomia, la percezione ordinaria, ma il processo, "il calco, la deformazione, o riduzione, di un oggetto secondo una prospettiva che non permette più di osservarlo per quello che è usualmente. [...] l'opera d'arte era qualcosa di già fatto su cui si poteva soltanto intervenire per aiutare con piccoli interventi". C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Bari, 2008, p. 7. Duchamp stravolge così l'idea stessa di opera d'arte, sottraendola a ciò che l'aveva resa convenzionale e avvicinandola da una parte alla realtà, dall'altra alla concettualizzazione.

È opportuno ricordare che queste diverse creazioni verbali seguono tutte il principio guida secondo il quale minime variazioni – di suono o di ortografia, spesso anche così impercettibili da non essere notate ad una lettura superficiale o passiva - possono generare enormi ed incredibilmente interessanti differenze nel significato. Questo principio si ritrova nella definizione dell’Oxford English Dictionary di gioco di parole¹³: *“The use of a word in such a way as to suggest two or more meanings or different associations, or the use of two or more words of the same or nearly the same sound with different meanings, so as to produce a humorous effect; a play on words”*.¹⁴

Come primo esempio dimostrativo della lontana origine e della diffusa importanza dei giochi di parole nella concezione duchampiana del suo operato artistico, riporto un commento straordinariamente preciso e particolarmente rivelatore, fatto durante un’intervista con Pierre Cabanne. (Ringrazio Charles Stuckey del Kimbell Art Museum per avermi fatto notare questo passaggio).

Qui Duchamp parla a proposito del titolo che ha dato ad una delle sue prime opere più importanti, *“Jeune homme triste dans un train”*,¹⁵ il predecessore del *“Nu descendant les escaliers”*.

¹³ Riporto anche la definizione di “gioco di parole” fornita da Stefano Bartezzaghi in Treccani, Enciclopedia dell’Italiano: *“[...] In senso generico, per gioco di parole si intende l’attività verbale (e il suo risultato) in cui alle regole sintattiche della costruzione del discorso si sovrappongono o si sostituiscono principi alternativi, che non sono codificati o lo sono solo in settori particolari (enigmistica) e risultano fondati su fenomeni linguistici non denotativi (come la somiglianza casuale fra le parole, la combinatoria, la falsa derivazione, ecc.). Per gioco di parole in senso ristretto si intende invece il gioco che ricorre nel discorso soprattutto orale, e si basa su fenomeni di assonanza, consonanza, allitterazione e paronomasia (bisticci di parole) o di ambiguità semantica (il cosiddetto doppio senso). Nell’oralità, il gioco di parole si caratterizza per spontaneità e libertà da norme e ha un costante effetto di abbassamento del registro, sino a diventare una tecnica frequente del discorso comico; nella scrittura, invece, il gioco di parole tende a generare vincoli che mettono in luce il virtuosismo del suo autore, sia in campo propriamente letterario sia nello specifico campo enigmistico [...]”*

¹⁴ Mia traduzione in italiano: *“L’uso di una parola in modo da suggerire due o più significati o differenti associazioni, o l’uso di due o più parole con il medesimo suono o quasi ma con significati diversi così da produrre un effetto comico; un gioco sulle parole”*.

¹⁵ Il *“Jeune homme triste”* rimanda anche ad un famoso personaggio letterario: il Tristram Shandy di Laurence Sterne. Antonella Sbrilli ha condotto uno studio volto proprio ad individuare le relazioni fra il romanzo di Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, e il movimento dadaista. Inizialmente il protagonista doveva chiamarsi Trismegisto, un nome ricco di poteri positivi secondo il padre di Tristram, come il leggendario sapiente e alchimista, Ermete Trismegisto, definito anche *“padre delle parole”* e al quale Duchamp viene associato proprio per le comuni ricerche sul linguaggio, si veda quello che scrive Arturo Schwarz al riguardo: *“L’altro punto che merita d’essere menzionato in rapporto al sigillo di Ermete è che Ermete Trismegisto (“tre volte massimo”, il patrono degli alchimisti) era chiamato anche il Padre delle Parole. L’attività di Duchamp nella*

Disse Duchamp a Cabanne: “The Sad Young Man on a Train’ already showed my intention of introducing humor into painting, or, in any case, the humor of word play: triste, train . . . ‘Tr’ is very important”.¹⁶

linguistica, la sua invenzione non solo di parole ma di un intero nuovo linguaggio, lo autorizzano certo a condividere il soprannome del suo patrono” A. Schwarz, *Marcel Duchamp alias Rose Selavy alias Marchand du Sel alias Belle Haleine*, in *Data*, III, n. 9, autunno 1973, pp. 30-37.

Per una serie di sfortunati eventi il protagonista però venne battezzato Tristram, nome che deriva dall’aggettivo *triste*, come sottolinea Juvet nel commento alla traduzione francese: “*Tristram vient du latin tristis, qui signifie triste, sombre, sévère, austère, et, aussi, funeste, mais en passant également par notre Tristan*”, L. Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, a cura di Juvet, Editions Tristram, 1998, p. 278. Inoltre nel romanzo il nome Tristram viene definito un “*melanchony dissyllabe of sound*” L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy: Gentleman*, Wordsworth, 1996, p. 40; è interessante notare che Apollinaire nel 1914, chiamato a giudicare il quadro di Duchamp, lo definì proprio “*melanconico*”.

Come già osservato da Juvet, il nome Tristram è anche variante di Tristan: nell’edizione annotata a cura di M. e J. New si legge che: “*Tristram recalls the hero of Arthurian legend, whose difficult birth kills his mother, Elizabeth; before dying she names him “Tristram”, meaning a “sorrowful birth”*” L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, a cura di Melvyn New e Joan New, Penguin, London 1997, p. 556. Anch’esso è collegato alla tristezza: “*Or triste, signifie tristesse et c’est a cause de cette aventure que l’enfant fut appelé Tristan et sous le nom de Tristan aussitôt baptisé*” J. Chocheyras, *Tristan et Iseut. Genèse d’un mythe littéraire*, Honoré Champion éditeur, Paris 1996.

La leggenda di Tristano e Isotta colpì molto il pubblico europeo in particolar modo quando Wagner ne compose l’opera lirica fra il 1856 e il 1859. I contemporanei rimasero impressionati oltre che dall’atmosfera medievale interpretata in chiave romantica, anche dalla potenza del nome del protagonista, che affascino molto per la carica allitterativa del “*Tr*”. Houston Stewart Chamberlain nel 1887 scrisse: “*Dix fois de suite revient l’articulation initiale TR: Tristan, Treu, Tristan, Trotz, Trug, Traum, Trauer, Trost, Trank, Trink*”, H. S. Chamberlain, *Notes sur Tristan et Isolde*, in *Revue Wagnérienne*, X-XI, Novembre - Décembre 1887, p. 245 (tome III, 1887-1888, Réimpression de l’édition de Paris, 1885-1888, Slatkine Reprints, Genève, 1993). L’importanza del “*Tr*” venne successivamente sottolineata anche da Duchamp proprio a proposito del “*Jeune homme triste dans un train*”, come si vedrà più avanti.

Inoltre il nome Tristan ebbe una grande diffusione, soprattutto negli ambienti delle avanguardie: non a caso Samuel Rosenstock scelse lo pseudonimo di Tristan Tzara e anche il celebre storiografo e collezionista del Dadaismo, Arturo Schwarz, firmò le sue opere letterarie Tristan Sauvage.

¹⁶ Michèle Humbert propone di leggere le due lettere “*t*” e “*r*” singolarmente (strategia utilizzata ampiamente da Duchamp) in modo da ottenere la parola francese “*taire*”, tacere. Come ha notato la studiosa, il silenzio dell’arte viene espresso da diversi lavori di Duchamp come ad esempio il ready-made “*Erratum musical*”, che contiene l’anagramma “*music art muet*”, musica arte muta/che muta. Nello pseudonimo *R. Mutt*, Richard Mutt, un possibile anagramma del nome è “*ttr mar duch*” = “*taire Mar Duch*” ossia tacere Marcel Duchamp. Inoltre il cognome *Mutt*, come del resto anche il titolo di quello che è considerato il suo ultimo dipinto ad olio, “*Tu m’*”, se letto da destra verso sinistra, contengono la radice *mut* di mutismo. Così l’anagramma “*Silent et listen*”, scritto in diagonale accanto ai giochi di parole “*notaire de tonnerre*”, “*éclair de tonnerre*” e “*cler de notaire*”, ordina imperativamente di far silenzio ed ascoltare. Si noti che nella parola “*notaire*” è contenuto il verbo “*taire*” e questo particolare non poteva essere sfuggito a Duchamp. Anche nell’espressione “*retard en verre*”, che l’artista preferì sostituire a “*tableau en verre*” come “*une sorte de sous-titre*” a “*La mariée mise à nu par ses celibataires même*”, vi è racchiuso l’anagramma “*art de tr en verre*” ossia “*art de taire en verre*”, arte di tacere in vetro. Allo stesso modo l’opera

Ma perché la semplice allitterazione “tr”, sia per il giovane uomo (nella sua designazione aggettivale di triste “*triste*” in francese) che per il veicolo (“train”) dovrebbe rappresentare qualcosa in più che una piccola accortezza per rendere il titolo leggermente più melodico, saliente, o piacevole all’udito?

Poco prima, nella stessa intervista, Duchamp aveva parlato anche dei suoi tentativi di raffigurare “the successive images of the body in movement” sia nel “Jeune homme triste dans un train” che nel “Nu descendant les escaliers”. In particolare, sottolineò che desiderava rappresentare il movimento parallelo del treno e quello dell’uomo che cammina nel corridoio all’interno del mezzo di locomozione. E a proposito del quadro, completato nel dicembre del 1911, disse:

“First, there's the idea of the movement of the train, and then that of the sad young man who is in the corridor and who is moving about; thus there are two parallel movements corresponding to each other”.¹⁷

intitolata “*With my tongue in my cheek*” esprime questa condizione di afasia, in quanto la lingua nella guancia impedisce di parlare.

Il mutismo dell’arte di Duchamp non deve essere inteso solo come gesto eversivo, antiartistico (o meglio, anartistico, termine che Duchamp nel 1959 preferì ad *antiartist* per definire la sua condizione professionale in quanto, secondo lui, rafforzava il concetto di anti-artista, ma che in realtà, sfruttando il bilinguismo, affermava proprio quello di artista, *an artist*) ma anche come “*il riappropriarsi della definizione per così dire “classica” della pittura come arte muta*” come sottolinea la Humbert in *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, cit. , p. 334. La definizione di pittura come poesia *muta* risale a Simonide di Ceo (VI-V sec a.C.) e anche il Bellori nel Seicento ne fu un grande assertore, lui che difendeva l’arte come imitazione delle idee, “cosa mentale” come la definisce Leonardo, contro la pura imitazione della realtà. E del resto l’iconografia della pittura, come descritta da Cesare Ripa, è rappresentata da una donna con una benda sulla bocca e una maschera appesa al collo. Il mutismo dell’arte di Duchamp è la condizione di partenza per la sua espressione, “*un dire senza dire*” come lo definisce Maurizio Calvesi in *Duchamp invisibile*, Officina Edizioni, Roma, 1975, p. 275. Per Duchamp, come successivamente per John Cage, il silenzio non rappresenta assenza di linguaggio, al contrario tacere significa esprimersi. D’altronde, come ha rilevato Calvesi, anche Pernety scrive “*La statue d’Harpocrate qui avoit une main sur sa bouche, étoit chez les anciens Sages l’embleme du secret, qui se fortifie par le Silence, s’affoiblit et s’évanouit par la révélation*” A. J. Pernety, *Les fables égyptiennes et Grecques*, 1758, I, p. 129, riportato in M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, cit., p. 275. Così anche Fulcanelli nel libro *Les demeurs philosophales* del 1930, riporta le parole di Khunrath, alchimista tedesco che visse nella seconda metà del 1500, a proposito del sale: “*...Ecoute et sois attentif: ce sel est la pierre très antique. C’est un mystère! Tais-toi! Qui peut comprendre, comprenne!*” Fulcanelli, *Les demeurs philosophales*, ed. 1965, I, pp. 281-2 riportato in M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, cit., pp. 275.

¹⁷ Mia traduzione: “*Prima di tutto c’è l’idea del movimento del treno, e quindi quella del giovane triste che si muove nel corridoio; per cui si hanno due movimenti paralleli corrispondenti*”.

Ad un primo livello di interpretazione, l'allitterazione verbale del "tr" enfatizza il movimento parallelo sia del treno che dell'uomo, entrambi vincolati nella stessa direzione – il treno sui binari e l'uomo nella stessa traiettoria ma nel corridoio del veicolo.

Non abbiamo bisogno di altre spiegazioni per capire come l'allitterazione di Duchamp del triste uomo sul lungo treno sia un leggero e attento tocco d'artista, una specie di "Dio (o diavolo) dei dettagli" (diverse fonti parlano sia del Signore che di Lucifero a proposito di questa citazione), che permea l'opera di quasi tutte le persone creative (nonostante loro lo neghino e affermino che si tratta solo di spontaneità o di casualità).

Tuttavia ritengo che qui, come del resto nella maggior parte dei giochi di parole di Duchamp, debbano essere specificati altri livelli di significato, probabilmente voluti (dopotutto lo stesso Duchamp nell'intervista con Katherine Kuh parlò di quattro o cinque livelli di significato).

In primo luogo perché il giovane ragazzo è definito "triste"? Non trovo nessun elemento nel dipinto che suggerisca effettivamente un particolare stato emotivo per il giovane in questione. Forse è diventato "triste" proprio per creare l'allitterazione integrativa di "triste" e "train".

Possiamo quindi seguire questa linea di pensiero sia contestualmente che etimologicamente. Forse è infelice perché le sue opzioni sono limitate dal momento che deve camminare (all'interno del corridoio) nella stessa traiettoria – lo stesso percorso unidimensionale che presenta una flessibilità minima nel movimento direzionale - che anche il treno deve percorrere sui binari. Frasi come "mente a senso unico" e "stretto e angusto" (nel senso peggiorativo e non in quello teologico) indicano il frequente collegamento metaforico fra la limitazione e il movimento unidimensionale. Inoltre il giovane, camminando o anche correndo, aggiunge solo un piccolo incremento di velocità rispetto alla somma totale dell'uomo e del treno nella stessa direzione.¹⁸

¹⁸ A questo proposito Roberto Giunti ha osservato che la rappresentazione del moto nel moto in questo dipinto anticipa l'idea di frattale e che la tristezza del giovane è causata dalla principale caratteristica dei frattali, lo scaling dimensionale (il movimento nel suo insieme non varia anche se in scale differenti, quella dell'uomo o del treno).

Quindi, lo stato d'animo del giovane è simile a quello di Achille, il quale nel paradosso di Zenone non può raggiungere la tartaruga.

L'altro motivo di tristezza è causato dal movimento lineare e costrittivo del treno. Lo studioso ha rilevato che nello stesso anno del "Jeune Homme triste dans un train", Duchamp dipinse "Giovane e fanciulla in primavera" in cui, l'artista introduce l'elemento della circolarità.

Infine come ho letto su Le Robert (l'equivalente francese dell'Oxford English Dictionary) diversi usi correnti di "train" - e, forse ancora più rilevante, lo stesso significato originale della parola - rafforzano l'equazione fra i concetti di tristezza e limitazione.

Si è soliti pensare al treno come ad un veicolo rapido che facilita il nostro movimento, almeno così è in Europa e in Giappone, dove funzionano meglio. Ma la parola precede di molto la moderna era dei trasporti veloci e la maggior parte dei significati originali sta ad indicare un movimento forzato in una traiettoria.¹⁹ Infatti l'etimologia della parola rimanda al



Fig. 2 Marcel Duchamp, *Jeune homme et jeune fille Portrait* (1899),
dans le printemps, olio su tela, 1911. Coll. privata.



Fig. 3 Marcel Duchamp, *Family*
1964. Coll. Privata

Inoltre il matematico nota che al forte linearismo rettilineo del "Jeune Homme" del 1911, che costituisce l'autoritratto dell'artista, in un'opera successiva, sempre a carattere autobiografico, il "Ritratto di famiglia" del 1964, un busto umano composto da tanti busti umani ritagliati da una fotografia della famiglia di Duchamp, vengono sostituiti elementi curvilinei e circolari.

Giunti rileva che anche quest'opera, sia sul piano formale che su quello dei contenuti, presenta una caratteristica che ricorda i frattali, la ricorsività. Infatti il busto ottenuto con i ritagli della fotografia di famiglia è composto da altri busti umani e allo stesso tempo simboleggia il ricambio generazionale della famiglia.

¹⁹ Un'altra parola francese che contiene il termine train è *contrainte*, che significa proprio costrizione, obbligo. Si noti che la *contrainte* è alla base della letteratura potenziale dell'OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle) e di tutti i movimenti *OuXPo* (Ouvroirs d'X Potentielle), fra cui *l'Oplepo* (Opificio di letteratura potenziale) sorto nel 1990 fra Napoli e Capri.

L'Oulipo, associazione fondata a Parigi nel 1960 che comprendeva scrittori, matematici e artisti, fra i più famosi si ricordano Raymond Queneau, Georges Perec e Jacques Roubaud, riflette infatti su come la "contrainte" possa incoraggiare la libera creazione letteraria. Lo scopo dell'OuLiPo, come afferma Queneau, è quello di "proporre agli scrittori nuove "strutture", di natura matematica oppure inventare nuovi procedimenti artificiali o meccanici, contribuendo all'attività letteraria: supporti dell'ispirazione, per così dire, oppure, in un certo senso, un aiuto alla creatività" R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 56-73.

verbo latino “trahere” , tirare – nel senso di trascinare, essere tirato per le braccia contro la proprio volontà, piuttosto che uno spostamento o un’accelerazione volontari!

Le Robert inizia infatti affermando (secondo la mia traduzione): “nei primissimi testi ... significa ‘forzare ad andare da qualche parte’ o ‘tirare qualcuno per le braccia’ ”²⁰.

Inoltre un’antica espressione francese originariamente scritta “tran – tran” derivava dalla rappresentazione onomatopeica di un corno da caccia e acquistò il significato di una noiosa ed obbligata routine – come la più comune rappresentazione verbale di una sveglia militare (“ya gotta get up, ya gotta get up, ya gotta get up in the morning”). Questa curiosità deve

Il gruppo ritiene che i “contraintes” siano degli stimoli per l’immaginazione, citando Calvino, oulipiano a partire dal 1973, “l’essere «costretti» a seguire certe regole induce uno sforzo di fantasia; la costrizione non restringe l’orizzonte delle strategie narrative dello scrittore, al contrario ne allarga le «potenzialità visionarie», paradossalmente è «un inno alla libertà d’invenzione”, Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, la Repubblica, 6 marzo 1982, p. 18.



Fig. 4 Marcel Duchamp, *A bruit secret*, ready-made aiutato, gomitollo di spago, lastre di ottone fissate mediante quattro viti, 1916. Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art.

Infatti, un esempio di *écriture à contrainte* è il lipogramma, testo dal quale sono cancellate alcune lettere dell’alfabeto. Un celebre esempio in cui viene seguito questo accorgimento formale è il romanzo “*La disparition*” di Georges Perec in cui non viene mai utilizzata la lettera “e”.

Anche Duchamp, che entrò a far parte dell’*OuLiPo* il 16 marzo del 1962, sperimentò il lipogramma. Infatti nel ready-made “*A bruit secret*” del 1916, sulle lastre di rame che racchiudono il gomitollo di spago, Duchamp tracciò, citando le sue parole, “*tre brevi frasi in cui certe lettere sono assenti, come in un’insegna al neon allorchè una lettera non è accesa e rende la parola illegibile*” *DDS*, cit., p. 211, traduzione di M. Humbert, *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, cit. , p. 327. All’interno del gomitollo poi Walter Arensberg doveva collocare un piccolo oggetto che produceva rumore.

Inoltre nel dicembre del 1939 Duchamp pubblicò sulla rivista francese “*L’usage de la parole*” un testo intitolato “*SURcensURE*” dove sostituì la maggior parte delle frasi con puntini sospensivi, come evidente allusione alla censura.

²⁰ Questa traduzione, come tutte le altre dal Le Robert, sono fornite da me.

aver stimolato la fantasia di Duchamp, il quale amava studiare attentamente i dizionari, e probabilmente tenne conto di questo esempio.

L'ortografia poi si trasformò in modo interessante (all'inizio del 1830) nell'omofono train – train adottando probabilmente, o così Le Robert sostiene, una nuova immagine di movimento forzato suggerita dall'invenzione della ferrovia.

Come poteva Duchamp resistere a questa versione verbale del doppio “tr”- specialmente se imposta da un cambiamento linguistico, che suggerisce una metafora visiva, basato sul fascino pubblico verso un'originale invenzione, dopo che l'antico contesto sonoro era svanito dalla memoria.

III. Una classificazione della ricchezza e ampiezza dei giochi di parole di Duchamp.

Le quattro categorie che vorrei analizzare in modo più sistematico – prima di trattare in particolare il gioco di parole di cui si è detto all'inizio, inteso come sintesi di tutte le strategie per ottenere grandi differenze e impressionanti congiunzioni da piccole diversità (o da somiglianze con significati differenti) – includono un ampio ventaglio di modi per generare umorismo.

Ammetto di non essere esperto sull'estesa letteratura a proposito della natura e delle cause dell'umorismo ma forse il principio più utilizzato, quello delle “punch lines”, si serve di un improvviso cambiamento di contesto per generare divertimento – come nell' indovinello: “What do you do to an elephant with three balls?” risposta: “Walk him and pitch to the rhino” “Cosa ne pensi di un elefante con tre palle?” “fallo camminare e lancia la palla al rino”. Questa battuta si fonda su uno spostamento visivo e funzionale - intensificato ovviamente da alcune oscenità sessuali all'antica che, come si dice, non fanno mai male – da uno penoso e anomalo elefante, con un elemento anatomico in più, il contesto si sposta verso un forte battitore, reimpiegato nel ruolo di quello che corre alla base, con un lanciatore meno timoroso sul piatto.

L'equivalente verbale di questo improvviso cambiamento si basa sulla disparità fra una minima differenza di suoni o lettere e la massima conseguenza del risultato o su un ampio cambio di significato generato da una leggera alterazione dell'elemento iniziale come nella risposta a “What's another name for a New York wine cellar?” : “A Knickerbocker liquor locker” (una battuta poco convincente in questo caso ma illustrativa del principio).

Ognuna delle quattro categorie duchampiane suscita umorismo mediante questo principio per cui una piccola differenza genera ampi, originali e inaspettati effetti. Le categorie abbracciano un ampio ventaglio di possibilità linguistiche – dal riarrangiamento visuale delle lettere, alle somiglianze fonetiche, ai giochi sulle differenze fra i nomi e i suoni delle lettere, all'utilizzo di parole con le stesse radici che però hanno significati molto diversi tra loro. Illustrerò le ampie possibilità di ogni categoria presentando alcuni esempi duchampiani suddivisi in tre modalità: interessanti unioni di elementi che conferiscono un significato più ampio rispetto a quello che si otterrebbe dalla semplice somma delle parti; forti contraddizioni fra due sottili differenze; e “annullamenti” (una speciale accentuazione della seconda modalità, dove un elemento della contraddizione annulla l'altro in modo diretto e causale).

1. Anagrammi, o l'ottenimento di significati diversi attraverso il riarrangiamento delle stesse lettere di una parola.

Questa categoria, allo stesso tempo spaziale e visuale (nel generare differenze), rappresenta un punto fermo per gli amanti dei cruciverba e dei giochi di parole. Il ricercato stile britannico di cruciverba, di solito, va sotto il nome di “puns and anagrams”. Ciò convalida la mia divisione delle categorie – dal momento che fanno parte di essa due tipi di giochi di parole o differenze sonore.

Prima modalità: unioni interessanti.

Come esempio di un prolifico anagramma che affianca due arrangiamenti diversi delle stesse lettere, creando così un'unione inaspettata e un significato particolare, che poi Duchamp utilizzerà in una delle sue maggiori opere - trasformando la strana espressione in un prodotto reale²¹ - vi è *Anémic Cinéma*. Quest'opera può essere considerata debole oppure molto potente nell'esecuzione, ma il titolo è oggettivamente un anagramma.²²

²¹ Il testo inglese riporta: “*by turning the odd name into an actual product*”. Il verbo inglese, *to turn*, riferito ad *Anémic Cinéma*, rende bene anche il movimento rotatorio dei dischi utilizzati da Duchamp nel film, che invece nella traduzione italiana, *trasformare*, si perde.

²² Come M. Sannouillet rileva nell'introduzione agli scritti di Rose Sélavy in *Duchamp du signe*, questo anagramma è anche un palindromo, ossia una parola che si può leggere da sinistra a destra o da destra a sinistra.

Seconda modalità: Opposizioni.

Silent et listen (P.N. numero 208)²³ (2). Un semplice riarrangiamento delle lettere e l'azione del secondo verbo è vana se si segue quella invece indicata dal primo.

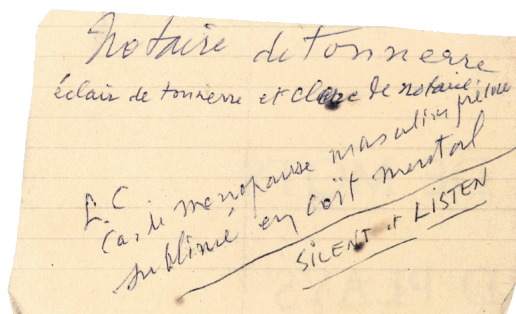


Fig. 5 Marcel Duchamp, Note 208 in P. Matisse, *Marcel Duchamp: Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

Terza modalità: Annullamento.

Questo esempio lo apprezzo in modo particolare in quanto risiede in due categorie allo stesso tempo: un anagramma perfetto e un gioco di parole basato su lievi differenze sonore fra due elementi (la categoria 2B, che tratterò più avanti). *Etrangler l'étranger* (P.N. , 237) – strangolare lo straniero. Basta solo spostare la “l” del verbo, rendendola articolo determinativo del nome, e l'azione del verbo così annullerà il nome. Ma le due parti del discorso rimangono uguali sia visivamente (come un perfetto anagramma) che foneticamente (come un gioco di parole ben riuscito).

²³ Oltre ad esprimere il silenzio dell'arte e quindi la sua esistenza linguistica, come già detto sopra, riportando lo studio di Michèle Humbert, questo gioco di parole è anche un esempio di quello che André Gervais, nel suo libro *La raie alitée d'effets*, definisce “*anglais*”, ossia l'unione di francese e inglese in alcuni giochi di parole.

A questo proposito riporto le parole di Robert Lebel, il quale scrive in riferimento all'artista: “*Rien ne le caractérise mieux, d'ailleurs, que son refus de se figer dans une seule attitude, une seule théorie, une seule technique, dans un seul pays, un seul milieu ou même dans une seule identité et un seul sexe (...)*”, R. Lebel, *Notes pour un post-Duchamp*, “XXe Siècle”, LXII, 1974 (Panorama 74*, Le Surréalisme I) citato in A. Gervais, *La raie alitée d'effets. A propos of Marcel Duchamp*, Hurtubise HMH, Montréal, coll. Brèches, 1984, p. 5.

L'accostamento di lingue diverse, inglese, francese e, come successivamente si vedrà, anche il latino, è un aspetto di quella “flessibilità” duchampiana di cui parla Lebel, infatti come sottolinea Gervais commentando questo passo di Lebel: “*il aurait pu ajouter: dans une seule langue [...]*”.

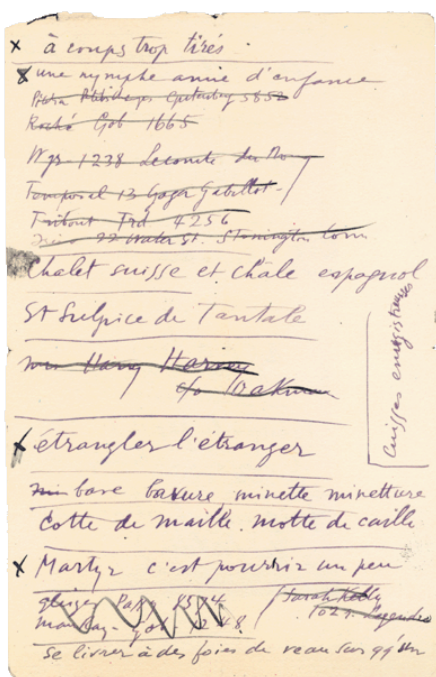


Fig. 6 Marcel Duchamp, Note 237 in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980

2A. Giochi di parole come omonimi.

Se gli anagrammi creano grandi differenze sul piano del significato attraverso il riarrangiamento spaziale di componenti identici (una sorta di battuta visiva), i giochi di parole omonimi seguono lo stesso procedimento ma sul piano fonetico – in quanto lo scherzo ora emerge dai diversi significati generati dagli stessi suoni (di solito scritti diversamente o analizzati in differenti parole).

La bassa reputazione di cui godono i giochi di parole può essere ampiamente ricondotta ai tentativi puerili che fanno parte di questa categoria, come la battuta studentesca americana: "What's the difference between a place to drink and an elephant's fart?" "A place to drink is a bar room, and an elephant's fart is barroooooom!". Anche tutti gli scherzi detti "Knock-Knock Jokes"²⁴ fanno parte di questa categoria, e il loro "ouch" finale mostra bene la loro

²⁴ I cosiddetti "knock knock jokes" sono dei giochi di parole basati sullo scambio di battute, sotto forma di domanda e risposta, fra due persone, una delle quali dopo aver fatto finta di bussare alla porta, "knock knock", risponde alla domanda "Who is there?" con un gioco di parole sul suo nome o sulla sua identità, come nell'esempio fornito da Gould. Anche se questi giochi di parole sono diventati popolari solo a partire dal 1930, un loro esempio si ritrova anche nel *Macbeth* di Shakespeare (atto II, scena terza), quando il portiere ubriaco finge di essere il custode dell'ingresso dell'Inferno e di rispondere a tutti i peccatori che bussano alle sua porta.

condizione – come nella domanda “ ‘Who's there?’ ‘Petunia.’ ‘Petunia who?’ la cui risposta viene data con la canzone: ‘Petunia old grey bonnet . . .’ ”.²⁵

Prima modalità: unioni interessanti.

Duchamp creò molti giochi di parole appartenenti a questa categoria, la più utilizzata dell'intero genere. Devo confessare che non afferro sempre la profondità di alcuni esempi, che invece Duchamp doveva amare molto, dal momento che li ripeté frequentemente, ma forse mi sfuggono alcune allusioni importanti che invece sono evidenti ad un francese madrelingua. “Un mot de reine; des maux de reins” (P.N., 241) contrappone, dietro la pronuncia praticamente identica, “una parola della regina” a letteralmente “mal di reni” sebbene inteso nel significato più generico e comune di “mal di schiena”.

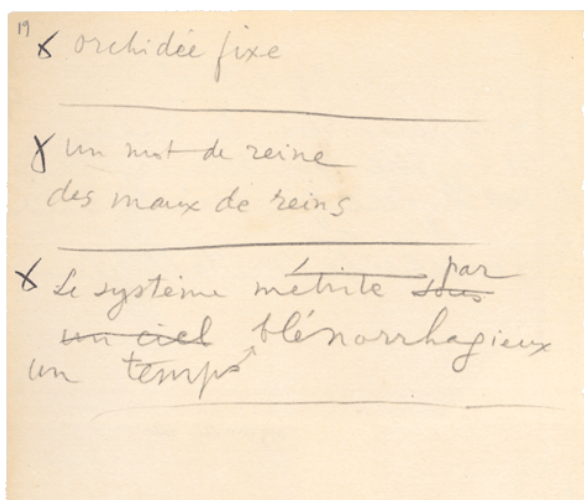


Fig. 7 Marcel Duchamp, Note 241 in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

(Forse, come battuta sessista, il gioco di parole vorrebbe identificare le affermazioni prive di forza dell'assistente del capo con “oh, la mia schiena dolorante” . Altrimenti, come il capo editore di Toutfait, Sarah Skinner Kilborne, mi ha suggerito, i dolori alla schiena corrispondono alle parole della regina, in quanto il dolore viene dalle parti del corpo posteriori, mentre ogni dichiarazione della regina rappresenta un ordine che viene da dietro – in senso negativo se provengono dall'irritante aiutante del re, inteso come colui che gli sta dietro sia in senso letterale che figurato, oppure con un'accezione più positiva se provengono dal suo secondo in comando o di riserva.)

²⁵ La battuta si basa sull'omofonia fra il nome Petunia e la prima parte del titolo della tradizionale canzone folk americana “Put on your old grey bonnet” scritta da Stanley Murphy nel 1909.

In modo analogo, “my niece is cold because my Knees are cold” (P.N., 232) mi lascia perplesso in quanto apparentemente sembra un insensato accostamento di parole con significati diversi e suoni praticamente identici, ma forse i nostri pensieri dovrebbero rivolgersi verso qualcos’altro (e forse dovrebbero basarsi sul principio che spesso sigari e banane sono solo sigari e banane. Ma perchè Duchamp scrive in maiuscolo solo la lettera K di “Knees” ?).

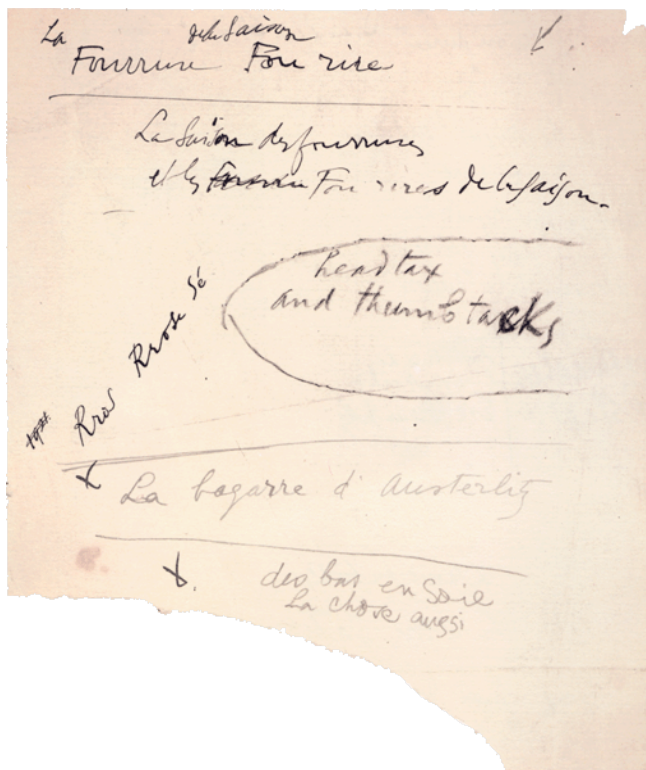


Fig. 8 Marcel Duchamp, Nota 272, in Paul Matisse, *Marcel Duchamp: Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

Considero “head tax thumb tacks” (P.N., 272) più soddisfacente (o forse mi è solo più comprensibile) in quanto l’utilizzo aggettivale del termine che indica una parte del corpo per modificare lo stesso suono (sebbene ottenuto con due parole scritte in modo diverso) produce un interessante contrasto di significati – una forma di tassazione (diffusa in molti paesi europei) basata su una somma fissa per persona – chiamata anche capitazione dal latino “caput”, testa) in contrapposizione con un piccolo oggetto di ferramenta spinto dalla parte del corpo nominata.

La potenziale ricchezza di questa categoria, altrimenti un po’ limitata, può essere incrementata combinando sia la versione visiva che quella sonora della stessa immagine,

come Duchamp fa spesso per i suoi giochi di parole.²⁶ Come delizioso esempio, in realtà molto più complesso di quanto pensassi all'inizio, riporto un rebus che Duchamp disegnò nel

²⁶ A questo proposito vorrei riportare un ulteriore esempio di gioco di parole omonimo, ossia che nasconde, sotto lo stesso suono, parole con significati diversi: l'opera intitolata "Shaman - Showman" di Alighiero Boetti. Manifesto di una mostra svoltasi a Milano presso la Galleria De Nieubourg di Franco Toselli nel 1968, essa consiste nella riproduzione della litografia "Le grand Symbole Kabbalistique du Sohar", che Boetti poté vedere nel libro di Éliphas Lévi, *Histoire de la magie* del 1875. L'artista modificò l'immagine sostituendo il proprio volto a quello dell'Adamo Kadmon della Zohar, il primo essere creato da Dio.

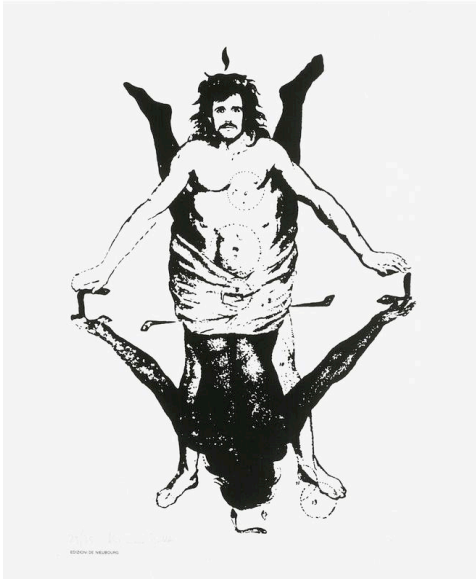


Fig. 9 A. Boetti, *Shaman Showman*, litografia, 1968. Collezione Giobatta Meneguzzo (in comodato presso il Museo Casabianca, Malo).

Le due parole, dal punto di vista sonoro, se lette con la pronuncia inglese, sono simili, ma al contrario hanno significati molto diversi, anche se non completamente opposti.

Forse Boetti accostando i termini voleva indicare due figure fondamentali rispettivamente delle società primitive e di quelle sviluppate, che pur differendo in molti aspetti, rispondono alle stesse esigenze collettive. Infatti lo sciamano, il guaritore mago in contatto con il mondo ultraterreno, e lo showman, intrattenitore, anche lui in un certo senso capace di controllare e gestire gli stati psicofici delle persone, rappresentano entrambi il bisogno umano di speranza, guarigione, salvezza. Se lo sciamano assicura ciò entrando in contatto con il mondo spirituale, allo stesso modo lo showman, allontanando il pubblico dal mondo reale e conducendolo in uno stato di estasi.

Con questa opera Boetti inizia il suo personale percorso di raddoppiamento: la figura cabalistica, infatti, è ribaltata, l'uomo eretto, bianco e visibile si oppone e sorregge, allo stesso tempo, l'uomo nero che nasconde il suo volto, due realtà quindi opposte ma complementari, quella percettibile e quella invece celata, indistinguibile. Riporto le parole di Boetti durante un colloquio con Sandro Lombardi nel 1986: "[...] mi ritrovo a parlare sempre di questo concetto del doppio, che [...] percorre tutto il mio lavoro. Il fatto è che ci troviamo di fronte a una realtà naturale: è incontrovertibile che una cellula si divida in due, poi in quattro e così via; che noi abbiamo due gambe, due braccia e due occhi e così via; che lo specchio raddoppi le immagini; che l'uomo abbia fondato tutta la sua esistenza su una serie di modelli binari, compresi i computer; che il linguaggio proceda per coppie di termini contrapposti [...]. È evidente che questo concetto della coppia è uno

1925 (Schwarz, numero 412) per uno dei suoi giochi di parole omonimi più ripetuti: nous nous cajolions. In questo caso l'artista divide la la frase (noi ci coccoliamo) in due parti visuali – una donna che tiene in braccio un neonato, che rappresenta la tata (nounou in francese, pronunciata allo stesso modo di nous nous), seguita dal più semplice leone nella gabbia (cage au lion, pronunciato esattamente come cajolions) .

degli elementi archetipi fondamentali della nostra cultura [...]” A. Boetti, *Dall'oggi al domani*, a cura di S. Lombardi, Edizioni L'Obliquo, Brescia, 1988.

L'interesse verso il tema del doppio è quindi comune sia a Boetti che a Duchamp, il lavoro “Gemelli”, sempre del 1968, ricorda infatti l'esperimento fotografico di Duchamp condotto con il fotografo Victor Ohsatz, in cui il volto dell'artista si duplica grazie al lungo tempo di esposizione.



Fig. 10 V. Ohsatz, *Portrait of Marcel Duchamp*, 1953.

Come Duchamp anche Boetti modificò il suo nome affinché potesse rappresentare la sua duplice identità, quella privata (Alighiero) e quella pubblica (Boetti). Infine gli esperimenti linguistici, i giochi di parole, i neologismi, sono tutti aspetti comuni dell'opera dei due artisti. E d'altronde, com'è noto, una delle cartoline del lavoro condotto da Boetti nel 1969, “Viaggi postali”, era proprio indirizzata a Duchamp.



Fig. 11 Marcel Duchamp, *Nous Nous Cajolions*, inchiostro su carta, 1943. Chicago, Art Institute of Chicago.

Sono riuscito a cogliere la profondità di questa costruzione verbale solo quando ho studiato l'etimologia di cajoler su Le Robert. L'origine di questo verbo, che significa lusingare, adulare, probabilmente può essere ricondotta al canto degli uccelli nelle gabbie. In più il nome derivato, cajolerie, indica precisamente il tono accondiscendente che l'uomo spesso utilizza per convincere le donne o i bambini. Perciò, entrambe le immagini del rebus precisano una fonte storica di derivazione per l'intera frase così rappresentata – la donna e il bambino nella prima parte e l'animale in gabbia nella seconda parte.

Seconda modalità: Opposizioni.

Ho il sospetto che Duchamp abbia chiamato quest'opera fallica e tarda "Objet dard" in quanto, da una parte assomiglia ad una freccia (parola che appartiene alla lunga lista di soprannomi per indicare il pene), dall'altra si oppone allo stile retinico delle arti figurative²⁷ che cerca sempre di realizzare "oggetti d'arte", termine che ha la stessa pronuncia.

²⁷ Riporto a questo proposito le parole di Duchamp: "Nel XIX secolo la liberazione dell'artista ha preso la forma dell'impressionismo e questo è stato, in un certo modo il principio di un culto per la materia sulla tela, per il colore, in realtà. Invece di interpretare per mezzo del colore, gli impressionisti gradualmente se ne innamorarono, si innamorarono del colore stesso. Le loro intenzioni erano assolutamente retiniche e si allontanavano dall'uso classico del colore come mezzo per raggiungere uno scopo. Gli ultimi cento anni sono stati retinici; sono stati retinici perfino i cubisti" Frederick Macmonnier, *French artists Spur on an American Art*, in "N.-Y. Tribune", IV, 24
27



Fig. 12 Marcel Duchamp, *Objet-Dard*, bronzo, 1951. Londra, Tate Modern.

Tuttavia come primo e migliore esempio di questa modalità riporto “do shit again and douche it again” (P.N., 232), il quale è costituito da parole con identici suoni ma diversi significati (sporca di nuovo vs. pulisci di nuovo).

Come secondo esempio invece citerò il divertente gioco di parole bilingue (P.N., 229) “coup de gueule/ good girl” (uno schiaffo in faccia e una brava ragazza – pronunciati praticamente allo stesso modo, infatti il primo, se letto in francese, suona come il secondo, nonostante le differenze di significato e di ortografia delle due lingue).

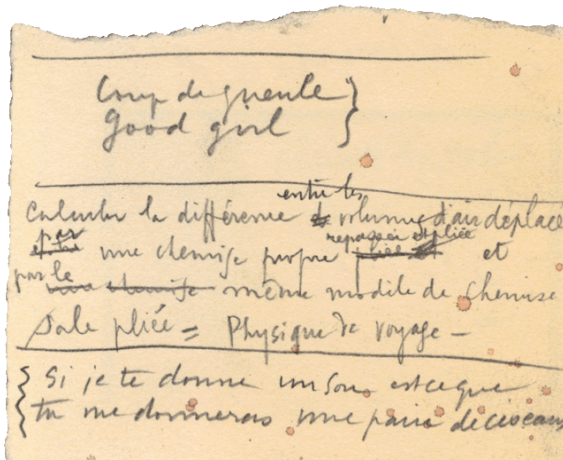


Fig. 13 Marcel Duchamp, Note 229 in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre. G. Pompidou, Paris, 1980.

ottobre 1915, pp. 2-3, citato in A. Schwartz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, tr. it. di E. Baruchello, Einaudi, Torino, 1974.

Successivamente l'artista tornò sulla questione e in una intervista con J.J. Sweeney nel 1956 disse: “Ho considerato la pittura come un mezzo d'espressione, non come uno scopo fondamentale della vita, allo stesso modo in cui ho considerato il colore come un semplice mezzo di espressione in pittura. Non dovrebbe essere lo scopo ultimo della pittura. In altre parole, la pittura non dovrebbe essere soltanto 'retinica' o visiva: dovrebbe avere a che fare con la materia grigia della nostra facoltà d'intendere invece di essere puramente visiva. Ero così conscio dell'aspetto retinico della pittura che personalmente volli trovare un altro filone d'esplorazione” M. Duchamp, *M. D. intervistato da J. J. Sweeney*, citato in A. Schwartz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, op.cit., pp. 22-23.

Terza modalità: Annullamento.

Duchamp divide spesso la parola “littérature”, l’aspirazione di tutti i giochi di parole, in tre parole separate che hanno quasi la stessa pronuncia: “lits et ratures” (P.N., 224).²⁸ Ma queste parole potrebbero renedere vana ogni pretesa di creare delle opere letterarie dal momento che i letti (“lits”) vengono utilizzati principalmente per due attività, dormire e avere rapporti sessuali, le quali tolgono tempo alle nostre fatiche letterarie – invece, le “ratures” sono le cancellature (3)!²⁹

²⁸ André Gervais fornisce una particolare interpretazione di questo gioco di parole, ossia come possibile anagramma di *it et les autres*. Infatti Duchamp nei primi anni '60 dichiarò: “ (...) *if one is famous, I think, it must be impossible to know it. Being famous is like being dead: I don't suppose the dead know they're dead. And (...) if I were famous I couldn't be very proud of it: it would be clownish sort of fame, dating back to the sensation caused by the “Nude Descending”. Though, of course, I suppose that if that kind of infamy lasts 50 years, then there's more to it than just the scandal.*”

What else is there?

There's It.

It?

It. Whatever has no name. (...) in matters like this, one cannot speak about oneself. I don't fell myself. I'm numb about myself” A. Gervais, *La raie alitée d'effets*, cit. , p. 173.

Gervais collega questa dichiarazione all’aforisma, epitaffio dell’artista a Rouen: “... *et d'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent*”.

Secondo Gervais *It* rappresenterebbe l’ignoranza necessaria allo scrittore di fronte a quello che fa in quanto artista, di fronte a quello che è. Mentre *les autres* si riferirebbe agli osservatori, alla posterità, concetto, quest’ultimo, caro a Duchamp, come sottolinea lui stesso durante la Convention of the American Federation of Arts a Houston nell’aprile del 1957 e con l’affermazione “*ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux*”, *DDS*, p. 226-227.

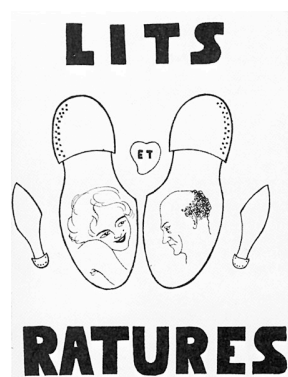


Fig. 14 Francis Picabia, copertina di "Littérature", inchiostro su carta, 1922. Coll. privata.

²⁹ Francis Picabia, “teammate” di Duchamp, come disse lui stesso durante un’intervista con Pierre Cabanne (“*Who have your best friends been?*” “*Obviously Francis Picabia, who was a teammate, so to speak*”, P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Inc., 1979, p. 101) illustrò questo gioco di parole per la copertina della rivista *Littérature* n. 7, 1.12.1922, diretta da André Breton. Due volti, uno femminile e uno maschile, sono disegnati sulle suole di un paio di scarpe da uomo accanto alle quali si trovano due sottili scarpe da donna. L’espressione dei due volti e la



Fig. 15 Marcel Duchamp, Nota 224, in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980

2B. Giochi di parole per trasposizioni (simili agli omonimi).

Questa categoria comprende quei giochi di parole simili agli omonimi (grandi differenze nel significato generate da leggere alterazioni nel suono) ma più astuti e sistematici. Di solito questa categoria gode di una maggiore considerazione rispetto a quella degli omonimi in senso stretto poiché i giochi di parole per trasposizioni spesso sono costruiti con attenzione e riflessione e non tramite l'ottenimento casuale di azzardati significati alternativi per una

posizione delle scarpe chiariscono l'attività che la coppia sta svolgendo. Ai margini e in una vignetta fra le scarpe maschili, Picabia scrisse la parola *Littérature* suddivisa in LITS ET RATURES.

Nel 1963, dieci anni dopo la morte di Picabia, Duchamp, forse in risposta al lavoro dell'amico, si fece fotografare intento a giocare una partita di scacchi con Eva Babitz nuda. Come ha sottolineato Steven B. Gerrar lo scopo del gioco degli scacchi è fare scaccomatto, in inglese "to mate", verbo che significa anche accoppiarsi in senso sessuale. Questa foto quindi potrebbe costituire la riproduzione di un *tableau vivant*, rappresentazione visiva (e vivente) del gioco sui significati del verbo "to mate", come del resto aveva fatto quarantuno anni prima Francis Picabia.



Fig. 16 Fotografia di Marcel Duchamp e Eva Babitz che giocano a scacchi durante la retrospettiva dell'artista al Pasadena Museum of Art nel 1963. Fotografo Julian Wasser.

determinata frase (o di somiglianze volontariamente forzate e dolorose come nei “Knock-Knock Jokes”). Tuttavia alcuni giochi afferenti a questa categoria, nonostante siano sistematici nella loro struttura, nascono senza intenzione e generano comunque divertimento attraverso l'imbarazzo così creato, come un lapsus linguae. I classici giochi di parole di questo sottogenere sono chiamati “spoonerismi” dal loro sventurato eponimo, il reverendo William Spooner (1844-1930) che apparentemente non poteva evitarli.³⁰

Alcuni spoonerismi sono stati ricondotti alla fonte originale – come quello pronunciato dal reverendo quando rispose ad una richiesta di un parrochiano riguardo i suoi sermoni: “many thinkle peep so”. Altri, si sospetta siano stati inventati dalle schiere di ammiratori e attribuiti al povero uomo – come “a half warmed fish” che si maschera come un desiderio imperfettamente concettualizzato. In inglese non conosco nessuna distinzione fra questi due tipi di giochi di parole (omonimi e per trasposizioni), al contrario il francese, mentre utilizza “*jeu de mots*” per indicare in generale i giochi di parole nella lingua corrente, fa una separazione formale, utilizzando due parole meno comuni, che però valorizzano quest'ultima categoria. Le Robert definisce il calembour: “*una battuta basata su parole che hanno un doppio significato, oppure un'ambiguità di parole che formano frasi pronunciate in maniera identica*”. Ma Le Robert specifica anche che il calembour ormai è considerato meno importante in quanto il significato si è ampliato a partire dal XIX secolo: “*per esteso significa un gioco di parole scadente*”.

Al contrario Le Robert definisce una contrepèterie “*un'inversione di due suoni (vocali o consonanti) fra due parole trasformando così il significato della frase, generalmente in senso scatologico*”. Le Robert poi continua dicendo che, da quest'accezione originale risalente al XV secolo, il significato si è esteso comprendendo così l'intera categoria, che ho chiamato dei “giochi di parole per trasposizioni” – con una chiara implicazione di maggior valore: “*la parola indica una mutazione di suoni, lettere o sillabe in modo tale da ottenere un'altra frase con un significato divertente*”.³¹ Le Robert poi fornisce due interessanti ipotesi

³⁰ Riporto la definizione di *spoonerism* fornita da Stefano Bartezzaghi: “*Lo spoonerism è il gioco che risulta per uno scambio di posizioni fra segmenti (singole lettere, sillabe, altre stringhe) di un'espressione linguistica. Lo scambio è presentato come lapsus ma può essere anche intenzionale. Il risultato è una frase nonsense, che può essere composta da parole esistenti nella lingua o anche da neologismi risultati dalla deformazione*”, S. Bartezzaghi, *Incontri con la Sfinge*, Einaudi, 2009, pp. 210-211.

³¹ Stefano Bartezzaghi, sempre in *Incontri con la Sfinge*, sottolinea che la contrepèterie francese procede come lo spoonerism ma esibendo la frase sensata e nascondendo quella oscena come nel

per la derivazione del termine “contrepèterie”: dal verbo “péter” (fare un rumore, petare – come nell’espressione diffusa, che molti inglesi madrelingua utilizzano ignorandone l’etimologia – “to be hoisted by one’s own petard”); oppure da “pied” (piede) in riferimento al “piede contrario” o ad altri significati della frase. In ogni caso Duchamp diede libero sfogo alla fantasia e creò una serie di contrepèteries veramente notevoli seguendo tutte e tre le modalità.

Prima modalità: unioni interessanti.

Fra tutte le creazioni duchampiane che potrebbero essere citate, due in particolare mi attraggono per le loro complesse differenze ottenute spostando un singolo suono fra le parole della frase.

Nel primo esempio Duchamp domanda perchè un bambino al seno può essere paragonato al premio in una gara di ortaggi. (P.N., 232): “Le premier est un souffleur de chair chaude et le second un chou-fleur de serre chaude” – letteralmente “il primo è un soffiatore di carne calda e il secondo è un cavolfiore di serra calda”.

Il contrasto nel significato è completamente assurdo ma presenta anche divertenti somiglianze, nonostante la grande differenza – infatti entrambi i due elementi sono tondi e caldi (la testa del bambino e il cavolfiore di serra). Ma la forte alterazione del significato emerge da un leggero cambiamento reciproco di un paio di suoni simili fra due parole – “s” e “ch” (pronunciato “sh”): così souffleur diventa chou-fleur, cambiando la s con ch, e più avanti anche chair diventa serre cambiando ch con s.

Se il primo esempio collega due frasi diverse servendosi di una somiglianza formale (oggetti caldi e tondi), il secondo descrive un’unione funzionale in ambito sessuale, il favorito delle contrepèteries.

Duchamp definì questo gioco di parole come “una questione di igiene intima”: “Faut-il mettre la moelle de l’épée dans le poil de l’aimée” (dalla raccolta di aforismi del 1939, *Rose Sélavy*, e in P.N., 231, in un’altra versione) un’interessante e in parte metaforica descrizione del rapporto sessuale dal punto di vista maschile: “bisogna mettere il midollo della spada nel pelo dell’amata”.

seguinte gioco di parole, *le bonne épouse connait son du*, in cui lo scherzo si ottiene invertendo le lettere in grassetto.

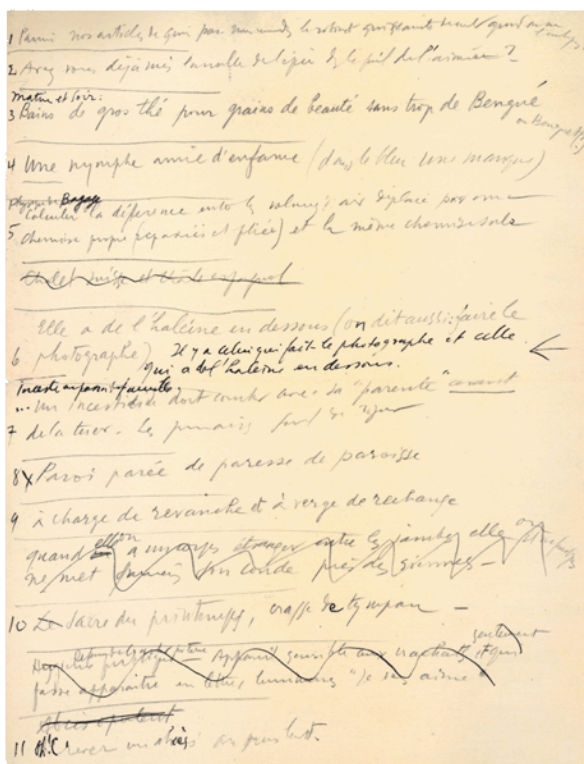


Fig. 17 Marcel Duchamp, Nota 231, in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

Ancora una volta, il cambio di significato emerge da una singola e reciproca inversione – m con p – fra due parole: “moëlle de l’epée” (midollo della spada) e “poil de l’aimée” (pelo dell’amata).

In modo interessante, Duchamp migliorò il gioco di parole (sia nel suono, in modo oggettivo, che secondo me nel significato) quando cambiò poil con poêle (che significa forno e permette una rima migliore con moelle) utilizzando la frase in un disco di Anémic Cinéma (Schwarz, numero 421).



Fig. 18 Marcel Duchamp, disco rotante da *Anémic Cinéma*, 1926.

Seconda modalità: Opposizioni.

Lo stesso tipo di semplici trasposizioni può anche produrre due frasi con significati opposti. In un esempio, lo spostamento della c e della l trasforma l'ordine di cessare il canto in quello di continuarlo (P.N., 249).³²

Cessez le chant (cessate il canto)

Laissez ce chant (lasciate questo canto)

³² Prendendo come esempio questo gioco di parole, Roberto Giunti ha osservato un'altra importante caratteristica delle creazioni verbali di Duchamp: l'autoreferenzialità. Citando le parole dello studioso "desidero sottolineare che ciascuna delle due righe di testo, presa a sé, non ha alcun particolare valore al di là del suo ovvio riferimento semantico; ma nuovo senso è creato dalla congiunzione delle due frasi, a causa dei loro riferimenti interni reciproci: l'effetto del chiasmo e l'effetto di inversione di significati. In altre parole, la congiunzione delle due frasi produce un valore aggiunto che va al di là della pura somma del valore semantico delle due frasi. Dunque nel gioco verbale il tutto è superiore alla somma delle parti, ed il valore aggiunto si genera attraverso dei rimandi interni, cioè questo gioco di parole è autoreferenziale" R. Giunti, *R. rO. S. E. Sel. A. Vy, cit.* .

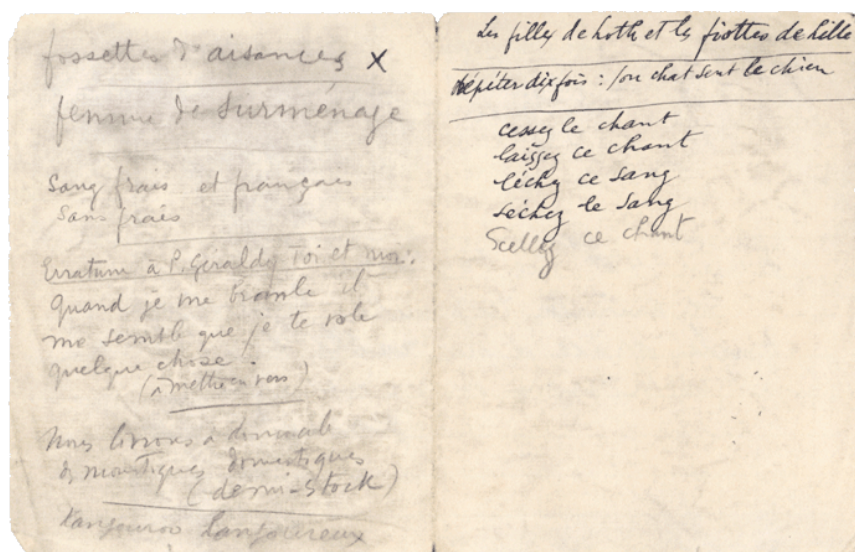


Fig. 19 Marcel Duchamp, Nota 249, in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

In un altro esempio, il numero 254 delle Note Postume, che Duchamp definisce un “devinette” (indovinello), un più complesso riarrangiamento di quattro sillabe, o combinazioni di sillabe (rien, de, véné, e rable), sottolinea l’opposizione fra qualcosa di onorevole e persistente (vénéable) e un modo di caduta in disgrazia (râble de vénérien). André Gervais ha notato che questo gioco di parole può essere considerato anche un anagramma di sillabe piuttosto che di lettere:

“Il n’a rien de vénérable mais un râble de vénérien”

“Non ha niente di onorevole ma una schiena con problemi venerei”

Terza modalità: Annullamento.

In uno straordinariamente complesso gioco di parole per trasposizione, che in questo caso riguarda sia suoni che lettere (P.N., 225, e, in una variante rispetto a quello qui citato, nell’opuscolo “Rose Selavy” del 1939, che raccoglie 43 aforismi di Duchamp, la maggior parte pubblicati precedentemente e singolarmente), l’artista inverte le lettere cr-s di una parola della prima frase (crasse) in s-cr nella parola corrispondente della seconda frase (Sacre). Quindi inverte le lettere t-m e p-n di una parola sempre della prima frase (tympan) in p-n seguito da m-t in una parola della seconda frase (Printemps). Il risultato è un pungente commento ad un famoso incidente nella storia delle opposizioni pubbliche alle opere artistiche delle avanguardie – la reazione della folla adirata (reazione che incluse lunghi fischi

di disapprovazione e anche qualche lancio di sedie) che seguì la prima della “Sagra della Primavera” di Stravinskij nel 1913: “La crasse de tympan et non le Sacre de Printemps” – “il lerciume delle orecchie e non la Sagra della Primavera” . Le derisioni della folla annullano il pezzo di Stravinskij paragonandola ad un insulto alle loro orecchie; (un oppositore può anche annullare la composizione tappandosi le orecchie di modo che il suono non può entrare). (4)

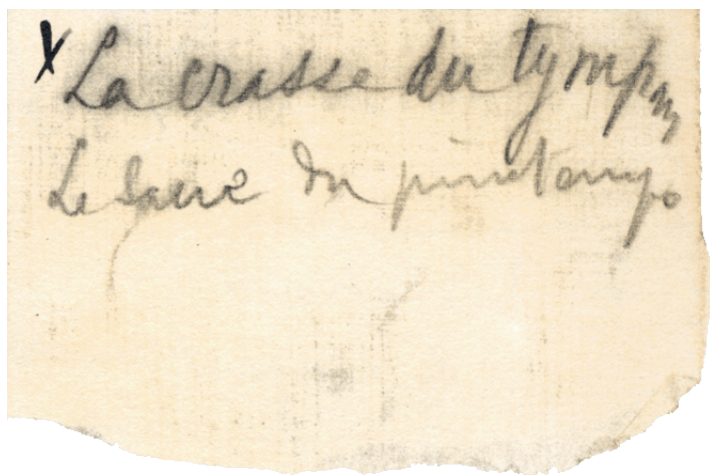


Fig. 20 Marcel Duchamp, Nota 225, in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

3. Alternative.

Seguendo un’idea diversa della produzione di umorismo con lo stesso effetto (ossia ottenendo due diversi significati da punti di partenza identici o molto simili, sia a livello visivo che fonetico), Duchamp talvolta sperimentò le doppie possibilità dell’ortografia di una parola – la prima, la consuetudine di assegnare valori sonori a ciascuna lettera e leggere la parola o la combinazione derivante; la seconda, la strategia, di solito involontaria ma completamente sensata, di pronunciare i nomi delle lettere in ordine, così da formare una frase o un’affermazione – un gioco ingegnoso sul concetto stesso di letteralità dato che le nostre rappresentazione visive delle lettere (almeno nel sistema alfabetico) devono sia possedere concretamente dei nomi (o altrimenti non potremmo identificarle nell’insegnare l’ortografia) sia avere simbolicamente dei suoni (altrimenti non potremmo usarle per leggere le parole).



Fig. 21 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, matita su olio su tela, 1919. New York, Coll. privata.

Almeno due opere di Duchamp hanno titoli che sfruttano questo dualismo:³³ il famoso *L.H.O.O.Q.* (1919) scritto alla base della *Monna Lisa baffuta*, che suggerisce la simile lettura inglese di “look” ma che ovviamente intende designare principalmente il significato ottenuto leggendo i nomi delle lettere nella pronuncia francese: el-hache-o-o-ku, o “elle a chaud au cul” (lei ha caldo al culo).

³³ Un altro gioco di parole che sfrutta questo procedimento è lo pseudonimo *R. Mutt* con cui Duchamp nell'aprile del 1917 firmò “Fountain”, l'orinatoio rovesciato.

Come rileva M. Humbert, se si sposta la *R* dalla posizione iniziale a quella finale e viene assegnato valore sonoro alla lettera, si ottiene la parola “*mutter/muter*”, verbo francese che significa mutare, subire una trasformazione (inoltre anche un possibile anagramma del nome è proprio “*hic art de muter*”).

Quindi, come l'orinatoio, se rovesciato, viene trasformato in fontana, così anche il nome, se invertito, viene trasformato nel verbo esplicativo dell'azione svolta sull'oggetto.

Secondo la studiosa questo aspetto costituisce un esempio della simbiosi fra sistema linguistico e sistema figurativo che si ritrova nell'opera di Duchamp, definita dall'artista “*une sorte de nominalisme pictural*” *DDS*, p. 115, ossia l'interrelazione e il passaggio dalle parole alle cose e viceversa, come osserverà più avanti anche Gould a proposito dei giochi di parole “generativi”.

Inoltre è interessante notare che alcuni readymades duchampiani come ad esempio *Fountain* ma anche il *Trébouchet* del 1917, vengono definiti talvolta *rebus*, sia per la loro natura di cose sia perchè oggetti da indagare e scoprire. Come ha sottolineato Antonella Sbrilli, una delle etimologie della parola *rebus* deriva proprio da *à rebours*, al contrario, a rovescio.

Riporto inoltre l'interpretazione di “*Mutt Er*” come “*mutter*”, madre in tedesco, fornita da Maurizio Calvesi. Infatti questo oggetto, dal punto di vista formale, può essere associato al bacino femminile. Ma a proporre questo accostamento è soprattutto il termine con cui Nicolas Flamel chiamò il fornello-vaso degli alchimisti, *Urinal*, denominato anche “*Fontaine de Flamel*” (Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, 1758, p. 172) e che, inoltre, lo stesso Flamel definì “*le Ventre et la Matrice*” (N. Flamel, *Le livre des figures hiéroglyphiques*, Planète, Paris 1971).

Un altro lavoro, intitolato M.E.T.R.O. , realizzato come possibile copertina di una rivista di architettura chiamato “Metro” (per il mezzo di trasporto pubblico) rende anche onore ai grandi uomini – “aimer tes héros” (amare i tuoi eroi).³⁴



Fig. 22 Marcel Duchamp, copertina della rivista Metro, *Aimer tes héros*, 1963. Filadelfia, Museum of Art

Nonostante queste creazioni siano state ben studiate, la grande esplorazione di Duchamp all'interno di questa categoria non è stata riportata in modo esteso dato che pubblicò solo pochi dei suoi tentativi e la maggior parte rimangono appuntati nelle Note Postume.

(Inoltre sospetto che Duchamp non fosse molto soddisfatto delle creazioni di questa difficile categoria e che si sia astenuto dal pubblicare la maggior parte dei suoi appunti proprio perché deluso dai risultati approssimativi delle dualità ottenute, come molti esempi mostreranno. Ammetto anche che alcune delle mie interpretazioni delle creazioni di questa categoria

³⁴ La rivista “mETRO” fondata a Milano da Bruno Alfieri nel 1960 (erroneamente definita da Gould “architectural magazine”, rivista di architettura), fu una delle prime riviste internazionali d'arte d'avanguardia a lanciare gli artisti americani della Pop Art.

L'opera di Duchamp, realizzata nel 1963 e utilizzata come copertina del n° 9 della rivista nel 1965, consiste nella rappresentazione visuale, in forma di rebus, del titolo dell'opera. Infatti si possono riconoscere, a sinistra, una coppia di amanti che raffigurano il verbo *aimer*; al centro, un lattante che poppa dal seno, seguito in basso da un simbolo divisore che suggerisce di dividere il verbo francese *téter* (poppare) in due, così da ottenere “t^é” pronunciato allo stesso modo della lettera dell'alfabeto “t” e dell'aggettivo possessivo “tes”; infine, a destra, due uomini impiccati, gli eroi.

devono essere considerate più dei tentativi e delle congetture che delle spiegazioni chiare, come invece è stato per la maggior parte degli esempi delle altre tre categorie.)

Prima modalità: unioni interessanti.

Confesso in anticipo che in questo caso si tratta di una lettura congetturale ma mi intrigava una frase nelle Note Postume (numero 248) che collega la Monna Lisa ad una forte immagine visiva.

LHOOQ

Elle a chaud au cul comme

des ciseaux ouverts

(LHOOQ/ lei a caldo al culo come/ forbici aperte).

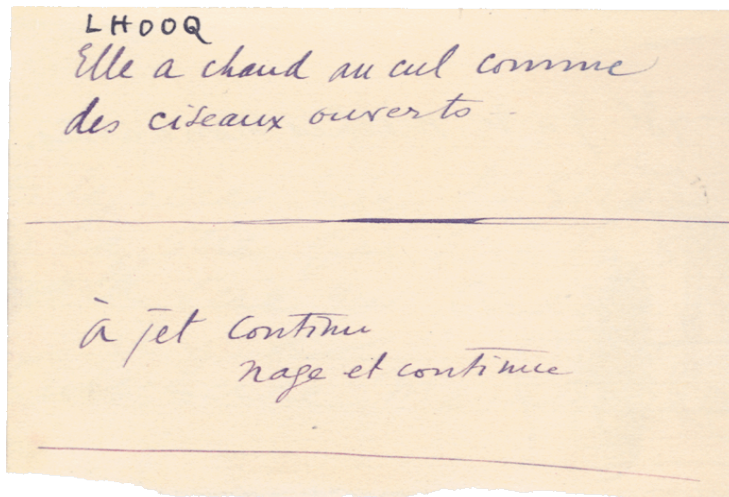


Fig. 23 Marcel Duchamp, Nota 248, in P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

Forse Duchamp non intende niente di più che l'accostamento di due immagini della sessualità femminile – il *culo caldo* e l'ovvio paragone fra le forbici aperte e le gambe aperte di una donna. Ma mi chiedo – soprattutto dal momento che Duchamp ha scritto sulla prima riga LHOOQ, la versione con le lettere della famosa frase della Monna Lisa, – se voleva anche suggerire il più stretto accostamento delle lettere a “des ciseaux ouverts”, ossia l'obiettivamente imperfetto (ma non così male) DCOUVR (prossimo a découvrir, scoprire o, meglio ancora rivelare, a cui manca solo il suono “z” di ciseaux). Se così fosse, il doppio significato dell'accostamento si rafforzerebbe in entrambi i paragoni – il *culo caldo* e le gambe aperte delle due frasi e il “look” e “découvrir” delle lettere corrispondenti lette come

un esempio inglese delle Note Postume (numero 266): “j’ai été and GET” – o “ Io sono stato”, un’affermazione francese che indica qualcosa che è già avvenuto, si oppone al comando in inglese di fare qualcosa subito, o “get”.

Terza modalità: Annullamento

In questo caso ho fatto il mio più grande sforzo (P.N., 266) ma il seguente appunto mi intrigava:

AVKQIT avec acuité

La comparazione è effettivamente imperfetta (dato che bisogna spostare la “v” dalla seconda alla quarta posizione, AKQVIT) – ma se si beve troppa grappa (acquavite, letteralmente l’acqua della vita) saranno annullate tutte le possibilità di agire con precisione (avec acuité).

assez, allo stesso modo se si cancella la F da FAC si ottiene AC) e l’alternanza di ordini e contrordini stabilisce un ciclico ritorno alla prima riga (infatti, se si aggiungesse la F alla seconda linea, seguendo così l’ordine implicito della parola latina AC, che significa “e”, si otterrebbe effassez, omofono di éffacer – FAC). Ma questo gioco verbale è soprattutto autoproduttore di senso, in quanto, citando lo studioso, “le 4 parole prese isolatamente hanno scarso significato (giusto i loro diretti riferimenti semantici); ma la trama di relazioni che si autostabilisce fra di esse crea e mette in moto un motore che produce nuovo senso. Più precisamente, la prima delle 4 parole contiene in sé il germe dell’intero meccanismo, e nelle relazioni interne con le altre parti del sistema si autogenera un moto circolare potenzialmente infinito” R. Giunti, R. rO. S. E. Sel. A. Vy, cit., p. 9.

Giunti inoltre estende l’autoreferenzialità e l’autoproduzione di senso a tutta l’opera di Duchamp, ritiene infatti che *“la tipica idea duchampiana di ricontestualizzare i propri precedenti lavori, come nel caso dei Rammendi è intrinsecamente autoreferenziale, in quanto Duchamp si riferisce sempre ad un precedente Duchamp. Nel ciclico e ricorsivo riutilizzo senza fine di idee simili in contesti sempre nuovi, si generano quei salti qualitativi, quelle generalizzazioni, quei valori aggiunti, che fanno progredire il suo lavoro ed il suo pensiero” R. Giunti, R. rO. S. E. Sel. A. Vy, ivi.* I “Tre Rammendi tipo” del 1913, solo uno degli esempi di ricontestualizzazione delle proprie opere da parte di Duchamp, vennero utilizzati infatti anche nel “Reticolo di Rammendi” (1914), nella seconda versione incompiuta del quadro “Giovane e fanciulla in primavera” dello stesso anno e nel Grande Vetro (1915-23).

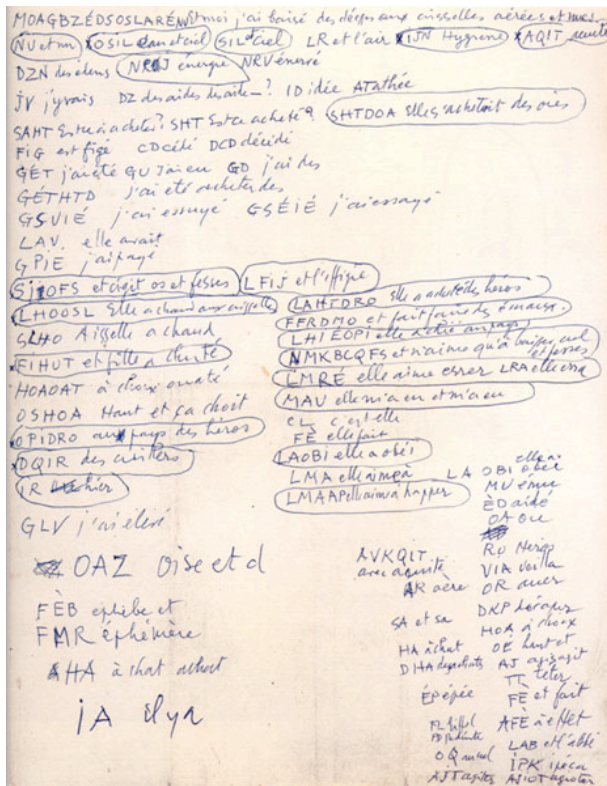


Fig. 25 Marcel Duchamp, Nota 266, in Paul Matisse, *Marcel Duchamp: Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

4. Generazioni e compressioni.

La mia ultima categoria di giochi di parole chiama in causa un altro principio leggermente diverso, usato con lo stesso proposito di ottenere grandi dispartà da omonimie o piccole differenze. Molte parole possiedono un ampio ventaglio di significati a partire da una base comune – sia perchè la parola stessa può avere diverse definizioni alternative, sia perchè la medesima parola combinata in modo differente o usata in parti diverse del discorso, acquista significati contrastanti.

Per esempio, un'antica battuta inglese mostra la grande varietà di una delle nostre parole più flessibili e pungenti: il comandante di una nave chiede ad un marinaio, poco esperto di meccanica, di andare in coperta e capire perchè il motore si è fermato. L'uomo scende e quando finalmente risale dalla sala macchine pronuncia la seguente diagnosi perfettamente comprensibile, composta da un'esclamazione, un aggettivo, un nome e un verbo: "Fuck, the fucking fuck is fucked."

Per questa categoria ho individuato due modalità diverse (da quelle citate nell'analisi delle altre categorie) ognuna collegata alla più ovvia struttura ortografica dei giochi di parole.

Prima modalità: generazioni per espandere il significato.

La frase nonsense numero 252 delle Note Postume fornisce un eccellente, sebbene assurdo, esempio di questo concetto nei giochi di parole – quattro significati diversi e uniti in modo originale (un verbo collegato senza nesso con tre nomi per una persona, un oggetto e un luogo) ma tutti con praticamente lo stesso suono: "Le Sommelier a sommeillé sur un sommier lié de Somalie" – l'esperto di vini (sommelier) ha dormito (sommeillé) su una rete da materasso legata (sommier lié) dalla Somalia (Somalie).

In modo più significativo, Duchamp creò un bell'accostamento fra questo tipo di gioco verbale, in grado di generare molti significati da una singola radice, e l'azione visiva in una delle sue più interessanti creazioni ottiche – The Rotary Demisphere (ora presentata in funzione al MOMA) la quale, girando, produce l'effetto di una spirale che emerge verso l'esterno.³⁶ (6) (È interessante notare che quest'effetto è un'illusione ottica, dato che l'opera consiste interamente in cerchi concentrici bianchi e neri, ma la diversità dello spazio e della larghezza dei cerchi determina, attraverso la rotazione, l'effetto a spirale).

³⁶ A questo proposito riporto le parole di Duchamp pronunciate in riferimento a questo lavoro durante un'intervista con Pierre Cabanne: " [...] *I found a way of getting objects in relief. Thanks to an offhand perspective, that is, as seen from below or from the ceiling, you got a thing which, in concentric circles, forms the image of a real object, like a soft-boiled egg, like a fish turning around in a fishbowl; you see the fishbowl in three-dimension. What interest me most was that it was a scientific phenomenon which existed in another way than when I had found it. I saw an optician at that time who told me, 'The thing is used to restore sight to one-eyed people, or at least the impression of three-dimension,' Because, it seems, they lost it*" P. Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp*, cit., p. 23.

Questo esperimento ottico mostra ancora una volta l'interesse di Duchamp non solo verso lo studio del movimento degli oggetti e per la circolarità, ma anche per la prospettiva a tre e quattro dimensioni.

Inoltre come osservato da Maurizio Calvesi, un possibile modello per quest'opera potrebbe essere la cosiddetta "Rota" cabbalistica o "roue céleste", che secondo le parole di Enél, studioso russo vissuto a cavallo fra XIX e XX sec, "met en mouvement les lettres-nombres les combine en noms et se comporte come une machine créatrice [...] elle représente la fameuse Roue céleste, roue qui fut mise en mouvement par le Créateur pour réaliser sa pensée d'après les lois prédestinées" inoltre, continua Enel, "Le mouvement centrifuge projette les lettres de ce nom – il nome sacro del Tetragramma (IEVE) che si trova al centro della Rota – sur des rayons spirales [...] dans leur mouvement centrifuge les lettres du nom sacré subissent des changements (permutations)" Enel, *Trilogia della ROTA*, Roma, Atanor, 1982, pp. 227-228, citato in M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, cit., p. 280.

Anche le scritte spiraliche dei dischi di Duchamp hanno, dunque, secondo Calvesi, un significato esoterico e con ciò viene ribadito il valore magico di tutti i giochi di parole creati da Duchamp e il loro "demiurgismo cabbalistico", come definito da Calvesi.

Un recente studio condotto da Stephen Jay Gould e Rhonda Roland Shearer ha dimostrato che, avendo Duchamp cominciato a condurre esperimenti di questo tipo a partire dal 1920, fu proprio lui a scoprire questo fenomeno ottico, il quale pochi anni dopo, nel 1924, venne chiamato "effetto stereocinetico" da alcuni scienziati italiani.

Sul margine di uno di questi dischi girevoli, di perfetta manifattura industriale³⁷, Duchamp scrisse uno dei suoi giochi di parole “generativi” preferiti e che ripeté spesso: "Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis" – schiviamo i lividi degli eschimesi con parole squisite.³⁸ Il testo può sembrare ridicolo ma il gioco di parole si rivela complesso e arguto per l’unione di suoni simili ma scritti in modo differente.

Nelle quattro locuzioni, che hanno tutte quasi lo stesso suono (esquivons, ecchymoses, Eschimaux e con le sillabe invertite, mots exquis), il suono comune “moze” è scritto in modi diversi in ognuna delle tre parole (moses, maux e mots); mentre l’altro suono comune a tutte e quattro le parole si modifica in tre modi nella prima parte (es, ek e eks) mentre nella seconda rimane costante ki – Esquimaux es-ki, ecchymoses ek-ki, e exquis eks-ki. Inoltre “moze” diventa lo stesso suono di tre parole solo perchè in due casi l’elisione con la parola successiva (Esquimaux aux e mots exquis) determina il suono “z” di “moze” in una parola che se invece fosse stata da sola si sarebbe pronunciata “moe”, e ciò dimostra l’attenzione di Duchamp verso i dettagli.

Infine, le espansioni possono essere concepite in un modo più ingegnoso per accrescere il significato solo aggiungendo poche lettere alla prima parola, senza crearne una interamente nuova. Così le due locuzioni si uniscono in modo intrigante e ricco di significati – come nell’ingegnoso titolo (non sempre completamente apprezzato) di una delle sue opere più conosciute: Bagarre d’Austerlitz (anche in P.N., 272). “Bagarre” significa rissa – e Napoleone vinse una delle sue più importanti battaglie ad Austerlitz. Inoltre una delle più grandi stazioni di treni parigina (gare) rende onore a questa vittoria – così la stazione (ufficialmente chiamata Gare d’Austerlitz) commemora la rissa di poco più lunga, quindi “Bagarre d’Austerlitz”. (Il pacifista che è in me desidera aggiungere l’esclamazione scroogiana “bah, hambug”, “sciocchezze”, a tutte le vanagloriose onoreficenze militari).

³⁷ Come sottolinea Carla Subrizi in *Introduzione a Duchamp*, questo, come gli altri esperimenti ottici condotti da Duchamp fra il 1920 e il 1935, sembrano essere opera più di un artigiano che di un artista. Essi sono quasi tutti firmati con Rose Sélavy, che infatti Duchamp stesso definì specialista nell’*“oculismo di precisione”* (DDS, p. 153), probabile gioco di parole su “o- cul- isme”.

³⁸ Questo potrebbe essere un altro esempio di quel *“nominalismo pittorico”* di cui parla Duchamp (si veda sopra). Il gioco di parole infatti rappresenta in termini linguistici (una stessa radice in grado di generare parole diverse) quello che le semi-sfere girevoli compiono in termini ottici (cerchi concentrici capaci di creare l’effetto di una spirale tridimensionale).



Fig. 26 Marcel Duchamp, *La bagarre d'Austerlitz*, olio su legno e vetro, 1921. Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart.

In conclusione e in attesa della prossima categoria, le espansioni di questo genere possono essere anche lette, al contrario, come delle negazioni – la riduzione di una grande vittoria (ironicamente chiamata rissa, bagarre in questo caso) ricordata da una stazione (gare).

Seconda modalità: contrazioni per limitare e accrescere il significato (parole portmanteau secondo il famoso neologismo di Lewis Carroll).³⁹

In questo elenco di esempi abbiamo visto come Duchamp amasse combinare il valore visivo e sonoro delle sue creazioni. Questa quarta categoria rappresenta il più esplicito utilizzo di questo principio, dato che la geometria visiva delle espansioni o delle contrazioni si collega al valore verbale dei significati estesi e compressi.

³⁹ L'espressione "portmanteau" venne utilizzata per la prima volta in questo senso nel romanzo di Lewis Carroll *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, quando Humpty Dumpty, spiegando ad Alice il significato di alcuni neologismi presenti nella poesia nonsense *Jabberwocky*, dice: "You see it's like a portmanteau - there are two meanings packed up into one word" L. Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1st edition, Macmillan & Co 1866 & 72, London, 1866, p. 66.

Nella prima modalità di questa categoria, quello più ovvio, abbiamo visto come le espansioni visive di una singola parola possano generare anche un'espansione del significato (come è mostrato ancora meglio dal movimento della spirale in Rotary Demisphere).

L'opposto modo delle contrazioni – che fonde due parole in una attraverso la condivisione di alcune lettere – non ha bisogno di condividere le due idee a livello concettuale. Ma gli esempi di Duchamp, che seguono questo modo più complesso, collegano la compressione visiva con il significato congiunto. Per esempio poco dopo aver creato il suo alter ego femminile Rose Sélavy, Duchamp firmò una lettera, scritta nel novembre del 1921, “Marsélavy” – unendo ovviamente il suo personaggio maschile con quello femminile attraverso la condivisione delle tre lettere centrali “sél” (pronunciato senza l'accento acuto ma come “cel” del suo nome maschile).⁴⁰ In un altro astuto esempio delle Note Postume (numero 241), Duchamp associa un diminutivo di testicolo (orchidée) con un'espressione familiare in francese per definire l'inflessibilità nel pensiero – idée fixe, idea fissa. Le lettere condivise (idée) permettono di leggere l'affermazione così creata come “piccolo testicolo fisso”, facendo emergere così due immagini di impotenza – una piccola palla e un'idea invariabile che diventano un enorme organo sessuale non funzionante.

IV. Il gioco di parole del fantasma come brillante paradigma di tutte le categorie.

La precedente classificazione dei giochi di parole di Duchamp in quattro categorie ci permette di spiegare la ricchezza del gioco di parole del 1953.

In breve, e riassumendo perchè ritengo questa sorprendentemente facile affermazione la più completa di tutte le creazioni letterarie di Duchamp, il gioco di parole in questione occupa

⁴⁰ Maurizio Calvesi ha evidenziato che il termine “sél”, letto senza accento acuto come spiega Gould, non rappresenta solo il simbolo della sapienza ma anche un principio efficiente della trasmutazione alchemica, il *premier agent* come lo chiama André Breton, insieme a mercurio e zolfo. Questi elementi possiedono tutti un ruolo: infatti lo zolfo è il maschile o il corpo, il mercurio è il femminile o lo spirito, il sale invece media i contrari. Inoltre Pernety sottolinea come “ [...] *les sels sont donc les clefs de l'Art et de la Nature; sans leur connaissance il est impossible de l'imiter dans ses operations* ” A. J. Pernety, *Les fables Egyptiennes et Grecques, cit.*, p. 30.

Il sel dello pseudonimo con cui si firma Duchamp rappresenterebbe quindi il Sale della scienza ermetica, il Sel des Sages. D'altronde Eugène Canseliet concluse il proprio volume *Alchimie* (1964) scrivendo che questa dottrina è conoscibile e praticabile QUAND SEL Y EST, espressione che gioca sull'omofonia con il nome Canseliet.

Quindi come Canseliet anche Duchamp, con gli pseudonimi “Marsélavy”, “Rrosélavy”, “Elsa”, anagramma dell'italiano “sale” o del francese “a sel”, e con l'arrangiamento del suo nome in “Marchand du Sel” fornitogli da Robert Desnos, ha voluto sottolineare la presenza di questo elemento nelle proprie identità.

allo stesso tempo tutte le quattro categorie, ognuna delle quali aggiunge un livello di significato e amplia le possibilità di uno scarabocchio apparentemente insignificante scritto sulla carta delle caramelle. (E' chiaro che Duchamp amasse questa creazione dal momento che scrisse la frase anche come unico elemento sul retro, altrimenti completamente bianco, del suo portfolio per il progetto S.M.S del 1968 (Schwarz, numero 654).⁴¹

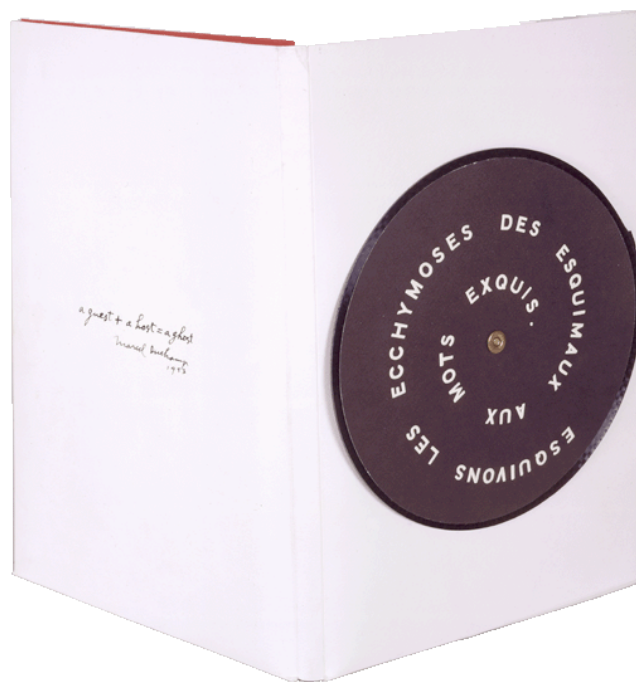


Fig. 27 Marcel Duchamp, contenitore-copertina della rivista S.M.S, 1968. Coll. privata

Nella prima categoria (il visivo opposto al sonoro) questo gioco di parole può essere spiegato come un complesso tipo di anagramma – che combina lettere selezionate di due parole (alcune comuni ad entrambe le parole, altre uniche solo di una), mentre ne rifiuta altre, per formare una nuova e diversa parola che continua il processo di eliminazione in un senso

⁴¹ S. M. S, ovvero *Shit must stop*, in riferimento all'opposizione degli artisti al crescente controllo dell'arte assunto da galleristi, collezionisti e critici, fu una rivista pubblicata a New York nel 1968 da William Copley. Gli artisti che avevano risposto alla chiamata di Copley furono invitati a creare liberamente nel suo loft; le opere finali furono inviate ai lettori all'interno di contenitori appositamente concepiti. In occasione dell'uscita del secondo numero di S.M.S, nell'aprile del 1968, Duchamp ne realizzò il contenitore-copertina.

È interessante notare che al gioco di parole per contrazione, che si trova sul retro della scatola, *A Guest + A Host = A Ghost*, se ne opponga uno generativo, *sensu* Gould, sulla copertina, "*Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*", iscritto a forma di spirale (come sui dischi di Anémic Cinéma) su un vinile in cui è incisa la voce di Duchamp che elenca contrepétries e giochi di parole.

concettuale differente, trasformando i due elementi originali, uniti in una reciproca relazione, nella loro negazione.

Tornerò sulla categoria 2A dei giochi di parole omonimi, dato che questo aspetto è stato il primo che ho notato e che mi ha fornito l'ispirazione per questo articolo.

(Si prega di perdonare la presunzione di voler lasciare alle battute finali il mio contributo e l'intuizione potenziale).

Nella categoria 2B dei giochi di parole per trasposizione (*contrepèteries*), si incontra la controparte verbale dell'anagramma visuale della prima categoria. (Questo tipo di giochi di parole spesso, e inevitabilmente, contiene sia un anagramma visivo che un gioco di parole fonico – come nel duchampiano “étrangler l'étranger” di cui abbiamo parlato prima). Il suono del risultante “ghost” rappresenta una leggera trasposizione sonora di entrambi gli elementi di partenza – guest, alterando il suono di una sola vocale (eh in oh), e host cambiando il suono della consonante iniziale (h in g, prendendo la lettera prima dell'alfabeto).

Nella terza categoria, delle alternative nel leggere le parole e pronunciare le lettere, devo confessare la debolezza della seguente congettura, ma non potevo fare a meno di chiedermi se Duchamp avesse compreso l'effetto che ottenne rimuovendo la ue di guest – vale a dire, levando queste lettere leggendole con la pronuncia francese (UÉ, che a dire il vero suona approssimativamente come “away”) – e quindi sostituendo, con un'esclamazione di sorpresa (oh), il vuoto dell'zero o “o” per trasformare il suo invitato vivente in un sudario. (O forse, avendo levato le due lettere ue di guest e lasciato g__st come un guscio avvolgente, Duchamp seguì una tipica indicazione per prodotti da cucina commerciali: “just add water”, “basta aggiungere l'acqua”. Acqua in francese si scrive eau, pronunciata come la lettera aggiunta “o”. L'acqua chimicamente è H₂O – esattamente le lettere aggiunte in “ghost” con h nella seconda posizione).

Ma quando prendiamo in considerazione la quarta categoria, quella delle Generazioni e Contrazioni, possiamo finalmente cogliere la profondità e l'interesse di questa costruzione altrimenti irrilevante. Anche se con un po' di gelosia, devo dar credito ad André Gervais per aver riconosciuto, molto tempo prima che io facessi la stessa scoperta senza saperlo (si veda pagina 208 del suo libro, *La raie alitée d'effets*), la caratteristica di questo gioco di parole di essere sia un' iniziale espansione che una successiva contrazione, se considerato etimologicamente. (Fra l'altro, la questione etimologica probabilmente spiega perchè Duchamp ha scritto questo gioco di parole in inglese per una mostra tenutasi a Parigi).

L'argomento etimologico, infatti, non regge in francese in quanto nessuna delle due parole per indicare "guest", "ospite", permette questo gioco di parole – dato che hôte in francese significata sia "guest" che "host", quindi non emerge nessuna dualità dal singolo suono, mentre l'altro termine utilizzato per "guest" (invité) deriva da una radice che non ha relazioni etimologiche con la parola "host" .

Nella mia precedente analisi della quarta categoria, ho sostenuto che la maggior parte delle contrazioni mostra il suo significato intensificando i due frammenti così combinati. Ma può emergere un significato opposto – quello che ho chiamato "annullamento" negli esempi di ognuna delle mie altre tre categorie – sebbene paradossalmente (dato che un legame dovrebbe rinforzare il risultato piuttosto che annullarlo) – da un gioco di parole costruito per contrazione? Le classiche parole "portmanteau", parole macedonia, legano sempre insieme i due significati – come in "smog", smoke più fog.

Questo gioco di parole rappresenta l'unico esempio che conosco di una creazione duchampiana che segue questo delizioso modo paradossale – ma questa esegesi aggiuntiva ora richiede un po' di fiuto accademico nell'analisi dell'etimologia dei tre componenti. Nell'uso moderno, guest e host rappresentano aspetti opposti di una coppia funzionale comune. Si potrebbe pure dire che ciascuna parola ha poco significato senza l'altra. (È interessante notare che subito dopo aver cominciato a scrivere questo articolo passai una notte in un albergo di Dallas. Un opuscolo informativo nella mia stanza riportava un'affermazione del presidente onorario dei Rosewood Hotels e Resorts, il mio ospite per la notte. L'affermazione completa era la seguente: "*Someone once told me that there are two kinds of people in the world - hosts and guests. Hosts take pleasure in making other people comfortable. Guests enjoy and appreciate what a good host has to offer*".⁴²

⁴² Mia traduzione: "*Qualcuno una volta mi disse che esistono due tipi di persone nel mondo – quelli che ospitano e quelli che sono ospitati. Gli ospiti hanno piacere nel mettere comode le altre persone. Gli invitati apprezzano quello che un buon ospite ha da offrire*".

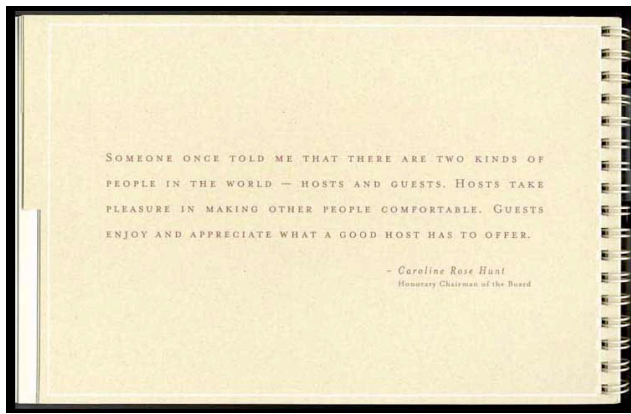


Fig. 28 opuscolo informativo Rosewood Hotels and Resorts

Possiamo quindi considerare le due figure come una coppia che raggiunge la completezza solo attraverso l'interazione.

Possiamo ora afferrare la maliziosa ironia della creazione verbale di Duchamp. Unendo le parole in un modo puramente fisico, piuttosto che collegando i loro significati in una maniera definizionale, egli ottiene un risultato opposto. Ora colui che ospita e colui che viene ospitato interagiscono per annullarsi a vicenda (ossia per produrre un fantasma nella loro unione) piuttosto che per completare il loro destino condiviso nell'interazione!

In altre parole, Duchamp ha creato una contrazione dove il risultato definizionale (un prodotto fantasma che annulla i due dati iniziali concreti) rinforza l'eliminazione delle lettere, richiesta per costruire il risultato ortografico – mentre la maggior parte delle contrazioni produce l'effetto opposto, quello di comprimere due parti in un significato intensificato reciprocamente. (7)

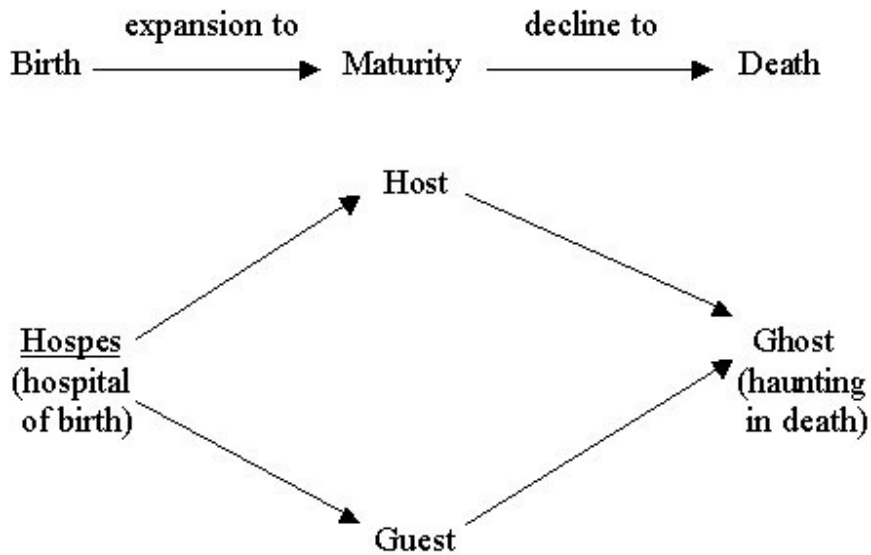


Fig. 29 S. J. Gould, schema esplicativo.

L'osservazione etimologica ora spiega l'ironia dell'intera costruzione. (E ritengo che Duchamp – un profondo e attento studioso dei dizionari – debba aver tenuto da conto questo aspetto, che probabilmente gli fornì l'iniziale ispirazione per l'invenzione di questo gioco di parole al primo posto). "Guest" e "host" non solo suonano e sembrano simili ma condividono anche la stessa radice etimologica, nonostante la loro successiva evoluzione che oppone due aspetti dello stesso concetto.⁴³ Entrambe le parole provengono dalla radice latina hospes, dalla quale derivano anche parole come ospitalità e ospedale (il concetto condiviso che unisce un "guest", "invitato", e un "host", "ospite"). Perciò il gioco di parole del fantasma percorre l'intero ciclo della vita – iniziando come una generazione che si espande seguendo la prima modalità della mia quarta categoria, come le originali e comuni diramazioni della radice (dalla sua nascita, forse nell'ospedale della sua origine etimologica)

⁴³ A questo proposito vorrei riportare la "Grande Loi cachée dans les paroles", legge che Jean Pierre Brisset (1837-1919) formula all'inizio del suo libro "La Grande Nouvelle" con la quale pone le basi per dimostrare la derivazione dell'uomo dalla rana: "Toutes les idées que l'on peut exprimer avec un même son, ou une suite de sons semblables, ont une même origine et présentent entre elles un rapport certain, plus ou moins évident, de choses existant de tout temps ou ayant existé autrefois d'une manière continue ou accidentelle." J.P. Brisset, *La Grande Nouvelle*, Mille et une nuits, Paris, 2004 (prima ed. Chamuel, Paris, 1900), pp. 8-11.

Brisset e le sue stravaganti teorie sull'origine delle parole della lingua francese dovettero aver interessato Duchamp, tanto che lui stesso affermò: "Ma bibliothèque idéale aurait contenu tous les écrits de Roussel, Brisset, peut-être Lautréamont et Mallarmé" DDS, cit., p. 169.

per poi crescere seguendo due direzioni per generare i “guests”, gli invitati, e gli “hosts”, gli ospiti.

Duchamp quindi conduce il ciclo della vita alla sua chiusura con la morte – dando così l’idea attraverso una splendida e dinamica simmetria – fondendo ancora una volta le due parole insieme (una contrazione che segue la seconda modalità della mia quarta categoria, ottenuta mediante l’unione fisica delle lettere piuttosto che un legame funzionale del significato) e annullando entrambe le parti nella congiungimento

Torniamo quindi, e infine, alla mia categoria 2A, dei giochi di parole omonimi, e alla mia personale aggiunta a questa esegesi di espansione, ora estesa a tutte le categorie. L’ambiguità linguistica più interessante ed equivoca di tutte potrebbe risiedere nella categoria dei perfetti omonimi – ossia parole identiche con esattamente la stessa ortografia e lo stesso suono, ma che derivano da differenti radici e che esprimono differenti significati. (I biologi come me chiamano questo fenomeno di somiglianze impressionanti che si sono evolute in modo indipendente da fonti completamente diverse, “convergenze”. Ma bisogna ammettere che le convergenze si possono riconoscere solo grazie alla inevitabile persistenza di piccole differenze fra due versioni simili – per esempio, il pelo piuttosto che le piume sulle ali di un pipistrello, altrimenti areodinamicamente indistinguibili dalle ali di un uccello). Ma come possiamo identificare una convergenza così perfetta e completa tale che i due prodotti indipendenti diventano assolutamente identici – come nelle parole omonime con la stessa ortografia e pronuncia?

Effettivamente non possiamo distinguerli facilmente. Possiamo riconoscere la differenza solo se troviamo sufficienti prove storiche per ricondurre gli identici prodotti lungo le discendenze indipendenti alle loro distinte origini.

Il mio esempio preferito di una complessa e perfetta serie di omonimi deriva da una poesia mnemonica trovata, insieme a molte altre, in un manuale scolastico per insegnare il latino alle passate generazioni di studenti. Il significato di questo esempio è stato valorizzato molto dalla disposizione del verso di Benjamin Britten come leitmotif dominante (con una melodia sorprendentemente dolce ma molto inquietante) per la sua magistrale opera da camera basata sul famoso racconto di Henry James: The Turn of the Screw. (Ad esempio, la melodia suona un’ultima volta per concludere l’opera quando il ragazzo, Miles, cade morto sul palco). Il verso insegna agli studenti quattro significati (e derivazioni) completamente indipendenti della singola parola latina malo:

Malo: I would rather be

Malo: in an apple tree

Malo: than a naughty boy

Malo: in adversity

Il componimento rima ed è scandito bene ma la sua abilità risiede principalmente nel fatto che ogni serie di parole che segue “malo” fornisce una traduzione molto accurata per ciascuna radice e significato di questo perfetto omonimo molteplicemente convergente – malo come prima persona singolare del verbo malle, preferire; malo come ablativo del nome malus, melo; malo come maschile singolare dell’aggettivo malus, cattivo; e infine malo come ablativo del nome malum, sfortuna.

Come notato da Gervais e spiegato sopra, i tratti più astuti del gioco di parole del fantasma devono essere spiegati all’interno del principio di contrazione della quarta categoria – ossia, tramite la loro unione l’ospite, host, annulla l’invitato, guest, per generare il vuoto finale del fantasma, ghost. L’argomento etimologico – l’unione fisica di Duchamp chiude il ciclo della vita dalla nascita, alla crescita, al declino e alla morte, imitando lo status originale delle due parole come discendenti da un’unica radice – intensifica molto l’ironia dell’annullamento.

Come argomento finale per la ricchezza di questo piccolo concetto di Duchamp, aggiungo, a partire dalla categoria 2A degli omonimi, un’osservazione etimologica addizionale. La parola inglese host include, dietro l’ortografia e il suono identici, tre parole completamente diverse con origini del tutto indipendenti - e un aspetto di ciascuno di questi ospiti indipendenti annulla l’invitato in un fantasma! Il significato che lega “host” a “guest” in un’unione veramente etimologica ed evolutiva deve essere considerato come primario (come è stato detto prima) ma le due definizioni e origini addizionali per “host” non possono sfuggire e devono esser state apprezzate anche da Duchamp.

1. Un altro significato del tutto differente di “host”, deriva dal latino *hostis* e designa una folla o, di solito e in senso più specifico, un esercito – un gruppo non amichevole, come suggerisce la parola affine più diffusa “hostile”, “ostile”. La maggior parte delle persone madrelingua inglesi probabilmente non si rende conto che molti usi diffusi di “host” – da espressioni dialettali come “a host of troubles” a due comuni versioni bibliche che citerò a breve - derivano da questo significato decisamente diverso e non dall’ “host” inteso come

“ospite” che garantisce ospitalità ad un invitato. Nella Bibbia di Re Giacomo, “host” alcune volte indica la folla in senso neutrale (di solito per gli angeli e altre creature astrali nell’ “esercito celeste”) – come nella natività di Luca: “E ad un tratto vi fu con l’angelo una moltitudine dell’esercito celeste”. Ma la più comune invocazione biblica – la traduzione frequente di uno dei nomi per indicare Dio nell’Antico Testamento come “Lord of the Hostes”, “Signore degli eserciti” (la versione inglese dell’ebraico Yahweh Ts'baoth) – designa nello specifico il capo di una forza combattente, il Signore degli eserciti o delle battaglie (tradotto nella Vulgata, la traduzione latina della Bibbia, come Dominus exercituum, letteralmente “Lord of the armies” “Signore degli eserciti”).

In breve, questo secondo tipo di “host”, ospite, designa un esercito nemico che sicuramente, e anche con la massima efficienza, renderà ogni “guest”, invitato, dell’altra fazione, un “ghost”, fantasma.

2. Ancora un terzo significato di “host” deriva da un’altra parola completamente indipendente – hostia, che indica una vittima o un sacrificio. Un arcaico uso inglese utilizza la parola per indicare Gesù, per ovvi motivi che si ritrovano nei racconti evangelici della sua morte. Questo significato persiste nel moderno uso teologico del pane o dell’ostia mangiati alla comunione e considerati dalla cultura cattolica (che ovviamente costituiva la formazione di Duchamp) come la transustanziazione del corpo di Cristo, che rappresenta il sacrificio per l’umanità. Se un guest, invitato, nella mia chiesa prende l’host, l’ostia, alla comunione, si avvicina all’ “Holy Ghost”, lo Spirito Santo, che è uno (nella trinità) con Dio padre e il figlio.

V. Una riflessione in chiusura

La ricchezza di questo gioco di parole, che rimane ancora incompresa, esprime il fascino di Duchamp verso i giochi di parole o le creazioni verbali non solo per il loro legame con le sue opere visive da un punto di vista concettuale ed esecutivo (8), ma anche perchè esprimono la sua concezione della creatività umana in generale, come perfettamente rappresentato dal concetto di intrathin, infrasottile⁴⁴ – quel piano di separazione, in realtà invisibile, attraverso

⁴⁴ Tra il 1935 e il 1940 Duchamp comincia a riflettere sul concetto di inframince, le cui note vengono pubblicate solo nel 1980 in Notes a cura di Paul Matisse. L’inframince indica “*quello spazio tempo che separa o distanzia due cose quando è impossibile definirne la misura*” C. Subrizi, Introduzione a Duchamp, *op. cit.*, p. 120. È uno spessore, come la linea che divide i due termini di una frazione, ma soprattutto l’inframince rappresenta una condizione di passaggio, di attraversamento e di

il quale tutti i prodotti della genialità umana devono passare nella loro transizione e avanzamento dai piccoli e tangibili regni di senso e significato in continua espansione a quelli meravigliosamente diversificati. Quale migliore illustrazione che questo umile e trascurato gioco di parole, il quale trasforma una piccola e quasi ridicola differenza in una meravigliosamente evocativa cascata di significati in continua diversificazione?

In questo senso, ritengo che il gioco di parole del fantasma si avvicini al concetto di ready-made in modo da fondere il principio centrale dell'arte di Duchamp e della sua vita intellettuale in generale: indagare la ricchezza che la mente umana può estrarre da ogni cosa nel nostro universo infinitamente complesso, anche da quelle apparentemente grossolane o insignificanti - l'attrezzo industriale di produzione di massa o il gioco di parole grezzo e ridicolo - che passano sotto l'attenzione o vengono disprezzate in modo attivo della maggior parte delle persone. Tieni gli occhi e le orecchie - e la tua mente - aperti, dato che il mondo si svela in un granello di sabbia e il cielo in un fiore. Si potrebbe anche seguire il principio più pratico e fazioso del privilegiare l'umile e il disprezzato in quanto anche più degno rispetto al vistoso e al potente - il pensiero di tutti i rivoluzionari sia in politica che in arte. Il primo dovrebbe essere l'ultimo, come diceva Gesù, mentre la grande effusione di ringraziamenti a Dio di Maria (il Magnificat di Luca, capitolo 1) lo elogiava più per questa geometrica e morale inversione: deposuit potentes de sede et exaltavit humiles. [trad: ha rovesciato i potenti dai troni e ha innalzato gli umili].

Ho letto (ma non sono in grado di confermarlo) che la carta di caramelle, che riportava il gioco di parole del fantasma, nella sua originale apparizione nel 1953, avvolgeva un pezzo di caramella. Se così fosse, anche la prima versione offriva ad ogni destinatario un'essenza interna da masticare, qualcosa in cui affossare i denti. (9) Così il fantasma di Marcel Duchamp, l'ultimo (e arrogante) razionalista cartesiano, che copre il suo sedere con un nichilista sudario del Dada, ci prende in giro, esortando sia i suoi seguaci che i suoi nemici ad avvolgere la sua piccola battuta dolce in pungenti e multipli strati.

NOTE

1. Per evitare l'inevitabile confusione, bisogna chiarire in anticipo che sto utilizzando il

cambiamento. Questa condizione si può ritrovare in tutta l'arte di Duchamp, dal Grande Vetro a *Etant donné*, dal personaggio fittizio di Rose Sélavy ad *Anémic Cinéma* per arrivare agli stessi giochi di parole dove, attraverso procedure diverse, le parole trasformano di continuo i loro significati.

termine “pun”, “gioco di parole” nell’accezione estesa e generica, ora più frequente nell’americano parlato – ossia, come sinonimo di ogni sorta di gioco di parole – e non nel significato originale, limitato/specifico e più tecnico di una forma particolare di gioco di parole basato su differenti significati a partire dagli stessi (o molto simili) suoni delle parole. Il Webster's Third New International Dictionary elenca entrambi i significati in sequenza, dove il mio uso in senso generale segue quello più specifico: “the humorous use of a word in such a way as to suggest different meanings or applications or of words having the same or nearly the same sound but different meanings: a play on words”. [trad “ l’ironico utilizzo di una parola in modo da suggerire diversi significati o applicazioni o di una parola che ha lo stesso suono o quasi ma differenti significati: un gioco sulle parole.”] In particolare, facendo riferimento all’espressione “the ghost pun”, intendo ovviamente l’accezione generica, dato che ho cercato di mostrare come la singola frase di Duchamp includa aspetti di tutti i maggiori stili del gioco di parole.

2. Duchamp presentò la maggior parte dei suoi giochi di parole in molti luoghi diversi (e alcune volte in versioni differenti) sia in pubblicazioni che in appunti privati. In questo articolo non ho cercato di elencare e collocare tutti gli usi. In molti casi citerò solo la prima versione raccolta nella fonte più completa, le Note Postume (abbreviato P.N., seguito dal numero della nota come scritto e rappresentato in Marcel Duchamp, Notes, a cura di Paul Matisse (sebbene io lavorerò a partire dagli originali francesi), con la prefazione di Pontus Hulten e pubblicato nel 1980 dal Centro Pompidou di Parigi. Quando è rilevante un’altra fonte per i miei argomenti (ad esempio il Catalogue Raisonné di Schwarz), citerò anche questa versione nel mio testo.

3. Nella sua revisione della mia prima bozza, André Gervais osservò che “lits et ratures” non dovrebbe essere classificato come un gioco di parole omonimo perchè l’intera frase, letta in francese, aggiunge un suono “z” elidendo le prime due parole. Certo apprezzo e riconosco questo appunto ma continuo a vedere la divisione di “literature” in tre parole come quasi omonime, in quanto non sono sicuro che la volontà di Duchamp fosse quella di farci leggere le tre parole come una frase coerente. Ci sta dicendo, secondo me, che i “letti” e le “cancellature”, intesi come elementi separati e disgiunti, distruggono la letteratura. Ma Gervais sottolinea una cosa interessante, che l’intera frase di tre parole, letta in francese, suona come “lisez ratures” o “leggete le cancellature”. Così forse Duchamp ci sta anche dicendo di decifrare le varie cancellature delle sue note, un’impresa recentemente compiuta,

con notevoli risultati e nuove intuizioni/scoperte, da Hector Obalk e André Gervais.

Il mio ringraziamento, ancora una volta, va a André Gervais, che vede sempre oltre nella ricchezza dei giochi di parole duchampiani. Nel suo commento alla mia prima bozza, rilevò che Duchamp, invertendo tympan con Printemps, aggiunge anche un suono – la lettera “r” , pronunciata “air” che significa “aria” o altra musica. *Che delizioso ampliamento al significato che avevo suggerito*: si aggiunge musica ai timpani tappati che non possono sentire e si ottiene il grande e provocatorio pezzo di Stravinsky.

5. Un'altra brillante aggiunta di André Gervais: se si seguono le istruzioni in francese e si cancella la prima lettera di FAC, rimane AC, o “abbastanza” (“assez”) -- il che mi ricorda il famoso gioco di parole francese e inglese sulla sufficiente quantità delle singole cose: un oeuf is enough (“un uovo è abbastanza”).

6. In un'altra combinazione di espansioni verbali e visuali (Schwarz, numero 561) Duchamp disegnò un *sistema* per generare un gruppo di parole francesi, aggiungendo prefissi differenti alla comune desinenza mages (come immagini (images), formaggio (fromages) e danni (dommages)). Rappresenta i prefissi come un ellisse che circonda il centrale mages – che quando si trova da solo significa “Magi” (saggi maghi), e che è un'appropriata immagine per la sua copertina del catalogo di una mostra intitolata Le dessin dans l'art magique.

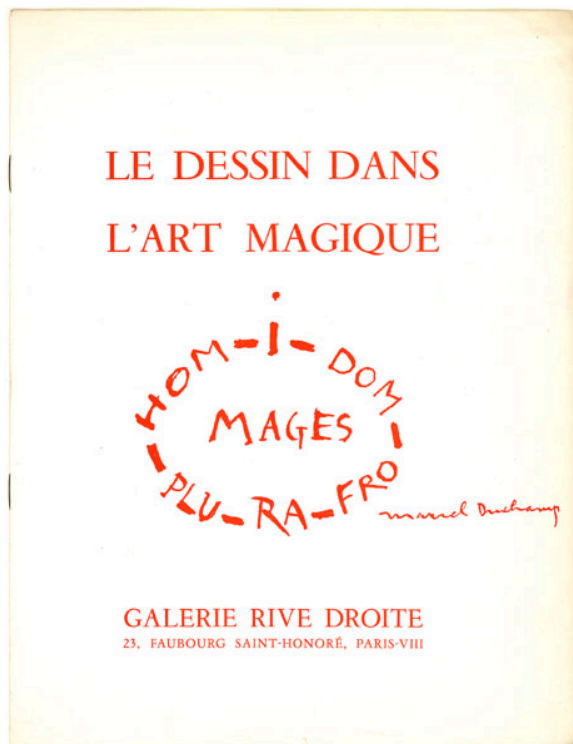


Fig. 30 Marcel Duchamp, copertina del catalogo della mostra “Le Dessin dans l'art magique” alla Galerie Rive Droite, Paris, 1958. Filadelfia, Museum of Art.

7. Il secondo uso di Duchamp del gioco di parole del fantasma (sul retro del portfolio S.M.S del 1968) dimostra che egli ha concepito il principale significato di questo gioco di parole come una contraddizione nella mia quarta categoria – e quindi che non sto forzando la mia interpretazione del suo concetto in questa esegesi. Sono sicuro che Duchamp vedesse i giochi di parole in espansione e contrazione come due modalità opposte di una categoria comune – dato che dispose una riproduzione del disco di Anemic Cinema con il suo preferito gioco di parole in espansione ("esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis", come è stato discusso nella Sezione III) sulla copertina mentre scrisse sul retro il gioco di parole del fantasma: un gioco di parole in espansione per l'inizio di un portfolio (per presagire un'imminente generazione di una pletora di elementi da un'unica fonte) e un gioco di parole in contrazione (con il significato aggiunto di annullamento) per la chiusura sul retro.

8. Come altro esempio di corrispondenza fra le creazioni verbali di Duchamp e le sue creazioni visive, e come ulteriore argomento per la centralità del gioco di parole del fantasma, *non potevo aiutare notando* che, nella mia quarta categoria delle contrazioni, il risultante "ghost" rappresenta una complessa parola macedonia, come una miscela anagrammatica di "guest" e "host". In francese, una parola macedonia, "portmanteau word", si chiama "mot valise" – e Duchamp chiamò il compendio delle opere visive di tutta la sua vita "boîte-en-valise". Quindi ghost come una mot valise potrebbe essere l'analogo verbale della sua principalmente visiva boîte-en-valise. Due modi di immortalità: un sommario/compendio reale e portatile e una permanente visitazione del più brillante spirito dell'arte del ventesimo secolo. Sì – impacchettate tutte le vostre opere e i vostri problemi in un vecchio borsone (la vostra valigia verbale e attuale) e ridete, ridete, ridete!

9. Ancora una volta, l'ultima, il mio enorme ringraziamento va al grande maestro di interpretazione dei giochi di parole di Duchamp – André Gervais, che nella sua molto gentile e lunga revisione della mia prima bozza, ha colto di nuovo qualcosa che io avevo tralasciato: caramel fornisce anche il deliziosamente rilevante anagramma à Marcel, o "a Marcel".

3. Collegando Belle Greene con la regola di grammatica di Marcel Duchamp.⁴⁵

Stephen Jay Gould



Fig. 31 Marcel Duchamp, *Belle Haleine: Eau de voilette*, 1921. Coll. privata

La mia analisi potrebbe essere giudicata ampiamente congetturale qui, ma se il gioco di parole del Negro del 1921 si riferisse anche al passaggio di Belle Greene⁴⁶ e alla caduta della “r” finale dal suo nome, allora il legame di questo gioco di parole con la creazione visiva di

⁴⁵ Questo testo di S. J. Gould, come il successivo, analizza nello specifico un altro gioco di parole di Duchamp, la regola di grammatica del 1921: “*Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnament: Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent*”.

Queste due analisi sono tratte dall'articolo di Bonnie Jean Garner, *Duchamp Bottles Belle Greene: Just Desserts For His Canning*, pubblicato anch'esso su *Tout-Fait, The Marcel Duchamp studies online journal*, n. 2, nel 2000: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/News/garner.html#N_27_top.

Qui l'autrice si interroga sui possibili legami fra Belle Da Costa Greene, una giovane ed affascinante donna con radici afroamericane, con cui Duchamp ebbe rapporti controversi, e il ready-made rettificato del 1921, la bottiglia di profumo “Belle Haleine: Eau de Voilette”.

La Garner arriva a concludere che, viste le numerose analogie – Duchamp colorò di verde (green) la bottiglia di profumo in precedenza color pesca; è la prima volta che l'artista usa lo pseudonimo Rose Sélavy con la doppia R iniziale e questo forse potrebbe rimandare al fatto che Belle da Costa Greene, per distinguersi dalla padre afroamericano, cambiò il suo cognome da Greener a Greene, eliminando quindi una R; la foto di Duchamp vestito da donna che si trova sull'etichetta del profumo ricorderebbe alcune foto della giovane Belle da Costa Greene – Duchamp dovette sicuramente aver pensato alla donna quando concepì quest'opera, forse per ricambiare le offese da lei ricevute (Belle da Costa Greene, infatti, lo licenziò dalla biblioteca newyorkese dove lavorava).

⁴⁶ “Il passaggio di Belle Greene” si riferisce al suo tentativo di passare per donna bianca con origini portoghesi (a questo è dovuta l'aggiunta di “da Costa” al cognome), modificando il cognome per eliminare ogni rapporto di filiazione con il padre afroamericano Richard Theodore Greener, il primo uomo di colore che si laureò ad Harvard.

Belle Haleine diventerebbe veramente impressionante – e (presumibilmente) esprimerebbe la rabbia e l'amarezza di Duchamp, causate dalla vergogna dell'essere stato rifiutato (almeno come protettore, e forse anche come più di un amico) da questa affascinante donna. Duchamp scrisse a Picabia nel gennaio del 1921 (e più tardi pubblicò la dichiarazione nel luglio del 1921), quasi contemporaneamente alla bottiglia Belle Haleine:

« *Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnement: Par exemple: le nègre aigrit, les nègresses s'aigrissent ou maigrissent* ».

Questo gioco di parole ha sconcertato molte persone, dato che sembra abbastanza zoppo (si veda *La raie alitée d'effets* di André Gervais, p. 41 *et seq*). Nella traduzione, l'affermazione dice “*Se volete una regola di grammatica: il verbo si accorda con il soggetto per consonanza: per esempio il Negro inacidisce, le Negre s'inacidiscono o dimagriscono*”. Quindi, qual'è la grande questione sulla consonanza? Sì, quando si mette al femminile e al plurale la parola per indicare un singolo uomo nero (*nègre*), ottenendo *nègresses*, allora la rima con il verbo è mantenuta: *nègre* e *aigrit* cambiano in *nègresses* e *s'aigrissent* o *maigrissent*. E quindi? Il plurale dei nomi o dei verbi in francese spesso porta tali consonanze sia nella grammatica che nel suono.

Ma Duchamp doveva avere qualcosa di più in mente.

Ma ora supponiamo che Duchamp fosse a conoscenza delle voci sulla passaggio di Belle Greene – che realizzò cambiando il cognome del padre da Grenner a Greene, levandole la “r” finale, nella speranza di rompere i legami familiari e di poter diventare una donna bianca. Ora il gioco di parole acquisisce un complesso e veramente pungente significato (se non davvero cattivo per chiunque conosca tutto il contesto). Si levi la virgola e si legga “*les nègresses*” sia come complemento oggetto di “*le nègre aigrit*” che come soggetto per la parte successiva. Quindi si ottiene per la prima parte “il negro inacidisce le negre” – come Richard Greener fece per Belle e sua madre, le quali desideravano diventare bianche, ma non potevano farlo finché il legame con Greener era risaputo, il quale, quindi, inficiava il loro piano.

La seconda parte si legge: “le negre si inacidiscono e dimagriscono”. Ancora più incisiva. Belle e sua madre si risentirono delle limitazioni imposte dalla loro affiliazione razziale (un commento pungente sui mali della razzista società americana del 1920) e divennero più magre – forse deperendosi per il rancore. Probabilmente questo è anche un commento sarcastico sulla loro strategia di distanziarsi da Greener, levandole la “r” finale dal loro

cognome per acquisire una nuova, e letteralmente più magra, identità.

Fin qui tutto bene. Questa parte sembra suonarmi. Lasciatemi essere un po' più congetturale sulla prima riga. (Anche se in alcuni punti questa speculazione tiene, ora il gioco di parole di Duchamp diventa veramente profondo e quasi diabolico).

“*Une règle de grammaire*”. Sì, una regola di grammatica ma anche, con quasi la stessa pronuncia, “*une règle de grandmère*” – o “regola della nonna” forse una dichiarazione sull’ineluttabilità dell’eredità razziale. Continuiamo allora: “*le verbe s’accorde...*”. “*Verbe*” è quasi omonimo di “*vert*”, che significa “*green*” in francese. Ancora più incisivamente, “*verbe*” può essere una contrazione per “*verte Belle*” o “*green Belle*”. “*Verte Belle*” è quasi omonimo di “*verbal*” – quindi Duchamp potrebbe indicare un “accordo verbale” con il soggetto. Il soggetto della frase del gioco di parole è “*Le nègre*”. Quindi green Belle, che cerca di passare per bianca, non può sfuggire all’accordo con il padre nero, il soggetto del gioco di parole. Inoltre, “*nègre*” guarda caso è un anagramma di “*green*”!

Consideriamo ora “*s’accorde*”: in francese la parola significa inoffensivamente “agrees” “si accorda” (terza persona singolare del verbo riflessivo *s’accorder*, accordarsi o armonizzarsi con). Ma, in quanto gioco di parole, “*s’accorde*” può anche essere “*sa corde*” – ossia “la sua corda” o metaforicamente il suo fardello (“*corde*” è maschile, quindi una corretta grammatica vorrebbe “*son corde*” ma il genere sessuale degli oggetti inanimati non dovrebbe poter distruggere un gioco di parole!). Così ora abbiamo “*le verbe s’accorde*” o “*green Belle, sa corde*”. Ma possiamo anche intravedere la soluzione in realtà trovata da Ms. Greene. Ossia togliere la “*r*” da “*s’accorde*” (come Belle fece cadere la “*r*” dal suo cognome per prendere le distanze dal padre di colore) – quindi otteniamo “*s’accode*” o, giocando con le parole, “*sa code*”. In francese, *code* è maschile e dovrebbe essere “*son code*” – ma il significato non potrebbe essere più incisivo: il suo codice! (Forse Duchamp valutò anche il genere grammaticalmente falso, per la corda e il codice, mentre sono maschili in grammatica, qui li utilizza per una donna – quindi perchè non metterli al femminile?)

4. Dall'amaro gioco di parole del Negro alla bottiglia Belle Haleine.

Stephen Jay Gould

La possibilità di leggere nella bottiglia Belle Haleine di Duchamp un commento ironico sui suoi sentimenti nei confronti di Belle Greene e sui suoi tentativi in quanto afroamericana dalla pelle chiara di passare per bianca, acquista molta forza, come Bonnie Garner ha dimostrato, collegando lo zoppo gioco di parole del Negro del 1921 con Belle Haleine. Anche se il momento in cui Duchamp firmò *Rrose* (con la doppia R) *Sélavy* nel riquadro di Belle Haleine è ancora incerto, gli studiosi concordano nell'affermare che Duchamp utilizzò la doppia R per la prima volta quando scrisse il gioco di parole del Negro. (La doppia R rappresenta un importante argomento nell'analisi di Garner poiché, nei suoi sforzi per cambiare, Belle Greene fece cadere la "r" finale del famoso cognome di suo padre, Richard Greener, il primo afroamericano che si laureò ad Harvard. Da notare anche che gli studiosi hanno discusso a lungo sull'origine e sul significato della doppia R, e hanno compilato una lunga lista di disparate teorie. Garner potrebbe averne trovata una più semplice e soddisfacente.

L'intera teoria sarebbe ancora più solida se si potesse collegare il gioco di parole del 1921 alla bottiglia del 1921 anche attraverso altri elementi e non solo tramite il legame con Belle Greene.

Credo che un ragionamento persuasivo, anche se non dimostrato, possa essere condotto per un tale collegamento.

Come ebbe Duchamp quest'idea di alterare una bottiglia di profumo, e perchè scelse questa particolare base per *Belle Haleine*? La risposta può ritrovarsi nell'affinità di Duchamp con i giochi di parole. Si sa che la bottiglia originale portava la marca di un profumo fatto dalla compagnia Rigaud e chiamato *Un air embaumé* (letteralmente, un'aria profumata). Ma il verbo "*embaumer*" significa sia profumare che imbalsamare (un ovvio elemento in comune del processo nonostante i differenti propositi). Inoltre, in francese, la parola aria e il nome della lettera "r" hanno esattamente la stessa pronuncia – e si sa che Duchamp amava, e creava di frequente, giochi di parole basati su significati differenti per i nomi e i valori sonori delle lettere (con *LHOOQ* come primo esempio, ma si veda la mia analisi generale nel mio articolo in questo numero in "Duchamp's Substantial Ghost").

Quindi, “*un air embaumé*” diventa un perfetto gioco di parole omonimo che significa sia “aria profumata” (come voluto da Rigaud) sia “una r imbalsamata” come sospetto che Duchamp sapesse.

Come poteva Duchamp resistere ad una tale tentazione di alterare la bottiglia per ottenere anche un'altra frase (che doveva seguire il gioco di parole del Negro scritto pochi mesi prima) e per smascherare Belle Greene mostrando concretamente – ossia, imbalsamandola, in modo che non si potesse cancellare, come invece desiderava Ms. Greene – la lettera mancante del suo nome originale, la rivelatrice “r”?

In più, e ciò rende il gioco di parole ancora più divertente, il verbo *rigoler* significa “divertirsi”, e l'aggettivo derivato e il nome *rigo* (maschile, *rigote* femminile) significano “divertente” o “strambo” come aggettivo, e (ancora più sorprendente) un “burlone” o un “ciarlatano” come nome. *Rigo* e il nome del produttore del profumo *Rigaud* hanno esattamente la stessa pronuncia in francese. Quindi si ottiene “una r imbalsamata” creata da un burlone o un ciarlatano. Come poteva Duchamp non utilizzare una tale bottiglia per ospitare il suo genio maligno, un essere tanto criptico da non far saltare la copertura di Belle (dato che dubito che Duchamp desiderasse distruggere Belle, dal momento che la rivelazione del passaggio l'avrebbe certamente fatto nell'America razzista del tempo), ma più che sufficiente per farla agitare, (sebbene non credo che lei lo abbia mai saputo o sospettato – o che l'estremamente arrogante Duchamp si importasse di quello che lei faceva o non faceva. Lui aveva raggiunto il suo scopo e ottenuto la sua personale rivincita!).

In un senso puramente tecnico, la teoria di Bonnie Garner rimane circostanziale. Ma raggiunge un significato – ottenuto, penso, grazie al collegamento con il gioco di parole del Negro e la bottiglia di Belle Haleine e con la pletora di riprove indipendenti relative a ciascun pezzo preso separatamente – quando gli elementi indipendenti di conferma, i quali vanno tutti nella stessa direzione, diventano così evidenti che nessun'altra spiegazione sarebbe forse capace di raccordare tutti i dati. A questo punto, si ottiene la conferma – diversa dalla consueta dimostrazione in scienza, ma non meno efficace – che William Whewell, il grande filosofo di scienza inglese del XIX secolo, chiamò “concordanza”, letteralmente il “correre insieme” di così tanti fatti altrimenti non collegati che solo la spiegazione coordinante diventa inevitabile. Credo che Ms Garner abbia condotto la sua analisi tramite la concordanza, e l'onere della confutazione spetta agli studiosi che vogliono

smantire il collegamento fra Belle Greene e la sua “r” mancante sia con l’aggiunta di un’ulteriore e iniziale “r” a Rose Sélavy sia con la creazione di *Belle Haleine*.⁴⁷

⁴⁷ È interessante notare che un’ ulteriore opera, direttamente collegata al ready-made duchampiano “Belle Haleine: eau de toilette”, potrebbe far riferimento, indirettamente, anche a Belle Greene. Sto parlando del profumo creato da Francesco Vezzoli, “Greed”, il cui video pubblicitario fittizio “Greed: A new fragrance by Francesco Vezzoli” è stato girato da Roman Polanski. Nel cortometraggio due famose attrici, Natalie Portman e Michelle Williams, si litigano una boccetta di profumo uguale a quella di Duchamp dove, sull’etichetta, al posto della fotografia dell’artista dadaista si trova quella di Vezzoli.

Non si può non notare che il termine inglese “greed”, in italiano “avidità”, è omofono di “green”. Chissà se Duchamp apprezzerebbe un’opera come questa, che ancora una volta fa riflettere sulla natura umana e che potrebbe essere letta, anch’essa, come una pungente critica al comportamento di Belle Greene!

5. Appendice

5.1 The Substantial Ghost: Towards a General Exegesis of Duchamp's Artful Wordgames.

By Stephen Jay Gould

I. Introduction: The Depth of Trifles and the Status of Puns

The Duchampian pun that covered each piece of candy at the opening of Bill Copley's 1953 Parisian show might, in its richness and ambiguity of meaning, suggest Churchill's famous description of Soviet Russia as "a riddle wrapped in a mystery inside an enigma." (1) Duchamp designed the square tinfoil wrappers, and inscribed each little gift to the invitees with a simple and original phrase that may well be regarded as his deepest and richest play on words: A Guest + A Host = A Ghost.

At face value, adding only the most obvious and minimal interpretation, the pun seems gentle and harmless enough at a few evident levels that might catch anyone's interest and mild appreciation:

1. The single resultant (ghost) arises as an amalgamation of the two inputs - the initial consonants of each word in sequence (g of guest followed by h of host), the final two consonants shared by both words (st), and the vowel of one (the retained o of host) used instead of the vowels of the other (the eliminated ue of guest).
2. At a first level of meaning (definitional) behind the amalgamation of letters, the joining of these paired and opposite words (the host who provides hospitality and the guest who receives it) leads to their annihilation (ghost). This curiosity merits at least a smile, and must have intrigued Duchamp.
3. At a second level of meaning (contextual), the phrase seems even more humorous when inscribed on a candy wrapper - for after one eats the candy, the wrapper remains as a shroud or ghost, the former and now empty covering of an annihilated substance.
4. At a third level (functional), the people were guests at a host's exhibition - and they left with a ghost generated by the gift of a host followed by receipt and intended usage of a guest.

These levels of meaning might be deemed sufficient to warrant notice and minimal commentary, but scarcely complex or interesting enough to inspire any scholarly exegesis or artistic appreciation. I would like to argue, on the contrary, that Duchamp's extensive and pervasive wordplays in general (appearing throughout his career, in all formats from offhand remarks, to the titles of most of his works, to explicit publications spanning a full spectrum from single items to extensive lists, and also to large chunks of his posthumous notes) - and the 1953 ghost pun in particular (as perhaps the most complex and revealing example of all)

- occupy a vital and central place in the totality of his life's work. Moreover, with the conspicuous exception of André Gervais's book, very little commentary or explication has ever been devoted to Duchamp's verbal creations, while most of his visual creations have been analyzed to a level of detail and argument usually reserved for sacred writ. (Gervais's own book uses a pun for its title, for *La raie alitée d'effets* speaks both of the homophonic 'reality' and the literal 'line confined to its bed' (*raie alitée*.)

Any analysis of puns and wordplays must begin by acknowledging the discouraging fact that the entire genre has been relegated to a particularly low status by self proclaimed intellectuals. Many classic deprecations could be cited, but James Boswell's famous damning with faint praise (from his celebrated life of Dr. Johnson, first published in 1791) will suffice as an example:

I think no innocent species of wit or pleasantry should be suppressed; and that a good pun may be admitted among the smaller excellencies of lively conversation.

How, then, can this lowest form of humor, representing the most neglected (and presumably most minor) aspect of Duchamp's oeuvre, possibly merit any extensive analysis or be regarded as potentially replete with insight?

Duchamp himself, however, seemed to rank his verbal punning as important, at least as a source for his own inspiration and an embodiment of his general procedures - so perhaps we should take him at his (admittedly always cryptic) word and explore the issue further. Interestingly, Duchamp himself quoted one of the standard indictments of puns ("a low form of wit") in his most forthright statement on their importance in his work (as cited by Gervais from a 1961 interview with Katharine Kuh):

I like words in a poetic sense. Puns for me are like rhymes. ... For me, words are not merely a means of communication. You know, puns have always been considered a low form of wit, but I find them a source of stimulation both because of their actual sound and because of the unexpected meanings attached to the interrelationships of disparate words. For me, this is an infinite field of joy - and it's always right at hand. Sometimes four or five different levels of meaning come through.

II. Duchamp's Verbal Creativity: Big Oaks and Little Acorns

I shall not, in this article, try to explicate all of Duchamp's verbal creations, or to present a synthetic account of the intrigue or utility of wordplays in general. But this topic surely transcends nitpicking or particularism because most, and perhaps nearly all, of Duchamp's verbal constructions - again, with the ghost pun as the best and richest example I know - embody a guiding principle that also illuminates his lifetime of visual work, and underlies his general concept of the nature of creativity itself. I shall present four Duchampian categories of wordplay, each explored across a full range of potential meanings as illustrated by three modes in four categories. But all these usages proceed from the single principle that tiny variations - whether of sound or of orthography, and often so small as to pass beneath our discernment in the usual human style of lazy or passive reading - can generate enormous, and wonderfully interesting, differences in meaning. This central principle corresponds with the

basic definition of "pun," as given in the Oxford English Dictionary:

The use of a word in such a way as to suggest two or more meanings or different associations, or the use of two or more words of the same or nearly the same sound with different meanings, so as to produce a humorous effect; a play on words.

As an opening example, and to show the long pedigree and pervasive importance of punning in Duchamp's own conception of his work, a rarely explicit comment in one of his interviews with Pierre Cabanne seems especially revealing. (I thank Charles Stuckey of the Kimbell Art Museum for pointing out this passage to me.) Here, Duchamp discusses the title that he gave to one of his most important early works, the predecessor (in a sense) to his Nude Descending a Staircase - Sad Young Man on a Train, or, in the relevant French original, Jeune homme triste dans un train.

Duchamp said to Cabanne: "The Sad Young Man on a Train' already showed my intention of introducing humor into painting, or, in any case, the humor of word play: triste, train . . . "Tr" is very important." But why should the simple alliteration of "tr" for both the man (in his adjectival designation as sad, or "triste") and the vehicle ("train") represent anything more than a tiny bit of elegant care introduced to make a title just a bit more melodious, salient, or agreeable to the ear?

In the immediately preceding comment to Cabanne, Duchamp spoke of his attempts to depict "the successive images of the body in movement" in both the Sad Young Man, and in Nude Descending. He particularly emphasized how he wished to display the parallel movement of the train and the man walking down the train's corridor. He spoke of the Sad Young Man, completed in December 1911: "First, there's the idea of the movement of the train, and then that of the sad young man who is in the corridor and who is moving about; thus there are two parallel movements corresponding to each other."

At an evidently basic level, Duchamp's verbal alliteration emphasizes the parallel movement of both train and man in the same constrained direction - the train on its track, and the man along the same path, now represented by the corridor of the elongated car. We need no more depth of meaning to understand Duchamp's alliteration of the triste man on the long train as a small and careful integrative touch, the kind of "God (or devil) in the details" (different sources for this common quotation cite either the Lord or Lucifer) that permeates the work of nearly all creative people (however much they may deny the concept and speak only of spontaneity, or even of randomness).

But I suspect that here, as with nearly all Duchamp's punning, several additional, and probably conscious, levels of meaning can also be specified (after all, Duchamp himself spoke of four or five levels of meaning in the quotation cited previously). First, why is the young man "sad" at all; I see nothing in the painting that intrinsically suggests any particular emotional state for the gentleman involved. Perhaps he became "sad" primarily to create the integrative alliteration of triste and train.

We may then continue this line of thought, both situationally and etymologically: Perhaps he is sad because his options are so restricted, for he must walk (within the corridor) the same

line - that is, the same one-dimensional route of truly minimal flexibility for directional motion - that the train on the track must also follow. Such phrases as "one-track mind" and "straight and narrow" (in the pejorative rather than the original theological sense) indicate the frequent metaphorical linkage of limitation and one-dimensional movement. Moreover, the man cannot, by his walking (or even his running), add more than a small increment to the sum total of man plus train in the same direction.

Finally, as I learned from Le Robert (the French equivalent of the Oxford English Dictionary), several current usages of "train" - and, even more relevant, the original meaning as well - reinforce an equation with sadness and limitation. We tend to think of trains as rapid facilitators of our motion (at least where they work well in Europe or Japan). But the word long antedates our modern era of fast transport, and most of the original meanings suggest forced motion in a line. In fact, the etymology harkens back to the Latin trahere, to draw - that is, with the implication of entrained, or being pulled along (against one's preferences), rather than a primary meaning of voluntary enhancement or acceleration! Robert begins its entry by stating (my translation): "In the earliest texts . . . it means 'to force to go somewhere' or 'to pull someone along.'"

Finally, and this curiosity must have caught Duchamp's fancy - for Duchamp loved and pored over dictionaries, so he probably encountered the example - an old French phrase, originally spelled tran-tran, arose as an onomatopoetic representation of a hunting horn, and acquired the meaning of a dull or enforced routine ("ya gotta get up, ya gotta get up, ya gotta get up in the morning" - as the common "translation" of an army bugler's reveille). Interestingly, the spelling then shifted to the homophonic train-train (beginning in the 1830's), probably, or so Robert speculates, by transference to a new image of enforced motion suggested by the invention of the railroad. How could Duchamp have resisted this verbal version of his favored double "tr" - especially as imposed by a quirky linguistic shift to a visual metaphor, based on public fascination with a newfangled invention, after the old aural context had faded from memory.

III. A Classification For the Richness and Extent of Duchamp's Word Games

The four categories that I shall discuss in a more systematic way - before treating the ghost pun as a summary of all the strategies for extracting large differences and striking conjunctions from small disparities (or from identities with alternate meanings) - include a wide range of bases for their common generation of humor. I claim no expertise in the extensive literature on the nature and sources of humor, but perhaps the most widely cited principle of "punch lines" invokes a sudden shift of expected context - as in the riddle: "What do you do to an elephant with three balls?" Answer: "Walk him and pitch to the rhino." This joke rests upon a visual and functional shift (enhanced, of course, by some old fashioned sexual ribaldry, which, as they say, never hurts) - from a pitiful and anomalous elephant with an extra item of anatomy, to a worthy batsman recast as a runner on first base with a less fearsome hitter at the plate. The usual verbal counterpart of this "sudden shift" principle works by disparity between the minimal difference of sounds or letters and the maximal consequence of a quirky outcome or an extensive change of meaning generated by such a tiny alteration of input - as in the answer (a lame joke in this case, but illustrative of the principle) to: "What's another name for a New York wine cellar?" "A Knickerbocker liquor

locker."

Each of Duchamp's four categories generates its humor by this principle of small difference cascading to large, quirky and unexpected effect. The categories span a wide range of linguistic possibilities - from visual rearrangement of letters, to aural likeness, to plays on differences between the names and sound values of letters, to the use of common verbal roots for generating an extensive range of meanings along numerous routes of minor change. I will illustrate the potential range of each category by presenting Duchampian examples in three widely varying modes: interesting conjunctions yielding more than the sum of parts; direct contradictions between the two tiny differences; and "annihilations" (a special intensification of the second mode), where one member of the contradiction annihilates the other, directly and causally.

1. Anagrams, or extracting different meanings from the same letters rearranged in alternate sequences. This entirely spatial and visual category (for generating differences) represents a staple for fans of crossword puzzles and literary games. The sophisticated British style of crossword puzzle generally goes by the title "puns and anagrams," thus validating my separation of categories - for two types of punning, or aural differences, will follow this visual category.

Mode One: Interesting Conjunction. As an obvious example of a fruitful anagram that juxtaposes two arrangements of the same letters into an unexpected union and quirky context that Duchamp then exploited in a major work of his career - by turning the odd name into an actual product. Anemic Cinema may be reckoned as either puerile or powerful in execution, but the title is objectively anagrammatic.

Mode Two: Opposition. Silent et listen (P.N. number 208) (2). Just rearrange the letters, and we can only do the latter in vain when the condition of the former reigns.

Mode Three: Annihilation. I particularly like the following example as a resident in two categories: both a perfect anagram and a pun based on small aural differences between the two parts (category 2B to follow). Etrangler l'étranger (P.N., 237) - to strangle the stranger. Just move the "l" from the verb and make it the definite article for the noun. The action of the verb will then annihilate the noun. But the two parts of speech remain alike both visually (as a perfect anagram) and aurally (as a good pun).

2A. Puns as homonyms. If anagrams produce their large differences in meaning from spatial rearrangement of identical components (leading to a visual joke), then homonymic puns operate as a strict analog in the aural dimension - for the joke now arises from oddly disparate meanings generated by the same sounds (usually spelled differently or parsed into different words). The poor reputation of punning can largely be ascribed to childish efforts in this category, as in the American schoolboy's joke: "What's the difference between a place to drink and an elephant's fart?" "A place to drink is a bar room, and an elephant's fart is barroooooom!" Most "knock-knock" jokes also reside here, and their "ouch" records their status - as in "Who's there?" "Petunia." "Petunia who?" With the answer then given in song: "Petunia old grey bonnet . . ."

Mode One: Interesting Conjunction. Duchamp created many puns in this most widely exploited category within the entire genre of wordplays. I confess that I don't grasp the depth in some examples that must have pleased Duchamp because he repeated them so frequently, but I may be missing some interesting innuendoes that would be apparent to a native speaker of French. "Un mot de reine; des maux de reins" (P.N., 241) contrasts "a word of the queen" with, literally, "kidney diseases," but more generally and commonly, "backaches," under a virtually identical pronunciation. (Perhaps, as a sexist crack, the pun means to identify forceless pronouncements from the boss's subsidiary with "oh, my aching back." Or perhaps as Sarah Skinner Kilborne, *Toutfait's* Senior Editor, suggested to me, backaches correspond to the queen's word because pain speaks to us by giving us a word about body parts in trouble, while any statement from the queen also represents a word from the back -- either negatively from the king's annoying subsidiary, both literally and figuratively behind him, or more positively from his second in command, or backup.) Similarly, "my niece is cold because my Knees are cold" (P.N., 232) puzzles me as an apparently meaningless conjunction of different significations with nearly identical sounds, but perhaps our thoughts should turn to unconsummated incest (and perhaps they shouldn't on the sensible principle that cigars and bananas are often just cigars and bananas. But why does Duchamp often capitalize only the word "Knees" of the male body part?).

I regard "head tax thumb tacks" (P.N., 272) as more satisfying (or perhaps only more personally comprehensible) because the use of a different body part as an adjectival modifier to the exact same sound (albeit represented by two distinct words of different spelling) yields such an interesting contrast of meanings - a form of taxation (popular in many European countries) based on fixed amounts per person (also, called a "capitation" from the Latin caput, or head), versus a humble bit of hardware pushed in by the stated body part.

The potential richness of this otherwise somewhat limited category of homonyms can be enhanced, as Duchamp so often does throughout his catalogue of wordplays, by combining both visual and aural versions of the same image. In a lovely example, far more complex than I first realized, Duchamp drew a rebus in 1925 (Schwarz, number 412) for one of his oft-repeated homonymic puns: nous nous cajolions. Here, he breaks this full phrase ("we flatter (or pet) each other") into two visual parts - a woman caring for a child, representing a nanny (nounou in French, with the exact same pronunciation as nous nous), followed by the more obvious lion behind bars (cage au lion, or lion's cage, pronounced exactly as cajolions).

I only appreciated the depth of Duchamp's construction when I studied the etymology of cajoler in Robert. The probable origin of this verb, meaning to flatter or to wheedle, can be traced to the singing of birds in a cage. Moreover, the derived noun cajolerie specifically identifies the condescending tone that men often adopt in trying to influence women or children. Hence, both images of the rebus specify a historical source for the full phrase thus represented - the woman and child of the first part, followed by the caged animal of the second part.

Mode two: Opposition. I suspect that Duchamp called his late and evidently phallic structure "Objet dard" because the piece both looks like a dart (or just to mark the word's membership within the large set of nicknames for a penis), and also stands in opposition to the retinal style of conventional "fine art" that perpetually strives to fashion an "objet d'art" of the same

pronunciation. However, for Duchamp's best products in this mode, I nominate, for first prize, "do shit again and douche it again" (P.N., 232) as truly identical soundings with opposite meanings (foul it again vs. wash it again); and, for second prize, the delicious bilingual homonym (P.N., 229) "coup de gueule / good girl" (a smack in the face and a well behaved lass - pronounced almost identically, with the first sounding like the second spoken with a French accent, despite the difference in meaning and orthography in the two languages).

Mode Three: Annihilation. Duchamp frequently split "literature," the aspiration of all wordplaying, into three separate words of nearly the same pronunciation "lits et ratures" (P.N., 224). But these words would annihilate any pretense to creating great written works, for we use our beds ("lits") for the two most frequent activities, sleep and sex, that steal time from our literary struggles - while "ratures" are erasures! (3)

2B. Puns as transpositions (near homonyms). This category encompasses the more subtle and systematic near homonyms (large differences in meaning generated by small alterations in sound) that generally win more respect than truly homonymic puns because they often originate by careful and thoughtful construction, rather than by the sheer accident of an unconsidered alternative meaning for a chosen statement (or a consciously forced and painful likeness in the "ouch" mode of knock-knock jokes). However, some puns in this category, while also systematic in their structure, do arise unintentionally, and even win their humor for the embarrassment thus created as a lapsus linguae (or slip of the tongue). The classics of this subgenre are called "spoonerisms" for their hapless eponym, The Reverend William Spooner (1844-1930), who apparently couldn't help himself. Some spoonerisms have been traced to the source himself - as when the good Reverend confidently responded to a parishoner's praise for his sermons: "many thinkle peep so." Others, one suspects, have been purposely devised by legions of "admirers" and then attributed to the poor man - as in "a half warmed fish" masquerading as an imperfectly conceptualized desire.

I don't know any common English distinction between these two types of puns (homonymic and transpositional), but the French language, while using "jeu de mots" (word game) as the vernacular term for puns in general, does make a formal separation with two less common words that also attribute greater value to the transpositional category. Robert defines calembour as a "witticism based on words that have a double meaning, or an ambiguity of words [forming] phrases that are pronounced in an identical manner." But Robert then specifies the lower status of a calembour by recognizing an expansion of meaning that began in the early 19th century: "By extension, it means a poor pun (un mauvais jeu de mots)."

By contrast, Robert defined a contrepèterie as "an inversion of two sounds (vowels or consonants) between two words transforming the meaning of a phrase, generally in a scatological direction." From this original 15th century meaning, Robert then reports an extension of sense to the full category that I have called "transpositional" - with a clear implication of higher value: "The word designates a permutation of sounds, letters, or syllables in a phrase, in such a way as to obtain another phrase with a droll meaning." Interestingly, Robert gives two hypotheses for the derivation of contrepèterie: either from the

verb péter (to make a blast, more specifically to fart - as in a common phrase that many English speakers use in ignorance of its etymology - to be hoist by one's own petard), thus meaning, literally, a backfire; or from piéd (a foot) in reference to the "counter foot" or other meaning of the phrase. In any case, Duchamp uncorked a set of eminently worthy contrepèteries in all three modes:

Mode One: Interesting Conjunction. Among several that could be cited, two Duchampian concoctions especially intrigue me for their complexity of difference obtained by transposing a single sound between two words in a phrase. In the first example, Duchamp asks why a baby at the breast may be compared with first prize in a vegetable contest (P.N., 232): "Le premiere est un souffleur de chair chaude et le second un chou-fleur de serre chaude" - literally, "the first is a blower of warm flesh and the second a cauliflower from a hothouse." The contrast in meaning is wonderfully absurd, but not without some amusing similarity in the great difference - as both cited items are round and warm (the baby's head and the hothouse cauliflower). But the pronounced alteration of meaning arises entirely from a small reciprocal shift in a pair of similar sounds - "s" and "ch" (pronounced "sh") - in two words: for souffleur becomes chou-fleur, changing s to ch, while, later in the phrase, chair becomes serre, changing ch back to s.

If the first example links two entirely different phrases by a similarity in form (warm round objects), the second describes a functional union in the sexual mode favored by contrepèteries. Duchamp labels this pun as a "question of intimate hygiene": "Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée" (from the 1939 pamphlet of Duchampian aphorisms, Rose Sélavy, and in P.N., 231 in a slightly different version) - an interesting and partly metaphorical description of copulation from a male point of view: "is it necessary to put the pith of the sword into the fur of the (female) beloved." Again, the change of meaning arises from a single reciprocal transposition - m for p - between two words: "moelle de l'épée (pith of the sword) and "poil de l'aimée" (fur of the beloved).

Interestingly, Duchamp improved the pun (both in sound, objectively, and in meaning, in my opinion) when he changed poil (fur) to poêle (oven, and a better rhyme with moelle) in recycling this phrase on an anemic cinema disc (Schwarz, number 421).

Mode Two: Opposition. The same kind of simple transposition can also yield two phrases of opposite meaning. In one example, the transposition of c and l converts an order to cease singing into a command to permit this particular song (P.N., 249):

cessez le chant (stop the song)

laissez ce chant (leave this song)

In another case, number 254 of the Posthumous Notes, and labeled a "devinette" (riddle) by Duchamp, a more complex rearrangement of four syllables or combinations of syllables (rien, de, véné, and rable) highlights an opposition between something both honorable and persistent (venerable) and a mode of destruction in disgrace (râble de vénérien). André Gervais notes that we may also consider this form of wordplay as an anagram of syllables rather than letters:

"He has nothing venerable, but a back of a person with a venereal disease."

Mode Three: Annihilation. In a wonderfully complex transposition, involving both sounds and letters (P.N., 225, and as a slight variant, appearing in the form cited here, in the 1939 booklet, Rose Selavy, that collected 43 Duchampian aphorisms, most published previously and singly), Duchamp inverts the cr-s of a word in the first phrase (crasse) into s-cr in the corresponding word of the second phrase (Sacre). He then inverts the t-m and p-n of a word in the first phrase (tympan) into p-n followed by t-m for a word in the second phrase (Printemps). The result becomes a mordant comment about a famous incident in the long history of public opposition to avant-garde works of art - the angry crowd reaction (including prolonged catcalling and even some throwing of chairs) that followed the premiere of Stravinsky's Rite of Spring in 1913: "La crasse de tympan et non le Sacre de Printemps" - "The filth of the eardrum and not the Rite of Spring." The mocking crowd annihilates Stravinsky's piece by transposition to an ultimate affront upon their aural receptors; (an opponent might also nullify the composition by plugging up his ears so completely that no sound can get through). (4)

3. Alternatives. In a quite different concept for producing humor by the same effect (the drawing of two disparate meanings from identical or highly similar starting points, either visual or aural), Duchamp sometimes exploited the dual possibilities of a word's orthography - first, the usual mode of assigning sound values to each letter and reading the resulting word or combination; and second, the generally unintended, but fully sensible, strategy of pronouncing the names of the letters sequentially to form a sentence or statement - a clever play on the very notion of literacy, for our visual representations of speech (at least in alphabetical systems) must both possess names concretely (or we couldn't identify them to teach spelling) and represent sounds symbolically (or we couldn't use them to read words). At least two of Duchamp's works bear titles that exploit this duality: most notably the L.H.O.O.Q. (1919) inscribed at the bottom of his mustachioed Mona Lisa, and suggesting the near English reading of "look" but obviously intended primarily to designate the meaning rendered by the names of the letters in their French pronunciation: el-hache-o-o-ku, or "elle a chaud au cul" (she has a hot ass). Another piece, entitled M.E.T.R.O. and done as a prospective cover for an architectural magazine named "Metro" (for public transportation), also honors brave men - "aimer tes héros," (to love your heroes). Although these uses have been well recorded, Duchamp's larger exploration of this category has not been extensively reported because he published few of his other efforts, and most remain as jottings in the Posthumous Notes.

(I also suspect that he felt less satisfied with his products in this difficult category, and refrained from publishing most of his jottings because he remained unhappy with their only approximate renditions of the intended dualities, as several of the following examples will show. I also admit that some of my own interpretations in this category must be regarded as more tentative and conjectural than the clear meanings of most cases in the other three categories).

Mode One: Interesting Conjunction. I will confess upfront to a conjectural reading in this case, but I was intrigued by a statement in the Posthumous Notes (number 248) linking the Mona Lisa to a striking visual image:

LHOOQ Elle a chaud au cul comme des ciseaux ouverts

(LHOOQ / she has a hot ass like / open scissors).

Perhaps Duchamp intends nothing more than the conjunction of two visual images of female sexuality - a hot ass and the obvious comparison of open scissors to a woman with legs spread apart. But I wonder - especially since Duchamp wrote LHOOQ, the letter version of the famous Mona Lisa statement, in the first line - whether he also wished to suggest the closest letter approximation to "des ciseaux ouverts," the admittedly imperfect (but not so bad) DCOUVR (close to découvrir, or discover (or, better yet, uncover), and missing only the "z" sound from ciseaux). If so, the conjunction's double meaning becomes reinforced in both comparisons - the hot ass and spread legs of the full phrases, and the "look" and "uncover" of the corresponding letters read as single words.

Mode Two: Opposition. Duchamp played extensively with bilingual puns. Among his many jottings in this category of alternatives (letters read as a single word vs. letters read individually by their names), I note several, probably not accidental given his evident pleasure in the duality (as best shown in the M.E.T.R.O. piece), that work as examples of opposition in two senses of meaning and language (read as a single word in one language vs. read as a sequence of letters in French). Two of these (Latin vs. French) appear together (among other items) in number 240 of the Posthumous Notes, thus reinforcing my conjecture of common intent:

effacer FAC

assez AC

The first, "to erase" by letters read sequentially in French states the opposite command "make" ("fac") as a single Latin word; while the second, "enough" in French reading, asks for more as an opposite Latin word ("ac" meaning "and"). (5) I would also add an English example from the Posthumous Notes (number 266): "j'ai été and GET" - or "I have been" in a French statement about something already done, contrasted with the English command to do something now, or "get."

Mode Three: Annihilation. I make my biggest stretch in this case (P.N., 266), but the following jotting intrigued me:

AVKQIT avec acuité

The comparison is admittedly imperfect (for one must move the "v" from second to fourth position as AKQVIT) - but if one drinks too much schnapps (aquavit, literally water of life), he will annihilate all potential for functioning with precision (avec acuité).

4. Generations and Compressions. My final category of wordplay evokes yet another, and quite different, principle used for the same purpose of constructing major disparities from homonyms or minor differences. Many words embody great potential for spinning out a wide range of meanings from a common source - both because the word itself may bear several alternative definitions, and also because the same word, in different combinations or used in

different parts of speech, attains several contrasting significances. For example, an old English joke displays the full range for one of our most flexible and pungent words: A ship's captain asks a sailor with no great mechanical expertise to go below and find out why the engine has stalled. The man descends, and finally emerges from the engine room with the following fully comprehensible diagnosis made of an exclamation, an adjective, a noun and a verb: "Fuck, the fucking fuck is fucked."

For this category, I identify two different modes (from those cited in my discussion of the other categories), each linked to the most obvious physical structure of the wordplays:

Mode One: Generations to Expand Meaning. The nonsense phrase of posthumous note number 252 provides an excellent, albeit nonsensical, example of this conceit in wordplays - four oddly conjoined and very different meanings (a verb linked with three unrelated nouns for a person, an object and a place), but all represented by virtually the same sound: "Le Sommelier a sommeillé sur un sommier lié de Somalie" - the wine steward (sommelier) napped (sommeillé) on a tied spring mattress (sommier lié) from Somalia (Somalie).

More significantly, Duchamp made a lovely conjunction between this verbal play in generating several meanings from a single source, and the visual action in one of his most interesting optical creations - the Rotary Demisphere (now on display in working condition at MOMA) that produces the appearance of an outwardly cascading spiral as the device turns. (6) (Interestingly, this effect is an optical illusion, for the actual piece consists entirely of concentric black and white circles. But the varied spacings and widths of these circles yields a spiral effect in rotation). On the edge of this rotary disc, carefully inscribed in elegant industrial perfection, Duchamp wrote one of his favorite, and oft repeated, generative puns: "Esquivons les echymoses des Esquimaux aux mots exquis" - let us avoid the bruises of the Eskimoes in exquisite words. The text may sound ridiculous, but the pun becomes complex and clever through its union of similar sounds with different spellings. In the four generated phrases of nearly identical sound (esquivons, echymoses, Esquimaux and, with inverted syllables, mots exquis), the common sound moze receives different spellings in each of the three words (moses, maux, and mots); while the other nearly common sound of all four words uses three permutations of the first part (es, ek, and eks) with a constant second part (key) - Esquimaux as es-key, echymoses as ek-key, and exquis as eks-key. Moreover, and to show Duchamp's care in detail, moze becomes the identical sound of three words only because, in two cases, an elision to the following word (Esquimaux aux, and mots exquis) triggers the voiced "z" of moze in a word that would, if standing alone, be pronounced moe.

Finally, expansions can be constructed in a more subtle manner to accrete meaning by simply adding a few letters to the first meaning, and not by generating an entirely new word. The two phrases may then achieve an intriguing and meaningful conjunction - as in Duchamp's clever title (not always fully appreciated) for one of his better known works: Bagarre d'Austerlitz (also in P.N., 272). A bagarre is a brawl - and Napoleon won one of his most important battles at Austerlitz. Moreover, a major Parisian railroad station (gare) honors this victory - so the station (officially named Gare d'Austerlitz) commemorates the slightly longer battle, or bagarre d'Austerlitz. (The pacifist in me then yearns to add the Scroogian "bah, humbug" to all the vainglories of military honorifics). Truly finally, and looking forward to the next category, expansions of this kind can also be read in reverse as contradictions - the

reduction of a great victory (sardonically called a brawl, or bagarre, in this case) to a memory embodied in a railroad terminal (a gare).

Mode Two: Contractions to Compress and Enhance Meaning (portmanteau words, in Lewis Carroll's famous coinage). We have seen, throughout this catalogue of examples, how Duchamp loved to combine the visual and aural significance of his creations. This fourth category embodies the most explicit use of this principle, as a visual geometry of expansion or contraction becomes linked with the verbal significance of extended and compressed meanings. In the first, more obvious, mode of this category, we have just noted how visual expansions of a single word (shown even more dramatically in motion as an enlarging spiral in the Rotary Demisphere) can generate a growth in meaning as well. The opposite mode of contraction - overlapping two phrases into one by sharing several letters - need not join the two ideas conceptually. But Duchamp's clearest examples of this more subtle mode do link visual compression with conjoined meaning. For example, he signed a letter, written in November 1921, soon after creating his feminine alter ego Rose Sélavy, "Marsélavy" - obviously fusing his male and female personae by sharing the middle three letters "sel" (pronounced, at least without the accent aigu, just as the "cel" of his masculine name). In another more subtle example from the Posthumous Notes (number 241), Duchamp combines a diminutive testicle (orchidée) with a familiar French expression for inflexibility in thought - idée fixe, or fixed idea. The shared letters (idée) allows us to read the combined statement as a "fixed small testicle," thus merging two images for impotence - a small ball and an unchangeable idea into an undersized nonworking sexual organ.

IV. The Ghost Pun as a Brilliant Epitome of All Categories

The preceding classification of Duchamp's wordplays in four categories allows us to explicate the richness of the 1953 ghost pun. In short, and summarizing why I regard this deceptively simple statement as the richest of all Duchampian literary creations, the ghost pun resides in all four categories simultaneously, each adding a level of significance and expanding the scope of an apparently trivial scribbling on a candy wrapper. (Duchamp evidently liked this creation, for he wrote the phrase again as the only entry on the otherwise entirely white back cover of his S.M.S. portfolio design of 1968 (Schwarz, number 654).

A Guest + A Host = A Ghost

In category one (visual as opposed to aural), this wordplay may be explicated as an anagram of a complex kind - combining selected letters (some common to both and others unique to one) of two words, while rejecting others, to form a new and distinctive word that continues the process of elimination in a different conceptual sense by turning the two inputs, conjoined in a reciprocal relationship, into their negation.

I will return to Category 2A of homonymic puns, for this meaning flows from something that I first noticed, and that served as the inspiration for this article. (Please forgive my conceit of saving my own contribution and potential discovery for a last word).

In Category 2B of transpositional puns (contrepèteries), we now encounter the verbal counterpart for the visual anagram of the first category. (Such wordplays often, and

inevitably, feature both a visual anagram and an aural pun - as in Duchamp's "étrangler l'étranger," discussed above). The sound of the resultant "ghost" represents a small aural transposition of both inputs - guest by altering just one vowel sound (eh to oh), and host by changing the sound of the initial consonant (h to g, taking one step backwards in the alphabet).

In Category 3 of alternatives in reading words and sounding their letters, I confess my weak ground in the following conjecture, but I could not help wondering if Duchamp enjoyed the power that he gained in removing the "ue" of guest - that is, by taking these letters away in reading their French pronunciation (UÉ or, admittedly approximately, "away") - and then substituting, with an exclamation of surprise ("oh"), the emptiness of zero or "o" to turn his living invitee into a shroud. (Or perhaps, having taken the ue of guest away, leaving g_st as a surrounding shell, Duchamp then followed a common instruction of commercial cooking products: "just add water." Water, in French, is eau, pronounced just as the added letter "o." Water, chemically, is H2O - exactly the added letters to "ghost," with "h" in the second position).

But when we consider Category 4 of Generations and Contractions, we can finally grasp the depth and interest of this otherwise trivial construction. With some admitted envy, I must credit André Gervais for recognizing, a long time before I discovered the same point ignorantly and independently (see page 208 of his book, *La raie alitée d'effets*), the status of this wordplay as both an initial expansion and a later contraction when considered etymologically. (Incidentally, this etymological point probably explains why Duchamp wrote the ghost pun in English for an exhibition held in Paris. The etymological argument doesn't work in French, where neither of the two main words for guest will permit the wordplay - for hôte means both "guest" and "host" in French, so no duality arises from a single sound, whereas the other common term for "guest" (invitée) derives from a source with no etymological relation to the word for "host."

In my previous discussion of Category Four, I argued that most contractions flaunt their meaning by intensifying the two fragments thus combined. But can an opposite significance - what I called "annihilation" in providing examples for each of my three other categories - ever be drawn, albeit paradoxically (for a cementing together would then destroy rather than reinforce the result), from a wordplay wrought by contraction? Classical portmanteau words always cement the two meanings - as in "smog" for smoke plus fog.

The ghost pun represents the only example I know of a Duchampian creation in this deliciously paradoxical mode - but this added exegesis now requires a bit of scholarly sleuthing into the etymology of the three components. In modern usage, guest and host represent opposite aspects of a common functional pairing. One might even say that each word has little meaning without the other. (Interestingly, I spent a night in a Dallas hotel just after I had begun to write this article. An advertising pamphlet in my room quoted a statement from the honorary chairman of the board of Rosewood Hotels and Resorts, my hosts for the evening. The statement read in full: "Someone once told me that there are two kinds of people in the world - hosts and guests. Hosts take pleasure in making other people comfortable. Guests enjoy and appreciate what a good host has to offer.") We may, indeed, regard guest and host as a duality that can achieve completion only by interaction.

We can now grasp the malicious irony of Duchamp's verbal creation. By conjoining the words in a purely physical way, rather than by linking their meanings in a definitional manner, he produces an opposite result. Now the guest and host interact to annihilate each other (that is, to produce a ghost in their joining) rather than to fulfill their shared destiny in interaction! In other words, Duchamp has created a contraction where the definitional result (a ghostly output that annihilates the two living inputs) reinforces the eliminations of letters required to construct the physical result - whereas most contractions yield the opposite effect of compressing two parts into a mutually intensified meaning. (7)

The etymological observation now brings the irony to full realization. (And I assume that Duchamp - an inveterate and careful student of dictionaries - must have encountered this point, which probably provided his initial impetus for inventing this wordplay in the first place). "Guest" and "host" not only sound and look alike, but they also share the same etymological root, despite their later evolution to contrasting aspects of the same concept. Both words originated from the Latin root hospes, from which we also derive such words as hospitality (the shared concept uniting a guest and a host) and hospital. Thus, the ghost pun runs through a full life cycle - beginning as an expanding generation in the first mode of my fourth category, as the original and common root branches (from its birth, perhaps in the hospital of its etymological origin) and then growing in two directions to generate guests and hosts. Duchamp then brings the life cycle to its close in death - thus infusing the entire design with a lovely and dynamic symmetry - by fusing the two words together again (a contraction in the second mode of my fourth category, achieved by a physical amalgamation of letters rather than by a functional union of meaning), and killing both parts in the ghostly conjunction!

Let me then, and finally, return to my category 2A of homonymic puns, and to my own addition to this expanding exegesis, now extended to all categories. The most interesting and confusing of all linguistic ambiguities may well reside in the category of perfect homonyms - that is, identical words of exactly the same spelling and sound, but derived from different roots, and expressing different meanings. (Biologists like myself refer to this phenomenon of striking similarity, evolved independently from entirely different sources, as "convergence." But we then acknowledge that we can only identify convergences by the inevitable small differences persisting between the two versions of such striking similarity - the hair, rather than the feathers, on a bat's wing, otherwise aerodynamically indistinguishable from a bird's wing, for example. But how can we identify a convergence so perfect and complete that the two independent products become absolutely identical - as in homonymic words of the same spelling and pronunciation? Now, we simply cannot make the distinction from the products themselves. We can only recognize the difference if we find enough historical evidence to trace the identical products back down their independent lineages to their distinct origins.)

My favorite example of a complex and perfect set of homonyms derives from a mnemonic poem found, along with so many others, in schoolbooks for teaching Latin to past generations of students. The thrust of this example has been greatly enhanced by Benjamin Britten's setting of the verse as the dominant leitmotif (with a stunningly sweet but utterly eerie tune) for his masterful chamber opera based on Henry James's famous story: The Turn of the Screw. (For example, the tune sounds one last time to end the opera as the boy Miles falls dead on the stage). The verse teaches students four completely independent meanings

(and derivations) for the single Latin word malo:

Malo: I would rather be

Malo: in an apple tree

Malo: than a naughty boy

Malo: in adversity

The poem rhymes and scans well, but its (admittedly minor) cleverness lies mainly in the fact that each set of words following "malo" provides a fully accurate translation for one distinctive root and meaning of this multiply convergent perfect homonym - malo as the first person singular of the verb malle, to prefer; malo as the ablative of the noun malus, an apple tree; malo as a masculine singular form of the adjective malus, meaning bad; and finally, malo as the ablative of the noun malum, or misfortune.

As noted by Gervais, and as argued further above, the cleverest features of the ghost pun must be exemplified within the contraction principle of category four - that, by their conjunction, the host annihilates the guest to generate the resulting emptiness of a ghost. The etymological argument - that Duchamp's physical conjunction closes a life cycle of birth, growth, decline and death, by mimicking the original status of the two words as descendants of a single root - strongly intensifies the irony of annihilation.

As a final argument for the richness of Duchamp's little conceit, I now add, from the homonymic category 2A, the additional etymological observation that the English word host includes, under its umbrella of identical spelling and sound, three entirely distinct words of fully independent origin - and that an aspect of each independent host annihilates a guest into a ghost! The meaning that ties host to guest in true etymological and evolutionary union must be regarded as primary (as discussed above), but the two additional definitions and origins for host could not have eluded, and must have delighted, Duchamp as well.

1. An entirely different word host derives from the Latin hostis, and may designate a crowd or, usually and more specifically, an army - not a friendly bunch, as the most common cognate "hostile" suggests. Most native speakers of English probably do not realize that several common usages of "host" - ranging from such vernacular phrases as "a host of troubles" to two common biblical sources described in the next sentence - derive from this distinctively different meaning, and not from the host who grants hospitality to a guest. In the King James Bible, host sometimes designates a crowd in neutral fashion (usually applied to angels and other astral beings in the "heavenly host") - as in Luke's nativity story (2:13): "And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host." But the most common Biblical invocation - the frequent translation of one of God's Old Testament names as "Lord of Hosts" (an English version of the Hebrew Yahweh Ts'baoth) - specifically designates the leader of a fighting force, the God of armies or battles (translated in the Latin Bible, the Vulgate, as Dominus exercituum, literally Lord of the armies).

In short, this second kind of host designates an opposing army that will certainly, and with maximal efficiency, turn any guest of the other side into a ghost.

2. Yet a third meaning of host derives from another completely independent word - hostia, meaning a victim or a sacrifice. An archaic English usage applied the word to Jesus, for obvious reasons reflected in the gospel stories of his death. This meaning persists in modern theological usage as the bread or wafer taken at communion, and regarded by Catholics (Duchamp's background, of course) as the transubstantiated body of Christ, representing his sacrifice for us. If a guest at my church takes the host at communion, he achieves closer contact with the Holy Ghost who is one (in the trinity) with God the Father and Christ the Son.

V. A Closing Thought

The richness of the ghost pun, still imperfectly tapped, epitomizes Duchamp's fascination with wordplays, or verbal creations, not only for their unity in concept and execution with his visual productions, (8) but also for explicating his integrative ideas about human creativity in general, as best embodied in his concept of the infrathin - that effectively invisible plane of separation, through which all products of human brilliance must pass in their transition and promotion from the tiny and palpable into wondrously diversifying realms of ever expanding meaning and signification. What better illustration than the humble and neglected wordplay that transforms a tiny and almost risible difference into a marvelously evocative cascade of ever diversifying meanings?

In this important sense, I think, the wordplay joins the readymade to fuse the central principle of Duchamp's art, and of intellectual life in general: seek the richness that the human mind can extract from every item in our endlessly complex universe, even from things so apparently coarse or trivial - the mass-produced industrial tool or the crude and silly wordplay - that they pass beneath the notice, or fall under the active contempt, of most people. Keep your eyes and ears - and your mind - open, for the world does lie exposed in a grain of sand, and heaven in a flower. One might even make the principle more practical and partisan by privileging the humble and the despised as even more worthy than the showy and mighty - the belief of all revolutionaries, both in politics and art. For the last shall be first, as Jesus said, while Mary's great effusion of thanks to God (the Magnificat of Luke, chapter 1) praised him most for this geometric and moral reversal: deposuit potentes de sede et exaltavit humiles (he hath put down the mighty from their seats, and exalted them of low degree).

I have read (but not been able to confirm) that the candy wrappers bearing the ghost pun at its original appearance in 1953 surrounded a chunk of caramel. If so, then even the first version gave each recipient an inside essence to chew on, something to sink one's teeth into. (9) And so the ghost of Marcel Duchamp, the ultimate (and arrogant) Cartesian rationalist, covering his consummately intellectual ass in a nihilistic shroud of Dada, laughs at us as he urges both his fans and enemies to envelop his sweet little jokes in sharp and multiple layers of meaning.

NOTES

1. To avoid inevitable confusion, I need to state up front that I am using the term "pun" in the expanded and generic sense now most frequent in vernacular American speech - that is, as a synonym for wordplays of any sort - and not in the original, restricted and more technical meaning of a particular form of wordplay based on different meanings from the same (or very similar) sounds of words. Webster's Third New International Dictionary lists both meanings in sequence, with my general usage following the more specific sense: "the humorous use of a word in such a way as to suggest different meanings or applications or of words having the same or nearly the same sound but different meanings: a play on words." In particular, by referring to the featured item in this article as "the ghost pun," I obviously intend the generic meaning, as I attempt to show how Duchamp's single phrase includes aspects of all major styles of wordplay.

2. Duchamp presented most of his wordplays in several different places (and sometimes in different versions), both in publications and private notes. I have not tried, in this article, to list and collate all the uses. In most cases, I will only cite the version first presented in the most comprehensive source, the Posthumous Notes (abbreviated P.N., followed by the number of the note as given and reproduced in Marcel Duchamp, Notes, arranged and translated by Paul Matisse (although I will work from the French originals), with a preface by Pontus Hulten, and published in 1980 by the Pompidou Center in Paris. When another source is relevant to my arguments (the Schwarz Catalogue Raisonné, for example), I will cite this version in my text as well.

3. In his review of my first draft, André Gervais argued that "lits et ratures" should not be classed as a homonym because the full phrase, read in French, adds a "z" sound in eliding the first two words. I appreciate and acknowledge this point, of course, but continue to regard the splitting of "literature" into three words as nearly homonymic because I'm not sure that Duchamp wants us to read the three words as a coherent phrase. He is telling us, I think, that "beds" and "erasures," as separate and unconjoined items, destroy literature. But Gervais also makes the fascinating point that the full phrase of three words, read in French, sounds like "lisez ratures," or "read the erasures." So perhaps he was also telling us to decipher the various crossings out of his notes, an effort recently accomplished, with remarkable results and new insights, by Hector Obalk and André Gervais.

4. My praise, once more, to André Gervais, who always sees further into the richness of Duchampian wordplays. In his comment on my first draft, he points out that, in inverting tympan to Printemps, Duchamp adds a sound as well -- the letter "r," pronounced "air" and meaning "aria" or added music. What a lovely expansion of my suggested meaning: one adds music to the plugged eardrum that cannot hear, and one obtains Stravinsky's great and challenging piece.

5. Another brilliant addition from André Gervais: if one follows the French instruction and erases the first letter from FAC, one still has AC, or "enough" ("assez") -- all of which reminds me of the famous French and English pun about the sufficiency of single things: un oeuf is enough ("one egg is enough").

6. In another combination of verbal and visual expansions (Schwarz, number 561), Duchamp drew a device for generating a bevy of French words by affixing different prefixes to the common ending gages (including images, cheeses (fromages) and injuries (dommages)). He depicts the prefixes as an ellipse surrounding the central gages - meaning "Magi" (wise magicians) when standing alone, and a fitting image for his catalogue cover to a show entitled Le dessin dans l'art magique.

7. Duchamp's second use of the ghost pun (on the back cover of the 1968 S.M.S. portfolio) indicates that he conceived the major meaning of this wordplay as a contradiction in my fourth category - and that I am not forcing my own interpretation upon his concept in this exegesis. I am confident that he regarded wordplays in expansion and contraction as opposite modes of a common category - for he placed a reproduction of the anemic cinema disc with his favorite expansion pun ("esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis," as discussed in Section III) on the front cover, while inscribing the back cover with his ghost pun: an expansion pun for the opening of a portfolio (to presage a forthcoming generation of a plethora of items from a single source), and a contraction pun (with the added meaning of annihilation) for the closing on the back cover!

8. As another example of correspondence between Duchamp's verbal and visual creations, and as a further argument for the centrality of the ghost pun, I couldn't help noticing that, in my fourth category of contractions, the resultant "ghost" represents a complex portmanteau word, as an anagrammatic amalgam of "guest" and "host." In French, a portmanteau word is a "mot valise" - and Duchamp called the epitome of his life's visual work a "boîte-en-valise." So ghost, as a mot valise may be the verbal analog to his mostly visual boîte-en-valise. Two modes of immortality: a concrete and portable summary, and a permanent haunting by the most brilliant spirit of twentieth century art. Yes - pack all your work and troubles in your old kit bag (your verbal and actual valise), and smile, smile, smile!

9. Again, and one last time, my enormous thanks to the grand master of interpretation for Duchamp's wordplays - André Gervais, who, in his very kind and lengthy review of my first draft, again caught something I had missed: caramel also yields the deliciously relevant anagram à Marcel, or "to Marcel."

5.2 Linking Belle Greene to Duchamp's Rule of Grammar

Stephen Jay Gould

My analysis may be judged largely conjectural here, but if the 1921 Negro pun also refers to Belle Greene's passing, and to the dropping of the final "r" from her name, then the conjunction in meaning between this verbal play and the visual creation of *Belle Haleine* becomes truly striking -- and (presumably) expresses Duchamp's anger and bitterness arising from the shame of his rejection (at least as a patron, and perhaps as more than just a friend) by this fascinating woman. Duchamp wrote to Picabia at the most relevant time of January, 1921 (and later published the statement in July of 1921), virtually contemporaneously with the *Belle Haleine* bottle:

Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnament: Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent.

This pun has puzzled many people, for the point seems so lame (see André Gervais's *La raie alitée d'effets*, p. 41 *et seq.*) In translation, the statement says "If you want a rule of grammar: the verb accords with the subject consonantly: for example, the Negro embitters, the Negresses become embittered and get thin." So what's the big deal about consonance? Yes, when you feminize and pluralize the word for a single black male (*nègre*), obtaining *négresses*, then the near rhyme with the appended verb is preserved: *nègre* and *aigrit* changes to *négresses* and *s'aigrissent* or *maigrissent*. But so what? Pluralizations of nouns and verbs often yield such consonance in both grammar and sound in French. Duchamp must have had more in mind.

But now suppose that Duchamp knows the rumors of Belle Greene's passing --that to do so, she changed her father's name Greener by dropping an "r" and becoming Greene, thus hoping to break the familial tie and be able to pass as a white woman. Now the pun achieves a complex and truly pungent meaning (if not downright nasty for anyone who knew the full context). Take out the comma and read "*les négresses*" as both the object of "*le nègre*" and as the subject for the next part. We now get for the first part: "The black male embitters the black women" -- as Richard Greener did for Belle and her mother, both of whom wished to pass for white, but could not do so if the tie to Greener were known, therefore poisoning their plan. The second part then reads: "The black women become embittered and get thinner." Even more incisive. Belle and her mother become bitter about the limitations imposed by their racial affiliation (and what a comment on the evils of the far more racist American society of the 1920's), and they get thinner -- wasting away from the bitterness perhaps, but probably also a wry comment on their strategy of distancing themselves from Greener by dropping the final "r" from their name to achieve a new, and literally thinner, identity.

So far so good. This part seems sound to me. Let me now be a bit more conjectural about the first line. (If even some of this speculation holds, then Duchamp's pun becomes truly deep and almost diabolical). "Une règle de grammaire." Yes, a grammatical rule but also, with almost the same pronunciation, "une règle de grandmère" -- or "grandmother's rule," perhaps

a statement on the ineluctability of racial heritage. We then continue: "le verbe s'accorde..." "Verbe" is a near homonym of "vert," meaning "green" in French. Even more incisively, "verbe" could be a contraction for "*verte Belle*" or "green Belle." "Verte Belle is a near homonym of "verbal" -- so Duchamp might be indicating a "verbal accord" with the subject. The subject of the pun sentence is "*Le nègre*." So green Belle, trying to pass for white, cannot escape the accord with her black father, the subject of the pun. Moreover, "*nègre*" just happens to be an anagram of "green"!

Now consider "s'accorde": Inoffensively, in French, the word just means "agrees" (third person singular of the reflexive verb *s'accorder*, to agree or harmonize with). But, as a pun, "s'accorde" could also be "sa corde" -- that is "her rope," or metaphorically her burden. ("Corde" is masculine, so proper grammar would read "son corde," but sexual gendering of inanimate objects should not be allowed to destroy a pun). So we now have "le verbe s'accorde," or "green Belle, her rope." But we can also glimpse the solution actually taken by Ms. Greene. Drop the "r" from s'accorde (as Belle dropped the "r" from her name to distance herself from her black father), -- and we get "s'accode" or, punningly, "sa code." In French, code is also masculine and should be "son code" -- but the meaning could not be more incisive: her code! (Perhaps Duchamp even valued the grammatically false gendering, for the rope and the code, while grammatically masculine, apply here to a woman -- so why not make them feminine)?

5.3 From the Bitter Negro Pun to the Beautiful Breath Bottle

Stephen Jay Gould

The case for viewing Duchamp's *Belle Haleine* bottle as an ironic commentary upon his feelings for Belle Greene and her efforts, as a light-skinned African American, to pass for white gains great strength, as Bonnie Garner has shown, by linking the otherwise lame 1921 "Negro pun" to *Belle Haleine*. Even though uncertainty surrounds the timing of Duchamp's signature for Rose (with the double R) Sélavy on the box of *Belle Haleine*, scholars agree that Duchamp used the double R for the first time when he wrote the Negro pun. (The double R represents an important argument in Garner's case because, in her effort to pass, Belle Greene dropped the final "r" of her famous father's name, Richard Greener, the first African American graduate from Harvard. Note also that scholars have, for years, debated the origin and meaning of the double R, and have compiled a long list of disparate theories. Ms. Garner may now have found a much simpler and more satisfactory basic explanation).

The full case would become even stronger if we could link the 1921 pun to the 1921 bottle by more than the common subject of their final outcome. I believe that a persuasive, albeit unproven, argument can be made for such a connection.

How did Duchamp get his idea to alter a perfume bottle, and why did he choose his particular substrate for *Belle Haleine*? The answer may lie in Duchamp's affinity for punning. We know that the original bottle held a brand of perfume manufactured by the Rigaud company and called *Un air embaumé* (literally, perfumed air). But the verb

embaumer means either to perfume or to embalm (an obvious commonality of process despite the different purposes). Moreover, in French, the word air and the name of the letter "r" have exactly the same pronunciation -- and we know that Duchamp loved, and frequently created, puns based on different meanings for the names and sound values of letters (with *LHOOQ* as a primary example, but see my general discussion in my article, in this issue on "Duchamp's Substantial Ghost").

Thus, "un air embaumé" becomes a perfect homonymic pun meaning either "perfumed air" (as Rigaud intended) or "an embalmed r" as I suspect Duchamp recognized.

Could Duchamp have resisted such a temptation to alter the bottle for a second statement (following the Negro pun written a few months earlier) to "out" Belle Green by showing the world in concrete fashion -- that is, by embalming so that it could not decay away, as Ms. Greene wished -- the telltale missing r of her original name?

Moreover, and making the pun even more delicious, the verb *rigoler* means "to laugh, have fun, or be joking," and the derived adjective and noun *rigo* (masculine, *rigote* feminine) means "funny" or "odd" as an adjective, and (even more strikingly) a "wag" or a "phoney" as a noun. *Rigo* and the name of the perfume maker *Rigaud* have exactly the same pronunciation in French. So we have "an embalmed r" manufactured by a jokester or phoney. How could Duchamp not have used such a bottle to house his evil genie, a being cryptic enough not to blow Belle's cover (for I doubt that Duchamp wished to destroy Belle, as the exposure of passing would certainly accomplish in the racist America of the time), but more than sufficient to make her squirm (though I doubt that she ever knew or suspected -- or that the supremely arrogant Duchamp gave a damn whether she did or didn't. He had made his point and achieved his personal revenge!)

In a purely technical sense, Bonnie Garner's case remains circumstantial. But one reaches a point -- achieved, I think, with the linkage of the Negro pun and the Belle Haleine bottle, and with the plethora of independent affirmations for *each* piece taken separately -- when the cascade of independent items of confirmation, all pointing in the same direction, becomes so overwhelming that no other *single* explanation could possibly coordinate all the data. At this stage, we reach the style of confirmation -- different from the usual mode of proof in science, but no less powerful -- that William Whewell, the great 19th century British philosopher of science, called "consilience," literally the "jumping together" of so many otherwise unconnected facts that the sole coordinating explanation becomes unavoidable. I believe that Ms. Garner has made her case by consilience, and that the burden of disproof must now lie with scholars who wish to deny the link of Belle Greene and her missing r both to the addition of the extra and initial r to Rrose Sélavy, and to the creation of *Belle Haleine*.

6. Bibliografia

Bibliografia su Marcel Duchamp:

- Cabanne P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, New York, 1979;
- Calvesi M., *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Officina Edizioni, Roma, 1974;
- Cypra B., *Duchamp and Poincaré Renew an Old Acquaintance*, in "Science", Vol. 286, 26 November 1999, pp. 1668-1669;
- Duchamp M., *Marchand du sel*, (1958), tr. it. A. Nosei Weber, introduzione di A. Boatto, Rumma editore, Salerno, 1969;
- Duchamp M., *Duchamp du signe*, a cura di M. Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975;
- Garner B. J., *Duchamp Bottles Belle Greene: Just Desserts For His Canning*, in Tout-Fait, The Marcel Duchamp studies online journal, n. 2, 2000: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/News/garner.html#N_27_top .
- Gerrard S. B., *A Pun Among Friends*, in Tout-fait, The Marcel Duchamp Studies on line Journal, n. 3, 2000: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Notes/gerrard/gerrard.html;
- Gervais A., *La raie alitée d'effets. A propos of Marcel Duchamp*, Hurtubise HMH, Montréal, coll. Brèches, 1984;
- Gervais A., *Duex morceaux de la filière hispanophone*, in Tout-fait, The Marcel Duchamp Studies on line Journal, n. 4, 2002: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/gervais/gervais_f.html;
- Giunti R., *R. rO. S. E. Sel. A. Vy*, in Tout-fait The Marcel Duchamp Studies on line Journal, n. 4, 2002: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/giunti/giunti1_it.html;
- Gould S. J., *The substantial Ghost: Towards a General Exegesis of Duchamp's Artful Worldplays*, in Tout-fait The Marcel Duchamp Studies on line Journal, n. 2, 2000: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html ;
- Humbert M., *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Roma, 1994;
- Le Penven F., *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. Á propos de ses notes manuscrites et de ses boîtes*, Rayon art, Chambon: Nîmes, 2003.
- Matisse P., *Marcel Duchamp: Notes*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980;
- Merritt R. K., *Intentions: Logical and Subversive. The Art of Marcel Duchamp, Concept, Visualization and Immersive Experience*, in Tout-fait, The Marcel Duchamp studies online Journal, n. 5, 2003: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/merritt/merritt1.html;
- Naumann F., *Marcel Duchamp, L'Art à l'Ere de la Reproduction Mécanisée*, Editions Hazan, Paris, 1999;
- Sbrilli A. , *Il Tristram Shandy sulle soglie del Dada*, in "Storia dell'arte", n. 118 (n. s. n. 18), settembre-dicembre 2007, pp. 105-126;
- A.A. V.V., *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, 16 dicembre 2010 - 8 marzo 2011), a cura di A. Sbrilli, A. De Pirro, ed. Mazzotta, Milano, 2011.
- Schwarz A., *Marcel Duchamp alias Rrose Selavy alias Marchand du Sel alias Belle Haleine*, in "Data", III, n. 9, 1973;

- Schwarz A., *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Einaudi, Torino, 1974;
- Shearer R. R., *Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other 'Not' Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art to Science* [Part I & II], *Art & Academe*, 10: 1 & 2. (Fall 1997 & Fall 1998): 26-62: <http://www.marcel Duchamp.org/ImpossibleBed/PartI/> <http://www.marcel Duchamp.org/ImpossibleBed/PartII/>
- Shearer R. R., Gould S. J., *Hidden in Plain Sight: Duchamp's 3 Standard Stoppages, More Truly a 'Stoppage' (An Invisible Mending) Than We Ever Realized*, in *Tout-fait, The Marcel Duchamp studies online Journal*, n. 1, 1999: http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/stoppages.html;
- Shearer R. R., Gould S. J., *Duchamp's L.H.O.O.Q. - From 1919 or 1930*, in "Science", Vol. 287, 7 January 2000;
- Subrizi C., *Introduzione a Duchamp*, Edizioni Laterza, Bari, 2008;
- Kuh K., *The Artist's Voice: Talks With Seventeen Modern Artists*, Da Capo Press, New York, 2000;

Bibliografia su Stephen Jay Gould e Rhonda Roland Shearer:

- AA. VV., *Stephen Jay Gould's Legacy Nature, History, Society*. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti in collaboration with Università Ca' Foscari di Venezia Venice, May 10–12, 2012, Abstract, 26 pp;
- Dreifus C., *A conversation with: Stephen Jay Gould, primordial beasts, creationists and the Mighty Yankees*, in "The New York Times", December 21, 1999;
- Gould S. J., *La struttura della teoria dell'evoluzione*, edizione italiana a cura di Telmo Pievani, Codice Edizioni, Torino, 2003;
- Milner R., *The Encyclopedia of Evolution*, Facts on File, New York, 1990;
- Shearer R. R., *From Flatland To Fractaland: New Geometries In Relationship To Artistic And Scientific Revolutions*, in C.J.G. Evertsz, H. O. Peitgen and R. F. Voss, *Fractal Geometry and Analysis, The Mandelbrot Festschrift*, World Scientific Publishers, July 1996;
- Shearer R. R., *Real or ideal? DNA iconography in a new fractal era*, in *Art Journal*, Vol. 55, n. 1, primavera 1996;
- Shearer R. R., Gould S. J., *Of two minds and one nature*, in "Science", Vol. 286, 5 November 1999, pp.1093-1094;
- Per informazioni sull'Art and Science Research Laboratory ho consultato direttamente il sito internet: <http://asrlab.org/>;
- Per le informazioni su Tout-fait, The Marcel Duchamp studies online Journal si veda la sezione "About us" sul sito: <http://www.toutfait.com/about.php>.

Bibliografia generale:

- Bartezzaghi S., *Incontri con la sfinge*, Einaudi, Torino, 2004;
- Bartezzaghi S., *Il gioco di parole*, in Treccani, *Enciclopedia dell'Italiano*, 2010;
- Boetti A., *Dall'oggi al domani*, a cura di S. Lombardi, Edizioni L'Obliquo, Brescia, 1988;

- Calvino I., *Perec, gnomo e cabalista*, in “la Repubblica”, 6 marzo 1982;
- Queneau R., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, , Einaudi, Torino 1981;
- Per le informazioni sull’OuLiPo ho consultato il sito ufficiale: <http://www.oulipo.net/>;
- Sauzeau A. M., *Shaman- Showman Alighiero e Boetti*, Luca Sossella editore, Bologna, 2006.

Alla fine di questo percorso un ringraziamento va alla mia relatrice, la Professoressa Antonella Sbrilli, per avermi guidato nella scelta e nell'elaborazione di questo lavoro. Ringrazio inoltre il Professor Telmo Pievani e Stefano Bartezzaghi per i loro preziosi ed interessanti consigli.