

## 1. Introduzione

Ci proponiamo di guardare i ready-made di Duchamp attraverso alcune riflessioni filosofiche di Wittgenstein: *guardare-at-traverso* i ready-made per indagarne le possibilità, ovvero guardare prima di tutto i ready-made attraverso i ready-made, intendendo qui per *guardare-at-traverso* un pensare le possibilità di un fenomeno stando all'interno del fenomeno, senza pretendere di spiegarlo, senza pretendere quindi di guardarlo dall'esterno. Questo guardare è il guardare di cui parla Garroni, un guardare un filtro attraverso il filtro stando già sempre nel filtro (1995, p. 11); quello per il quale possiamo dire, seguendo Wittgenstein, che il linguaggio può essere guardato solo attraverso il linguaggio (1953, § 90) e quindi ogni volta che riflettiamo sul linguaggio diamo vita a riflessioni metalinguistiche al limite.

Ci chiediamo se guardando i ready-made basti guardare attraverso l'oggetto ready-made o sia piuttosto essenziale guardare-at-traverso il gesto o l'idea che li mette in scena come tali. Nel guardare non è in gioco il semplice vedere: si tratta di un'operazione riflessiva, cosciente, nella quale l'elemento fondamentale è l'attenzione verso ciò che si vede. Se vedessimo semplicemente il ready-made, vedremmo gli oggetti nella loro funzione ordinaria, usuale: davanti ad essi siamo chiamati a riflettere, a guardare appunto. E in questo guardare, in questo nostro essere interpellati, l'idea che i ready-made propongono sembra prendere il sopravvento assumendo un ruolo preponderante.

Prima del ready-made eravamo soliti considerare arte qualcosa costituito da materia altra rispetto a quella ordinaria, una materia indipendente dal quotidiano commercio dei nostri sensi con il mondo: forme, colori, marmi, pietre, infunzionali, senza utilità. I ready-made rompono, consapevolmente, questa abitudine artistica e istituiscono un'infunzionalità per il funzionale. Reinventano i significati di oggetti d'uso quotidiano, ci pongono davanti a un sensibile che non muta aspetto



Fig. 1 - Ruota di bicicletta, Marcel Duchamp, 1913.



## I ready-made di Duchamp e il vedere-come in Wittgenstein

Moira De Iaco

da sé, che non produce autonomamente, dal proprio interno, senso sempre nuovo, irriducibile, bensì produce senso solo a partire da un dato contesto del quale sono parte costitutiva i titoli dei ready-made, veri e propri giochi linguistici, e il luogo di esposizione (il fatto che li si esponga in un museo induce già ad assegnare loro un nuovo statuto). Fanno parte del contesto di lettura dell'opera anche l'intenzionalità dell'artista e la storia del ready-made nella misura in cui è dato conoscerle.

Sembra che Duchamp abbia portato nei musei un gesto riflessivo, abbia cioè provocatoriamente formalizzato l'interrogativo sull'arte invitandoci a riflettere sull'arte attraverso l'arte. Mostrando in tal modo, allo stesso tempo, con i limiti della forma provocatoria dei suoi interrogativi, tanto le possibilità di quel che chiamiamo arte tanto quelle della stessa riflessione verbale, concettuale, sull'arte.



Fig. 2 - Scolabottiglie, Marcel Duchamp, 1914.

## 2. Il segreto dell'arte

I ready-made, dice Octavio Paz, sono “segni di interrogazione” (2000, p. 28). Ponendosi essi stessi come interrogativi, invitandoci alla discussione, mostrano come nessuna opera d'arte possa considerarsi un processo creativo compiuto. Lo spettatore, il fruitore, lasciandosi interrogare da ciò che gli si presenta allo sguardo, risponde facendo emergere di volta in volta il senso dell'opera senza tuttavia poterlo mai esaurire. A tal proposito, tra gli appunti dello stesso Duchamp, possiamo leggere che “l'artista non è il solo a compiere l'atto della creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue profonde qualificazioni e così aggiunge il proprio contributo al processo creativo” (1975, p. 163). Il pubblico continua a dipingere i quadri dell'artista anche dopo la fine del suo atto artistico, perfino dopo la sua morte (ivi, p. 206). I significati che di volta in volta assumerà l'opera non sono pertanto prevedibili dall'artista, la cui intenzionalità alla fine resta adombrata. Duchamp parla perciò di “uno scarto tra l'intenzione e la realizzazione, del quale l'artista non è per nulla cosciente” (ivi, p. 162) e denomina tale scarto *coefficiente d'arte*: esso è dato tanto dalla lotta, mai pienamente consapevole, che l'artista vive durante il processo di realizzazione dell'opera, una lotta, come la descrive Duchamp, fatta di sforzi, dolori, rifiuti, decisioni (*ibidem*), quanto dall'imprevedibilità delle interpretazioni di cui l'opera sarà suscettibile. Tale coefficiente è, possiamo dire, lo scarto tra sensibile e senso esperiti senza possibilità di assimilazione dell'uno all'altro, tanto dall'artista quanto dal fruitore. Il *coefficiente d'arte* costituisce l'imprescindibile trascendersi dell'opera d'arte in un'estraneità che di volta in volta la espropria del senso acquisito e stratificato, che ne muta il senso e con tale mutazione ne segna la continuità, potremmo dire, l'immortalità, rimettendoci di volta in volta sempre alla sua strabordante sensibilità.

È come se il sensibile di un'opera custodisse qualcosa di cui avvertiamo la presenza, che resta tuttavia segreto, impossibile da svelare. *A bruit secret* si intitola un ready-made di Duchamp che sembra rivelarci l'essere dell'opera d'arte. Gli elementi sensibili di un'opera ci rivelano di volta in volta un senso: si configurano come un evento di senso. Il senso con cui il fruitore risponde al pathos dell'evento che ci accade davanti a un'opera d'arte, il contenuto conoscitivo cioè che egli estrae di volta in volta da essa, giunge sempre in ritardo rispetto al pathos, al coinvolgimento nell'opera, rispetto a quell'inesauribile e imprevedibile sensibile che ci stupisce e continuerà a stupire i fruitori<sup>1</sup>.

Il titolo del ready-made di Duchamp, *A bruit secret*, è un ossimoro: un rumore segreto. Esso è costituito, così come Duchamp lo descrive, da “un gomitolino di spago stretto tra due lastre di rame, tenute insieme da quattro bulloni” (Humbert 1994, p. 327). Al suo interno vi troviamo collocato un piccolo oggetto che produce



Fig. 3 - *A bruit secret*, Marcel Duchamp, 1916.

rumore quando lo si muove. Questo oggetto non è stato nascosto nell'opera da Duchamp, bensì dall'amico Walter Arensberg, su richiesta di Duchamp, che non ha mai saputo di che oggetto si trattasse: esso rappresenta l'estraneo, l'imprevedibile, nell'opera d'arte.

Ciò che è segreto, dice Humbert nel commento a questo ready-made, “è affidato alla continua lettura e rilettura che attende alla sopravvivenza dell'opera” (ivi, p. 328). L'essenza dell'arte è come un rumore segreto: ne avvertiamo la presenza, ci balza improvvisamente agli occhi, e tuttavia, ogni qual volta tentiamo di de-finirla, di verbalizzarla, rifugge. L'opera d'arte resta sempre in qualche modo e misura indicibile: esibisce un estraneo irriducibile al proprio. Il contenuto, il senso, che cogliamo nel sensibile di un'opera, la risposta dunque che diamo al suo rivelarsi, risulta sempre insufficiente, per quanto necessaria visto che senza di essa quel che è segreto non potrebbe neppure apparire, non ne potremmo cioè nemmeno sentire il rumore.

Un'opera d'arte è tale in quanto cela sempre un *di più* nei suoi mezzi formali, i quali, con questo *di più* autonomo dal mondo, irriducibile, non oggettificabile, trascendono il senso, il reale, il mondo. Adorno a questo proposito, nella sua *Teoria Estetica*, scrive proprio che le opere d'arte producendo il *di più* producono la propria trascendenza e questo *di più* è dato dal fatto che nell'arte i mezzi non si dissolvono senza residui nel fine. Infatti, nella dialettica di fine e mezzi questi mantengono sempre una certa autonomia, e precisamente, aggiunge Adorno, un'autonomia mediata (1970, pp. 22-23, 113, 175). Le opere d'arte producono il non identico: rivelano l'estraneo in un proprio che non può mai dirsi proprio. L'indeterminabile che emerge nel determinato, quest'irriducibile estraneità, ha a che fare con l'arte, ma ha a che fare anche con la nostra esperienza in generale, con il nostro modo di essere nel mondo, con gli altri e perfino con noi stessi. In tal senso Garroni dice che “l'inafferrabilità dell'arte ha a che fare con il suo essere piuttosto esibizione esemplare di ciò che è inafferrabile in qualsiasi altra esperienza” (1995, p. 101).

### 3. I ready-made: parla l'idea dell'arte?

La domanda che ci poniamo a questo punto e alla quale accennavamo già in apertura è: ciò che l'arte cela, la sua essenza, nel caso del ready-made, non essendoci elementi sensibili autonomi rispetto alla quotidianità, all'ordinario, capaci di dire da sé, di produrre senso dal proprio interno, è solo teorizzato dal gesto oppure si rivela nel sensibile stesso, ovvero nell'oggetto? Per rispondere a questa domanda dobbiamo capire in che modo muta l'oggetto dei ready-made e se tale mutamento può considerarsi analogo a quello che accade in un'opera d'arte.

In *A bruit secret*, per esempio, il senso lo abbiamo colto a partire da uno sguardo-atravverso l'oggetto o guardando-atravverso il ready-made che comprende come sua parte essenziale anche il gioco linguistico del titolo? Vediamo semplicemente l'oggetto *come* un rumore segreto o prevale l'idea suggerita dal titolo in questa interpretazione dell'oggetto? L'oggetto sarebbe in grado di produrre da sé, autonomamente, l'idea del rumore segreto e quella dell'essenza dell'arte a questa annessa? In un primo momento riflessivo ci sembra di capire che senza il gioco linguistico del titolo il senso che abbiamo estratto da questo ready-made non sarebbe mai apparso: il mutamento di senso di un oggetto d'uso comune come un gomitolino di spago sembra passare imprescindibilmente per il gioco linguistico che lo accompagna. Spogliato di questo, infatti, il gomitolino potrebbe anche essere visto come un gomitolino di spago tra due lastre di rame, senza che venga colto alcun nuovo senso. Di certo, senza le letture innescate dal gioco linguistico del titolo, questo gomitolino non sarebbe mai mutato allo sguardo del fruitore al punto da non poter essere più visto semplicemente come un gomitolino di spago.

C'è poi da dire che il suo contenuto segreto potrebbe tranquillamente essere svelato togliendo i bulloni che chiudono il gomitolino tra le due lastre. Quindi, ciò che giungiamo a pensare viene dall'interpretazione di un'idea, dall'interpretazione di un'interpretazione antecedente, e non da un mutamento dell'oggetto. Non è direttamente l'oggetto a parlarci, bensì il gesto di Duchamp, costituito dall'idea sotto cui egli ci ha presentato l'oggetto accompagnandolo a un gioco linguistico. È l'interpretazione stessa dell'arte messa in scena da Duchamp che qui ci parla. Siamo davanti a una sorta di operazione metaforica: nel caso dell'arte, infatti, la possibilità di svelare quel che è nascosto non è e mai sarà attualizzabile. L'essenza continuerà sempre a nascondersi negli elementi formali, autonomi dal mondo, dell'opera. Forse non ci sentiamo sicuri di poter porre l'ultima parola sull'interpretazione del gesto del ready-made, giacché l'intenzionalità di Duchamp è stata adombrata da quel che su di esso è stato detto e scritto, e perché lo stesso autore ha lasciato che i suoi gesti parlassero con gli altri e negli altri rinunciando a darne un'unica, univoca e inequivocabile interpretazione. Con i ready-made pare si resti nel concettuale: ci

muoviamo da un'interpretazione all'altra, da un sapere già costituito a uno da costituire, giammai da un sensibile che autonomamente, senza l'intervento di un sensibile verbale, quello del gioco linguistico, sia in grado di produrre nuovi sensi, un nuovo sentire.

### 4. Il vedere-come in gioco nell'opera d'arte

Per approfondire questa differenza emersa, proviamo a far interloquire il vedere-come messo in gioco dai ready-made con il vedere-come di cui parla Wittgenstein. A prima vista potrebbe sembrare che mentre l'uno, Duchamp, protende per un vedere-come, per così dire, concettuale, un vedere un'idea *come* un'altra idea con una mancanza di mutamento del sensibile, il secondo invece, Wittgenstein, parla proprio di un vedere-come estetico, che sarebbe lo stesso messo in gioco dalle opere d'arte come testimoniano i suoi riferimenti a linee e colori, agli aspetti formali dell'immagine. A ben vedere però, il quadro riflessivo si presenta più complesso. Duchamp esibisce con i suoi gesti un'idea dell'arte, il vedere-come artistico, con un vedere-come concettuale. Mette in scena una sorta di operazione metaforica. Wittgenstein, che sembra parlare di un vedere-come se non specificamente artistico quanto meno estetico, resta comunque a volte, come emerge da alcuni esempi, e qui pensiamo soprattutto alla figura lepre-anatra, vincolato a un vedere-come concettuale, potremmo anche dire, logico.

Il vedere-come preso a modello da Wittgenstein non sempre permette al logico di trascendersi nell'illogico, al senso di trascendersi nella capacità del sensibile di creare sempre nuovi resti irriducibili. Gli elementi sensibili di un'opera d'arte hanno la peculiarità, come mostra la stessa idea dell'arte esibita dal ready-made di Duchamp, di produrre da sé, svincolati da funzioni ordinarie, lo stra-ordinario, quel che eccede, che non si lascia chiudere una volta per tutte in un senso e che per questo produce sensi sempre nuovi e diversi.

Pensiamo a quanto Wittgenstein scrive in un passo delle *Ricerche Filosofiche* nel quale distingue due impieghi della parola vedere:

Il primo: "Che cosa vedi là?" – "Vedo questa cosa" (Segue una descrizione, un disegno, una copia). Il secondo: "Vedo una somiglianza tra questi due volti". Colui al quale dico queste cose può vedere questi due volti tanto distintamente quanto li vedo io [...]. L'uno può disegnare accuratamente i due volti; l'altro può notare in questo disegno quella somiglianza che l'altro non ha visto. Osservo un volto e improvvisamente noto una somiglianza con un altro. *Vedo* che non è cambiato; e tuttavia lo vedo in modo diverso: chiamo quest'esperienza il *notare un aspetto* (Wittgenstein 1953, p. 225).

Il primo vedere si limita a cogliere con uno sguardo analitico, oggettivante, ciò che è davanti agli occhi, un vedere che qualcosa è una tale cosa. Potremmo anche dire: un *vedere che*. Il secondo, invece, il *notare un aspetto* è

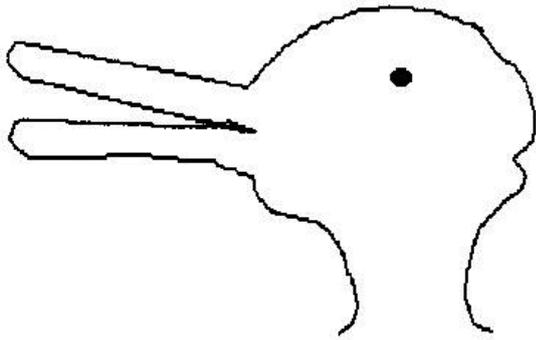


Fig. 4 - Lepre-anatra

piuttosto un *vedere-come*. Ovvero un vedere che è anche allo stesso tempo pensare, un vedere a cui è essenziale lo stupore.

Una somiglianza balza agli occhi: qualcosa in un volto ci colpisce e improvvisamente l'immagine di una somiglianza ci dà da pensare. Non sapremmo spiegare, non sapremmo mai dire del tutto cosa ci colpisca, non sapremmo determinare del tutto quel che notiamo. Al *vedere-come* segue un vedere che, un tentativo di spiegazione, di interpretazione: un tentativo di risolvere l'enigma. Ci chiediamo: "In cosa sono simili questi due volti?" E proviamo a rispondere: "Il naso dell'uno è appuntito come l'altro, la forma degli occhi, forse. Ma, non saprei dire bene, forse hanno un'espressione simile. Guarda, sembrano sorridere l'uno come l'altro". L'enigma resta irrisolto: i due volti continueranno a parlarci. La somiglianza non potrà essere esaurita dal senso: troverà spazio solo nel passaggio da un senso a un altro. Il senso non potrà mai essere colto una volta per tutte. Resterà uno sfondo indeterminabile che continueremo sempre a sentire e che proveremo ancora a dire, a determinare. In questo resto del sensibile, nel differimento tra sensibile e senso, si gioca quel *coefficiente d'arte* di cui parla Duchamp: questo resto custodisce l'essenza l'arte come un rumore segreto; lo si può sentire ma non lo si può svelare, spiegare, determinare.

Passiamo ora brevemente alla figura lepre-anatra. La figura ci appare ora come una lepre ora come un'anatra. *Cambia* cioè d'aspetto e questo *cambiamento* lo cogliamo improvvisamente. Pertanto ci stupiamo. E stupirsi è, come abbiamo già detto, pensare. Il mutamento qui è tuttavia già iscritto nell'immagine, la si può guardare o in un modo o nell'altro a patto che si conoscano entrambi gli animali, che si sappia cioè come è fatto l'uno e come è fatto l'altro: il mutamento è qui propriamente un cambiamento, una sostituzione di senso, di interpretazione, anziché un mutamento in senso proprio: non è una trasformazione del sensibile e del senso allo stesso tempo.

Nel caso della figura lepre-anatra, non compare alcun elemento estraneo, dall'esterno, nel proprio, nell'ordinario. Entrambi gli aspetti sono già compresi nella

figura e il vederli è frutto di un sapere antecedente. L'immagine può essere spiegata. Il sensibile qui non manifesta un di più non esplicitabile, non continua a parlare a prescindere dalle due possibili interpretazioni. A noi pare pertanto che questa possa essere considerata un'immagine logica. Non c'è una fusione del logico con l'illogico. Non c'è alcun resto estraneo all'interpretato. Ciò che vediamo qui non è paragonabile a quello che avviene nel caso della somiglianza colta tra due volti, laddove appare invece un elemento estraneo, inspiegabile: una somiglianza ci balza improvvisamente agli occhi; nell'ovvio, in ciò che ci sta davanti agli occhi, compare un non ovvio sulla base del quale si instaura una somiglianza. Qualcosa di inspiegabile avvicina i due volti rendendoli simili allo sguardo.

L'immagine lepre-anatra produce il cambiamento d'aspetto a partire dai suoi elementi formali restando all'interno di essi, senza che questi si trascendano. Non sembra assimilabile al mutamento d'aspetto dei ready-made, strettamente legato al mutamento d'aspetto, esterno alle capacità sensibili dell'oggetto, dei ready-made verbali che li accompagnano, nel quale non avviene una sostituzione di senso, ma una creazione di nuovo senso. Ma non sembra neppure assimilabile a quello delle opere d'arte, dove accade un mutamento di senso a partire dall'interno degli elementi sensibili. Nella figura lepre-anatra sappiamo quel che vediamo, vediamo ciò che sappiamo. Nel caso dei volti, invece, gli elementi formali, autonomamente, si trascendono verso l'illogico, verso un'inesplicabile sensibile: ci presentano un irrisolvibile enigma. Non sappiamo mai del tutto quel che vediamo, vediamo perché già sappiamo ma non sappiamo dire quel che vediamo. Questo vedere-come sembrerebbe più prossimo a quello che entra in gioco quando guardiamo un'opera d'arte.

## 5. Per concludere

Tornando ai ready-made di Duchamp possiamo dire che non sono costituiti da mezzi formali in grado di configurare autonomamente, dal proprio interno, un di più, un estraneo, che resti la condizione indicibile affinché li si possa continuare a comprendere di volta in volta, sempre nuovamente. Essi configurano piuttosto delle idee sull'arte. I ready-made, dunque, ci dicono qualcosa circa l'arte, circa il vedere-come dell'arte, ma attraverso un vedere-come che è un vedere-come concettuale. Se volessimo considerarli opere d'arte, dovremmo forse pensare a essi come ad arte giunta alla piena consapevolezza di sé, ossia arte diventata filosofia. All'arte intesa come manifestazione sensibile dell'idea si sostituirebbe l'idea stessa, la speculazione filosofica.

Danto, nella sua opera intitolata *La destituzione filosofica dell'arte*, scrive che "Duchamp all'interno dell'arte solleva il problema della natura filosofica dell'arte, evidenziando il fatto che l'arte sia già filosofia in forma vivida e abbia esaurito la missione filosofica che è dentro di sé" (1986, p. 32). Ovvero, continua Danto, "quando l'arte



Fig. 5 - Fontana, Marcel Duchamp, 1917.

interiorizza la propria storia, come di fatto è accaduto nel nostro tempo, cosicché la consapevolezza della propria storia diventa parte della propria natura, in tal caso è forse inevitabile che l'arte debba infine trasformarsi in filosofia. E allorché ciò accade, ebbene in un certo, importante, senso, l'arte giunge a una fine" (ivi, pp. 31-32). L'interrogativo che ci pongono i ready-made è dunque: un'arte che autointerrogandosi si dice e dicendosi perde quella condizione sensibile e costitutivamente indicibile a partire dalla quale poteva continuare a dire, può ancora considerarsi arte?

Se, come scrive Fabrizio Desideri, quello che Adorno chiama *contenuto di verità* (ossia il contenuto dell'opera che la filosofia ha il compito di far emergere di volta in volta e mai una volta per tutte) fosse del tutto configurabile e spiegabile discorsivamente, l'opera d'arte negherebbe di essere quella che è (2004, p. 115).

Dobbiamo precisare tuttavia che il ready-made pone sì l'interrogativo che abbiamo messo in evidenza, ma lo pone prima di tutto attraverso se stesso. I ready-made stessi si pongono come questo interrogativo e non siamo in grado di dire, fuor di provocazione, fino a che punto desiderassero essere accolti, così come di fatto sono stati accolti, in qualità di opera d'arte. Le difficoltà legate a questo nodo riflessivo si evincono dalle stesse dichiarazioni di Duchamp con le quali egli ha negato ai ready-made uno statuto estetico. Esponendo il ready-made *Fontana* nel 1917 Duchamp disse di voler definire molto chiaramente un punto: "la scelta di questi ready-made", dichiarò, "non mi fu mai dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto [...] dunque un'anestesia completa" (1975, pp. 165).

Non è con un vedere-come estetico che sono nati i ready-made, scelti piuttosto per anestesia. Davanti a un ready-made non abbiamo più un sensibile che ci interroga, ma un concettuale a partire dal quale interrogarci. Ma l'arte può e deve interrogare, intrattenendo così un dialogo con la filosofia, senza rinunciare all'eccedenza sensibile. Solo così la filosofia potrà continuare a dire dell'arte senza poterla mai dire una volta per

tutte, senza che l'arte insomma si trasformi in filosofia. Mantenendo quel differimento tra pathos e risposta per cui la risposta, il senso, arriverà sempre troppo tardi rispetto al pathos del sensibile, il quale tuttavia senza il senso non potrebbe mai rivelarsi a noi. Senza il verbale, senza il logico, infatti, il sensibile, l'illogico, neppure ci apparirebbe. È essenziale che essi non vengano a coincidere. E se i ready-made fossero stati creati proprio per condurci a pensare questo?

I ready-made presentano sì un rinvio al logico, al verbale, ma è un rinvio diretto senza il quale l'oggetto ready-made non avrebbe esistenza autonoma. Senza il gioco del titolo non ci sarebbe alcun nuovo aspetto sotto il quale vedere l'oggetto d'uso comune. Questo, l'oggetto, non sarebbe in grado di interrogare da sé, di far emergere l'estraneo nel proprio. Ciò che un'opera d'arte ci farebbe sentire, il ready-made ce lo può solo dire attraverso un rinvio al titolo con cui si accompagna. Non a caso Duchamp parla della breve frase che scriveva sul ready-made come di una caratteristica importante. Questa frase, egli dice, "non descriveva l'oggetto come avrebbe potuto fare un titolo, ma era destinata a condurre la mente dello spettatore verso altre regioni più verbali" (*ibidem*). Michèle Humbert chiama queste frasi "ready-made verbali" (1994). Senza i ready-made verbali dei titoli non è che noi non saremmo in grado di rispondere ai ready-made, piuttosto i ready-made non sarebbero in grado di interpellarci, in quanto privi di autonomia sensibile e quindi di capacità di configurare senso a partire da un sensibile non verbale.

---

## Note

---

1 E qui pensiamo a quel differimento tra pathos e risposta di cui parla Bernhard Waldenfels: tra pathos e risposta c'è sempre un nesso, "il quale però non si riduce a un nesso di derivazione causale, tale per cui uno dei termini si evince dall'altro. Invece, tra *páthos* e risposta c'è sempre uno iato, di modo che una risposta è sempre una risposta che scaturisce sì da un *páthos*, ma che tuttavia è creativa, poiché è essa a dover inventare come e cosa rispondere [...]. Il rapporto *páthos* e risposta si dà nei termini di un differimento temporale originario, ovvero come un «troppo presto» del *páthos* che però riesce a entrare in scena solo attraverso il «troppo tardi» della risposta. Infatti un *páthos* che non trovasse risposta non entrebbe mai in scena, poiché mancherebbe di un nesso attraverso cui manifestarsi" (2011, p. 50).

---

## Bibliografia

---

- Adorno, T. W., 1970, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Teoria Estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975.
- Cabanne, P., 2004, *Marcel Duchamp. Artista culto del '900*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri.
- Danto, A., 1986, *The philosophical disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; trad. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di V. Tonon, Siracusa, Tema Celeste Edizioni, 1992.
- Desideri, F., 2004, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Bari, Laterza.
- Di Giacomo, G., 1989, *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Parma, Pratiche Editrice.
- Duchamp, M., 1975, *Duchamp du signe. Écrits*, a cura di M. Sanouillet, Paris, Flammarion; trad. it. *Scritti*, a cura di M. R. D'Angelo, Milano, Abscondita, 2005.
- Garroni, E., 1995, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Milano, Garzanti.
- Gerrard, S. B., "Wittgenstein plays chess with Duchamp or how not to do philosophy: Wittgenstein on mistakes of surface and dept", <http://toutfait.com>.
- Humbert, M., 1994, "Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp: dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek" in *Studi in onore di Carlo Argan*, Firenze, La Nuova Italia.
- Paz, O., *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Abscondita.
- Waldenfels, B., 2011, *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, a cura di U. Perone, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1999.
- Wittgenstein, L., 1966, *Lectures and Conversations on Ethics, esthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 2005.
- Wittgenstein, L., 1980, *Bemerkungen über die Philosophie der*

*Psychologie*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di G. E. M. Anscombe e G. H. von Wright, Milano, Adelphi, 1990.

Wittgenstein, L., *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, Oxford, Basil Blackwell, 1982; trad. it. *Ultimi scritti sulla filosofia della psicologia*, a cura di A. G. Gargani e B. Agnese, Bari, Laterza, 2004.