

Giuseppe Zuccarino

## Proiezioni. Lyotard su Duchamp

Rileggere, a quarant'anni di distanza della sua pubblicazione, *Les transformateurs Duchamp*<sup>1</sup> di Jean-François Lyotard può offrire vari spunti di riflessione. Il testo non si configura né come un lavoro di critica d'arte sull'opera di Marcel Duchamp né come uno scritto filosofico di tipo consueto. Gli anni Settanta del secolo scorso erano infatti un'epoca in cui alcuni fra i pensatori più consapevoli avvertivano l'esigenza di adottare modi di scrittura alternativi e perfino di tentare una reinvenzione della forma stessa del libro. Non a caso Lyotard pone ad epigrafe del volume una frase in cui Duchamp, per spiegare come fosse nato il progetto della *Boîte en valise* (un contenitore a forma di valigia entro cui erano collocate piccole immagini delle opere da lui realizzate nei decenni precedenti), asseriva: «Pensavo ad un libro, ma l'idea non mi piaceva»<sup>2</sup>.

La premessa al volume lyotardiano tematizza alcune delle difficoltà in cui si imbatte chi intende scrivere sulle opere di questo artista. Le pagine

---

<sup>1</sup> J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 (tr. it. *I TRANSformatori DUchamp*, Cernusco Lombardone, Hestia, 1992). Per il titolo, seguiamo la forma più normale a livello grafico, quella che compare come titolo corrente in tutte le pagine di sinistra del volume, ma segnaliamo che essa figura con varianti sulla copertina (*les TRANS formateurs DUchamp*), sul frontespizio (*les transformateurs duchamp*) e sul dorso (*les trans formateurs Duchamp*).

<sup>2</sup> M. Duchamp, *Entretien Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney* (1955), in *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975; nuova edizione ampliata, ivi, 1994, p. 184 (tr. it. *Intervista di James Johnson Sweeney a Marcel Duchamp*, in *Scritti*, Milano, Abscondita, 2005, p. 160; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche). Per la riproduzione a colori dei principali lavori dell'artista, cfr. Janis Mink, *Marcel Duchamp 1887-1968. L'art contre l'art*, tr. fr. Köln, Taschen, 2005; la *Boîte en valise*, del periodo 1935-1941, è alle pp. 82-83.

introduttive, in cui non mancano tratti umoristici o provocatori, offrono anche trovate di dubbio gusto: ad esempio, guardando la foto di un lavoro duchampiano<sup>3</sup>, Lyotard si accorge che, se la si capovolge, l'immagine della donna nuda assume piuttosto l'aspetto di un profilo di Pulcinella, cosa che evidentemente è estranea agli intenti di Duchamp. Mescolando arbitrio ed esattezza, Lyotard ha torto quando rapporta all'artista francese discutibili osservazioni sulla condizione degli operai in fabbrica, e ragione quando sottolinea l'importanza, nelle opere duchampiane, degli elementi tecnico-meccanici.

Il primo dei quattro studi riuniti nel libro è anche il più breve. Reca un titolo in inglese, *Duchamp as a transformer*, perché costituiva in origine una comunicazione per un convegno tenutosi nel Wisconsin. Lyotard propone appunto di considerare Duchamp non come un *performer* ma come un *transformer*. Così quando l'artista realizza i *3 stoppages étalon* lasciando cadere per tre volte, dall'altezza di un metro, un filo lungo un metro su una superficie orizzontale, il filo s'incurva a caso, ma fissando con un disegno la posizione da esso assunta dopo la caduta si ottengono tre varianti di un «metro diminuito»<sup>4</sup>. Commenta il filosofo: «Ciò che è importante in questa operazione non è l'atto, la *performance* del signor Marcel Duchamp che lascia cadere la cordicella. Ciò che è importante è la *proiezione* di quest'ultima grazie all'energia motrice della pesantezza e al dispositivo di trasformazione costituito dal caso. La proiezione come *transformance*»<sup>5</sup>.

L'idea della proiezione si ritrova anche nell'opera maggiore di Duchamp, il Grande Vetro, ossia *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*<sup>6</sup>. Nel caso di questo dipinto, che utilizza come supporto il vetro, c'è tutto un complesso gioco sull'ottica. In particolare, «la regione inferiore, regione celibe, viene

---

<sup>33</sup> *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau* (1948-1949), in J. Mink, *op. cit.*, p. 88.

<sup>4</sup> *La boîte de 1914*, in *Duchamp du signe*, cit., p. 36 (tr. it. *Boîte 1914*, in *Scritti*, cit., p. 27).

Cfr. *3 stoppages étalon* (1913-1914), in J. Mink, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>5</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 35 (tr. it. p. 25).

<sup>6</sup> Realizzata nel periodo 1915-1923, in J. Mink, *op. cit.*, pp. 74-75.

trattata secondo i procedimenti della prospettiva italiana: oggetti 3-dimensionali sono proiettati su una superficie 2-dimensionale per mezzo della *costruzione legittima* [...]. L'effetto prodotto è, in linea di principio, quello della 3-dimensionalità virtuale, quello dello spazio profondo scavato nel supporto per mezzo della prospettiva. Ma poiché il supporto è in vetro trasparente, l'occhio paradossalmente *non può* attraversarlo per esplorare lo spazio virtuale. Quando lo attraversa, incontra gli oggetti "reali" che si trovano dietro il *Vetro*, per esempio la finestra della sala del Museo di Philadelphia. È rinviato alla propria attività, senza potersi perdere negli oggetti virtuali, come esige l'effetto di realtà. Trasformazione della trasformazione prospettica»<sup>7</sup>.

Nel capitolo successivo, *Paroisi*, Lyotard torna ad occuparsi della medesima opera intesa come «macchina celibe»<sup>8</sup>. A suo avviso, essa si sottrae all'opposizione fra il vero e il falso e in tal modo si riaccosta a un modello logico particolare: «Sono i sofisti greci, i Protagora, i Gorgia, i Prodicò, gli Antifonte, ad averlo montato e messo a punto. A ogni discorso se ne deve opporre un altro rigorosamente parallelo, ma che conduce alla conclusione contraria: la sofistica è innanzitutto l'arte di saper ben tenere questi discorsi duplici, *dissoi logoi*»<sup>9</sup>. Tale procedimento indignava Platone e Aristotele, ma secondo Lyotard questi grandi pensatori non sono riusciti a stroncarlo, sicché ancora oggi la controversia rimane aperta: «I sofisti contro i filosofi, i dissimilatori contro gli

---

<sup>7</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 37 (tr. it. p. 27).

<sup>8</sup> L'espressione è stata usata inizialmente dall'artista: cfr. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la «boîte verte»)* (1912-1915), in *Duchamp du signe*, cit., pp. 59 e 66 (tr. it. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte)*, in *Scritti*, cit., pp. 45 e 53). Ne hanno poi ampliato l'uso Michel Carrouges in *Les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954, nonché Gilles Deleuze e Félix Guattari in *L'anti-Edipo. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. 24-25 (tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 19-20).

<sup>9</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 48 (tr. it. p. 37). *Ragionamenti duplici (Dissoi logoi)* è anche il titolo con cui viene indicato un testo greco anonimo; lo si veda in AA. VV., *I sofisti*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 423-453.

assimilatori, gli “artisti” contro i ragionatori, le macchine celibi contro la meccanica industriale»<sup>10</sup>.

Il Grande Vetro, in cui la parte inferiore (che raffigura i celibi) è abbinata a quella superiore (che raffigura la sposa), può essere detto «incongruo» non soltanto in quanto costituisce una macchina priva di funzione pratica, ma anche in un altro senso del termine. Per chiarirlo, Lyotard rimanda ad un testo di Kant in cui il filosofo tedesco mostra come la simmetria in rapporto ad un piano garantisca la somiglianza tra due oggetti, ma possa conferire loro la caratteristica dell'incongruenza, cioè della non sovrapponibilità: è il caso delle due mani (il che rende impossibile infilare un guanto destro alla mano sinistra)<sup>11</sup>. «Questa configurazione non vuol dire che Sposa e Celibi, le due parti dell'opera, siano separate per sempre, né del resto che possano unirsi in uno spazio virtuale. Esiste fra loro la stessa parete che congiunge e disgiunge i discorsi antitetici»<sup>12</sup>.

Il terzo capitolo reca il titolo *Machinations* e torna ad occuparsi del Grande Vetro inteso come macchina ottica: «Quando Duchamp dice. La mia Sposa è una proiezione su superficie piana di una sposa tridimensionale, che a sua volta è la proiezione di una quadridimensionale, lungi dal suggerire una costruzione *en abyme*, un abisso di segni che si cancellano l'uno davanti all'altro, apre al contrario un gruppo di spazi in cui saranno presenti, visualmente o no, tutte queste spose e altre ancora: spazi di metamorfosi dissimilanti»<sup>13</sup>. In effetti Duchamp ha spiegato in un'intervista: «Siccome credevo che si potesse dipingere l'ombra di una cosa a tre dimensioni, un oggetto qualsiasi – come la proiezione del sole sulla terra che crea due dimensioni –, per semplice analogia intellettuale considerai che la quarta dimensione potesse proiettare un oggetto a tre dimensioni; in altre parole, ogni

---

<sup>10</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., pp. 49-50 (tr. it. p. 39).

<sup>11</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Del primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio* (1768), in *Scritti precritici*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 411-417.

<sup>12</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., pp. 56-57 (tr. it. p. 45).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 61 (tr. it. pp. 49-50).

oggetto a tre dimensioni, che osserviamo senza curiosità, è una proiezione di una cosa a quattro dimensioni che non conosciamo. Era quasi un sofisma ma, in fin dei conti, era anche una cosa possibile. È su questo che ho basato la Sposa nel Grande Vetro, come se si trattasse di una proiezione di un oggetto a quattro dimensioni»<sup>14</sup>. Esempio lampante di come Duchamp abbia saputo coniugare i ragionamenti (logici, ancorché di una logica di tipo ludico e paradossale) e le invenzioni artistiche concrete.

Lytard si sforza di scorgere in tutto ciò una finalità antidialettica sul piano filosofico e oppositiva sul piano politico: «Quest'astuzia non accumula i propri risultati, non è la grossolana astuzia della ragione, i cui trucchi dialettici potrebbero essere fiutati e sventati anche da un cucciolo tanto si ripetono coscienziosamente, e che definiscono, come si sa, non un labirinto ma un impero (quello del capitale, in ultima istanza). Le macchine astute non sono produttive»<sup>15</sup>. Il filosofo risulta più persuasivo quando sottolinea come Duchamp cerchi di depotenziare il ruolo dell'occhio, dando luogo a una pittura tendenzialmente non «retinica», che si rivolge più all'intelletto che allo sguardo del fruitore. Ciò corrisponde del resto alle intenzioni dichiarate dell'artista stesso: «Volevo allontanarmi dall'atto fisico della pittura. [...] Io mi interessavo alle idee – e non semplicemente ai prodotti visivi. Volevo rimettere la pittura al servizio della mente»<sup>16</sup>.

Il filosofo non trascura altri elementi significativi del modo di procedere duchampiano nel realizzare il Grande Vetro, come il ricorso all'impiego del caso, l'ipotesi di creare una specie di nuovo alfabeto finalizzato al dipinto stesso, o ancora il simbolismo sessuale che costituisce di fatto il tema primario

---

<sup>14</sup> M. Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1967), Paris-Pin-Balma, Allia-Sables, 2014, p. 41 (tr. it. *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Milano, Abscondita, 2009, p. 41). Sul tema della quarta dimensione, cfr. Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975 (tr. it. *Marcel Duchamp il grande illusionista*, Bologna, Cappelli, 1979).

<sup>15</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., pp. 62-63 (tr. it. p. 50).

<sup>16</sup> *Propos* (1946), in *Duchamp du signe*, cit., pp. 171-172 (tr. it. *Discorso*, in *Scritti*, cit., p. 149).

della *Mariée*. Su questo punto, Lyotard rifiuta le interpretazioni semplici, quelle che si baserebbero sull'idea dell'opposizione o della complementarità fra i due sessi: «Cosa attesta esattamente la messa a nudo della sposa? Che il corpo femminile-maschile (non il corpo *della* donna, *dell'uomo*) è uno spazio inafferrabile, che ciò che si crede essere la sessualità è un principio di dissimilazione»<sup>17</sup>.

Giungiamo così all'ultima parte del volume, *Charnieres*. Essa si apre con una premessa volta a evidenziare l'importanza, per Duchamp, dell'«ironismo d'affermazione», ben diverso dall'«ironismo negatore che dipende soltanto dal Riso»<sup>18</sup>. Il filosofo spiega poi che «per cerniera generale s'intende un insieme di operazioni approssimative che consentano lo smontaggio di un'opera, il Vetro, e il rimontaggio di un'altra, *Étant donnés...*, a partire dagli elementi della prima»<sup>19</sup>. È in causa dunque il passaggio dalla *Mariée* all'ultima grande opera di Duchamp, l'installazione dal titolo *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*<sup>20</sup>. Il concetto stesso di «cerniera» appartiene all'artista, che aveva ipotizzato la possibilità di «fare un *quadro di cerniera*. (Metro pieghevole, libro...) Far valere il *principio di cerniera* negli spostamenti. 1° nel piano; 2° nello spazio»<sup>21</sup>. E del resto, come ricorda Lyotard, c'è almeno un lavoro duchampiano che si basa letteralmente su questo principio, giacché «il supporto di vetro della *Glissière* è [...] un pannello mobile articolato al muro tramite due cerniere»<sup>22</sup>.

Il filosofo analizza minutamente le stranezze logiche e grammaticali del titolo del Grande Vetro. Si tratta di un aspetto importante, perché l'artista è

---

<sup>17</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 92 (tr. it. p. 75).

<sup>18</sup> *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la «boîte verte»)*, cit., p. 46 (tr. it. p. 35).

<sup>19</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 103 (tr. it. p. 85).

<sup>20</sup> Per *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), cfr. J. Mink, *op. cit.*, pp. 84-89.

<sup>21</sup> *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la «boîte verte»)*, cit., p. 42 (tr. it. p. 32).

<sup>22</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 106 (tr. it. p. 88). Cfr. *Glissière contenant un moulin à eau (en métaux voisins)*, del 1913-1915, in J. Mink, *op. cit.*, p. 35.

ben cosciente del ruolo nel contempo umoristico, poetico e spiazzante che affida ai titoli delle proprie opere: «I titoli, in generale, mi interessavano molto. Diventavo scrittore in quel momento. Le parole mi interessavano»<sup>23</sup>. Più specificamente, a proposito dello strano avverbio *même* (ossia «anche», «persino») che conclude *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Duchamp aggiunge: «Non si riferisce né ai celibi né alla sposa. [...] Non ha alcun senso. Questo anti-senso mi interessava parecchio sul piano poetico, dal punto di vista della frase. Era piaciuto molto anche a Breton e questa è stata una specie di consacrazione per me»<sup>24</sup>. Il che conferma la vicinanza dell'artista ai surrealisti, nonché ad un loro precursore quale Raymond Roussel.

Ma al tempo stesso il Grande Vetro suggerisce un racconto, che è di natura meccanico-erotica e viene chiarito negli appunti duchampiani. Contraddicendo in parte la tesi secondo cui le macchine celibi sono improduttive, Lyotard ricostruisce tale racconto con metafore che rimandano al mondo dell'industria: «L'officina celibe si organizza secondo una cronologia di produzione. Come ogni fabbrica, ordina le trasformazioni subite da una materia prima, in questo caso il gas, di origine ignota, fino alla sua spedizione, sotto forma di prodotto finito, verso gli organi della sposa nella regione superiore»<sup>25</sup>. Ma non manca di tornare, al tempo stesso, sulla differenza fra le due sezioni da cui è composta la *Mariée*: infatti, mentre la parte inferiore del Vetro è uno spazio bidimensionale che suggerisce, tramite la prospettiva, la terza dimensione, «sulla superficie superiore è inscritta una proiezione 3 dim (virtuale) della figura 4 dim sconosciuta, quella della donna»<sup>26</sup>.

A prima vista, del tutto diversa è l'installazione *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, realizzata da Duchamp in gran segreto nel corso di due decenni e resa nota solo dopo la sua morte. Essa si presenta in questo modo: «Il visitatore che percorre la collezione Duchamp del Philadelphia

---

<sup>23</sup> *Entretiens avec Pierre Cabanne*, cit., p. 42 (tr. it. p. 41).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 114 (tr. it. p. 94).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 120 (tr. it. p. 100).



Museum of Art giunge in una sala che sembra vuota. In una parete c'è una vecchia porta di legno a due battenti, corrosa dal tempo, senza maniglia, incastonata in montanti fatti di mattoni rossi. Solo se il visitatore si avvicina per esaminare la patina del legno vecchio o si interroga a proposito di questa porta chiusa, noterà eventualmente due buchetti all'altezza degli occhi. Un breve sguardo nei buchi inchioda il curioso sul posto [...]. Là, di fronte a lui, giace il corpo nudo di una donna. È stesa sulla schiena [...], la lunga chioma bionda in disordine le nasconde il volto [...], tiene una lampada a gas accesa nella sua mano visibile. Le gambe sono divaricate [...]. Sullo sfondo, un paesaggio con un corso d'acqua ricorda quello della *Gioconda*<sup>27</sup>.

Parrebbe di trovarsi assai lontano dalla *Mariée*: in essa la donna era presente in maniera astratta, tramite la figura dell'«impiccato femmina»<sup>28</sup>, e la sua svestizione da parte dei celibi era immaginata, non raffigurata, mentre in questo caso abbiamo a che fare con un nudo realistico. Tuttavia il rapporto con l'opera precedente viene suggerito già dal titolo, perché la formula *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* è una citazione dagli appunti dell'artista per il Grande Vetro<sup>29</sup>. Inoltre, come nota il filosofo, «poiché “acqua” e “gas” appartengono entrambi alla regione celibe del Vetro, il titolo indicherà che, a dispetto delle apparenze, lo spazio in cui si esibisce appieno l'intimità femminile è quello degli uomini soli»<sup>30</sup>, qui ridotti al ruolo poco onorevole di guardoni in una specie di *peep show*.

La *Mariée* era una macchina a funzionamento simbolico, in cui la componente erotica veniva suggerita dal titolo e dagli scritti esplicativi duchampiani, piuttosto che dall'aspetto dell'opera in sé; in *Étant donnés...*,

---

<sup>27</sup> J. Mink, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>28</sup> Cfr. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la «boîte verte»)*, cit., pp. 55 e 69 (tr. it. pp. 43 e 55).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 43 (tr. it. pp. 32-33).

<sup>30</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 130 (tr. it. p. 108).



invece, tale componente sembrerebbe esplicita<sup>31</sup>. Tuttavia Lyotard non è convinto della verosimiglianza del nudo esibito nell'installazione, e in effetti (seguendo attentamente le istruzioni redatte da Duchamp per l'allestimento dell'opera) gli riesce facile evidenziare, ad esempio, che «il nudo 3 dim di *Étant donnés...* è incompleto: la testa è formata da due gusci lisci; mancano l'avambraccio destro, la caviglia e il piede destro, il piede sinistro. Però l'oggetto stesso appare completo all'occhio del voyeur, poiché le parti assenti sono nascoste»<sup>32</sup>, cioè sfuggono a chi osserva attraverso gli spioncini appositamente predisposti. A conti fatti, la fase del denudamento del corpo femminile risulta inafferrabile tanto nella *Mariée* quanto nell'opera più recente: «Dunque due “soluzioni”. Quella del Vetro, in cui lo sguardo viene sempre troppo presto, perché l'evento è in “ritardo”, in quanto il *corpus* resta perpetuamente da spogliare. Con quella di *Étant donnés...*, lo sguardo arriva troppo tardi, la messa a nudo è fatta, resta la nudità»<sup>33</sup>.

Con questa constatazione si conclude un libro la cui stranezza appare più evidente oggi che non al momento della sua pubblicazione. In esso, Lyotard non intende offrire una visione d'insieme dell'opera duchampiana, ma concentra la propria attenzione solo su pochi lavori. Il volume risulta un po' sconnesso, non tanto perché riunisce saggi legati a occasioni diverse, quanto piuttosto perché questi testi, a tratti, si sovrappongono fra loro, nel senso che ripetono gli stessi concetti o gli stessi riferimenti. Il livello dell'analisi cambia spesso (al pari del tono usato), per cui in certe pagine il linguaggio è esageratamente tecnico, mentre in altre quasi superficiale, specie se si tratta di

---

<sup>31</sup> Alla domanda su quale fosse il ruolo dell'erotismo nella sua opera, Duchamp rispondeva senza imbarazzo: «Enorme. Visibile o vistoso, in ogni caso soggiacente»; più oltre aggiungeva: «Credo molto nell'erotismo, perché è davvero una cosa abbastanza generale nel mondo intero, una cosa che le persone capiscono. Sostituisce [...] ciò che altre scuole letterarie chiamavano simbolismo, romanticismo. Potrebbe essere, per così dire, un altro “ismo”» (*Entretiens avec Pierre Cabanne*, cit., p. 112; tr. it. pp. 97-98).

<sup>32</sup> *Les transformateurs Duchamp*, cit., p. 141 (tr. it. p. 118).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 155 (tr. it. p. 129).

assecondare le preoccupazioni ideologiche o il desiderio di apparire trasgressivi, due tendenze a cui gli intellettuali erano inclini all'epoca. Tuttavia lo si legge ancora con profitto, benché i motivi di interesse non coincidano con quelli che il filosofo segnala nella quarta di copertina: «Ecco ciò che un Beota cerca scavando nelle notule e negli aggeggi di Duchamp: dei materiali, degli strumenti, delle armi per una politica degli incommensurabili».

#### BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *I sofisti*, Milano, Rizzoli, 2007.

CARROUGES, Michel, *Les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.

CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975 (tr. it. *Marcel Duchamp il grande illusionista*, Bologna, Cappelli, 1979).

DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975).

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975; nuova edizione ampliata, ivi, 1994, p. 184 (tr. it. *Scritti*, Milano, Abscondita, 2005).

DUCHAMP, Marcel, *La boîte de 1914*, in *Duchamp du signe. Écrits*, cit., 1994, cit., pp. 35-38 (tr. it. *Boîte 1914*, in *Scritti*, cit., pp. 25-28).

DUCHAMP, Marcel, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la «boîte verte»)* (1912-1915), in *Duchamp du signe*, cit., pp. 39-102 (tr. it. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte)*, in *Scritti*, cit., pp. 29-83).

DUCHAMP, Marcel, *Propos (1946)*, in *Duchamp du signe*, cit., pp. 169-174 (tr. it. *Discorso*, in *Scritti*, cit., pp. 147-151).

DUCHAMP, Marcel, *Entretien Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney (1955)*, in *Duchamp du signe. Écrits*, cit., 1994, pp. 175-185 (tr. it. *Intervista di James Johnson Sweeney a Marcel Duchamp*, in *Scritti*, Milano, Abscondita, 2005, pp. 153-160).

DUCHAMP, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne (1967)*, Paris-Pin-Balma, Allia-Sables, 2014 (tr. it. *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Milano, Abscondita, 2009).

KANT, Immanuel, *Del primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio (1768)*, in *Scritti precritici*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1990.

LYOTARD, Jean-François, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 (tr. it. *TRANSformatori DUCHamp*, Cernusco Lombardone, Hestia, 1992).

MINK, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968. L'art contre l'art*, tr. fr. Köln, Taschen, 2005.