Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'ARTE E I SUOI OGGETTI

Su alcune recenti concezioni dell'arte

Relatore
Ch. Prof. Luigi Perissinotto

Laureando
Giulia De Bona
Matricola 833896

Anno Accademico
2011/2012

Ai miei nonni
Agostino e Agostina

Indice:

Introduzione . . . . . pag. 1

1. Note introduttive sulla poetica artistica di René Magritte. . . . . pag. 9

2. La poesia è una pipa. . . . . .pag. 17

3. La condizione umana. . . . . .pag. 39

4. Andy Warhol: da grafico pubblicitario a icona dell'arte pop. . . . . pag. 52

5. La Pop Art: una miscela tra arte e vita. pag.58

5.1. La novità tematica e le tecniche essenziale dell'Estetica di Warhol. . . . . pag. 64

6. La trasformazione del concetto di arte. . . . . .pag. 74

6.1. La discernibilità degli indiscernibili: il misterioso caso delle *Brillo Boxes*. . pag. 80

6.2. Danto tra Duchamp e Warhol. pag.83

Bibliografia. . . . . pag. 93

Elenco delle immagini . . . . . pag. 95

Introduzione
Da Ceci n’est pas une pipe alla Brillo Box

Leggendo il titolo introduttivo si potrebbe essere indotti a pensare che questa ricerca sia una sorta di compendio di storia dell’arte contemporanea che traccia un arco di tensione tra le rappresentazioni surrealiste di René Magritte, nei primi anni del Novecento, sino all’esplosione Pop degli anni Sessanta di Andy Warhol.

Al contrario, ciò che si propone non è una lettura lineare delle opere d’arte realizzate nell’epoca novecentesca, bensì un’interpretazione ragionata in merito a alcuni oggetti artistici che tanto hanno dato da pensare a due filosofi dell’età contemporanea.

La seguente trattazione si sviluppa ramificandosi in due binari differenti, la prima parte si occupa interamente del lavoro artistico compiuto da Magritte, pittore belga, focalizzandosi principalmente sull’opera che creò tanto scalpore nel pubblico del Novecento: *Ceci n’est pas une pipe*. La seconda parte della ricerca, invece, pare slegarsi completamente dalla prima, affrontando una tematica all’apparenza completamente diversa che vede Andy Warhol come assoluto protagonista.

Dopo questo breve *excursus* esplicativo, in merito alla linea immaginaria che divide in due grandi compartimenti il lavoro, dobbiamo proporci di spiegare il perché di questa scelta. Tentare un collegamento forzato tra i *trompes l’oeil* dipinti da Magritte nella prima metà del Novecento e gli oggetti artistici creati da Warhol non è plausibile. Tra i due, infatti, non solo vi è un salto temporale che non ammette confronti, ma vi sono anche, alla base di ciascuna poetica, delle motivazioni e dei metodi completamente differenti che non permettono di sviluppare un’unica analisi riflessiva.

L’impostazione scelta per lo svolgimento della trattazione segue delle linee guida ben precise, adottando delle chiavi di lettura indispensabili per meglio comprendere i due eterogenei percorsi artistici presi in considerazione. Le riflessioni su Magritte, più precisamente sulla celeberrima opera *Questo non è una pipa*, vera sintesi di tutta la prima parte del lavoro, ci vengono dall’omonimo saggio del filosofo Michel Foucault. Costui, grazie alla sua accurata e complessa analisi sulle svariate tele dedicate al tema della pipa, elimina ogni equivoca e banale interpretazione. Sarà Foucault perciò a guidarci, attraverso la sua complessa e fondamentale lettura filosofica, al problema che di volta in volta Magritte vuole proporre mettendo in scena i suoi dipinti. Scorrendo i

vari capitoli ci si renderà conto di come il dipingere dell'artista sia frutto di una scelta razionalmente meditata e operativa. Le sue immagini, solitamente interpretate dai più come bizzarre e provocatorie, in realtà non sono mai create con il solo scopo di scandalizzare l'osservatore. La loro prospettiva è ben diversa; esse vogliono infatti sollevare questioni *conoscitive* che, travalicando la pura superficialità della tela, non assegnano una importanza primaria al valore formale dell'opera.

Per questa serie di ragioni, ho scelto di approcciarmi alla pittura di Magritte in termini filosofici portando a galla, tramite l'ausilio degli elementi foucaultiani, i complessi problemi d'ordine linguistico, logico e reale stimolati dalle sue creazioni artistiche.

In *Questo non è una pipa*, fondamentale saggio preso in considerazione per questo studio, Foucault passa in rassegna tutte le opere che l'artista belga dedica all'oggetto-pipa. La sua formulazione più classica, sicuramente la più conosciuta e semplice, si presenta a partire dal 1928 come una sorta di *calligramma disfatto*, secondo l'interpretazione data dal filosofo. L'analisi interpretativa dedicata all'immagine della pipa però non è conclusa in quanto le versioni dell'opera continuano ad aumentare con gli anni. Seguendo la carriera artistica di Magritte, si giunge così "all'ultima pipa", che porta il titolo *I due misteri (1966).* In quest'ultima potremmo vedere e indagare, con il filosofo francese, i dettagli figurativi aggiunti dal pittore belga, al fine di sottolineare nuovamente la complessa questione della finzione rappresentativa.

Il capitolo successivo, *La condizione umana*, prende il nome da un'altra opera magrittiana, famosa per essere collocata all'inizio di una lunga serie caratterizzata dal tipico espediente di quadro nel quadro. Quest'ultima parte esemplifica, attraverso l'analisi della *Condition humaine (1933)*, quanto detto precedentemente in merito alla portata intellettuale e riflessiva contenuta nella pittura di Magritte. Essa, infatti, dialoga con questioni universali tratte dalla realtà, oltrepassando il ristretto ambito pittorico per dare forma a dei veri e propri problemi conoscitivi. Ancora una volta, a guidarci nell'analisi dell'opera del 1933 sarà un filosofo, Reinhard Brandt, il quale, avendo ristabilito un nuovo dialogo tra le immagini e la filosofia, mostra in modo illuminante come *La condion humaine* renda visibile un pensiero[1], "il pittogramma *La condition*

[1] R. Brandt, *Filosofia nella pittura*, trad. it. M. G. Franch e D. Gorretta, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. VIII-IX.

humaine sarà pertanto, da un lato, un'immagine intuitivamente gnoseologica e, dall'altro, in sintonia con la tradizione cartesiana, un dramma didattico sulla metafisica[2]".

La seconda parte del testo, come già accennato precedentemente, si incentra su importanti cambiamenti che videro coinvolta la grande rivoluzione artistica degli anni Sessanta. Sicuramente ci fu un personaggio determinante che contribuì in prima persona a questa trasformazione, dando nuova forma alla sua epoca: Andy Warhol.

In realtà è importante ricordare, come avverrà nello sviluppo della trattazione, precisamente nel *capitolo quattro*, che Warhol prese parte a un nuovo movimento artistico, la *Pop Art*, di cui divenne la celebrità indiscussa. Warhol, e più in generale tutta la Pop Art, riscossero un successo di carattere mondiale per i nuovi contenuti che questo tipo di arte propagandava, gli stessi che permisero alla sua figura di diventare un'icona americana. I nuovi soggetti dell'arte Pop, infatti, potevano essere capiti da chiunque, erano espressioni artistiche dal significato immediato, tratti direttamente dalla cultura e dalla quotidianità americana. Per spiegare in profondità l'importanza di questo nuovo movimento e, in particolare, della celebrità americana Andy Warhol ci siamo rifatti alle recenti concezioni di un famoso filosofo dell'età contemporanea Arthur Danto. In particolare è stato determinante per lo sviluppo della presente ricerca il suo ultimo libro, una breve monografia dedicata interamente a *Andy Warhol (2010).* Grazie al contributo del filosofo, dunque, ci proporremmo, nel susseguirsi dei capitoli, di ripercorrere alcune tappe fondamentali che segnarono la carriera artistica di Andy Warhol, fino a farlo diventare uno degli artisti più popolari del nostro tempo. Vedremo inoltre perché Danto abbia una stima incondizionata per la prospettiva filosofica e teorica dell'arte di Warhol[3], da lui considerata un'esperienza senza precedenti che ha provocato un radicale cambiamento nell'essenza stessa dell'arte.

A partire dal *capitolo cinque* saremo indirizzati, grazie al contributo riflessivo offerto dal filosofo americano, a una precisa chiave di lettura metafisica che porta dritta al cuore dei significati esibiti e incorporati dalle più emblematiche opere warholiane, le *Campbell's Soup* e *Brillo Boxes*, a tal proposito scrive Danto:

---

[2] *Ivi* cit., p. 425.
[3] Cfr. Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, trad. it. P. Carmagnani, Einaudi, Torino 2010, pp. XII- XIII.

> Perlomeno già a partire dall'ultima esibizione del suo Brillo e di altre scatole alla Stable Gallery in East 74th strada di Manhattan nella primavera del 1964, sentivo che Warhol possedeva un'intelligenza filosofica di un grado talmente alto da inebriare.[4]

Infatti, come si vedrà nel corso del testo, il filosofo americano dedicò tutte le sue riflessioni all'opera di Andy Warhol, tanto che la sua divenne una vera e propria *ossessione filosofica*[5]. Ciò che illuminò e mutò la filosofia di Danto fu la vista di quelle sorprendenti e affascinanti scatole di compensato *Brillo Boxes*, esposte per la prima volta alla Stable Gallery nel 1964. Questi manufatti, considerati da Warhol delle vere e proprie *sculture*, diventarono l'attrazione principale della mostra e provocarono in Danto un'eccitazione filosofica senza precedenti.

Qui non ci soffermeremo sul discorrere del "caso *Brillo Boxes"*, in quanto, verrà approfondito nella seconda parte del testo e più precisamente il lettore potrà trovare un intero sottocapitolo (6.1) dedicato a quest'opera. Ciò che preme mettere in luce, in sede introduttiva, è l'importanza che quest'opera assume nel pensiero e nell'indagine concettuale di Arthur Danto.

In verità, *Brillo Box* inizialmente colpì la sua attenzione, a discapito delle altre scatole presenti alla mostra (i cereali Kellogg's o i contenitori marroni della Heinz), per il suo persuasivo fascino esteriore; insomma, il filosofo non poté far a meno di notarle per la bellezza della grafica. Di certo questo fatto di per sé non contribuisce a spiegare la rilevanza filosofica delle scatole *Brillo*, ma è una curiosità che, quasi sicuramente, un attento lettore non si sarebbe lasciato sfuggire. Danto, trovò i facsimili delle scatole di spugnette abrasive talmente originali e notevoli che le utilizzò come *base di partenza* per porre la sua fondamentale questione filosofica[6].

Ben presto il filosofo si accorse che *l'estetica*, che lo aveva influenzato nella scelta dell'opera, non risultava altrettanto fondamentale per dare una risposta alla domanda filosofica che tanto lo ossessionava in quegli anni:

---

[4] Arthur C. Danto, *Philosophizig Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1999 cit., p. 62.
[5] Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*. Laterza, Roma 2010 cit., p. X.
[6] Cfr. Arthur C. Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*. trad it. C. Italia, Postmedia, Milano 2008, pp.27-28.

> perché le scatole di Warhol erano opere d'arte, da registrare nel catalogo ragionato della sua opera e messe in mostra come sculture in innumerevoli esposizioni, mentre le scatole del supermercato erano solo contenitori di cartone, da essere usati per scopi pratici, per il magazzinaggio, riutilizzati come contenitori per altre spedizioni o ammucchiati per essere riciclati come carta straccia?[7]

Il compito della filosofia di Danto divenne quello di andare alla ricerca di una definizione universale e adeguata dell'arte che fosse capace di abbracciare tutta la storia dell'arte, compresa ovviamente quella degli anni Sessanta. Non era facile capire che in questo periodo *qualsiasi cosa poteva essere un'opera d'arte* e che, per differenziare un oggetto appartenente al dominio delle opere d'arte da una sua controparte del *Lebenswelt* – il mondo della vita -, non si poteva più far ricorso alle *proprietà estetiche* ma si doveva far ricorso all'intelletto. Fu così che l'*estetica* venne completamente tralasciata dalla filosofia dell'arte e che le due presero strade completamente diverse. In poche parole, gli artefatti dell'epoca contemporanea non possedevano più le proprietà estetiche tradizionali.

A questo proposito è giusto ricordare che la filosofia di Danto iniziò a entrare in contatto con l'arte, tralasciando l'estetica, con l'avvento delle *Brillo Boxes* warholiane. Ciò non sta ad indicare che fin da prima egli non si fosse occupato di filosofia; infatti, egli è un rappresentante della filosofia analitica e tutt'ora insegna filosofia alla Columbia University.

Da sempre Danto dimostra una certa inclinazione per l'arte, in particolar modo per l'arte contemporanea; fino al 1964 egli non aveva mai pensato a come arte e filosofia potessero essere collegate tra loro; l'arte rimaneva una passione e la metafisica l'ambito in cui svolgere il proprio lavoro intellettuale. La svolta radicale, come ricordato, avvenne con la visione delle scatole *Brillo* alla Stable Gallery: *fu per me un'esperienza cruciale, che mi trasformò in un filosofo dell'arte*[8]. E' proprio in questo momento storico, con le avanguardie degli anni Sessanta, che nasce la filosofia dell'arte di Danto, la quale è interessata al problema contemporaneo di ciò che differenzia un'opera d'arte da un mero oggetto ordinario. In questa precisa circostanza sorge un nuovo modo di

[7] *Ivi* cit., p.27.
[8] Danto, *Andy Warhol* cit., pp. XII-XIII.

concepire l'arte che non ritiene più indispensabili canoni come la bellezza e la mimesi per giudicare un'opera.

Il punto fondamentale per la filosofia di Danto è l'entrata in gioco del genio di Warhol, il quale, secondo lo studioso, ha un ruolo fondamentale nella rivoluzione storico artistica degli anni Sessanta: egli *avrebbe potuto fare arte con tutto*[9]. L'artista pop newyorchese ebbe il grande merito di trasformare qualsiasi banalità della vita quotidiana in opera d'arte da tutti riconosciuta, alla quale, Danto conferiva lo status di *oggetto con proprietà metafisiche*.

L'importanza di Andy Warhol fu insomma un'esperienza cruciale per il filosofo, il quale, senza la sua figura d'artista, non avrebbe mai potuto sviluppare le sue fondamentali riflessioni.

E' impossibile stabilire se l'eccentrica figura di Andy Warhol era cosciente di aver avviato l'immensa trasformazione che cambiò il concetto stesso di arte. Di certo, la sua nuova immagine d'artista e il suo stile di vita erano molto distanti dal mondo del pensiero e della filosofia di Danto; in effetti, i due non si conobbero mai e non ebbero mai un'occasione di confronto.

Il presente lavoro perciò si pone come un'analisi concettuale che, seguendo la metafisica dell'arte dantiana, studia ciò che rende le creazioni di Warhol così interessanti e istruttive dal punto di vista filosofico. E mentre a Danto riconosciamo il merito di aver spiegato le conseguenze filosofiche della portata rivoluzionaria dell'arte di Warhol, a quest'ultimo riconosciamo la consapevolezza artistica dei suoi oggetti. Quello che Andy utilizzò per fare arte fu completamente innovativo: era preso direttamente dalla cultura popolare dell'epoca in cui egli si trovava inserito.

Il secondo caso o, per meglio dire, il secondo rapporto su cui ci focalizzeremo riguarda la prima parte della ricerca. Il rapporto tra l'artista e il filosofo, in questo caso, appare completamente diverso da quello precedente: Magritte e Foucault, infatti, intrattennero numerosi scambi epistolari, nei quali si trovano importanti riflessioni e considerazioni di carattere filosofico.

---

[9] Danto, *L'abuso della bellezza*…cit., p. 19.

Riguardo a questa corrispondenza è interessante notare come tra i due vi fu uno scambio di riflessioni e interrogativi, testimoniato dagli scritti del 1966. Il fatto non è da sottovalutare, in quanto aiuta a capire che l'interesse era reciproco; non solo, come abbiamo già visto, Foucault si interessò alle immagini di Magritte, dedicandogli un'esile ma accurata analisi contenuta nel libro *Questo non è una pipa (1973)*, ma anche lo stesso pittore studiò il pensiero foucaultiano, contenuto nel saggio *Les mots et les choses (1966).* A testimonianza di ciò sentiamo quel che scrisse Magritte in una lettera dedicata al filosofo:

> 23 maggio 1966
> Caro signore,
> Non le spiacerà, spero, prendere in considerazione alcune riflessioni relative alla lettura che sto facendo del suo libro, *Les mots et les choses* (Le parole e le cose) […][10]

Nello stesso anno, l'artista belga, scrisse ancora una volta a Foucault, a testimonianza del fatto che tra i due vi fu uno scambio reciproco di opinioni. Da come Magritte inizia la lettera si presuppone che ci sia stata anche una risposta da parte di Foucault, il quale si dimostra interessato al pensiero che sottende le riproduzioni magrittiane:

> 4 giugno 1966
> Caro Signore,
> […] La sua domanda (a proposito del mio quadro *Perspective: le balcon de Manet*) chiede ciò che contiene già: ciò che mi ha fatto vedere […] [11].

Non è un caso, infatti, che i due abbiano intrapreso la corrispondenza proprio nel 1966, anno stesso della pubblicazione *Le parole e le cose* da parte del filosofo francese. Anche Magritte, come Foucault, lavora con il pensiero. Mentre il filosofo esprime al meglio i concetti attraverso le parole, la forma d'espressione prediletta da Magritte è la pittura. La comunicazione figurativa, in questo caso, è solo un mezzo per esprimere il pensiero, il quale, parlando attraverso le immagini, diviene appunto *pensiero pittorico*.

[10] Le lettere sono riportate in M. Foucault, *Questo non è una pipa*, trad. it. R. Rossi, SE, Milano 1988 cit., p.89.
[11] *Ibid.*

Non è l'atto dell'esecuzione in sé o la *"maniera" di dipingere*[12] ciò che conta per l'artista, bensì il pensiero profondo che sta all'origine delle sue rappresentazioni pittoriche. *Dipingo l'aldilà delle mie idee, attraverso immagini*[13]. La pittura in se stessa, dunque, non rimane che semantica nullità, avente come unica vera protagonista l'idea.

Queste premesse aiutano il lettore a capire fino in fondo perché Magritte ha dimostrato tanto interesse per la filosofia di Foucault e per la riflessione metafisica più in generale. Egli infatti viene definito e si definisce da sé *un pensatore per immagini*[14], *[…] Non dipingo: utilizzo oggetti che hanno l'apparenza di quadri, perché il caso ha fatto sì che questa forma di espressione convenisse ai miei sensi*[15].

Di conseguenza, il carattere filosofico della ricerca impostata da Magritte può spiegare perché un illustre filosofo come Michel Foucault abbia deciso di intraprendere a partire da Magritte un'indagine sul problema del linguaggio e della rappresentazione.

Sulla base dello studio che ho condotto si può riconoscere una somiglianza nell'impostazione razionale tra autori che utilizzano mezzi espressivi molto diversi: la parola e la pittura. Sia Foucault che Magritte, infatti, attraverso le loro ricerche mettono in campo dei problemi, che potremmo considerare di portata universale, che concernono la conoscenza del mondo reale. Portando alla luce la complessa natura di tali problematiche essi non tentano di arrivare, attraverso delle discussioni razionali, a una soluzione finale ma utilizzano il tipico carattere aporetico di chi intraprende la strada della metafisica. I quadri-rebus di Magritte e i discorsi intrapresi su di essi da Foucault non hanno un intento esplicativo ma didattico: mettono l'osservatore e il lettore nella condizione di riflettere e indagare la precarietà della natura umana della realtà che lo circonda.

---

[12] G. Cortenova, C. Herscovici, Da Magritte a Magritte, Mazzotta, Milano 1991 cit., p.53.
[13] R. Magritte, *Scritti Vol. I*, trad. it. L. Sosio, Abscondita, Milano 2003 cit., p. 327.
[14] *Ibid.*
[15] *Ivi* cit., p. 13.

1. Note introduttive sulla *poetica artistica* di René Magritte

Renè Magritte, pittore belga, (1898-1967) formatosi nell'ambiente nordeuropeo, nasce a Lessines in Belgio. Quando la sua famiglia si trasferisce a Bruxelles si iscrive all'Acadèmie des Beaux-Arts. Nel 1912 perde tragicamente la madre, ritrovata annegata con la testa coperta da una camicia da notte. Tra le sue opere giovanili è ricorrente il tema del volto coperto (*Les amants* [fig.1] *e L'histoire centrale*).

Magritte si interessa fin dagli esordi alle Avanguardie artistiche, in particolare al futurismo e al cubismo. Questi interessi giovanili, che spesso vengono sottovalutati, sono fondamentali per capire come l'artista intende fin da subito la pittura.

In particolare attorno agli anni Venti egli dipinse delle opere ispirandosi a Georges Braque.

Magritte fu attirato dall'analisi strutturale alla base del Cubismo: la consapevolezza della bidimensionalità della superficie della tela spinge i cubisti attraverso una visione attenta della realtà, a portare alla luce i limiti della pittura. Essi non s'arrestano alla pittura come semplice apparenza, perciò si discostano da qualsiasi tentativo di riproduzione del reale; arte e natura, viaggiano su binari paralleli, ciascuno sorretto da leggi proprie e, per dirla con Picasso, *l'arte è pura convenzione, al limite è una bugia*[16].

Magritte li segue in questa condanna senz'appello, con l'intento di mettere in discussione le abitudini visive del senso comune.

L'anno è il 1920, quando Magritte abbandonò gli studi accademici e iniziò altre ricerche, allora la sua pittura conobbe vicende diverse scaturite da un interesse vivissimo per il futurismo.

Il fascino del futurismo consisteva nell'aver cercato di ottenere, operazione mai tentata prima in pittura, un meccanismo di simultaneità che proponeva l'accavallarsi delle immagini più diverse nella velocità del dinamismo; una sorta di sintesi figurativa dell'efficienza tecnologica e dell'arte pittorica che porterà Magritte a cogliere subito la possibilità di dislocare gli oggetti secondo un principio di spaesamento che li rende estranei alle loro strutture statiche. Sono del periodo opere come *Nu* [fig.2] (1922), dove

[16]F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 2009, p.32.

alcune vele solcano e intersecano lo spazio e la figura, un esempio di come l'artista aveva colto la possibilità di "rimescolare" gli oggetti in chiave futurista, tentando una sintesi figurativa tra l'efficienza tecnologica e l'arte pittorica[17].

L'esperienza futurista di Magritte non va sminuita, se non altro per quanto riguarda gli sviluppi successivi del suo linguaggio. Dirà a questo proposito, David Sylvester:

> Era stata l'esperienza del futurismo a indurlo a interrogarsi, non solo sul rapporto tra l'oggetto e la sua forma, ma anche su quello tra l'immagine dipinta e l'immagine reale, un problema destinato ad assumere centralità nella sua opera[18].

Agli occhi del pittore di Bruxelles il futurismo aveva però il difetto di rimanere troppo fedele a un'interpretazione estetizzante della realtà.

La rivelazione artistica che come una sorta di *scintilla creativa* provoca in lui la vera maturazione pittorica fu il quadro "metafisico" di Giorgio de Chirico, *Canto d'amore* [fig.3], considerato dall'artista stesso un vero ispiratore[19]. L'importante svolta avvenne nel 1926, quando un poeta e amico di Magritte, Marcel Lecomte, gli mostrò una riproduzione fotografica di un quadro dell'artista italiano di fronte al quale si narra che il pittore non riuscì a trattenere le lacrime[20]. Racconta lo stesso pittore, in un'intervista del 1967 a Charles Flamand: *Il momento in cui vidi per la prima volta la riproduzione di Canto d'amore di de Chirico fu tra i più commoventi della mia vita: i miei occhi videro il pensiero per la prima volta* [21].

E fu proprio *Canto d'amore* a provocare in lui una sorta di maturazione metafisica oltre che artistica, fu un incontro eccezionale, di cui egli stesso ci dà testimonianza nel 1938:

> Nel 1910 de Chirico gioca con la bellezza, immagina e realizza ciò che vuole: dipinge il *Canto d'amore*, in cui si vedono riuniti un guanto da boxe e il viso di una statua antica. […] Questa poesia trionfante ha sostituito l'effetto stereotipato della pittura tradizionale. E' una

---

[17]J. Meuris, *Magritte*, trad. it. Teresa Malatesta, Benedikt Tashen Verlag GmbH, Koln 1991, p.33.
[18] I Classici dell'arte, *2. Magritte*, Corriere della sera, Rizzoli Skira, Milano 2004 cit., p.26.
[19]Cfr. R. Magritte, *Scritti Vol.II*, trad. it. L. Sosio, Abscondita, Milano 2003, p.276.
[20] *Ivi*, p.372.
[21]C. Wai, *Ceci n'est pas René Magritte*, in <<Le Patriote illustré>>, Bruxelles, 2 aprile 1967 cit., pp. 793-797.

> completa rottura con le abitudini mentali proprie degli artisti prigionieri del talento, del virtuosismo e di tutte le piccole specialità estetiche. E'una nuova visione, nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo[22].

Ed è proprio a partire da questo momento che Magritte concepì che cosa doveva dipingere: dopo aver acquisito familiarità col cubismo, col futurismo e con l'opera di de Chirico, si rese conto che ciò che conta *è preoccuparsi di ciò che si deve dipingere*. E' lo stesso pittore di Bruxelles a rivelare il suo cambio di orientamento a favore di un nuovo modo di dipingere, rispetto al precedente metodo futurista. De Chirico, grazie alla folgorante opera *Canto d'amore*, fu un grande e importante esempio, *perché i futuristi*, come scrive Magritte, *tendevano in definitiva a ricercare un modo originale di dipingere mentre de Chirico non si preoccupava di un modo di dipingere, ma di ciò che si deve dipingere, che è una cosa molto diversa […]*[23].

De Chirico segnò la carriera artistica magrittiana e prima di lui aveva reso visibile, attraverso le figure, *la poesia*; di conseguenza anche le immagini del pittore belga verranno descritte come poetiche: *esse sono descrizioni di un pensiero poetico* [24]. Quest'ultimo non è invisibile o irreale, ma è fatto della stessa "sostanza" della realtà e immagina un ordine che unisce figure visibili e familiari che l'universo ci offre.

La sua pittura dunque si occupa di "materializzare" il reale, non è una poetica oscura che dipinge i fantasmi dell'inconscio ma una scelta esecutiva diversa. Egli è ben lontano infatti dalle poetiche del sogno e dell'assurdo che lo vedono coinvolto nella corrente surrealista; anche se l'associazione al Movimento Surrealista non è casuale.

Nel 1927, infatti, Magritte si trasferì a Parigi dove frequentò il gruppo surrealista e partecipò alla Exposition Surrealiste del 1928 assieme a Paul Eluard, Andrè Breton, Jean Arp, Joan Mirò e Salvador Dalì, i quali tentano di imitare la magica confusione della nostra esperienza onirica. Questa corrente assegna valore di verità alle pulsioni dell'inconscio, andando alla ricerca di stati mentali in cui possa affiorare ciò che in esso è profondamente sepolto[25].

---

[22]Magritte, *Scritti Vol. I* cit., p.103.
[23]Colloquio con Jacques Goossens, realizzato da Joseph Benedek, messo in onda dalla televisione belga il 28 gennaio 1966. Citato da Magritte, *Scritti Vol. II*.., pp. 250, 258.
[24]*Ivi*, p. 29.
[25]Cfr. E.H. Gombrich, *La storia dell'arte,* trad.it. M. L.Spaziani, Phaidon Press editore, Oxford 2001, pp. 456-457.

In merito a quanto detto sul pensiero che accomuna il Movimento, si può dire che Magritte fu un caso unico fra i surrealisti: prese parte al surrealismo, espose molte delle sue opere con loro, ma allo stesso tempo era fortemente critico nei confronti della loro poetica dell'inconscio. Egli non accettò mai di essere etichettato come "pittore surrealista", in quanto la definizione aveva per lui un senso molto limitato. All'interno dei suoi *Scritti* troviamo molte considerazioni significative dell'artista, in merito alla questione:

> "Praticamente" si potrebbe pensare che io sia "surrealista", ma ciò rientra in un "gioco" idiota. […] Ci si inganna, è ovvio, credendo che io faccia parte di tale o tal altro movimento artistico-culturale... .

E ancora nel 1958 in un'intervista:

> Certo è più facile usare un' "etichetta" per designare una scuola o una presunta scuola…Io non desidero, nondimeno, che ciò che dipingo venga qualificato. […][26].

I surrealisti riabilitano l'esperienza del sogno, valorizzano l'inconscio, cercando di portare alla luce, tramite le immagini, gli stati mentali profondamente nascosti. Tutto ciò non è nient'altro che un tentativo di rielaborare in chiave creativa la disciplina psicanalitica, la quale, ha origine dal lavoro di Sigmund Freud. Per Freud, infatti, tutto ha inizio dal sogno che è una forma particolare del nostro pensiero e la via regia per accedere ai contenuti inconsci.

Magritte è quanto mai lontano dalla poetica del sogno e dell'inconscio, perciò risulta abbastanza evidente che la teoria psicanalitica non abbia alcuna connessione con la sua arte. E' proprio il pittore a voler sottolineare il fatto, in occasione di una mostra tenutasi a Bruxelles nel 1962:

> […] L'arte, come la concepisco io, è refrattaria alla psicoanalisi: essa evoca il mistero senza il quale il mondo non esisterebbe, ossia il mistero che non si deve confondere con una sorta di problema, […] .
> Io mi sforzo di non dipingere se non immagini che evochino il mistero del mondo. […]

[26] Magritte, *Scritti Vol. II* cit., p.99.

> Nessuna persona sensata crede che la psicoanalisi potrebbe chiarire il mistero del mondo. […] . La psicoanalisi non ha nulla da dire neppure sulle opere d'arte che evocano il mistero del mondo[27].

Dando una scorsa alle dichiarazioni fatte durante il corso degli anni da Magritte, risulta evidente che la sua poetica non vuole scavare nel buio dei meandri dell'animo umano, ma vuole occuparsi del pensiero visibile e reale che pervade il mondo.

Potremmo dire perciò che l'irrazionale dell'artista non abita il sogno, ma lo spazio e il tempo del giorno e della veglia. Il suo lavoro metodologico si avvantaggia di uno sguardo che, in piena luce, scruta e analizza il mistero (l'irrazionale) che abita l'universo. A tal proposito, il suo Surrealismo, si potrebbe definire un "Surrealismo alla luce del sole"[28].

L'impalcatura teorica della concezione magrittiana porta a galla un nuovo tipo di pittura, molto diversa da quella proposta da Andrè Breton, poeta e teorico del surrealismo, e dal gruppo parigino frequentato dallo stesso artista fino al 1930.

Il primo manifesto redatto dal Gruppo nel 1924, contiene la seguente definizione: *[…] il Surrealismo si fonda sulla fede nella realtà superiore di certe forme di associazione finora trascurate, nell'onnipotenza del sogno, nel gioco disinteressato del pensiero*[29].

Capiamo subito che una tale poetica è ben distante dalla ricerca artistica del pittore belga, il quale, s'inserisce nella corrente in modo del tutto originale, dichiarando che la parola <<surrealismo>> non ha alcun significato e non può essere utilizzata per giudicare le sue scelte estetiche[30].

L'irrazionale di Magritte, per dirla in termini surrealisti, viene alla luce attraverso un lavoro che indaga la struttura del reale e non trova alcun fondamento nell'idea surrealista che solo il sogno è la vera vita.

Dai suoi quadri emergono delle immagini che sono il frutto di un premeditato lavoro metodologico che scruta il mondo attraverso un pensiero lucido e attento.

---

[27]Citato dal catalogo della mostra *The Vision of René Magritte*, Walker Art Center, Minneapolis, 16 settembre 1962 (W 856). Il testo di Magritte è riprodotto in facsimile, con traduzione inglese di E.D.T., ossia Harry Torczyner.
[28] Cfr. Cortenova, Herscovici, *Da Magritte a Magritte*, p.25.
[29] I Classici dell'arte, *2. Magritte* cit., p.30.
[30]Cfr. Magritte, *Scritti Vol. II*, p.273.

Questo, a sua volta, non si rivela essere un *gioco disinteressato* ma un meccanismo che porta a galla i problemi che riguardano la realtà; da qui possiamo prendere in considerazione la sua nuova visione di pittura surrealista, una pittura che non si avvantaggia del buio e della penombra, ma della luce che pervade il mondo:

> Il surrealismo per me è la pittura, è la descrizione di un pensiero che evoca il mistero; ciò implica che questo pensiero deve assomigliare alle figure che il mondo offre al pensiero […]. Il modo in cui riunisco gli oggetti evoca il mistero surrealista. Si tratta di qualcosa che esiste.[31]

E per concludere potremmo rifarci ai termini che lo stesso pittore utilizza per definire la sua occupazione, piuttosto che essere chiamato surrealista, infatti, egli dovrebbe esser considerato un realista, anche se non nel senso attuale della parola. Realismo, quindi, secondo Magritte, dovrebbe significare il reale unito al mistero che è nel reale; e l'artista stesso dichiara di voler mostrare proprio la realtà in modo tale che essa evochi il mistero.[32]

Ritorniamo così nuovamente sul concetto essenziale che sottende tutta l'opera magrittiana: *il mystére* della vita che egli ha cercato costantemente di *evocare*[33], attraverso i suoi dipinti, negli ultimi quarant'anni della sua vita.

Le sue immagini, come egli tiene spesso a sottolineare, non sono mai invenzioni fantastiche o finzioni che emulano i fantasmi del subconscio create con il solo scopo di sconvolgere e sorprendere chi le osserva. Ci dà alcune indicazioni a riguardo Magritte:

Non giustappongo elementi estranei allo scopo di colpire. Descrivo i miei pensieri del mistero, che è l'unione di ciascuna cosa e di tutto ciò che conosciamo…[34].

Nei suoi quadri, attraverso la messa in scena di oggetti famigliari in modo sconosciuto, bizzarre associazioni e trasformazioni di oggetti noti, Magritte vuole semplicemente suggerire che il mondo è impregnato di non-senso invisibile.

---

[31] Meuris, *Magritte* cit., p.53.
[32] Cfr. Magritte, *Scritti Vol. II*, p. 245.
[33] Interviste di Houston, Dicembre 1965. Citato da *The square Surrealist, in <<Newsweek>>*, 3 gennaio 1966, p. 57. Citato da Magritte, *Scritti Vol.II*, p. 190.
[34] *Ibid*.

Osservando la sua opera però è possibile penetrare nel cuore del mistero, anche se, come suggerisce lo stesso artista, nel mondo non c'è nulla che possa spiegarlo[35].

[35] *Ivi*, p.245.

Fig. 1 –René Magritte, *Les amantes*, 1928

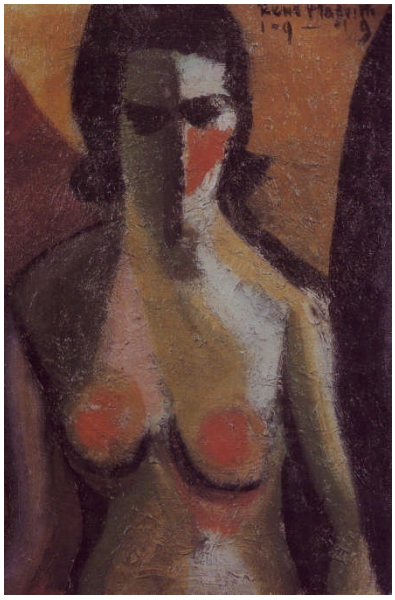

Fig. 2 –René Magritte, *Nu*, 1922

Fig. 3 – Giorgio De Chirico, *Canto d'amore*, 1910

2. La poesia è una pipa[36]

Un oggetto non possiede il suo nome al punto che non si possa trovargliene un altro che gli si adatti meglio[37]. Questa riflessione risale al 1929 e si trova nel testo intitolato *Le parole e le immagini,* all'interno dell'ultimo numero di "La Révolution Surréaliste". Alla base di questo pensiero vi sono una serie di investigazioni linguistiche che René Magritte compie a partire dall'anno 1926. In sostanza, esso mette in discussione tre relazioni di solito date per scontate: quella tra oggetto reale e cosa rappresentata, tra linguaggio iconico e linguaggio verbale, tra realtà e linguaggio. La traduzione in immagini di tutto ciò, trova la sua formulazione più celebre, e più riuscita per semplicità ed efficacia, in uno dei più famosi quadri dipinti da Magritte attorno all'anno 1928: *L'uso della parola I.* [fig.4] L'opera è molto semplice, uno sfondo monocromo e il ritratto -il più oggettivo possibile- di una pipa accompagnata da una didascalia in un corsivo manierato ed elegante, *Ceci n'est pas une pipe.*

Le pipe hanno una lunga storia nella carriera artistica di Magritte, a partire dal 1926 egli ne dipinse diverse versioni del tema. Si tratta della serie delle tele intitolate rispettivamente: *Il tradimento delle immagini* e *I due misteri*, che si sviluppa dal 1928-29 fino al 1966.

La prima pipa realizzata in assoluto dal pittore è uno schizzo, raffigurante tre elementi in giallo: una forma astratta, la rappresentazione di una pipa e la parola *pipe.* [fig.5]

Attorno al 1928-1929 il tema della pipa conosce la sua massima notorietà; nelle prime versioni l'immagine, come abbiamo precedentemente descritto, è la rappresentazione inequivocabile di una semplice pipa e sotto di essa vi è posta la sconcertante scritta: *Questo non è una pipa.* Ma la questione è molto sentita e la questione della pipa viene portata avanti. Dopo la *classica* versione del 1928 l'artista belga riproporrà questo tema più volte ed in varie versioni che tendono ad aumentare gli elementi della finzione rappresentativa. *La Trahison des images,* [fig.6] ad esempio, fa proiettare alla pipa un'ombra, l'oggetto è sospeso davanti a un piano di legno con tanto

[36] In <<La Révolution surréaliste>>…p.57. Citato da Magritte, *Scritti Vol.II,* p. 57.
[37] I Classici dell'arte, *2. Magritte* cit., p.36.

di venature e in basso vi è inchiodata una targhetta in ottone che porta la medesima scritta *"Ceci n'est pas une pipe"*. La scrittura della didascalia, questa volta, non è più come *dipinta a mano* e in corsivo, ma ci appare come un qualcosa di molto più autorevole. Trentacinque anni dopo la prima opera, il problema non è ancora risolto per l'artista René Magritte; tutto ciò ci è dimostrato dal fatto che egli, anche negli anni più tardi, ritornerà ben due volte sullo stesso soggetto, per approfondirne alcuni corollari.

Nel 1964 l'artista dipinge *L'air e la chanson* [fig.7], raffigurante di nuovo una pipa e la medesima scritta sottostante: *Questo non è una pipa*.

Ma c'è qualcosa d'insolito, c'è che la pipa è inserita in una cornice dipinta: *[…] la pipa nel quadro (nel quadro) mostra d'esser dipinta, col che si sa che – come sottolinea la scrittura –non è una vera pipa*[38]. Subito ci accorgiamo però di una stranezza, la pipa nel quadro nel quadro sprigiona del fumo, come se contenesse del tabacco accesso, che passa davanti alla cornice e poi si perde lasciando il dipinto di Magritte. Si potrebbe allora sottolineare, come del resto dimostra Contardo Calligaris, una nuova scoperta:

> la pipa in questione proietta sulla tela un'ombra, sicché al quadro nel quadro la si direbbe appoggiata. Benissimo, è una *grosse gague*, tutto da ridere, e vale: attenti ai trucchi , di nuovo: la pipa dipinta può sembrare vera. E la scritta: "questo non è una pipa", mette in guardia, si capisce contro il rischio di prender, da lontano alla sprovvista, la pipa così ben dipinta (in terza dimensione) per una pipa appunto, magari un ready-made di Duchamp[39].

Dopo *L'air e la chanson* del 1964 l'artista belga torna al lavoro rappresentando quella che è l'ultima versione dell'opera, dal titolo*: I due misteri* [fig.8]*;* stessa pipa, stesso enunciato, stessa calligrafia e ancora il testo e la figura si trovano all'interno di una cornice dipinta dall'artista. La differenza, rispetto alle opere precedenti, è che nella tela del 1966 vediamo rappresentate ben due pipe: una è inquadrata in una tela-lavagna posta su un cavalletto da pittore; l'altra, sospesa a mezz'aria, più grande e come fosse una nube di fumo grigiastra, fluttua nello spazio e aleggia nel vuoto. Ma se non è pipa la prima per esser dipinta, lo è forse la seconda che è assurda, grossa e sospesa a mezz'aria? Dov'è insomma la pipa reale?

---

[38] C. Calligaris, *Il quadro e la cornice*, Dedalo libri, Bari 1975 cit., p .138.
[39] *Ibid.*

Giunti alla fine della descrizione delle "tavole" che rappresentano la serie *"Ceci n'est pas une pipe"*, possiamo fare alcuni confronti tra la versione primitiva dell'opera che a detta di Foucault sconcerta per la semplicità con cui è dipinta, e le successive; la versione degli anni Sessanta, invece, moltiplica manifestamente le incertezze volontarie[40]. Il disegno questa volta è collocato sulla superficie molto chiaramente delimitata di un quadro, la cornice, esposta su di un cavalletto, è appoggiata ai *cavicchi* di legno[41], ciò sta ad indicare che si tratta del lavoro di un pittore. L'opera appare così conclusa e messa in mostra per un eventuale osservatore, il quale, potrà servirsi dell'enunciato come didascalia che spiega e commenta il disegno della pipa. Considerato che la dicitura *Questo non è una pipa*, posta sotto al disegno, non è il titolo dell'opera, in quanto essa è stata nominata da Magritte *I due misteri*, potremmo pensare ad un enunciato esplicativo, scritto da un maestro zelante in una grafia elementare: *Scritta a mano con una calligrafia regolare, diligente, artificiosa, con una calligrafia da amanuense, quale si può trovare, a titolo di esempio, sul frontespizio dei quaderni di scuola, o su una lavagna dopo una lezione di cose* [42]*;* tutti gli elementi insomma fanno pensare a un contesto scolastico, per la precisione la lavagna di un'aula.

Torneremo successivamente all'analisi più approfondita della tela del 1966 che, a quanto descritto, appare più particolareggiata rispetto alle prime versioni elementari degli anni Venti. Per riuscire nell'interpretazione dell'opera dobbiamo procedere per gradi e cercare di partire dal principio, con l'analisi dei due elementi fondamentali (l'oggetto pipa e il testo scritto) che formano fin dall'inizio la versione primitiva di *Ceci n'est pas une pipe*. Prima di imbarcarci in questa riflessione che potrà essere, a tratti prettamente pittorica e a tratti filosofica e linguistica, si cercherà di delineare la questione fondamentale che ha spinto un pittore come Magritte a ripetere in maniera così ossessiva l'immagine della pipa. Nel corso della sua produzione artistica, per la precisione, egli proporrà questo tema undici volte, in svariate versioni. La risonanza del capolavoro fu tale tanto che l'opera è considerata una sorta di simbolo magrittiano, un'icona ricorrente, ma facile e tradizionale: così è apparsa a gran parte del pubblico e della critica.

---

[40] M. Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p.13.
[41] *Ivi* cit., p.16.
[42] *Ivi* cit., p.13.

Sicuramente, rimanendo ad una prima e superficiale analisi il quadro potrebbe apparire come una sorta di paradosso, un gioco assurdo e bizzarro disegnato da un giovane e irriverente artista, il quale, voleva far divertire il suo pubblico con le immagini. A quanto detto, la figura della pipa nella tela *La Trahison des images* (prima opera del 1928-29 sottotitolata *Ceci n'est pas une pipe*) è talmente accademica e banale che può apparirci, per dirla con il filosofo Michel Foucault,

> come una pagina presa da un manuale di botanica: una figura e il testo che le dà nome. Nulla di più facilmente riconoscibile che una pipa disegnata così; nulla di più facile da pronunciare – il nostro linguaggio lo sa bene per noi – che il "nome di una pipa"[43].

Ben presto però, non appena il nostro sguardo cadrà nell'enunciato sottostante alla raffigurazione della pipa, saremo colti da sconcerto e incertezza. Allora saremo obbligati, leggendo il testo, a chiederci: *a che cosa si riferisce la frase scritta sul quadro? Al disegno sotto il quale essa si trova immediatamente?*[44]

Se la risposta fosse positiva saremmo portati a pensare che questa scritta ingenua oppure il disegno elementare che la sovrasta, debbano presto essere cancellati, o l'uno o l'altra, al fine di correggere "l'errore" o il malinteso, ed eliminare ogni equivoco. Per farlo bisognerà disegnare qualcosa che non sarà veramente una pipa, o scrivere una frase che affermi che si tratta proprio di una pipa.

Per smentire ogni luogo comune e dissipare ogni dubbio d'interpretazione a quest'immagine d'artista, e le successive, è fondamentale il contributo di un grande filosofo quale Michel Foucault (1926-1984), il quale, ha dedicato un lungo studio al linguaggio magrittiano, prendendo spunto proprio da quest'opera. *Questo non è una pipa* è infatti il titolo del saggio datato 1973, in cui il filosofo studia in maniera puntuale e chiara tutte le implicazioni figurative e filosofiche dell'importante ricerca artistica del pittore belga.

Come abbiamo già potuto vedere nell'introduzione dello scritto, Michel Foucault è il filosofo con cui Magritte intrattenne più rapporti. A partire dall'anno 1966, infatti, i

---

[43] *Ivi* cit., p. 23.
[44] *Ivi* cit, p.17.

due, anche se non si conobbero di persona, ebbero modo di scambiarsi delle riflessioni tramite un rapporto di corrispondenza.

E Foucault dopo aver scritto il suo saggio, *Le parole e le cose*, si concentrò sullo studio dei molteplici dipinti della caratteristica pipa di Magritte, portando alla luce *i sette discorsi* (contenuti in *Ceci n'est pas une pipe*, 1973), atti a smentire i luoghi comuni utilizzati sovente dalla critica per interpretare le immagini magrittiane.

Lo studio di Foucault scredita, fin da principio, tutte le banali ed equivoche interpretazioni della rappresentazione, andando subito a precisare il rapporto nel primo quadro, *La Trahison des images*, tra l'immagine e il testo; si rivela che la didascalia non funge da supporto al disegno: in Magritte essa comporta, invece, l'articolarsi di una frase il cui senso è senza corrispondenza con ciò che si vede. Scrive Foucault:

> Ciò che rende strana questa figura non è la " contraddizione " tra l'immagine e il testo. Per buona ragione: potrebbe esserci contraddizione soltanto tra due enunciati […]. Ora, io vedo che qui ce n'è soltanto uno, e che non può essere contraddittorio perché il soggetto della proposizione è un semplice pronome dimostrativo[45].

Se fino ad un momento fa speravamo di poter dare una spiegazione alla pipa, posta al centro della tela, tramite l'enunciato sottostante, con l'arrivo di Foucault tutte le nostre certezze crollano. Adesso scrittura e raffigurazione vivono in uno stato autonomo, non vi è più la necessità inevitabile di riferire il testo al disegno.

La questione che Magritte affronta attraverso le sue immagini dipinte ha un significato che va oltre la tela: è la rottura linguistica. La sua ricerca artistica mira a sconfessare il principio della pittura classica, basato sull'illusionismo pittorico, secondo il quale vi è corrispondenza tra immagine e realtà. Il concetto, porta con sé una riflessione molto profonda sulla natura del linguaggio e viene espresso da Magritte in maniera molto semplice:

> …La famosa pipa…Me l'hanno tanto rimproverata! E tuttavia… la si può forse caricare, la mia pipa? No, vero, non è altro che un'immagine. Dunque, se avessi scritto sotto il mio quadro: "Questa è una pipa", avrei mentito!...[…] [46].

---

[45] *Ivi* cit, p.23.
[46] Magritte, *Scritti Vol.II* cit., p. 278.

E così, con una banalità disarmante ma efficace, la celeberrima pipa vuole svelare la vera natura della rappresentazione: ciò che abbiamo davanti agli occhi, per quanto si avvicini ad un'immagine realistica, non è una pipa. *Ma non vedo niente di paradossale in quest'immagine, giacchè l'immagine di una pipa non è una pipa, c'è una differenza*[47], afferma nuovamente l'autore del quadro.

Il ragionamento però non deriva dalla lettura della didascalia sottostante: ora siamo finalmente consapevoli che una rappresentazione non può prendere il posto di un oggetto nella realtà. I problemi che l'opera sprigiona attraverso le immagini sono inerenti alla natura dell'arte e ai suoi fondamenti logici e linguistici, una sorta di critica indiretta alla pittura classica che stabiliva un legame indissolubile tra la realtà oggettiva e l'opera d'arte. L'opera del giovane pittore, già a partire dal 1926, può essere considerata rivoluzionaria: la celeberrima pipa accompagnata dalla scritta *Ceci n'est pas une pipe,* non solo contesta la rappresentazione ma lo fa con i mezzi stessi della rappresentazione[48]. Proprio attraverso il lavoro con le immagini, Magritte opera una critica in merito all'illusionismo pittorico, la cui riflessione porterà alla luce un concetto fondamentale: le *immagini tradiscono*.

Il significato profondo di quanto detto sino ad ora, in merito agli enigmatici quadri proposti dall'artista, viene abilmente interpretato dal filosofo già precedentemente citato, Michel Foucault, il cui studio è indispensabile per una lettura corretta, fondamentalmente filosofica, dell'opera magrittiana. E' così che possiamo considerare lo schematico disegno della pipa, alla pari di un trattato filosofico, una ricerca semiotica, in linea con i postulati di de Saussure[49]. Le interpretazioni critiche più acute, infatti, pongono alla base del pensiero magrittiano le ricerche semiotiche di de Saussure o la filosofia di Wittgenstein; l'opera dell'artista belga segna l'esigenza di una nuova ridefinizione del rapporto significante-significato, messo in luce all'interno del *Trattato di linguistica generale*. Nel *Trattato* che è la vera e propria culla della semiotica, de Saussure elimina la corrispondenza diretta tra significato-significante, introducendo il concetto di arbitrarietà del segno.

---

[47] *Ivi* cit., p. 258.
[48] Cfr. Menna, *La linea analitica…* , p. 54.
[49] Cfr. G. Cortenova, *Magritte,* Giunti editore, Firenze-Milano 1991, p. 7.

Il contributo del filosofo francese Michel Foucault, è decisivo per capire come la serie delle tele sottotitolate *Ceci n'est pas une pipe* (sviluppatesi dal 1928-29 fino al 1966), siano in realtà una vera e propria opera da allegare a un testo di filosofia del linguaggio. Attraverso i suoi quadri *Magritte compie una serie di investigazioni sul linguaggio della pittura*,

> tra immagine e parola, tra denominazione visiva (l'immagine della pipa) e denominazione verbale (la leggenda "Ceci n'est pas une pipe"), sconfessando il ruolo assertivo tradizionalmente attribuito al quadro in virtù della presenza (implicita o esplicita) della didascalia e della presunta corrispondenza tra immagine e realtà[50].

La rappresentazione della pipa diviene così l'emblema del modo in cui il pittore, fin dall'inizio, si occupa della sua attività artistica: un metodo apparentemente semplice e una rappresentazione realistica atte a porre in luce l'abisso incolmabile che separa linguaggio e realtà. Il compito dei suoi quadri è quello di rendere visibile un problema che va a toccare i fondamenti linguistici e gnoseologici che stanno alla base del reale.

Non si tratta però di dire semplicisticamente: "Questo non è una pipa, ma la rappresentazione di una pipa", la questione è molto più complessa. L'importanza decisiva di celebri quadri quali quello della pipa operano una sintesi riflessiva, il cui compito è quello di abbattere la corrispondenza, troppo spesso data per scontata, tra la realtà e la sua rappresentazione. Risulta subito evidente, come già diceva la spiegazione ovvia e semplice di Magritte, che l'immagine di una pipa rappresenta soltanto questo strumento da fumatori, per cui non è possibile usarlo per fumare. Essa infatti, non gode di tutte le proprietà dell'oggetto-pipa, *per la stessa ragione per cui la parola "cane" non abbaia, come aveva osservato William James-*[51], non c'è identità tra denominazione verbale e denominazione visiva dell'oggetto.

Per ritornare al quadro in questione esso prende di mira un dogma antico, considerato assoluto, secondo il quale "dipingere è affermare"; in realtà, ci dice il pittore:

---

[50] Menna, *La linea analitica.*…cit., p.56-57.
[51] Meuris, *Magritte* cit., p. 129-130 .

> […] dell'arte, e del quadro, in particolare, non è possibile predicare il vero e il falso e per dimostrare questo assunto affronta la questione dai fondamenti gnoseologici stabiliti dalle leggi della teoria dell'identità, a cominciare dalla legge di Leibniz: se, come questa enuncia, x=y se e solo se x gode di tutte le proprietà di cui gode y e y gode di tutte le proprietà di cui gode x, […][52].

Tuttavia ciò che sconcerta l'osservatore, nel disegno, è l'affermazione dell'enunciato sottostante che nega l'evidenza, all'interno di una tradizione che si rifugia nelle abitudini linguistiche. Dice Magritte, nel corso di un'intervista rilasciata a Jacques Goossens:

[…] E' evidente che l'immagine di una pipa non è una pipa. Potrebbe sembrare un'affermazione semplicistica, ma nondimeno…essa causa uno choc alle persone che non pensano a quest'evidenza[53].

Ma veniamo ora al nodo cruciale della riflessione, analizzando il ruolo che hanno le parole all'interno dell'immagine magrittiana; secondo Suzi Gablik, infatti, è difficile dire se l'asserzione del testo è vera o falsa, come del resto ci dice lo stesso Foucault all'interno di *Ceci n'est pas une pipe: vi è l'impossibilità di definire il piano che permetterebbe di dire che l'asserzione è vera, falsa, contraddittoria*[54]. Anche il testo d'altronde è dipinto, perciò non può essere altro che la rappresentazione di un testo: la scrittura, infatti, non è nient'altro che un linguaggio convenzionale come la pittura. Michel Foucault arriva così a darci la spiegazione in merito all'operazione elaborata da Magritte nel quadro: *un calligramma* costruito segretamente dal pittore, poi disfatto con cura[55]. In altre parole l'artista avrebbe preso spunto dalla caratteristica organizzazione visiva del calligramma, in cui la disposizione dei segni che formano il testo, e che "dicono" la cosa di cui si parla, coincide con la forma della cosa stessa; esso accosta il più possibile il testo e la figura: colloca gli enunciati nello spazio della figura, e fa *dire* al testo ciò che il disegno *rappresenta*. La conseguenza più immediata è data dal fatto che al cospetto del calligramma il risultato del guardare e del leggere coincidono perfettamente; *il calligramma è dunque una tautologia*, evidenzia Foucault proprio nel capitolo del suo saggio intitolato: *Il calligramma disfatto*.

---

[52] Menna, *La linea analitica*…cit., p.57.
[53] Magritte, *Scritti Vol. II* cit., p.259.
[54] Foucault, *Questo non è una pipa*.. cit., p.24.
[55] Cfr. *Ibid.*

E ancora:

> […] Il calligramma, (….), si serve della proprietà delle lettere di valere contemporaneamente come elementi lineari che si possono disporre nello spazio e come segni che devono succedersi secondo la sola concatenazione della sostanza sonora. In quanto segno, la lettera permette di fissare le parole; in quanto linea, essa permette di raffigurare la cosa [56].

Ma tornando alla prima versione semplice del disegno di Magritte, pare che esso sia costruito dai frammenti di un *calligramma dissolto*, come sottolinea lo studio del filosofo. Infatti, sia la frase scritta sia la pipa raffigurata conservano, se così si può dire, la "memoria" di un antecedente calligramma che ora è stato distaccato: si ritorna così alla tradizionale pagina di un libro, di un manuale e al suo antico principio di distribuzione (il rapporto tradizionale tra linguaggio e immagine).

Ma questo accade soltanto in apparenza, a detta di Foucault. E' vero infatti che il testo nel quadro *La Trahison des images*, è ritornato al suo posto, sul fondo, lì dove serve da supporto all'immagine e *ridiventa* <<*leggenda*>>[57]. Si è obbligati ad attribuire alle parole un passato calligrafico perciò, senz'ombra di dubbio, esse hanno conservato l'appartenenza al disegno: sono parole che disegnano parole. Testo in forma di immagine che il pittore ha messo fuori della pipa, ma dentro il perimetro generale del disegno [58].

Inversamente, la forma della pipa, disegnata dalla stessa mano e con la stessa matita del testo, prolunga la scrittura come fosse una *figura in forma di grafia*[59]. Mentre prima avveniva una sorta di formazione dell'immagine tramite le parole che avevano conservato l'appartenenza al disegno, ora la figura prolunga la scrittura più che illustrarla. Con l'operazione calligrafica compiuta da Magritte si assiste ad una congiunzione del guardare e del leggere, intreccio di scrittura e disegno. Una volta però che le cose sono state rimesse al proprio posto dal pittore si assiste alla frattura, una frantumazione, che conduce al fallimento della congiunzione del guardare e del leggere. Bisogna stare attenti al fatto che l'artista di Bruxelles si è preoccupato di conservare la

---

[56] *Ivi*, p. 27.
[57] *Ivi* cit., p. 29.
[58] Cfr. *Ibid.*
[59] *Ibid*, cit.

reminiscenza dell'antico calligramma, senza soffocarla del tutto, a tal proposito citiamo Foucault:

[…] si è preoccupato che la figura conservasse la pazienza della scrittura e che il testo non fosse mai altro che una rappresentazione disegnata [60].

Apparentemente, ciò che Magritte rappresenta è la semplice corrispondenza tra l'immagine e la didascalia; una forma nota e sufficientemente riconoscibile, un comune oggetto pipa, e sotto il testo che le dà il nome funge da comune didascalia; secondo Suzi Gablik, in questo quadro Magritte, *nomina ciò che non ha bisogno di essere nominato (perché è già familiare) e lo fa negando che sia ciò che è*[61]. In questo senso, il testo del pittore è doppiamente paradossale e viene a mancare la tradizionale funzione della didascalia. Ragionando con Foucault, siamo certi che questo strano gioco viene dal calligramma:

> Dal calligramma che dice le stesse cose due volte (laddove una sola sarebbe senza dubbio sufficiente); dal calligramma che fa slittare l'uno sull'altro, perché si nascondano reciprocamente, ciò che mostra e ciò che dice. […] per chi lo guarda il calligramma *non dice* e non rappresenta mai nello stesso momento; quella stessa cosa che si vede e che si legge è taciuta nella visione, nascosta nella lettura[62].

Ora, nell'immagine attuale, possiamo vedere che l'artista ha coscienziosamente messo al proprio posto il testo e l'immagine, le parti sono distaccate, perciò scrittura e raffigurazione vivono in uno stato di autonomo isolamento. Quindi possiamo affermare con sicurezza che da quest'operazione di rottura del calligramma deriva una stratificazione di discorsi, il cui compito è abbattere la corrispondenza tra la realtà e la sua rappresentazione simbolica.

Veniamo ora ad analizzare la complessità della questione, non si tratta infatti di dire semplicemente: "questo non è una pipa, ma la rappresentazione di una pipa", come già comunica il dipinto di Magritte. Foucault decide di dare una spiegazione all'immagine, facendo parlare tutti gli elementi dipinti che la compongono; iniziamo dalla pipa, forma lineare e schematica, posta al centro della tela e tanto facilmente

---

[60] *Ivi*, p.30.
[61] I Classici dell'arte, *2. Magritte* cit., p.100.
[62] Foucault, *Questo non è una pipa* cit. pp.30-31-32.

riconoscibile, scaccia il testo dicendo esplicitamente: *Vedete così bene che sono una pipa, che per me sarebbe ridicolo disporre le mie linee in modo da far loro scrivere: questa è una pipa. Le parole, sicuramente, mi disegnerebbero meno bene di quanto io non mi rappresenti*. E anche il testo, a sua volta: *Prendetemi per ciò che sono esplicitamente: delle lettere accostate le une alle altre, nella disposizione e nella forma che facilitano la lettura, garantiscono il riconoscimento [….] io non sono nient'altro che le parole che state leggendo* [63].

La separazione compiuta da Magritte, all'interno del lavoro *La Trahison des images*, può essere così sintetizzata, sulla base del saggio del filosofo francese: nulla di tutto quello che si vede nel quadro è una pipa; in basso vi è un testo che simula un testo e in alto un disegno di una pipa che simula un disegno di una pipa; le due posizioni, quella della figura e quella del testo, sebbene palesemente separate, come viene sottolineato nel saggio *Questo non è una pipa*, hanno un sottile legame che le unisce, la parola *questo.* Dove il *questo* si riferisce al disegno della pipa nel quadro, alla frase scritta, e di cui *questo* è contemporaneamente il designante e la prima parola[64], e ancora esso si riferisce alla forma della pipa in stile scritturale e a un testo disegnato: qui la terza funzione dell'enunciato. Di nuovo, si tende a sottolineare che designare e disegnare non si sovrappongono e l'enunciato di Magritte ha proprio la funzione di negare la corrispondenza tra le due parti, ovvero l'appartenenza del disegno e del testo con cui si può nominare la stessa pipa. La sovrapposizione però, come evidenzia Foucault, è ancora presente sullo sfondo dell'insieme, il gioco verbale e visivo del calligramma si aggira in esso, facendo scaturire l'essenza ambigua dell'immagine. Il calligramma, di cui si intravede nel quadro la reminiscenza, è stato costruito segretamente da Magritte: una trappola riaperta e poi disfatta con cura. Siamo quindi in presenza di un calligramma decomposto: l'operazione è stata annullata non appena compiuta, lo possiamo notare da come sono disposti gli elementi nell'immagine; il testo infatti è caduto in basso, come una sorta di premurosa didascalia da libro erudito e la figura della pipa, ora solitaria, prende il suo posto al centro del quadro: forma liscia, visibile, muta e tanto riconoscibile per il suo schematismo scolastico. Magritte, in questo modo, esprime due posizioni, mentre la raffigurazione della pipa lascia dire alle

[63] Cfr. *Ivi*, p. 33.
[64] *Ivi* cit., p.35.

parole ciò che vuole, il testo afferma la propria autonomia da ciò che nomina. Non ci troviamo più al cospetto del calligramma, dove scrittura e raffigurazione si fondavano su un rapporto di esclusione e un potenziale conflitto latente era sempre in agguato; l'uno tendeva inevitabilmente a prendere il sopravvento sull'altro, a schiacciarlo sul fondo e ridurlo a fantasma, a realtà volatilizzata.[65]

Ora invece quel che possiamo vedere in *Ceci n'est pas une pipe*, come ci dice Foucault, è uno scarto tra i due elementi, l'assenza di lettere nel disegno, la negazione espressa nel testo che enunciano in modo affermativo due posizioni[66].

Nella separazione compiuta da Magritte tra le parole e la figura, il filosofo francese individua un vuoto, un'assenza di spazio comune, dove i due elementi possano interferire reciprocamente; si tratta della cancellazione del "luogo comune", ritornando così all'abitudinale impostazione della pagina da libro illustrato. Nel disegno di Magritte, infatti, la trappola è stata svelata e, quando ogni cosa torna al suo posto, provoca *il naufragio dell'interezza e dell'unità del calligramma*[67]; viene dunque a mancare l'organizzazione visiva del calligramma, in cui la disposizione dei segni del testo sono suscettibili di accogliere una figura e le immagini di entrare nell'ordine lessicale. Vi è quindi una coincidenza perfetta. Ma ora,

la "pipa" che era indivisa tra l'enunciato che la nominava e il disegno che doveva raffigurarla, quella pipa che intrecciava i lineamenti della forma e la fibra delle parole, è definitivamente scomparsa [68].

La frattura è provocata e messa in primo piano dal pittore belga: tra il testo, che funge nel quadro da didascalia, e il disegno vi è una *dichiarazione di divorzio*: *l'enunciato che contesta il nome del disegno e al tempo stesso il referente del testo*[69].

Tutta questa spiegazione ci è utile per arrivare all'analisi dell'ultima opera della serie dedicata da Magritte alla *Pipa: I due misteri*. Sicuramente la versione del 1966, con la sua ricchezza di elementi interpretativi, porta a compimento quella che è la complessa ricerca magrittiana in campo linguistico e figurativo. Il culmine del suo

---

[65] Cfr. Cortenova, *Magritte*, p.6.
[66] Cfr. Foucault, *Questo non è una pipa*, p.33.
[67] Cortenova, *Magritte* cit., p.6.
[68] Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p.37.
[69] *Ibid*.

pensiero, espresso attraverso le immagini, è raggiunto in quest'ultima tela di *Ceci n'est pas une pipe.*

Dalla precedente descrizione de *I due misteri,* condotta all'inizio del capitolo, possiamo ricavare che ci troviamo ora in presenza di un'altra opera di *"quadro nel quadro"*, un tipico espediente magrittiano che verrà spesso utilizzato anche in lavori successivi (si vedrà più avanti nello specifico la tela *La condition humaine*). Questa volta la classica figura della pipa dipinta dal belga, con la scritta posta immediatamente sotto di essa, è rimpicciolita e rappresentata all'interno di una lavagna o tela delimitata ai bordi laterali da una cornice, sostenuta a sua volta dalle gambe di un cavalletto. La cornice sembra essere in legno e la superficie su cui è disegnata la forma della pipa è di colore nero: il tutto fa pensare ad una lavagna, collocata all'interno di uno spazio scolastico. E ancora non possiamo dimenticare che quest'immagine della pipa e l'enunciato che essa si porta sempre a presso sono collocati dal pittore in uno spazio che pone dei limiti ben determinati: la superficie pittorica bidimensionale. Magritte proponendo l'opera *I due misteri*, non vuole smette di sottolineare che ci troviamo sempre in presenza di una rappresentazione: *dal momento che si tratta di un dipinto, le lettere non sono che l'immagine delle lettere; dal momento che si tratta di una lavagna, la figura non è che la continuazione didattica di un discorso;* [70]

Ritorniamo ora al dipinto del 1966: il nostro occhio non potrà far a meno di notare, al di sopra della *pipa da alfabetiere*, un'altra simile figura sospesa a mezz'aria. C'è chi si chiederà: il modello reale? Ma è una pipa troppo grossa e assurda per essere vera. Questa enorme pipa campeggia a mezz'aria senza coordinate, contrapponendosi alla stabilità di quella in basso. Ed è proprio questo il dubbio che assale Foucault: l'opposizione tra il fluttuare incollocabile della pipa in alto e quella in basso che è solidamente ancorata ad un cavalletto, a una cornice[71].

Dobbiamo ora cercare di dare un'interpretazione all'opera, ovvero capire perché Magritte ha deciso di disegnare nella tela *I due misteri* questa gigantesca forma e di collocarla lassù nella sua *immobilità inaccessibile di pallone aerostatico?*[72]

---

[70] *Iv*i, p.38.
[71] Cfr. Foucault, *Questo non è una pipa*, p. 17-18- 19.
[72] *Iv*i, p.19.

Per procedere alla lettura del quadro di Magritte Foucault, nel suo saggio, lo inserisce in un contesto scolastico e immagina la voce di un maestro zelante che mostra ai suoi alunni, con un dito indice puntato, la lavagna con il testo scritto e l'immagine[73].

Il filosofo francese utilizza la figura immaginaria di un maestro per introdurre la spiegazione del dipinto, come se questo avesse scritto alla lavagna che si tratta davvero di una pipa. Il maestro, non appena ha detto che si tratta di una pipa, ha dovuto subito correggersi dicendo:

> Questo non è una pipa, ma il disegno di una pipa, e ancora riferendosi all'enunciato: Questo non è una pipa, ma una frase che dice che è una pipa, La frase: questo non è una pipa non è una pipa; Nella frase: Questo non è una pipa, ***questo*** non è una pipa: il quadro, la frase scritta, il disegno di una pipa, tutto questo non è una pipa[74].

Quindi sia il testo sia il disegno sulla lavagna sono rispettivamente la rappresentazione di un testo scritto e la rappresentazione di un oggetto-pipa, oltre che la sua rappresentazione da alfabetiere o da lavagna di scuola elementare. Non dobbiamo dimenticare però che nel dipinto del 1966 compare anche una nuova forma fluttuante che, posta davanti agli occhi degli spettatori, appare come una grossa nube di fumo fuori da ogni spazio e da ogni base fissa; ma anche questa gigantesca pipa fatta d'aria è come quella sottostante, nient'altro che un'immagine disegnata, infatti: *non c'è pipa da nessuna parte*, esclama Foucault[75].

Il filosofo, all'interno del suo saggio dedicato al tema *Ceci n'est pas une pipe*, cercherà di dare molte plausibili interpretazioni alla nuova forma smisurata introdotta da Magritte nel quadro *I due misteri*; ad un certo punto infatti egli parla della pipa sospesa come se fosse un'emanazione di quella in basso, una nube dal colore grigiastro, venuta a formarsi a mezz'aria dalla fuoriuscita del fumo prodotto dalla pipa più piccola lì in basso.

Allora verrà spontaneo chiedersi se è questa la pipa vera. O meglio se questa nuova forma, priva di una superficie che la delimita quindi libera dai vincoli della tela e del cavalletto, sia finalmente un modello reale. Seguendo l'analisi di Foucault anche

---

[73] Cfr. p.38.
[74] *Ivi*, cit. p.39.
[75] *Ivi*, p.38.

quella pipa non è veramente una pipa, anch'essa, come la precedente, non è che un disegno. L'immagine di Magritte questa volta poteva essere considerata fuorviante, forse a causa della "nuova" pipa fluttuante che, non essendo dipinta attraverso l'espediente del quadro nel quadro, fa perdere ogni coordinata all'osservatore tanto da condurlo a credere che si tratti di una pipa reale. E' proprio il filosofo francese che ci mette in guardia dall'inganno, facendo tornare nuovamente in campo la voce del maestro che spiega ai suoi alunni con ostinazione che neanche questa vaporosa pipa è una pipa. Egli infatti non ha torto, ribadisce Foucault in merito[76].

Certamente con l'aggiunta in scena di questo oggetto-pipa fluttuante, Magritte ha voluto complicare le cose; nonostante ciò non dobbiamo mai dimenticarci che l'immagine osservata è sempre un quadro, e lo spazio simbolico su cui sono state tracciate entrambe le rappresentazioni è sempre lo stesso: la superficie bidimensionale. *[…] e la grande pipa di fumo è tanto poco pipa come nel caso di quella dipinta sulla tela-lavagna*[77].

Sicuramente l'esile saggio di Foucault è fondamentale per avere delle linee guida attraverso le quali riuscire ad individuare il problema di base proposto da Magritte, lungo tutta la serie delle tele dedicate alle pipe. Ciò che emerge dall'analisi foucaultiana di *Ceci n'est pas une pipe* è il fatto che una lettura simbolica di ogni opera d'arte del pittore belga non è possibile; dietro la tematica delle pipe, approfondita da Magritte nel corso di tutta la sua carriera, non vi sono significati simbolici. In merito, nota Suzi Gablik che le sue immagini non hanno un significato: *sono* un significato[78].

I suoi quadri non ci permettono di articolare dei lunghi discorsi razionali, essi infatti alternano alle immagini le parole, come fossero una sorta di rebus i quali propongono un problema. La pittura di Magritte è costantemente alla ricerca di problemi che vengono resi visibili tramite le immagini ma non sono spiegabili verbalmente.

L'osservatore verrà letteralmente spiazzato dalla semplicità delle immagini alle quali, però, non potrà trovare soluzione. L'impossibilità generale della soluzione è data dal fatto che pur essendo i suoi dipinti vicini ai rebus, ogni ostacolo linguistico presente

---

[76] Cfr. *Ivi*, p. 39.
[77] Cortenova, *Magritte* cit., p. 7.
[78] Cfr. I Classici dell'arte, *2. Magritte* cit., p. 41.

non può essere superato e questo perché ciò che abbiamo di fronte non è un gioco enigmatico da risolvere, ma un'opera d'arte.

E il vero compito dell'artista, secondo Magritte, è di rappresentare attraverso l'arte della pittura il mistero e la poesia che pervadono l'universo e che non possono essere spiegati razionalmente.

Neppure i sette discorsi individuati da Foucault e ben sintetizzati nell'ultimo capitolo del suo saggio saranno sufficienti a rendere comprensibile l'invincibile mistero della semplicità di un'immagine come la pipa. Il filosofo infatti, sulla linea dell'artista, non cerca di dare una spiegazione logica e razionale ai *Due misteri* ma utilizza un metodo creativo di interpretazione: gli oggetti enunciano in prima persona le sette problematiche del quadro. L'impalcatura teorica che sta dietro alla scelta foucaultiana, del resto, non è molto diversa da quella su cui si fonda tutta la pittura di Magritte: *far urlare il più possibile gli oggetti familiari*.[79]

Ne *I sette sigilli dell'affermazione,* ultimo capitolo del saggio di Foucault, tutti i tre elementi dipinti da Magritte parlano, dapprima singolarmente poi due per volta, intrattenendo un discorso in merito alla famosa questione di *Questo non è una pipa*.

Ogni elemento deve rendere conto di se stesso e del suo vicino, la questione è molto complessa e così sintetizzata da Foucault:

> Nulla di tutto questo è una pipa; ma un testo che simula un testo; un disegno di una pipa che simula un disegno di una pipa; una pipa (disegnata come se non fosse un disegno) che è il simulacro di una pipa (disegnata come una pipa che a sua volta non sarebbe un disegno [80].

Il filosofo francese sta qui analizzando *I due misteri*, ma i sette discorsi elencati sono tutti impliciti anche nelle prime versioni dell'opera. Andiamo ora più approfonditamente ad analizzare la funzione del *simulacro* che sarà così decisivo per la formazione delle sette problematiche foucaultiane, individuate nelle tavole di *Questo non è una pipa*.

---

[79] Testo di una conferenza tenuta da Magritte il 20 novembre 1938 al Musée Royal des Beaux-Arts di Anversa. Citato da René Magritte, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1979.
[80]I Classici dell'arte, *2. Magritte* cit., pp. 37-40.

La rete che viene a formarsi tra gli elementi dell'opera, annulla la somiglianza intrinseca e a poco a poco capiamo che Magritte privilegia la *similitudine*, in quanto, la somiglianza non è che lo specifico del pensiero; scrive il pittore proprio in una lettera del 1966 a Michel Foucault:

> Le "cose" non hanno fra loro una somiglianza, ma hanno o non hanno similitudini.
> Solo il pensiero può essere somigliante. Il pensiero somiglia essendo quello che vede, intende o conosce, esso diventa ciò che il mondo gli offre[81].

Ancora riferendosi alla somiglianza nei suoi scritti:

> La somiglianza non appartiene che al pensiero: essa assomiglia diventando il mondo, che si manifesta invisibilmente (idee, sentimenti, sensazioni) e visibilmente (persone, cieli, montagne, mobili, solidi, scritte, immagini, ecc.)[82].

Dopo aver fatto queste importanti considerazioni possiamo rapportarle ora al disegno della pipa e a tutti gli elementi che compongono l'opera; questi, in realtà, rapportati gli uni agli altri annullano la somiglianza intrinseca che sembravano portare dentro di sé, formando così una rete aperta di similitudini. La rete è aperta, come scrive Foucault, non sulla pipa "reale", essendo che di pipa "reale", come abbiamo già detto più volte non troviamo traccia nei disegni e nelle parole, ma aperta su tutti gli altri elementi similari che vengono catturati nella rete e svolgano la funzione di simulacri. *Per simulacro intendiamo anche,* dice il filosofo, *tutte le pipe "reali", di terracotta, di schiuma, di legno, ecc*[83].

Ed è così che Foucault fa parlare i vari oggetti disposti nell'opera di Magritte da lui analizzata, *perché tutti, in fondo, possono dire sia di se stessi che del loro vicino: questo non è una pipa*[84]. E' come se si creasse una sorta di discorso articolato tra la pipa in basso, disegnata all'interno di una tela sorretta da un cavalletto, la pipa fluttuante e l'enunciato sottostante, i quali si mettono a disquisire sulle loro posizioni, creando così un dialogo "botta e risposta". La strategia inventata dal filosofo è basata sull'ultima

---

[81] Magritte, *Scritti Vol. II* cit., p..273.
[82] *Ivi*, p.209.
[83] Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p 70.
[84] *Ibid.*

versione della *Pipa* disegnata dall'artista belga (*I due misteri*); quest'opera è sicuramente quella che potremmo definire la *summa* di tutto il pensiero magrittiano in merito alla sua lunga ricerca, la cui tematica porta il titolo di *Questo non è una pipa*. La completezza e la complessità del quadro è utile al filosofo che riuscirà a creare una fitta rete comunicativa tra gli elementi, i quali, riusciranno così a spiegarsi per quello che sono realmente, dei simulacri.

Ma iniziamo ora a vedere come dialogano gli oggetti nel saggio di Foucault, riportando alcune linee guida del discorso. Ovviamente la prima che sentiremo parlare è la protagonista indiscussa della tela, la solita pipa:

> Ciò che vedete qui, queste linee che formo o che mi formano, tutto questo non è una pipa come probabilmente voi credete; ma un disegno che è in rapporto di similitudine verticale con quell'altra pipa, […] che vedete là – ecco, proprio sopra il quadro in cui sono, io, una semplice e solitaria similitudine[85].

Ora è il turno della pipa in alto che, intromettendosi nello stesso enunciato, risponde:

> Ciò che vedete fluttuare davanti ai vostri occhi, […] questa nebbia che non poggia su una tela né su una pagina, come potrebbe essere realmente una pipa? Non ingannatevi, sono soltanto un similare – non qualcosa di simile a una pipa, ma quella similitudine nuvolosa che, senza rinviare a nulla, percorre e fa comunicare dei testi come quello che potete leggere e dei disegni come quello lì in basso[86].

Il terzo oggetto dell'opera che deve ancora entrare nel discorso è l'enunciato stesso che prendendo la parola, si pronuncia su se stesso:

> Le lettere che mi compongono e da cui vi aspettate, quando incominciate a leggere, che nominino la pipa, queste lettere come potrebbero osare dire che sono una pipa, […] ?
> Questa è una grafia che somiglia soltanto a se stessa e che non potrebbe equivalere a ciò di cui parla[87].

---

[85] *Ivi* cit., pp. 70-71.
[86] *Ibid.*
[87] *Ibid.*

Ma il dialogo continua, le voci che abbiamo appena sentito parlare una alla volta ora si uniscono, a due a due, e a rotazione si rivolgono al terzo elemento dicendo che "Questo non è una pipa".

Inizialmente il testo e la pipa in basso divengono complici, schierandosi contro la vaporosa pipa sospesa, entrambi legati dalla cornice e sostenuti dal cavalletto:

il potere di designazione delle parole, il potere di illustrazione del disegno denunciano la pipa in alto, e rifiutano a questa apparizione senza riferimento il diritto di dirsi una pipa, perché la sua esistenza senza appigli la rende muta e invisibile. [88]

Nella rete delle similitudini, alla fine, vengono a incontrarsi i due oggetti-pipa che, essendo similari, si uniscono in un'unica voce, contestando all'enunciato scritto di essere costituito da segni, senza somiglianza con ciò che designano[89]; neppure *questo* perciò ha il diritto di dirsi una pipa.

E adesso a legarsi sono due elementi che vengono entrambi da altrove: il testo e la pipa in alto, il primo è un discorso suscettibile di dire la verità, il secondo è come l'apparizione di una cosa in sé. Insieme, i due elementi diversi, formulano l'asserzione che la pipa del quadro non è una pipa[90]. Dopo questo lungo discorrere arriviamo infine al settimo, ultimo e definitivo discorso, contenuto anch'esso nell'unico enunciato che fino ad ora abbiamo portato avanti tramite gli *oggetti parlanti* foucaultiani. Interviene nel finale, quindi, una voce senza luogo che si ipotizza essere quella del quadro-lavagna o meglio del quadro *tout court* a parlarci contemporaneamente del testo, della pipa del quadro e quella che vi appare al di sopra; il nuovo elemento introdotto dall'esterno, ha un compito fondamentale: trarre le conclusioni dell'enunciando, sostenendo che *nulla di tutto questo è una pipa* e ogni elemento del quadro non è niente meno che un simulacro.

Siamo così giunti al gran finale formulando in un solo enunciato sette discorsi di cui non potevamo fare a meno perché, a detta del filosofo francese, importanti *per abbattere la fortezza in cui la similitudine era prigioniera dell'asserzione di somiglianza.*[91]

Magritte con la sua opera restaura un luogo comune tra l'immagine e il segno, lega all'interno di uno stesso spazio l'elemento plastico a quello linguistico che nella

---

[88] *Ivi* cit., p.72.
[89] *Ibid.*
[90] Cfr. *Ibid.*
[91] *Ivi* cit., p.73.

pittura classica era scrupolosamente escluso. Mette assieme una rete di similitudini pure, evitando però ogni possibilità in base alla quale sia dato al mondo dei segni di "affermare", o essere somigliante agli oggetti cui esso si riferisce: il segno è autonomo.

Ceci n'est pas une pipe non è un enunciato affermativo, ma liberato da ogni vincolo e svuotato da ogni funzionalità interpretativa e referenziale, esso non pare avere più alcun volume di riferimento o spazio tangibile a cui riferirsi; il linguaggio appare così definalizzato.

Ciononostante "il mistero" (o i "due misteri") dell'opera non consiste nel principio contraddetto di somiglianza e affermazione, ovvero del "dipingere non è affermare" di cui *Questo non è una pipa*, qui analizzato in dettaglio è un esempio dei più dimostrativi. Il lavoro di Magritte nasce da una concezione spoglia e disarmata del mistero e dal fatto che la sua esistenza si situa per lui al centro del mondo, ne è l'essenza stessa.

Il mistero non è una fra le possibilità del reale. Il mistero è ciò che è assolutamente necessario perché esista un reale[92].

Del resto, tutta l'opera del pittore di Bruxelles è impegnata nel tentativo di esprimere la profondità del mondo visibile di cui il mistero è l'unica certezza e senza il quale, a detta di Magritte, *nessun mondo né alcun pensiero sarebbero possibili*[93].

Le figure dei suoi quadri sono tratte esclusivamente da pensieri che il mondo offre all'artista e ordinate in modo tale da evocare non soggetti originali o fantastici ma il segreto del mistero.

Non è un caso se uno degli ultimi lavori significativi della sua carriera pittorica è proprio il quadro che porta il titolo *I due misteri* (1966), concetto a cui è ispirata come abbiamo visto, tutta la sua arte pittorica. E' proprio in un'intervista del 1962 rilasciata a Georges Dricot, un giovane studente appassionato di pittura, che Magritte utilizza l'immagine della pipa per portare l'esempio di un *pensiero* che evoca il mistero. Si legge nel colloquio con Dricot:

> Un altro esempio di pensiero ispirato è il pensiero descritto dall'immagine di una pipa unita alla scritta *"Questo non è una pipa"*.[94] Se si pensa al mistero, si evoca il mistero. Questa

[92]Magritte, *Scritti Vol. II* cit., p. 154.
[93]*Ivi*, p. 178.

immagine della pipa fa dunque pensare all'apparenza, dunque a ciò che non ha apparenza, al mistero[95].

Nonostante la nota esemplificativa dell'autore sia al quanto contorta, capiamo che l'essenziale della sua arte pittorica è dunque il mistero. Ma, in fin dei conti, la parola può dar luogo a molti significati, quindi, ci verrà spontanea la domanda: che cos'è il mistero per Magritte? Esistono molte definizioni a riguardo ma quella che si avvicina di più alla concezione magrittiana si rifà al pensiero di Heidegger per il quale, il mistero è inerente all'essenza stessa della verità. *Questa è la Verità, l'essenza della quale è un mistero […] è ignota. Non ne vediamo il volto […]*[96].

Magritte, rifacendosi al filosofo tedesco, si rifiutava di dare una spiegazione ai segreti che sottendono il mondo: essi non possono essere svelati, ma solo intuiti[97].

Del mistero, in quanto verità del mondo, non ci possiamo liberare, così come non ci possiamo liberare della tela, della pittura e dei colori. Perciò Magritte non mette in discussione la certezza della superficie pittorica come spazio dell'immagine e neanche il momento dell'esecuzione, ovvero l'atto creativo della pittura, va preso seriamente. *Dipingere enigmi per capire la vita*, venne infatti intitolata la sua conferenza del 1938, alla riprova del fatto che il suo lavoro non è uno scherzo.

Una tela e dei pennelli devono essere per il pittore ciò che la grammatica è per lo scrittore: uno strumento che gli permetta di evocare qualcosa. E per me, questo "qualcosa" è ciò che importa di più, io credo: il mistero del mondo[98].

---

[94]In questo caso l'opera alla quale ci si riferisce nel testo è quella intitolata *Il tradimento delle immagini (1948)* .
[95] Georges Dricot, *Une interview de Renè Magritte*, in <<Lecture, mon doux plaisir>>, <<Bulletin trimestriel de la Bibliothèque>>, n. 2, anno 3 °, Bruxelles 1962, n. 3, ciclostilato, pp. 45-48 (W 8 II). Citato da Magritte, *Scritti Vol. II*, p. 207.
[96] *Ivi*, p.112.
[97] Cfr. Merius, *Magritte*, p.103.
[98] Magritte, *Scritti Vol. II* cit., p.278.

Fig. 4 - *L'uso della parola*, 1928

Fig. 5- *Senza titolo* (la pipa), 1926 ca

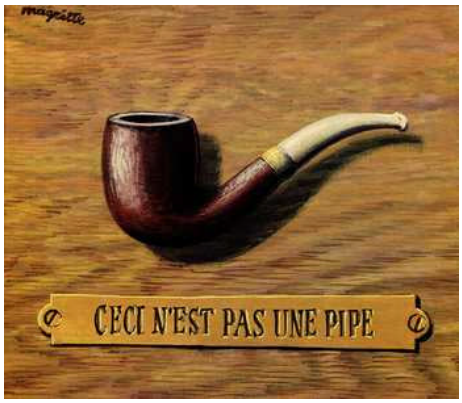

Fig. 6 - *Il tradimento delle immagini*, 1948

Fig. 7 - *L'air e la chanson*, 1964

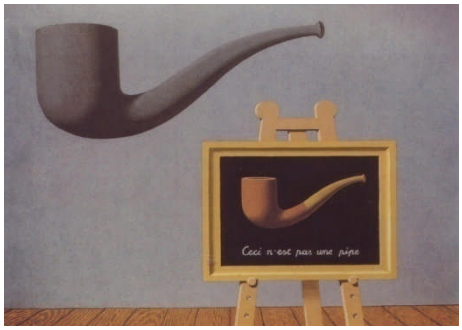

Fig. 8 - *I due misteri*, 1966

3. La condizione umana

Nel maggio 1933 appare per la prima volta l'opera dal titolo *La condition humaine* [fig.9], ad olio su tela e, nel 1935, Magritte dipinge un altro quadro con lo stesso titolo e motivo.

Gettando un primo sguardo sull'opera, si può osservare la raffigurazione di una tela sorretta da un cavalletto posta al centro del dipinto; la tela cela una parte del paesaggio naturale al di là del vetro. La parte di paesaggio nascosta sembra essere rappresentata dalla tela nel dipinto. Sorge spontanea la domanda: ciò che vediamo rappresentato nella tela in primo piano corrisponde davvero al paesaggio al di là della finestra?

Magritte si espresse molte volte su *La condition humaine* nel 1938. Il passo che ci è più congeniale lo riprendiamo da una conferenza dello stesso anno:

> Il problema della finestra ha fatto nascere *La condizione umana*. Ho piazzato davanti a una finestra vista dall'interno di una stanza un quadro che rappresenta esattamente la parte di paesaggio mascherata dal quadro stesso. L'albero rappresentato su questo quadro nasconde quindi l'albero situato alle sue spalle, fuori dalla stanza. Per lo spettatore si trova allo stesso tempo sul quadro, dentro la stanza, nel pensiero (*pensèe*) e all'esterno, nel paesaggio reale. E' così che noi vediamo il mondo, lo vediamo all'esterno di noi stessi e tuttavia non ne abbiamo che una rappresentazione (*reprèsentation*) dentro di noi [99].

La tela posta sul cavalletto si trova all'interno di un' opera a sua volta dipinta, siamo in presenza di un tipico espediente magrittiano di quadro nel quadro. Questo tema è ricorrente all'interno della sua produzione artistica e, anche se i soggetti cambiano lievemente, il titolo rimane sempre lo stesso: *La condition humaine.* Si tratta di un vero e proprio paradosso rappresentativo in cui lo stacco tra illusione e realtà (ovvero tra scenario naturale e natura rappresentata) diviene quasi osmosi impercettibile.

Ma se andiamo ad analizzare bene il quadro, ci accorgeremo che vi sono alcuni stacchi microscopici ed altri macroscopici che vanno a svelare l'inganno del dipinto nel dipinto. Li elenco qui di seguito

---

[99]Brandt, *Filosofia nella pittura* cit., p. 408.

- la continuità lineare tra la tela e il paesaggio retrostante viene interrotta sulla sinistra, dove avviene una sovrapposizione tra il dipinto sul cavalletto e la tenda posta ai lati della finestra;
- lo sfalsamento dei piani è evidente anche sulla destra, dove si nota il bordo bianco della tela inchiodata ai listelli;
- infine potremmo affermare macroscopicamente che il quadro non è il paesaggio ovvero:

> la sovrapposizione impossibile rinvia all'altro stacco […]: se il quadro nel quadro non può sovrapporsi senza scarto al paesaggio, ancor meno la tela di Magritte può sovrapporsi al muro cui è appesa e che la delimita: il paesaggio è, s'intende, anch'esso dipinto, lo rivela la cornice […][100].

La continuità tra la tela e il paesaggio nascosto viene interrotta e la rappresentazione non può che svelarsi come tale: essa non può più sostituirsi al reale; il quadro non è il paesaggio, la pittura del preteso "reale" si è rivelata pittura[101]. Ora possiamo affermare con sicurezza che la dialettica non è tra la realtà e la sua riproduzione, ma tra due *immagini* della realtà.

La finestra è chiaramente un'apertura sulla realtà esterna ma allo stesso tempo non dobbiamo dimenticare che è una rappresentazione della stessa, che incornicia e distanzia come un vero e proprio quadro.

Con *La Condizione umana I* entra nuovamente in questione, come del resto in molte altre opere di Magritte (ad esempio *Ceci n'est pas une pipe*), la sfiducia dell'impossibilità di una corrispondenza tra immagine e realtà. Questa considerazione ci è permessa perché la tela dipinta da Magritte può solamente ambire alla sostituzione del reale, ma non esserne fedele a tal punto da poterlo sostituire. Un occhio attento infatti analizzando l'opera in tutti i suoi dettagli potrà notare che ciò che è rappresentato sul quadro non corrisponde necessariamente a quello che nasconde. La spiegazione sta infatti nel particolare intenzionale della tenda, nascosta dalla tela sul cavalletto ma non riprodotta; il quadro prosegue infatti la descrizione del paesaggio che si presuppone ci

[100]C. Calligaris, *Il quadro e la cornice*, Dedalo libri, Bari 1975 cit., p. 136.
[101]Cfr. *Ibid*.

sia dietro, anche se di ciò non potremmo mai essere sicuri. E' una piccola menzogna, atta a generare il sospetto di bugie più consistenti, come ad esempio, l'identità di rappresentazione e realtà, messaggio cardine dell'opera magrittiana. La tela sul cavalletto dipinta da Magritte infatti non mostra solamente ciò che copre e ne siamo certi, grazie al particolare dipinto intenzionalmente da Magritte: la tenda. *La condizione umana*, proclamando la sua assoluta sincerità, dice la sua prima bugia rivelandoci così che *la menzogna fa parte dello statuto di ogni rappresentazione*[102].

La condizione umana I (1933) è il capostipite di una lunga serie di variazioni sul tema in cui troveremo sempre lo stesso tipo di problema, come lo chiama lo stesso artista, quello della *finestra*[103]. L'opera dipinta nel 1935, infatti, porta il titolo *La condizione umana II* [fig.10], è sempre un modello magrittiano di "quadro nel quadro". Anche qui entra nuovamente in gioco il rapporto tra la realtà esterna e la sua rappresentazione generando il solito circolo che non ci permette più di distinguere il vero dal falso. La tela del 1935 presenta alcune variazioni rispetto alla prima variante del 1933, fino ad ora presa in analisi. Nella *Condizione umana II* notiamo infatti che il cavalletto è posto in un punto diverso, non si pone più al centro della finestra coprendone gran parte del paesaggio retrostante ma è leggermente spostato sulla destra. Il fatto che la tela posta sul cavalletto nasconda solo in minima parte il paesaggio retrostante permette una continuità di piano: *un passaggio lineare del mare che procede senza interruzione dall'orizzonte alla tela*[104]. In questo modo Magritte mescola perfidamente il quadro con il suo modello: un *travaso continuo dell'uno nell'altro*[105], provocando una sorta di confusione nello spettatore il quale non sarà più in grado di distinguere la rappresentazione dalla realtà. Avviene infatti uno slittamento da sinistra a destra, dall'orizzonte alla tela, che contribuisce ad aumentare l'ambiguità dell'opera e non ci aiuta a distinguere tra modello e copia. L'artista belga ci pone di fronte un altro esempio di menzogna rappresentativa che vuole dichiarare se stessa: non è possibile alcuna rappresentazione che possa dichiararsi fedele alla realtà. Il dipinto posto sul cavalletto nella *Condizione Umana II* non vuole essere imitazione del paesaggio retrostante in quanto si pone come continuità di esso; neppure quest'ultimo però si

---

[102]Cfr.I Classici dell'arte, *2. Magritte* cit., p. 106.
[103] Brandt, *Filosofia nella pittura* cit. p. 408.
[104]Foucault, *Questo non è una pipa* cit. p.74.
[105]*Ibid*.

dichiara reale mescolandosi all'immagine dipinta in primo piano e facendo parte a sua volta della stessa cornice che li racchiude in un'unica immagine; dalla generazione creata dal pittore di questo circolo vizioso si svela lo statuto fittizio dell'immagine magrittiana che, seguendo lo statuto di ogni rappresentazione, non potrà mai ambire di sostituirsi al reale ma solo rimanere pura similitudine che *non trabocca mai all'esterno del quadro* [106].

Per citare lo stesso Magritte: *I miei quadri sono delle immagini* […]. *Il quadro è un'immagine, dice di essere "solo" un'immagine*[107]. I quadri di Magritte per giunta non sono *immagini di qualcosa* e questo lascia intendere che è una questione non di latente realtà, ma di patente simbolicità[108]. Il tuffo nel simbolico, infatti, non conduce che dal quadro al quadro *la cui valida descrizione non può essere fatta,* dice Magritte, *senza l'orientamento del pensiero verso la sua libertà*[109]; ma se l'immagine non può far altro che rimanere tale *(solo un'immagine)* e il pensiero è imparentato ad essa perché è libero, ne dedurremo che è impossibile un rapporto tra la verità e il reale.

Quanto detto sino ad ora può portarci a riflettere sulla natura del problema che travalica la dimensione prettamente artistica, per giungere a questioni più ampie che elevano la tela al rango di meta pittura o addirittura di metafisica[110]. Il titolo del quadro, *La condition humaine,* nonostante la sua ambiguità, suggerisce che la profondità problematica della tela non può riguardare esclusivamente l'ambito della pittura ma si addentra in un terreno completamente diverso. Il rapporto che si viene a creare tra le parole *La condizione umana* e l'immagine dipinta ha un ruolo puramente ambiguo ed enigmatico tanto da negare allo spettatore qualsiasi possibilità interpretativa o corrispondenza tra immagine e parola. Spesso in Magritte il titolo di un quadro e il quadro, come sottolinea Brandt, stanno in un rapporto tra loro precario e non hanno assolutamente a che fare l'uno con l'altra[111].

Anche Foucault, in *Questo non è una pipa,* ci parla del rapporto tra l'aspetto grafico e plastico delle opere di Magritte,

---

[106] *Ivi,* cit. p.73.
[107] Breton, *Renè Magritte,* in op. cit., p. 269.
[108] Cfr. Calligaris, *Il quadro e la cornice* pp. 121-122.
[109] *Ibid.*
[110] Cfr. Brandt, *Filosofia nella pittura,* p.407.
[111] Cfr. *Ivi,* p. 424.

> […] simboleggiata dal non-rapporto – o in ogni caso dal rapporto molto complesso e molto aleatorio – tra il quadro e il suo titolo.
> Questa distanza così ampia - che impedisce si possa essere al tempo stesso, e simultaneamente, lettore e osservatore – garantisce la scabra emergenza dell'immagine sopra l'orizzontalità delle parole[112].

Il pittore francese, infatti, sempre per dirla con Foucault, *dà un nome ai suoi quadri per tenere a bada la denominazione;* i titoli dunque svolgono sempre un ruolo ambiguo: possono fungere da *stampelle che reggono strani rapporti* o ancora essere *lampi verbali che solcano i disegni e li mandano in pezzi*, come delle *termiti che*, poste sotto alle immagini, *rodono e fanno cadere*[113].

E' doveroso a questo punto citare le parole dell'artista:

> I titoli sono scelti in modo tale da impedire anche di situare i miei quadri in una regione rassicurante che lo svolgimento automatico del pensiero potrebbe trovar loro allo scopo di sottovalutarne la portata. I titoli devono essere una protezione supplementare, destinata a scoraggiare qualsiasi tentativo di ridurre la vera poesia a un gioco senza conseguenze[114].

L'opera di Magritte compie il gioco delle parole e delle immagini. I suoi titoli, infatti, salvo qualche rara eccezione descrittiva, si dividono in due categorie: *titoli della trascendenza* e *titoli dell'impossibilità*; un titolo infatti non avrà alcuna funzione maieutica o esplicativa, né tanto meno descrittiva: *I titoli dei quadri non sono esplicativi e i quadri non sono illustrazioni dei titoli. La relazione fra il titolo e il quadro è poetica*[115]. Sottolinea lo stesso. In questo senso di esempi da citare ce ne sarebbero molti; prendiamo qui in considerazione lo strano caso in cui l'immagine dipinta, *come il disegno di un alunno di prima media*[116], di una sovrapposizione incauta di un bicchiere colmo d'acqua a un ombrello, farà scaturire un titolo come *Les vacances de Hegel* (1958) [fig.11]. Colui che legge il titolo senza osservare l'immagine sicuramente non penserà ad un quadro che mostra due oggetti come un ombrello e un bicchiere d'acqua ma si aspetterà di vedere dipinta, ad esempio, la figura del filosofo magari mentre si

---

[112] Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p.52
[113] *Ivi*, cit. p.51-54.
[114] Magritte, *Scritti Vol. I* cit., p.110.
[115] R. Magritte, *Tutti gli scritti*, a cura di A. Blavier, trad. it. L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1979 cit., p. 263.
[116] Brandt, *Filosofia nella pittura* cit. p. 406.

prepara per andare in vacanza. Le aspettative dell'osservatore però vengono sfatate non appena egli staccando lo sguardo dal titolo si appresta ad analizzare il dipinto. *Les vacances de Hegel* è appunto un immagine contrassegnata dall'*absentia* del filosofo, che infatti non è lì a reggere l'ombrello. L'osservatore che tenterà un'interpretazione dell'immagine a partire dalle parole del titolo finirà in una serie di tentativi atti a cadere nel vuoto. Possiamo infine giungere alla conclusione che il titolo sta ad indicare il senso risolto dell'accostamento inusitato[117] tra un bicchiere d'acqua e un ombrello solo dopo aver letto alcune lettere esplicative di Magritte. Attorno agli anni 1958-1959, l'artista belga scrive a Hornik sulla genesi delle *Vacanze di Hegel*,

> Per Hegel un quadro era una "datità", qualcosa a cui il suo pensare non prendeva parte. Io credo che per Hegel esistesse solo un pensare che si manifestava in idee. E' possibile che egli abbia guardato anche dei quadri: per distrarsi, per fare vacanza […][118].

E ancora, in un'altra lettera a Maurice Rapin:

> […] Il quadro che si è così generato si chiama *Vacanze di Hegel*. Credo che al filosofo un oggetto come questo, che svolge due funzioni contrapposte, quella di respingere e di captare acqua, sarebbe piaciuto. Lo avrebbe sicuramente divertito, come ci si può divertire appunto in vacanza[119].

Dopo aver letto le citazioni tratte dalle due lettere qui riportate scopriremo che il collegamento proposto da Magritte tra l'immagine dipinta nel 1958 e il suo titolo è alquanto banale. Senza aver letto la spiegazione del pittore però l'osservatore del quadro vede e riconosce solamente due semplici oggetti, un parapioggia e un bicchiere di vetro, raffigurati come la pipa del celebre quadro nel quale la si nega. E' pressoché inutile perciò che ci affanniamo a trovare un nesso tra i due oggetti distinti che il dipinto mostra e *Le Vacanze di Hegel*, come si legge dalle parole del titolo.

Per dirla con il pittore, dunque, non dobbiamo provare a dare una spiegazione ai suoi quadri aiutandoci con il titolo in quanto esso è scelto appositamente per impedire

---

[117] Cfr. Calligaris, *Il quadro e la cornice* p.121.
[118] Brandt, *Filosofia nella pittura* cit. p. 406.
[119] Cfr. S. Gablik, *Magritte*, Rusconi, Milano 1988, pp.110-111.

che le immagini dipinte siano situate in uno spazio familiare[120]. Un buon quadro perciò non era completo senza un buon titolo, e un buon titolo richiedeva una ricerca indipendente da quella che portava all'elaborazione dell'immagine.

Seguendo i consigli di Magritte e tornando all'analisi dell'opera principale, cui è dedicato questo capitolo, *La condizione umana*, potremmo sostenere senza ombra di dubbio che il quadro e la *condion humaine* non hanno assolutamente a che fare l'uno con l'altra[121].

Se non vogliamo dunque continuare a cadere in una serie di inutili e fasulle interpretazioni dell'opera magrittiana, rischiando inoltre di sottovalutare la vera profondità della *Condition humaine*, è pressoché sconsigliato provare a darne una spiegazione aiutandoci con le parole del titolo.

A tal proposito citeremo Brandt: *L'eventualità che la situazione percettiva umana debba essere confrontata con quella raffigurata dal quadro non ci viene in mente e così vietiamo al nostro intelletto di pensarlo*[122].

Dunque se andiamo a riflettere sul titolo per sé stesso e ci sleghiamo dal paesaggio e dal cavalletto come sole raffigurazioni, ci renderemo conto della portata filosofica della *Condition humaine*; scavalcando l'ambito della sola pittura, egli si addentra in un vero e proprio problema gnoseologico.

Se andiamo a rileggere ciò che Magritte sostenne a proposito dell'opera nel 1938, scorgeremo un paragone tra la visione dell'albero nel dipinto e la nostra visione del mondo in generale. L'albero come la realtà sono presenti sia all'esterno di noi, sia nel pensiero (ovvero ce ne creiamo una rappresentazione interna). Questa osservazione ci aiuta a comprendere anche il titolo, *La condition humaine*, che a prima vista ci appariva così distante dalle immagini rappresentate nell'opera (cavalletto, paesaggio e albero), tanto da poter affermare con Brandt: *Ceci n'est pas une conditione humaine*[123].

Solo dopo un'accurata analisi del dipinto per sé stesso e una riflessione sul titolo possiamo intuire lo scopo della tela magrittiana:

---

[120] Cfr. Foucault, *Questo non è una pipa* p.51.
[121] Cfr. Brandt, *Filosofia nella pittura* p.424.
[122] *Ibid.*
[123] *Ibid.*

> Il quadro di Magritte ha dunque un intento *didattico*: dimostrare per mezzo di un esempio esplicito, come vediamo e contemporaneamente non vediamo il mondo, come lo conosciamo e non lo conosciamo allo stesso tempo. […][124].

La nostra conoscenza del mondo esterno è dunque analoga all'oggetto-albero del quadro che si trova all'interno della tela: si mostra in quanto rappresentazione e, allo stesso tempo, cela quello che c'è dietro di esso nel paesaggio reale. Vi è dunque la *possibilità* che dietro l'oggetto dipinto vi sia davvero il suo corrispondente reale, al di là della finestra. Ma la possibilità rimane tale, non diviene garanzia, perché di fatto davanti a noi abbiamo solo una rappresentazione dell'albero. Allo stesso modo, non possiamo che avere delle rappresentazioni del mondo esterno .

Secondo il pensiero esplicato attraverso le immagini di Magritte, tutto ciò che vediamo del mondo esterno infatti, non è che una rappresentazione di ciò che vogliamo vedervi: non parliamo perciò di un mondo esterno oggettivo, bensì di un mondo esterno soggettivo (una *mia* rappresentazione). Così, come l'albero attraverso la sua raffigurazione nasconde l'esterno, anche le rappresentazioni che ci creiamo sul mondo vanno a sostituire (o per lo meno alterare) la realtà effettiva.

In relazione a quanto detto, *La condition humaine* fa sorgere una domanda spontanea: *la tela non rimane forse l'unica cosa che effettivamente possiamo vedere?* Nel caso del dipinto di Magritte, infatti, non vi è niente di ulteriore che viene rappresentato dalla tela nella tela, *per analogia* la conoscenza del mondo esterno è solo una rappresentazione senza rappresentato, ovvero senza l'originale. Allo stesso modo noi possiamo avere solo l'illusione di conoscere effettivamente la realtà com'è, perché di fatto ne possiamo solo percepire l'apparenza. E il pittore, attraverso l'esempio della raffigurazione, ci pone davanti al limite umano: non ci resta che una rappresentazione del mondo tutta nostra e non potremmo mai effettivamente sapere com'è il mondo esterno, così come non potremmo mai sapere cosa c'è al di là della tela nella *Condition humaine.*

La visione esterna sarebbe solo una mera apparenza; una velo (o nel caso dell'opera, una *finestra*) che ci fa vedere il mondo indirettamente e, inevitabilmente lo altera.

---

[124] *Ivi*, p. 408.

Attraverso Magritte dunque siamo giunti a fare delle speculazioni che non riguardano più la metapittura, bensì la *metafisica* e, per discutere del *mondo come rappresentazione* è meglio rivolgerci a Schopenhauer.

E' proprio Schopenhauer, infatti, a parlarci del velo che s'interpone tra noi e il mondo esterno; *il velo di Maja*, ripreso dai testi sacri indiani *Veda* e *Purana*. Secondo l'antica saggezza indiana, possiamo avere solo delle rappresentazioni dei fenomeni, perché Maja, il velo illusorio, ci fa apparire la vita simile ad un sogno.

> Ben si vede qui la stretta parentela tra la vita e il sogno: e noi non ci vergogniamo di confessarla dopo che tanti spiriti grandi l'hanno riconosciuta e proclamata. I *Veda* e i *Purana* non hanno, per la conoscenza del mondo reale, che essi chiamano il «velo di maja», una similitudine più bella e più frequente di quella del sogno[125].

Schopenhauer dedica una parte del *Mondo come volontà e rappresentazione* alle rappresentazioni intuitive, spazio e tempo, le quali riguardano la possibilità dell'esperienza fenomenica. Spazio e tempo sono quelle *intuizioni a priori* che Schopenhauer ritrova nelle *Upanishad* e che paragona a dei vetri sfaccettati attraverso cui la visione delle cose si deforma[126].

Kant, al cui pensiero si ispira Schopenhauer, mostra che spazio e tempo sono le forme soggettive a priori attraverso le quali recepiamo i fenomeni del mondo esterno. Secondo questa concezione, tutta la conoscenza si da attraverso queste forme. Lo stesso accade nell'opera di Magritte: vi è certamente un soggetto al di qua della finestra (anche se non lo vediamo), e questo è certamente consapevole che il mondo esiste soltanto in relazione a sé medesimo, in quanto percipiente. L'uomo (o la donna) che guarda fuori dalla finestra non può vedere altro che una tela dipinta, simbolo della rappresentazione per eccellenza, la quale gli impedisce di vedere effettivamente l'esterno. Il soggetto magrittiano sembra essere scosso da un dubbio sull'esistenza del mondo esterno.

Il mondo fenomenico è per noi nient'altro che illusione e rappresentazione: questo sembra voler affermare ogni sua tela.

Se poi riprendiamo l'osservazione di Magritte riguardo al mondo esterno, ossia:

---

[125]A. Schopenauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. A. Vigliani, A. Mondadori Editore, Milano 1989, pp. 50-51.
[126]*Ibid.*

[…] E' così che noi vediamo il mondo, lo vediamo all'esterno di noi stessi e tuttavia non ne abbiamo che una rappresentazione dentro di noi […][127], non potremmo che confermare quanto detto finora. Esiste per il pittore belga un mondo al di là della finestra, del quale egli sembra non voler asserire nulla, in quanto non è alla nostra portata, essendo di una natura completamente diversa dai sensi che lo percepiscono.

Alla base della filosofia della finestra di Magritte vi è il sistema teorico cartesiano che vede contrapposti i due mondi: *res cogitans* e *res extensa*. L'io, in quanto soggetto pensante, è distinto dal mondo esteso che comprende gli oggetti ossia, alberi, case e gli altri uomini[128]. Perciò la coscienza o lo spirito che sta dentro alla stanza magrittiana non ha nulla a che fare con i corpi fenomenici al di fuori, in quanto sono composti di una sostanza diversa. Se ne evince che nessun giudizio assertivo-esistenziale, sull'esistenza effettiva del mondo esterno, è legittimo. La netta suddivisione cartesiana tra due mondi che non sembrano entrare in contatto l'uno con l'altro, ci conduce a voler constatare la validità o meno del mondo materiale che, per dirla con Cartesio, non ha nulla a che fare con il mondo di cui noi siamo parte.

Ciò nonostante ci è permesso di vedere il mondo attraverso una finestra ed è proprio il filosofo a paragonare tale finestra al nostro apparato sensoriale.

I sensi sono finestre sul mondo e l'intelletto è il giudice finale che, formulando giudizi, distingue e cataloga ciò che vediamo con i sensi. L'intelletto, ad esempio, giudica che una determinata forma percepita sia un uomo piuttosto che un animale e questa capacità non sta nell'apparato retinico, ma nel nostro spirito.

La comparazione degli organi di senso con le finestre ha una lunga tradizione che comincia nella filosofia antica e arriva a David Hume. Se il filosofo scozzese, dovesse guardare l'opera di Magritte, non scorgerebbe nessuno nella stanza del pittore, poiché Hume mette in dubbio l'esistenza sia dell'io che delle rappresentazioni oggettive[129].

> La mente è una specie di teatro, dove le diverse percezioni fanno la loro apparizione, passano e ripassano, scivolano e si mescolano con un'infinita varietà di atteggiamenti e di situazioni […] E non si fraintenda il paragone del teatro: a costituire la mente non c'è

[127]Il brano originale è riportato in D. Sylvester, *René Magritte. Catalogue Raisonné I-IV*, The Menil Foundation-Fonds Mercator – Philip Wilson Publisher Basel 1993, p.184.
[128]Cfr. Brandt, *Filosofia nella pittura* cit., pp. 415-417.
[129]Cfr. *Ivi*, p.418.

> altro che le percezioni successive: noi non abbiamo la più lontana nozione del posto dove queste scene vengono rappresentate, o del materiale di cui è composta[130].

Hume sembra quasi descrivere *La Raison d'être*; anch' egli paragona la coscienza umana ad un teatro che mette in scena delle rappresentazioni rispetto alle quali noi non siamo che spettatori. Spettatori, direbbe forse Magritte, *[…] in bilico tra il conscio e l'inconscio [tra] l'irrealtà del contesto e la possibilità reale di un conturbante stato psicologico*[131].

Giunti a questo punto dobbiamo cercare di delineare ciò che accomuna le speculazioni filosofiche e il pittogramma magrittiano. Se vogliamo essere coerenti con quanto detto sin ora, non possiamo prendere sul serio il quadro dipinto dall'artista belga, in quanto le cose che noi vi vediamo raffigurate passano sempre attraverso la finestra dei sensi che, appartenenti al soggetto, non portano mai ad una riproduzione oggettiva del reale. Tutto questo accade perché è la mente che giudica, ossia valuta quel che vede. Nel quadro di Magritte saremo portati perciò a vedere degli oggetti: un cavalletto, una tela, un albero disegnato su un paesaggio collinare, una finestra e delle tende; immagini che sulla base della nostra esperienza colleghiamo al titolo, facendo così solo delle supposizioni che non possono andare oltre, in quanto le immagini non hanno altro referente, oltre a se stesse. Questo accade perché noi siamo nella stessa condizione del quadro nel quadro di Magritte: dobbiamo rinunciare a riflettere sul significato delle singole rappresentazioni visive (l'albero, ad esempio, non ha un significato latente ma rimane l'immagine-oggetto 'albero'), ma guardare alla complessità globale della rappresentazione e della narrazione pittorica[132].

Dopo aver preso in considerazione due fondamentali capolavori dell'artista belga del XX secolo, possiamo fare alcune considerazioni riguardo al modo in cui egli affronta e dibatte, attraverso lo stesso codice iconico, problemi in senso ampio linguistici. La sua ricerca artistica che prende le mosse da una critica persistente al concetto di illusionismo pittorico è portata avanti su un doppio binario: *da una parte,*

---

[130]D. Hume, "Trattato sulla natura umana", *Opere filosofiche,* trad.it E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1987, Vol. I, pp. 264-265.
[131]Cortenova, *Magritte* cit., p. 15.
[132]Menna, *La linea analitica dell'arte moderna* cit., p.56

disegnando una pipa e affermando che non si tratta propriamente di una pipa, *nei confronti della unità del segno iconico e della sua presunta corrispondenza con la cosa; dall'altra*, piazzando di fronte a una finestra un dipinto rappresentante il paesaggio al di là della finestra stessa e ora nascosto dal quadro, *nei confronti delle catene sintagmatiche degli enunciati iconici*[133].

Magritte concepisce la sua pittura come una sorta di mezzo diretto a esaminare e mettere in discussione la natura stessa dell'arte con il suo persistente illusionismo (il rapporto immagine-realtà) ma anche problemi di natura logica e linguistica in generale *(una riapertura*, ad esempio, *del <<ponte semantico>>)*[134]. L'immagine magrittiana risulterà essere così una sorta di stimolo, un'arma a doppio taglio che nel mostrarsi, oltre a sconvolgere le tranquille aspettative visive si pone come concetto critico.

Sia nelle svariate opere che raffigurano il tema della pipa (*L'usage usage de la parole I, La trahison des images, L'Air et la Chanson, Le deux Mystères*) che nella *Condition Humaine I, II* Magritte compie delle scelte pittoriche che sono il frutto di un preciso lavoro dell'intelletto. Per l'artista infatti ciò che conta non è il valore formale dell'opera, quanto il procedimento intellettuale che essa fa scattare nella nostra mente[135].

I suoi quadri, precedentemente analizzati, risultano avere uno stile impersonale e banalmente rappresentativo gli oggetti che essi mostrano sono immediatamente riconoscibili per la loro semplicità, priva di qualsiasi sbalzo creativo-immaginativo. Le immagini di Magritte infatti, oltrepassano il puro contenuto artistico per dare forma a dei veri e propri problemi inerenti non solo alla natura dell'arte ma anche ai fondamenti teorici, linguistici e esistenziali che raggiungono il cuore della metafisica.

Per concludere con *La condizione umana*, come osserva R. Brandt,

il pittogramma La condition humaine sarà pertanto, da un lato, un'immagine intuitivamente gnoseologica e, dall'altro, in sintonia con la tradizione cartesiana, un dramma didattico sulla metafisica[136].

---

[133] *Ibid.*
[134] Calligaris, *Il quadro e la cornice* cit., p.121.
[135] Cfr. Menna, *La linea analitica*, p.56.
[136] Brandt, *Filosofia nella pittura* cit., p.425.

Fig. 9 – *La condizione umana I*, 1933

Fig. 10 - *La condition humaine II*, 1935

Fig. 11 - *Le vacanze di Hegel*, 1958

4. Andy Warhol: da grafico pubblicitario a icona dell'arte pop

Andy Warhol, nome di battesimo Andrew Warhola, nasce a Pittsburgh da genitori immigrati dalla Rutenia (Slovacchia). La sua data di nascita però risulta incerta, nella letteratura, infatti, sono riportate molte date, tuttavia essa dovrebbe essere compresa tra il 1928 e il 1931.

Risulta difficile scoprire la verità sulla vita Andy Warhol, in quanto, la contraddizione, l'offuscamento dei dati biografici, la sostituzione della sua figura tramite sosia e la riservatezza nei confronti dei giornalisti sono metodi vitali, utilizzati dal futuro artista per la creazione di un personaggio completamente nuovo: Andy Warhol (come egli stesso si chiamò dal momento del suo trasferimento a New York)[137].

La sua figura alquanto contraddittoria, nonostante sia insofferente nei confronti delle interviste o per meglio dire dei giornalisti[138], lasciò una gran quantità di messaggi lungo il corso della sua carriera: frasi dal carattere aforistico e due libri autobiografici.

E' Warhol in prima persona a parlarci della sua infanzia travagliata, in queste autobiografie:

> Quando ero piccolo avevo avuto ben tre esaurimenti nervosi, uno all'anno – Il primo quando avevo otto anni, poi a nove e infine a dieci. [….]
> Mio padre era spesso via per lavoro, in visita alle miniere di carbone, così non l'ho mai visto molto. Mia madre mi leggeva delle storie facendo del suo meglio col suo forte accento cecoslovacco […].
> Un estate ebbi un impiego in un grande magazzino. Dovevo sfogliare numeri di Vogue e Harper's Bazar oltre a riviste di moda europea per conto di un tizio meraviglioso che si chiamava Vollmer. […] il mio lavoro consisteva nel cercare in quelle riviste "delle idee"[139].

Nel grande magazzino il giovane Warhol fece il suo primo incontro con il mondo del consumismo e della pubblicità, dove lavorava come aiutante nel periodo delle vacanze. *L'ambiente di lavoro offriva a lui, nullatenente, una vasta gamma di oggetti*

---

[137] Cfr. K. Honnef, *Warhol*, Tashen, Koln 1990, p.7.
[138] Intervista di Eva Wind-moller 8 ottobre 1981, settimanale tedesco Stern. Citato da Honnef, *Warhol*, p.7.
[139] Il brano è tratto da *Il gergo inquieto. Impressionismo americano,* a cura di Germano Celant, Bonini editore, Genova 1981, p.30.

seducenti, mentre il suo lavoro lo confrontava costantemente con l'apparenza estetica e lo splendore che avvolgevano questi oggetti[140].

Durante l'anno, frequentava la facoltà del Carnegie Institute of Tecnology di Pittsburgh dove studiò arte grafica e pubblicitaria e dopo il conseguimento della laurea, si trasferì nella grande metropoli, New York, che non avrebbe mai pensato seriamente di raggiungere.

Il sogno americano del futuro artista si stava pian piano realizzando, iniziò da subito a lavorare per Carmel Snow, redattrice della rivista di moda Harper's Bazaar, esercitando inizialmente la professione di grafico pubblicitario.

In breve tempo era riuscito a diventare un artista commerciale di grandissimo successo ma non era ciò a cui Warhol aspirava, malgrado la crescente fama nel mondo della pubblicità, egli voleva essere un artista di tipo molto diverso. Il suo, inizialmente, fu un percorso esitante, di certo non esplosivo, *verso un'arte che ancora non esisteva e verso un'identità che né Warhol né nessuno della sua cerchia avrebbe saputo definire* [141].

Warhol si sforzava di essere riconosciuto come un vero artista, anche se, nei primi anni Cinquanta, era richiesto soprattutto come grafico pubblicitario; forse il capitolo più significativo della sua arte commerciale, fino all'inizio degli anni Sessanta, furono i disegni per calzature, *[…] Nessuno aveva mai disegnato scarpe come fece Andy.* Affermava la direttrice artistica di Glamour, per la quale il futuro artista disegnò ben cinquanta schizzi di scarpe[142].

Le rappresentazioni delle scarpe e la loro estetica erano i nuovi soggetti che interessavano a Warhol all'epoca del suo primo approccio alla Pop Art, anche se utilizzava ancora la maniera dell'Espressionismo astratto nell'uso del colore. E' difficile però immaginare che egli volesse diventare un membro dell'Espressionismo Astratto americano, movimento che aveva un monopolio incontestato negli anni Cinquanta; la filosofia di questa corrente si fondava sull'idea romantica dell'anima dell'artista: il pittore, infatti, attraverso i segni tracciati sulla tela doveva esprimere i segreti nascosti nel profondo del suo inconscio. Si capisce come alla base di una tale visione che

---

[140] Honnef, *Warhol* cit., p.14.
[141] Danto, *Andy Warhol* cit., p.9.
[142] Cfr. Honnef, *Warho*l, pp. 16-18.

valorizza il culto dell'interiorità ci sia un forte legame con il pigmento del colore che permette di esprimere, tramite le ampie pennellate, tutta l'istintività dell'animo. La concezione dell'arte dell'Espressionismo Astratto è assolutamente lontana dalla visione del movimento pop e dello stesso Warhol, il quale, se inizialmente utilizzò il colore alla maniera Espressionista lo fece semplicemente per muovere i primi passi all'interno dell'avanguardia. Come ci dice lo stesso Arthur Danto, noto filosofo dell'arte contemporanea, Warhol rifiutava la concezione di base dell'Espressionismo astratto che non poteva esercitare su di lui nessun tipo di fascino[143].

Sentiamo come si esprime l'artista nel suo tipico stile aforistico: *se volete sapere tutto di Andy Warhol non avete che da guardare la superficie dei miei quadri, i miei film e me stesso. Eccomi. Nulla è nascosto*[144].

Non vi sono, dunque, nell'arte di Warhol segreti nascosti di cui lo spettatore non conosce l'esistenza, persiste un legame naturale tra l'artista e lo spettatore e, nel caso di Warhol, ciò contribuì al processo che lo trasformò in una icona[145].

E fu a partire dagli anni Sessanta che l'arte di Warhol prese una svolta significativa, oltre a cambiare il suo repertorio tematico, iniziava ad abbandonare i disegni pubblicitari per riviste esclusive e ripulì l'estetica élitaria dei prodotti ricca di glamour ed esclusività rimpiazzandola con immagini semplici, concrete ed efficaci (*rappresentazioni proletarie)*[146].

A parere di molti critici la svolta, considerata una vera e propria trasformazione da artista commerciale di grande successo a icona, si ebbe tra il 1959-1961. L'importanza di questo periodo, costellato di cambiamenti fondamentali che ebbero luogo nell'identità di Warhol e anche nella suo modo di *fare arte*, sono ben sviluppati e presentati in un recente saggio biografico, critico ed estetico che Arthur Danto dedica interamente all'artista. In questo libro che porta il titolo *Andy Warhol*, il noto critico e filosofo dell'arte segue a sua volta le tracce di Victor Bockris, scrittore, amico e collaboratore personale di Andy Warhol e sottolinea come, nell'autorevole profilo

---

[143] Cfr. Danto, *Andy Warhol*, p. 9.
[144] K. Mcshine (a cura di), Andy Warhol. *Una retrospettiva*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 25 febbraio- 27 maggio, Bompiani, Milano 1990, p.457.
[145] Cfr. Danto, *Andy Warhol*, p.10.
[146] Cfr. *Ivi*, p.13.

biografico[147] delineato dallo stesso, vi sia un curioso capitolo intitolato: *The Birth of Andy Warhol: 1959-1961.* Sicuramente *La nascita* a cui Bockris allude nel titolo non fa di certo riferimento all'effettiva data di nascita dell'artista, che per altro avvenne attorno al 1928; le parole sono estremamente importanti, perché inducono a capire che proprio nel periodo compreso tra il 1959-1961 Warhol iniziò la scalata verso l'enorme successo che lo condurrà a diventare una celebrità acclamata.

Una delle opere che Bockris e Danto citano come rappresentazione della svolta della vita di Warhol è un dipinto del 1961, *Before and After* [fig.12]*;* si tratta di una versione ingigantita in bianco e nero, disegnata e dipinta a mano dall'artista, ispirata all'immagine di un annuncio pubblicitario allora in voga che celebrava i vantaggi della chirurgia estetica.

Egli attivò con *Before and After* una sorta di processo inverso: dall'arte élitaria a messaggi ottici della pubblicità di massa, privi di fronzoli decorativi ed eleganti dal gusto leggermente ordinario. La semplicità e la concretezza di immagini come *Before and After*, di cui Warhol dipinse numerose versioni, si adeguavano alla mediocrità dell'epoca e penetravano direttamente nell'ambiente culturale newyorchese che li accolse con grande entusiasmo. Questi grandi e banali disegni pubblicitari riprodotti da Warhol nel 1961 hanno come soggetto il profilo della stessa donna, come suggerisce il titolo, *prima* e *dopo* l'operazione chirurgica a cui si è sottoposta (Warhol stesso si sottopose ad un'operazione al naso). Nel profilo sinistro, infatti, la donna ha un naso aquilino che vediamo scomparire nell'immagine di destra la quale presenta il medesimo profilo *dopo* (o *After*, come suggerisce il titolo dell'opera) l'intervento estetico che ne ha mutato l'aspetto, rendendola così più attraente.

Before and After può essere considerato a tutti gli effetti un titolo programmatico, una sorta di *metafora artistica*[148]che vuole andare a sottolineare la trasformazione della stessa figura di Warhol, perciò esso si può leggere anche come *"Prima e Dopo Warhol"*. Tanto quanto la *signorina Nasona* desiderava l'aspetto da *cheerleader o da attricetta* della *signorina Nasino all'insù,* non meno ardentemente Warhol desiderava una trasformazione che in quegli anni lo fece diventare un membro dell'avanguardia[149].

---

[147] V. Bockris, *The life and Death of Andy Warhol,* Bantam Books, New York 1990; trad. it. *Andy Warhol*, Leonardo, Milano 1991.
[148] Danto, *Andy Warhol* cit., p.4.
[149] Cfr. Ivi, pp.3-4.

Ma, per dirla con Danto, dobbiamo stare ben attenti al fatto che questo mutamento non avvenne semplicemente a livello di status personale dell'artista: ci fu una vera e propria *transizione sociale*[150] e culturale. Il suo nuovo linguaggio condusse a una rivoluzione artistica che imporrà una svolta decisiva sulla frontiera dell'arte contemporanea, il cosiddetto *mondo dell'arte* dell'epoca (curatori, mercanti, critici, collezionisti, artisti) era pronto per questa innovazione, *era pronto per Andy Warhol*[151].

Warhol cambiò per così dire il modo di intendere l'arte elevando un'immagine stereotipata, appartenente all'immaginario collettivo, a vera e propria opera d'arte (vedi *Before and After 1961).* La trasformazione risulta alquanto invisibile se consideriamo che l'artista non ha fatto altro che riproporre una semplice riproduzione notevolmente ingigantita dell'immagine originale. Ma come afferma lo stesso Danto,

> Before and After, prima di Warhol non sarebbe stato niente più di un'opera commerciale […] di un autore ormai dimenticato. […] Egli rese la differenza fra un'opera d'arte triviale e un'opera d'arte raffinata allo stesso tempo invisibile e significativa. Per questo, Warhol cambiò non tanto il nostro modo di guardare all'arte, ma il modo di capirla [152].

Certamente il momento in cui l'arte di Warhol si impose fu propizio perché, come abbiamo già detto precedentemente, le frontiere dell'arte erano pronte ad accettare il nuovo cambiamento tematico che attingeva ora a motivi più "bassi", tratti direttamente dal nuovo spirito sociale dell'era consumista. Del resto, l'artista newyorchese, non fu il solo ad esprimersi attraverso questo nuovo linguaggio *Pop*, espressione adottata dal critico americano Lawrence Alloway, all'inizio degli anni Sessanta, per delineare un nuovo tipo di movimento d'avanguardia[153]. Questa nuova corrente Pop era esclusivamente americana nello schieramento dei suoi protagonisti, perciò possiamo dedurre come Warhol non fu il solo ad essere impegnato in un progetto che elevava le immagini triviali della vita di tutti i giorni allo status di opere d'arte.

Ma vi fu una svolta radicale in Andy Warhol e questa gli permise di essere percepito in modo differente rispetto agli altri artisti della Pop Art: diventò, già a partire dal 1965, l'artista per eccellenza, un vero e proprio divo della nuova cultura americana.

---

[150] I*vi* cit., p.5
[151] *Ibid.*
[152] *Ivi*, p. 4-5.
[153] Cfr. A. Boatto, M. Calvesi, *Pop Art,* Giunti, Firenze-Milano 2008, p. 5.

> Divenne un'artista anche per gente che di arte sapeva ben poco. Rappresentò una forma ideale di vita che influenzò la sua epoca per molti aspetti diversi. Incarnò una concezione della vita che comprendeva i valori di un'era che è quella in cui ancora viviamo. […] creò un'immagine iconica di ciò che significava la vita e nessun altro artista aveva mai fatto nulla di simile[154].

A tutto questo possiamo aggiungere che entro la metà degli anni Sessanta Warhol modificò il suo aspetto esteriore. Il fatto non è da sottovalutare perché seguiva di pari passo i cambiamenti imposti dallo stesso mondo dell'arte, da cui era affascinato. L'immaginario artistico dell'epoca non era più quello degli anni Cinquanta, al quale egli si era esposto come artista commerciale; il suo *look*, quindi, doveva cambiare completamente, come nota David Bourdon, autore e critico d'arte, amico personale e conoscente di Andy Warhol: *la sua trasformazione in un personaggio "pop" fu lungamente riflettuta e ben ponderata*[155].

L'artista diventò inoltre molto magro, indossava giacche di pelle e blue jeans, e anche il suo atteggiamento precedente venne sostituito: *da uomo di mondo diventò un masticatore di gomma e apparentemente ingenuo, dedito alle forme più basse della cultura pop*[156].

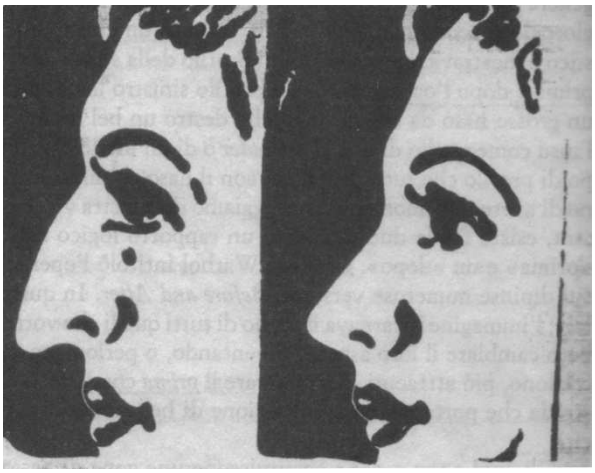

Fig. 12 –Andy Warhol, *Before and After*, 1960.

[154] Danto, *Andy Warhol* cit., p.6.
[155] Honnef, *Warhol* cit., p.30.
[156] *Ibid.*

5. La Pop Art: una miscela tra arte e vita

L'anno cruciale per questo movimento è il 1960, arrivarono i primi segnali che qualcosa stava cambiando in campo artistico: un evidente distacco dall'Espressionismo astratto che aveva il pieno monopolio negli anni Cinquanta, dove dominava incontestato l'informale. Tuttavia gli artisti pop presero campo e reagirono all'impeto creativo e personale di artisti come Jackson Pollock, Franz Kline, Clyford Still, Mark Rothko e molti altri, la cui concezione dell'opera d'arte come azione vitale e liberatrice era realizzata attraverso tecniche pittoriche particolari. Quello della Pop Art non fu un vero e proprio movimento, ciò che accomunava questa nuova generazione di artisti, infatti, è il loro comune atteggiamento rivoluzionario che non può essere considerato semplicemente come una reazione allo spirito modernista, di cui l'Espressionismo astratto costituisce l'ultima grande espressione artistica.

Fu così che a New York, in questi anni, si affermarono un certo numero di artisti che, senza alcun tipo di accordo e spesso sconosciuti gli uni agli altri, si videro impegnati in progetti simili. Nessuno se lo aspettava e invece, *il pop colpì il mondo dell'arte tradizionale come un fulmine,* (….) *una marea improvvisa*[157].

Un interesse comune di questi artisti verso la nuova realtà urbana e mediale lì condusse a dipingere, ciascuno per conto proprio, temi tratti dalla vita quotidiana, alla quale essi guardavano costantemente, ricavandone gli stimoli per realizzare un'integrazione completamente nuova di motivi che erano allo stesso tempo assolutamente familiari[158].

La nascita della Pop Art non deve essere vista solamente come un'opposizione ai valori dell'idealismo e al soggettivismo dell'Espressionismo astratto; c'era qualcosa di veramente innovativo e radicale che ciascuno di questi artisti, individualmente, riuscì a percepire nello *spirito dell'epoca*[159]. Coloro che potremmo indicare come il nuovo "gruppo" di artisti dell'avanguardia pop – Robert Rauschemberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Dine, James Rosenquist e Tom Wesselmann, per indicarne alcuni – contribuirono a creare uno stato profondo di agitazione che

---

[157] *Ivi* cit., p.30.
[158] Cfr. Danto, *Andy Warhol*, p.26.
[159] *Ibid.*

rivoluzionò il concetto di arte e pian piano penetrò nelle sfere culturali, fino ad invadere tutti gli aspetti della vita.

Rispetto agli altri individui, questi artisti avevano capito una cosa fondamentale: *il Modernismo era finito, ha perduto il suo profilo eroico, polemico e oltraggioso che ostentava nei suoi primi, aristocratici sostenitori*[160]. La società da cui essi dovevano attingere per la formazione delle loro immagini si presentava ora come un qualcosa di completamente nuovo: un universo del consumismo, basato sui mezzi di comunicazione di massa, sulla quantità e monotonia delle merci e sull'onnipresente industria pubblicitaria.

Ponendo lo sguardo sulla società e sulla cultura americana, gli artisti pop si resero subito conto che questo non era nient'altro che un grande magazzino, ricco di merci e pannelli pubblicitari di cui "appropriarsi" e riutilizzare nelle loro opere[161].

L'atteggiamento di base della Pop Art perciò appare assolutamente sfrontato: mette in campo una serie di immagini ordinarie di fronte alle quali nessuno si sarebbe mai chiesto che cosa fosse quello che aveva davanti agli occhi. Erano documentazioni pittoriche già viste da tutti perché riciclate dalle immagini televisive, dai mass media, dal cinema e in generale dal paesaggio urbano. *[…] Personaggi dei fumetti, loghi di prodotti di largo consumo, fotografie pubblicitarie di celebrità e stelle del cinema o di oggetti familiari a tutti gli americani, come gli hamburger e la Coca-Cola*[162].

Gli oggetti e le immagini della quotidianità americana, oltre a ritrovarle ogni giorno nelle pagine dei rotocalchi e impilati negli scaffali dei supermarket, ora si ritrovano anche in quadri e disegni proposti dalla nuova arte Pop. Le immagini vengono presentate così come sono, senza alcuna pretesa estetica e la scelta di dipingerle in maniera fredda e impersonale non è casuale se pensiamo ai nuovi valori che la società del consumismo propone. La Pop Art testimonia questi cambiamenti, esibisce un'arte che non da dà pensare, non penetra in profondità ma rimane legata all'apparenza, in linea con la nuova propaganda culturale americana. E' così che i contenuti banali dei disegni pop, *si prestano ad essere consumati velocemente come i prodotti e le ideologie a cui erano legati*[163].

---

[160]Boatto, Calvesi, *Pop Art* cit., p. 32.
[161] *Pop art 68* , a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2007 cit., p.105.
[162] Danto, *Andy Warhol* cit., p.25.
[163] Honnef, *Warhol* cit., p. 30.

Così facendo, i nuovi soggetti artistici non presentano più delle qualità estetiche e formali tali da potersi distinguere dai comuni oggetti triviali dell'epoca consumista. Le merci che circolano nel mondo ora sono riprodotte tali e quali nei quadri pop (tranne alcuni cambiamenti legati al colore o alle dimensioni) che vengono appesi alle pareti delle case, come fossero dei cartelloni pubblicitari. Questo atteggiamento che potremmo definire alquanto irriverente, fa capire che sta succedendo qualcosa di importante nel mondo dell'arte. E' in atto un cambiamento sostanziale: una sfida per tentare di oltrepassare le barriere precedenti e rivoluzionare il concetto stesso di arte.

All'inizio degli anni Sessanta i protagonisti della nuova scena artistica iniziarono a servirsi di qualsiasi soggetto, bello o brutto che sia, per realizzare le loro opere d'arte. Utilizzarono tutto ciò che c'è di banale e quotidiano per fare arte: immagini comuni e ordinarie, nulla veniva escluso dal repertorio artistico pop.

Questa volontà di elevare un qualsiasi oggetto appartenente al vocabolario comune in opera d'arte, non è da intendersi come una critica nei confronti del consumismo dilagante. Lo spirito pop, infatti, non prende le mosse dagli intenti dissacratori e di denuncia sociale del Dadaismo, esso, piuttosto, mette in atto una sfida nei confronti delle barriere artistico culturali preesistenti, tentando di esplorare il limite: una linea di separazione tra l'arte e la vita è ancora possibile? La maggior parte degli artisti pop, come si vedrà in seguito, lavorerà in questa direzione, tentando di rispondere, attraverso il mezzo artistico, alla questione centrale che andava a modificare il significato dell'arte stessa.

Il luogo prediletto dal nuovo artista, dunque, è il confine tra la vita e l'arte, qui egli decide di muoversi per abbattere la cultura pittorica precedente: mettere in mostra gli elementi della vita di tutti i giorni, facendoli diventare improvvisamente arte; questo è il punto di partenza nuovo e sfrontato la vera sfida dell'avanguardia pop, che divenne progressivamente il progetto essenziale degli anni Sessanta. Per questo si dice: *La Pop Art fu uno degli elementi che contribuirono alla dissoluzione dello spirito del Modernismo e all'inizio dell'era postmoderna in cui ancora viviamo*[164].

Rauschenberg e Johns sono da considerarsi i capofila del movimento, irrompendo nel panorama newyorchese, a metà degli anni Cinquanta, nel momento in cui l'Espressionismo Astratto era considerato la rappresentazione artistica dominante.

[164] Danto, *Andy Warhol* cit., p.31.

Costoro oltre a tenere la loro prima mostra personale nel 1958 alla *Leo Castelli Gallery* di New York, - la galleria che si è aperta l'anno prima e che ora diviene il punto di riferimento della nuova generazione[165]- rappresentarono per Warhol dei *modelli ideali* e lo influenzarono profondamente[166].

Il violento impeto proiettivo di Raushenberg fa incontrare oggetti reali e pittura, in modo da ricavarne i primi *Combine-Paintings:* immettere nel quadro i reperti del quotidiano e cospargerli di pittura, una sorta di assemblaggi tra elementi, immagini e frammenti diversi della realtà in cui l'artista stesso interviene con la pittura. Uno dei più famosi *combine* del 1955, *Letto,* è una vera struttura applicata sul telaio e appesa al muro con tanto di coperta e cuscino, intriso di magma pittorico applicato in modo da eliminare qualsiasi tentazione di dormirci dentro. Ciò a cui l'artista mira è creare un nuovo tipo di arte, legata al mondo esterno e non all'universo interiore, che mette in scena qualcosa che tutti quanti conoscono. A tal proposito dichiara Rauschenberg,

> La pittura ha a che fare sia con l'arte che con la vita. […]
> Un paio di calze non è meno adatto a fare un dipinto di quanto non lo siano il legno, le unghie, la trementina, l'olio, il tessuto […][167].

Altro versante innovativo è il lavoro del collega di Raushenberg, Jaspers Johns, il quale, il più delle volte preferisce la pura pittura, in cui il ruolo centrale è dato allo strumento del pennello; bandiere e bersagli, lettere, cifre e mappe, sono gli stimoli che egli ricava direttamente dalla quotidianità, niente *combine* o assemblaggi: Johns preleva una sola immagine per volta che diventa il soggetto unico del quadro. Il suo lavoro, rispetto a quello del compagno di strada Rauschenberg, è decisamente più mentale, ciò che lo interessa è il problema del rapporto tra l'immagine (intesa come *enunciato iconico*) e il suo corrispondente oggetto (inteso come *riferimento reale*). In *Tre bandiere* [fig.13], opera del 1958, Johns esegue alla lettera in proporzioni decrescenti tre bandiere americane, sovrapposte l'una all'altra. La tecnica pittorica usata dall'artista è prossima al *trompe-l'oeil* e, nonostante l'opera sia ben dipinta, non può essere scambiata per il suo corrispondente reale, essa rimane soltanto una rappresentazione di una bandiera

---

[165] Cfr. *Pop Art 68*, a cura di…, p. 105.
[166] Danto, *Andy Warhol* cit., pp.11-12.
[167] *Ivi* cit., p.31.

dipinta. All'immagine riconosce tutti i diritti di priorità nel costituire l'oggetto in opera d'arte, nel senso che i suoi soggetti riuscivano a mantenere intatta l'identità con cui sono riconosciuti dal senso comune[168]; in un certo senso l'artista newyorchese riesce a superare la differenza fra realtà e rappresentazione.

Anche Claes Oldenburg è un'artista che vale la pena citare per i suoi espliciti tentativi di superare la distanza che separa l'arte dalla vita,

> Sono per un'arte che prende le sue forme dalla vita, che si contorce e si estende impossibilmente e accumula e sputa e sgocciola, ed è dolce e stupida come la vita stessa. Sono per l'artista che sparisce e rispunta con un berretto da muratore a dipingere insegne e cartelloni[169].

Sicuramente con le sue forti dichiarazioni e i suoi modi di intendere la scultura, da molti definita un caso a sé, Oldenburg tenta di farsi conoscere attirando l'attenzione dei media. Giunti alla metà degli anni Sessanta bisognava puntare a un tipo di arte che facesse parlare i mass media, i quali, erano parte fondamentale della nuova civiltà, definita anche mediatica. Lo stesso Warhol utilizzò questo procedimento, sapeva che poteva diventare una celebrità molto velocemente solo attraendo l'attenzione dei media[170].

Nel 1961 Oldenburg compie una vera e propria parodia del sistema artistico commerciale: trasformò uno spazio nell'East Side di Manhattan in una sorta di "spaccio", *The Store*. Qui si vendono le sue sculture che non hanno un aspetto reale ma sono realizzate in stoffa imbevuta di gesso, dai colori sgargianti e sgocciolanti; oggetti che prendono a modello soprattutto la produzione alimentare o igienica dell'industria di massa: coni gelato, hamburger, torte, lattine di bibite, ma anche giacche, calze, scarpe e camicie.

L'artista, presso il suo *The Store*, divenne il negoziante che si occupava della vendita delle merci, da lui prodotte, e la gente comprava arte nello stesso modo in cui si comprano cibi e bevande o gli oggetti di tutti i giorni[171]. Anche questo spazio ricreato

---

[168] Cfr. Menna, *La linea analitica*…, tavola 12.
[169] *Pop Art 68*, a cura di…p.27.
[170] Cfr. Danto, *Andy Warhol*, p. 32.
[171] *Ivi*, pp.31-32.

da Oldenburg era un altro modo geniale per mescolare la quotidianità alla materia artistica.

Sicuramente Oldenburg con il suo allestimento, introduce una nota di ironia paradossale e di grottesco nei confronti della massificazione industriale, ma anche rispetto alla raffinatezza delle gallerie d'arte che, in una società così trasformata, non sono più plausibili.

Il punto di riferimento per tutti questi artisti fu la galleria *Castelli*, specializzata per quanto riguarda l'arte d'avanguardia, di cui inizialmente facevano parte solo la coppia Robert Raushenberg e Jasper Johns. Attorno al 1960 vennero chiamati ad esporre anche altri artisti che dipingevano soggetti simili, ad esempio il giovane Roy Lichtenstein che trae le sue immagini dai fumetti e dalla pubblicità.

Warhol tuttavia, all'epoca, non faceva ancora parte del gruppo di coloro che esponevano alla *Castelli Gallery*, anche se la visitava regolarmente e ne ammirava le opere d'arte. Ivan Karp, esperto d'arte e direttore della *Galleria,* era alla ricerca di nuovi pittori che lavoravano su immagini stereotipate e dopo una serie di visite allo studio di Warhol, ne percepì chiaramente un talento in quel tipo di estetica. Fu così a partire dal 1962 che l'opera di Warhol colpì profondamente Ivan Karp, tanto che i due iniziarono a collaborare e i nuovi soggetti ideati dall'artista gli permisero di acquisire il primo e indiscusso titolo di artista pop, senza che il termine avesse ancora un significato ben preciso[172].

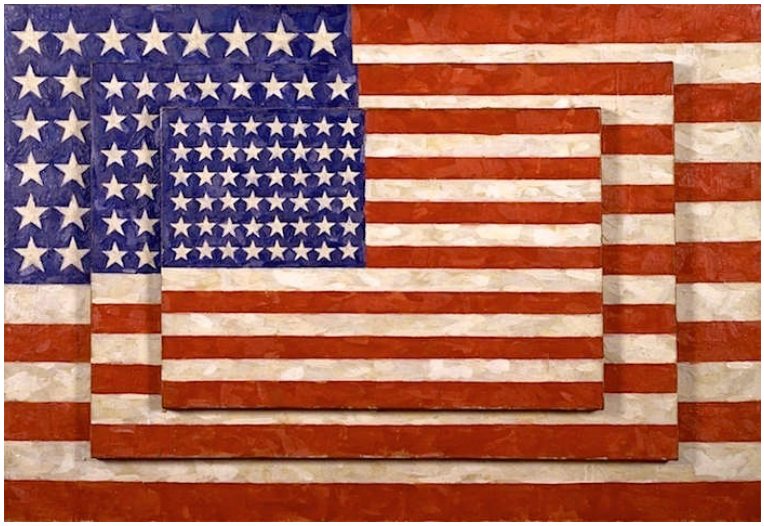

Fig. 13 – Jasper Johns, *Tre bandiere,* 1958.

[172] Cfr. Honnef, *Warhol*, pp..30 31.

5.1. La novità tematica e le tecniche essenziali dell'Estetica di Warhol

Nei primi anni Sessanta accanto alle immagini tratte dal mondo della pubblicità, costituite da singolari dipinti spesso trasportati su scala colossale e dipinte in bianco e nero, Warhol trova l'ispirazione nella lingua popolare dei fumetti.

Nella società americana che al tempo stava vivendo una rinascita culturale e artistica, si era infatti sviluppata questa fresca, semplice e diretta cultura popolare del fumetto; i lettori del giornale quotidiano non si impegnavano più in una lettura di articoli e rubriche cervellotiche sull'attualità o sulla politica ma, diversamente da quanto propugnava una cultura élitaria, si dedicavano alla lettura dei fumetti. Lo stesso Warhol da ragazzo si era imbattuto nel mondo dei fumetti che appartenevano, in modo naturale, alla vita quotidiana di ogni adolescente americano[173]. I nuovi soggetti dei suoi quadri, oltre a quelli pubblicitari quali *Before and After*, sono figure popolari tratte dai fumetti: Dick Tracy, Superman, Braccio di Ferro, Nancy o The Little King. Iniziando così a dipingere a colori dei particolari tratti da questa cultura figurativa, Warhol si stava avviando verso a quella che poteva essere considerata la tematica artistica centrale della sua opera, ricavata dai rotocalchi da quattro soldi, il nuovo universo da cui scavare[174].

Quando Warhol si recò per le prime volte alla galleria di Karp si rese conto che aveva un concorrente e che quindi egli non era più il solo ad attingere dall'universo popolare del fumetto, al quale egli si ispirava per creare i suoi soggetti. Non appena l'artista vide i lavori di Lichtenstein decise di interrompere bruscamente le sue produzioni, nonostante i suoi fumetti perseguissero uno scopo completamente diverso dalle immagini meccaniche ed estetizzanti proposte da Lichtenstein. Il giovane pittore, infatti, era considerato un maestro nel suo campo, le sue immagini non sono inventate ma riproducono i modelli reali, esaltandone la grandezza dei particolari e applicando scrupolosamente il colore all'interno dei contorni. Warhol, al contrario, imprimeva il suo marchio di originalità anche in questo campo: egli non era meticoloso nella stesura del colore ma lo lasciava sgocciolare alla maniera dell'Espressionismo Astratto. Dobbiamo sottolineare però che l'artista, utilizzando questo tipo di pittura, non voleva

[173] Cfr. Honnef, *Warhol*, p. 38.
[174] Cfr. Danto, *Andy Warhol*, p.13.

perseguire lo stile *Espressionista* della stesura del colore ma senza alcun tipo di orientamento artistico ben preciso, egli voleva infondere la modernità nelle sue opere.

> L'aspetto più significativo di questi dipinti era in realtà il tentativo di fondere l'arte popolare con l'arte seria […] utilizzando il colore come facevano gli Espressionisti Astratti. Dipingere dei fumetti Espressionisti Astratti. Era una pugnalata inferta alla sintesi stilistica e non passò inosservata […] [175].

Come si è potuto constatare, nonostante il metodo artistico sia visibilmente diverso da quello di Lichtenstein, Warhol dichiarò di voler smettere di dipingere fumetti, in quanto, a parer suo Roy li eseguiva fin troppo bene, perciò decise di cambiare rotta e indirizzare la sua arte verso nuove prospettive[176].

Del resto Warhol si rese conto di dover cambiare strada perché il territorio era già stato occupato da Roy che, con questo tipo di soggetti, aveva già esposto prima di lui la sua personale alla *Leo Castelli Gallery.* La strategia adottata da Andy, in questo caso, era conforme al nuovo atteggiamento pop: *a ognuno il suo soggetto e il suo stile, la sua riconoscibilità, i suoi "quindici minuti di gloria"*[177].

Warhol, quindi, non era ancora riuscito nei primi anni Sessanta a emergere come l'Artista decisivo dell'epoca, doveva ancora compiere il passo decisivo per la svolta desiderata. Egli era ben consapevole che per passare da *artistucolo*[178], per dirla con Danto, a personaggio-icona doveva intraprendere un nuovo percorso tematico e abbandonare, come abbiamo già visto, la strada già battuta dagli altri artisti suoi contemporanei.

Nell'estate del 1960 avvenne una rottura radicale e la futura celebrità americana capì di che cosa doveva occuparsi per riscuotere velocemente successo e attirare su di sé i media, che gli avrebbero permesso di acquisire velocemente la notorietà. Come si è già detto in precedenza, Warhol percepiva questo forte desiderio di cambiamento in linea con il mondo che si stava muovendo verso una vera e propria rivoluzione sociale e culturale. Il nuovo spirito dell'epoca andò inevitabilmente ad influire sull'esistenza dell'uomo comune e dell'intero *American Way of Life*, perciò la nuova cultura artistica

---

[175] *Ivi*, p.14.
[176] Cfr. Honnef, *Warhol.*, pp.41-42.
[177] *Pop Art 68*, a cura di…cit., pp.107-108.
[178] Danto, *Andy Warhol* cit., p.17.

doveva trarre spunto dalle nuove proposte metropolitane se voleva cogliere a pieno l'interesse degli osservatori.

E fu questa l'intuizione profonda di Warhol aiutato dall'esperto e fidato *filmmaker* De Antonio capì che la rivoluzione artistica doveva comprendere, in modo tangibile, qualcosa che simboleggiasse il nuovo modo di vivere americano. L'imperativo era dunque: *dipingi quello che siamo*[179]. Le nuove "icone" della civiltà contemporanea sono ora riscontrabili negli articoli di massa del consumismo americano, le merci di largo consumo. E l'intuizione di Warhol fu quella di eleggere come nuovi soggetti della sua opera i marchi più popolari e le etichette dei beni di consumo più in voga, i quali, potevano essere definiti un'espressione culturale.

Quello che Warhol mostrò a De Antonio nel 1960 apre il nuovo orizzonte dello spirito pop che vede l'artista newyorchese come l'unico primitivo rappresentante, anche se inizialmente il fatto era del tutto inconscio.

> Warhol mise due grandi tele una accanto all'altra contro la parete. Di solito mi mostrava il suo lavoro in modo casuale, così capii che si trattava di una presentazione. Aveva fatto due quadri di bottiglie di Coca-Cola di un metro e ottantatre centimetri di altezza. Una era soltanto una pura e semplice bottiglia di Coca-Cola in bianco e nero. L'altro aveva un sacco di pennellate da espressionista astratto. Dissi: Dai Andy, quello astratto è una merda, l'altro è notevole. E' la nostra società, è ciò che siamo, è veramente bello ed essenziale e dovresti distruggere il primo e far vedere il secondo[180].

Così esclamò il mentore di Warhol, De Antonio, quando fu invitato dall'artista stesso a casa sua per esprimere un giudizio sulla novità che egli stava cercando di apportare in campo artistico. De Antonio indicò a Andy in modo chiaro la direzione da intraprendere: la Coca-Cola è *ciò che siamo*; la superiorità della seconda opera, [fig.14] fatta a circa due anni di distanza dalla prima gigante Coca-Cola, risiede nella sua nudità. L'inconfondibile bottiglietta assieme alla grafia del marchio sono divenuti già di per sé un emblema del consumismo nella società americana e, a ragion di questo fatto, non hanno bisogno di altri orpelli decorativi per acquisire notorietà. Secondo i consigli di De Antonio, dunque, bisogna eliminare tutto ciò che rende il disegno espressionista,

---

[179] *Pop Art 68* cit., p. 108.
[180] V. Bockris, *Andy Warhol* cit., p.98.

ovvero: la pennellata espressiva e la vivacità dei colori, per lasciare spazio all'immagine pura e semplice, dipinta in bianco e nero. E' come se in questo modo si volesse dire: siamo pop, non siamo pittura[181].

E da questo momento in poi il repertorio artistico di Warhol iniziò a proporre quasi ed esclusivamente immagini ordinarie che non avevano nulla di inventivo o creativo, erano dei semplici prodotti utilizzati dalla gente quotidianamente e che potevano esser considerati come uno specchio della coscienza collettiva. Le minestre in scatola Campbell, le bottiglie della Coca-Cola, della Pepsi e il ketchup di Heinz, divengono così i soggetti eletti per la sua arte che, in linea con l'atteggiamento degli altri protagonisti pop, vuole superare la barriera che la separa dalla vita. Dopo l'immagine delle bottiglie a misura d'uomo della Coca-Cola, è il momento dei famosi barattoli di zuppa Campbell, tutte espressioni tratte direttamente dall'industria alimentare.

La strategia utilizzata da Warhol mostrava i più popolari prodotti di consumo americani, quelli che la gente trovava tutti i giorni negli scaffali dei supermercati, e che ora venivano replicati artisticamente e trasferiti nelle gallerie d'arte. Nonostante i suoi disegni rivelino una consapevole impronta antiestetica[182], nella misura in cui l'artista pop americano le tradusse sulla tela "elevandole" artisticamente, le tramutò in una sorta di icone della cultura contemporanea. E' a partire dal 1962, dunque, che le tematiche proposte da Warhol cambiano completamente direzione, la sua scelta fu quella di trarre ispirazione da formule dell'industria commerciale e così raggiunse la notorietà, grazie anche al suo approccio con i mass media; se nel 1962 si parlò di lui fu perché la sua opera era decisamente pop[183].

Le scelte che spingono Warhol a dipingere taluni soggetti, ad esempio le *Campbell's Soup Cans* [fig.15], sono ben ponderate e consolidate dal fatto che spesso si faceva aiutare da terzi per prendere le decisioni sulle idee da mettere in opera. Non perché l'artista mancasse di creatività, ma perché voleva che i suoi lavori attirassero presto le attenzioni del pubblico, così che si parlasse di lui e magari della sua opera, senza nemmeno averla vista.

---

[181] Cfr. *Pop Art 68*, p. 108.
[182] Cfr. Honnef, Warhol…, p.33.
[183] Danto, *Andy Warhol* cit., p.32.

E’ curioso esaminare il caso delle zuppe Campbell e anche se ci sono varie storie in circolazione di come egli sia arrivato all’idea prenderemo in considerazione quella esaminata da Danto, nel suo attuale saggio dedicato a *Andy Warhol*.

La versione riportata da Danto racconta del fatto che Warhol chiese consiglio a Muriel Latow, un’architetto di interni, sul fatto che egli cercava qualcosa che avesse “…un impatto forte, qualcosa di diverso da Lichtenstein e Rosenquist, che abbia l’aria di una cosa molto personale, che non faccia pensare che faccio esattamente quello che stanno facendo loro”. Allora Muriel Latow a sua volta gli suggerì di dipingere qualcosa che “tutti vedono ogni giorno, che tutti riconoscono (…), come un barattolo di zuppa”[184].

L’aneddoto riportato testimonia il fatto che Warhol raccolse in continuazione impulsi che scaturivano da altri, così come faceva la raccolta dei giornali popolari, utilizzandoli a sua volta come prototipi[185]. *Prendo sempre le mie idee dalla gente. A volte non le cambio. Altre volte non uso subito un’idea, ma magari più tardi mi viene in mente e la utilizzo. Adoro le idee*[186]. Disse Warhol nel 1970 in una conversazione con il suo assistente, Gerard Malanga.

Dobbiamo sfatare ogni interpretazione secondo la quale il suo successo è dovuto alle idee di altri, che senza dubbio contribuirono con i loro acuti consigli, ma non fecero venire a meno il suo spirito artistico pop, il quale, non rinunciò mai alla libertà personale. Ma il punto forte non è tanto la decisione di dipingere il soggetto suggeritogli da Muriel Latow, quanto il modo in cui Warhol decise di trasformarlo esteticamente sulla tela. Infatti egli passò dalla tecnica pittorica tradizionale, con pennello e colori, ad una tecnica che si adeguava meglio alle nuove tematiche proposte, la *serigrafia*. Questa nuova sperimentazione consente a Warhol di allineare perfettamente gli oggetti, utilizzando appunto il telaio serigrafico, in modo meccanico e senza alcuna apparente partecipazione personale. *La presentazione dei barattoli è rigidamente frontale, una griglia costituita di otto dipinti disposti su quattro file, che rappresentavano ciascuna delle trentadue varietà di zuppe Campbell prodotte all’epoca* [187].

---

[184] Cfr. *Ivi*, p. 33.
[185] Cfr. Honnef, *Warhol*, p.50.
[186] Danto, *Andy Warhol* cit., pp. 32-33.
[187] *Ivi*, p. 33.

Warhol, prima di diventare il divo della pop art, era stato un grafico di grande successo, per questo motivo la tecnica serigrafica non doveva essergli del tutto estranea; uno dei principali vantaggi che egli riscontrò utilizzandola era il principio della ripetizione o riproducibilità che consentiva di creare un blocco uniforme di copie dello stesso soggetto. Dopo le prime immagini serigrafiche, che allineano le zuppe in scatola o le banconote americane (altro soggetto, si dice, suggeritogli da Muriel Latow), Warhol passa alla serie dei ritratti: fotografie di divi come Elvis Presley o Elisabeth Taylor, Marilyn Monroe, Marlon Brando e successivamente di personaggi simbolo come John e Jackie Kennedy, o di celebri capolavori come la Gioconda. Egli con questi soggetti crea appunto serie di dipinti, i quali, seppure identici, presentano delle variazioni cromatiche; nel caso delle minestre in scatola Campbell queste vengono differenziate soltanto a seconda del contenuto, ad ognuna un nome diverso a seconda del tipo di zuppa. Tuttavia, nonostante queste minime differenze nei dettagli, i motivi figurativi della sua arte appaiono del tutto uguali come Warhol stesso voleva, per poter raggiungere sempre più un tipo di pittura anonima e definitivamente libera da qualsiasi valore soggettivo,

> […] Se dipingo così è perché voglio essere una macchina, e ho la netta sensazione che se funziono come una macchina, qualunque cosa io faccia, avrò raggiunto il mio scopo.

Sempre nella stessa intervista:

> […] A parere mio sarebbe grandioso se anche gli altri artisti cominciassero a fare serigrafie, così nessuno sarebbe in grado di affermare che un'opera sia realmente mia piuttosto che di un altro[188].

La sua arte doveva e voleva essere lo specchio della società americana in cui si trovava immersa, e la scelta della tecnica serigrafica favoriva sicuramente il sorgere di stereotipi figurativi, in opere che apparivano come semplici prodotti industriali, dei veri e propri articoli prodotti a catena.

Nonostante l'apporto serigrafico non concedesse alcun tipo di lavoro manuale e Warhol volesse far vedere un atteggiamento di totale distacco nei confronti della sua arte, privilegiando l'aspetto meccanico della produzione di massa, egli dedicava loro una cura particolare.

---

[188] *Pop art 68*, a cura di…, pp. 68 69.

La sua meticolosa attenzione riguardava appunto quei minimi particolari di cui abbiamo parlato prima affinché, a composizione ultimata, le sue serie di dipinti si differenziassero l'uno dall'altro, anche se solo in termini di sfumature o di contenuto; in questo modo essi non permettono a una copia di essere identica a tutte le altre e non mettono in discussione il principio di unicità e originalità dell'opera d'arte che con l'avvento del contemporaneo è spesso venuto a mancare[189].

L'estetica di Warhol a partire dal 1962, anno in cui realizzò circa 2000 quadri, raggiunse il suo compimento definitivo, tanto che la moltiplicazione mediante la ripetizione divenne il marchio per contraddistinguere la sua arte. Del resto, già a partire dagli anni Sessanta, aveva espresso l'intenzione di dover indirizzare la sua attività in un qualcosa di completamente diverso, […], *dove io sarei stato il primo, per esempio: quantità e ripetizione*[190]*;* bisogna considerare che la dichiarazione fatta da Warhol si riferisce all'epoca in cui i suoi lavori attingevano dalla cultura figurativa del fumetto ed erano simili a quelli di Lichtenstein.

La ripetizione seriale divenne senza alcun dubbio il pezzo forte dei suoi lavori artistici: intensificare la presenza dell'immagine mediante la riproduzione essenzialmente identica della stessa, ne svuota i significati e rivela l'uniformità e il livellamento di un mondo consumista. E' così che il telaio serigrafico allude allo schermo, all'immagine filmica, al succedersi degli eventi nella loro glaciale neutralità, atteggiamento che si confà al nuovo pubblico americano[191].

Lo stesso volto della bellissima Marilyn Monroe, riprodotto da Warhol in un'interminabile serie di raffigurazioni analoghe utilizzando la tecnica serigrafica, diventa una maschera moltiplicabile all'infinito. L'artista produsse un'opera costituita da due insiemi di venticinque Marilyn, una sorta di dittico come sottolinea appunto il titolo, *Marilyn Diptych*. I due elementi che andavano a costituire un'unica unità, da un lato, per la precisione a sinistra, erano delle rappresentazioni vivacemente colorate del volto di Marilyn, a destra invece in bianco e nero.

---

[189] Cfr. Honnef, *Warhol*, pp. 54 55.
[190] *Ivi*, p.43.
[191] Cfr. Boatto, Calvesi, *Pop Art.*…, p.25.

Non fu un caso se Warhol scelse come soggetto artistico un ritratto popolare della diva proprio nel 1962 a qualche giorno di distanza dalla sua morte, a causa di un'elevata dose di sonniferi. Sentiamo cosa racconta lo stesso artista a proposito dell'opera:

> […] Per me la Monroe non è altro che una persona fra tante altre. E riguardo alla questione se il dipingere l'attrice in toni di colori così vivaci rappresenti un atto simbolico posso soltanto rispondere che a me interessava la sua bellezza: e la Monroe è bella. Per un bel soggetto ci vogliono infine bei colori. Questo è tutto. La storia si comporta più o meno allo stesso modo[192].

Il modo in cui Warhol propone il volto della famosa star, infatti, non rispecchia la realtà ma la tramuta in un'icona, la cui individualità è completamente assorbita dal modello ideale che lo stesso pubblico si aspetta di vedere. Il destino di Marilyn, come quello di tante altre celebrità riproposte dall'artista, non è così felice come in realtà i mass media ci vogliono far credere. D'altra parte, l'immagine proposta da Warhol non vuole scavare nel mondo privato dell'attrice, bensì farla diventare una maschera, una sorta di difesa, dietro la quale si potrebbero celare i desideri e i timori di una più ampia coscienza collettiva. Nella serie dei ritratti eseguiti egli fece di lei un simbolo di eterna giovinezza e bellezza, trascendendo, per così dire, la realtà oggettiva che veniva sostituita dall'immagine di superficie propagandata da riviste e televisioni. La maschera di superficie, di cui abbiamo fino ad ora parlato non è da confondersi con la superficialità, ma in Warhol equivale ad un'assenza di profondità[193], in linea con lo spirito dell'epoca.

Come l'affermato artista ribadirà esplicitamente in varie interviste e occasioni, *tutto è già nella bottiglietta, nella scatola, nella faccia, nell'immagine; non c'è niente sotto, dietro, dentro*[194], è già tutto nella superficie.

Vedendo esposti i dipinti di Marilyn Monroe alla Stable Gallery Michael Fried, uno dei migliori critici dell'epoca colto e sofisticato come pochi altri giornalisti, per definirlo con le parole di Danto, lì giudicò tra i migliori. Avvalorò Andy Warhol fra i più sinceri e più spettacolari pittori dell'arte dei suoi tempi e riscontrò, nella serie

---

[192] Honnef, *Warho*l cit., p. 59.
[193] *Ivi*, p. 58.
[194] *Pop Art 68*, a cura di…cit., p.108.

dedicata al volto di Marilyn, la capacità dell'artista newyorchese di percepire gli aspetti veramente umani e patetici di uno dei miti esemplari della nostra epoca[195].

La ripetizione, come abbiamo visto, diviene dunque la modalità privilegiata delle sue manifestazioni artistiche, qualsiasi soggetto scelto ora veniva riportato in blocco e ciò andò a costituire l'essenza della sua Estetica. Questa nuova prassi ripetitiva non è da considerare solamente come dispositivo formale d'avanguardia ma era per Warhol un importante elemento che andava a scandire il suo modo di vivere e il suo atteggiamento. Essa rappresentava un'espressione della sua filosofia, poiché l'arte, secondo la sua concezione del tutto pop, doveva fondersi con la vita stessa. Si narra infatti che anche gli eventi della sua vita privata fossero scanditi dalla ripetizione, quotidianamente mangiava lo stesso lunch, le Campbell's Soup Cans, porta per anni la stessa giacca, fino a che le tasche piene si strappano, ascolta sempre lo stesso disco e all'inizio degli anni settanta registrava ventiquattro ore al giorno in modo ossessivo[196]. Andy voleva sempre che fosse tutto uguale, infatti, egli ammirava questo tipo di cultura commerciale e si trovava a proprio agio nella società del consumismo e dell'uniformità americana. Per giunta, la sua trasformazione radicale del concetto di arte non aveva alcun intento irrisorio, critico o di denuncia sociale ma esaltava una sorta di eguaglianza politica insita nella civiltà americana. Nel momento in cui egli decise di dipingere una Coca-Cola o un barattolo di zuppa Campbell, e lo fece ossessivamente per tutta la sua carriera artistica, seguiva i consigli suggeritogli da de Antonio o dalla Latow: *Dipingi la nostra società, ciò che siamo, qualcosa che accomuni tutti quanti e che tutti riconoscano facilmente*[197]. E nuovamente con questi soggetti portava in campo il principio della ripetizione estetica, al quale questa volta dava un valore politico.

Un barattolo di zuppa di pomodoro Campbell è uguale a tutti gli altri barattoli. Chiunque tu sia, non potrai mai avere un barattolo di zuppa migliore degli altri[198].

Cosa meglio del cibo industriale poteva essere ugualmente assaporato senza alcun tipo di distinzione sociale da ogni cittadino americano e immediatamente riconoscibile da tutti?

---

[195] M. Fried, in <<Art International>>, n 6, 20 dicembre 1962, p.57; poi in Art and Objecthood. Essay and Reviews, The University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 287.
[196] Cfr.Honnef, *Warhol* p. 90.
[197] *Corsivo mio*.
[198] Danto, *Andy Warhol* cit., p.37.

Una Coca-Cola è una Coca-Cola, per dirla con Andy.
Quel che c'è di bello in questo paese è che i consumatori più ricchi comprano praticamente le stesse cose dei meno abbienti. Guardi la televisione, vedi la Coca-cola e sai che il Presidente beve la Coca-Cola, che Liz Taylor beve la Coca-cola e, pensa!, anche tu puoi bere la Coca-cola. Una Coca-cola è una Coca-cola, e non ci sono soldi che valgano a farti avere una Coca-cola migliore di quella del barbone all'angolo[199].

Nell'Era dell'industria e della massificazione, in cui ogni individuo tendeva a conformarsi con gli altri, vi era una sorta di livellamento sociale che l'artista newyorchese voleva trasferire anche nel mondo dell'arte. L'operazione compiuta da Warhol, quindi, poteva definirsi *politica*. Niente più distinzioni: le immagini popolari, tratte dall'ordinaria e banale sfera del quotidiano, dovevano essere innalzate ed entrare a far parte dell'universo dell'arte seria.

Nella sua figura, più che in qualunque altra all'epoca, arte e vita si conciliavano perfettamente, elevandolo a una specie di modello, riconoscibile come Charlie Chaplin o Mickey Mouse[200]. Un personaggio pubblico, conosciuto come l'artista pop per eccellenza.

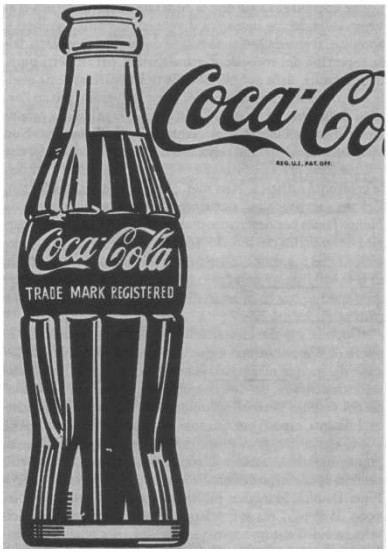

Fig. 14 – Andy Warhol, *Large Coca-Cola*, acrilico su tela, 1962.

Fig. 15 – Andy Warhol, *Campbell' Soup I*, 1968.

[199] K. Mcshine (a cura di), *Andy Warhol. Una retrospettiva*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 25 febbraio – 27 maggio 1990, Bompiani, Milano 1990 cit., p. 458.
[200] Cfr. Danto, *Andy Warhol*, p. 44.

6. La trasformazione del concetto di arte

Dopo aver percorso la carriera di Andy Warhol, di come egli riuscì a compiere il passo importante e decisivo che lo trasformò da *artistucolo*[201], quale era inizialmente, a celebrità acclamata e conosciuta da tutto il mondo dell'arte, dobbiamo soffermarci sulla rivoluzione profonda provocata dall'artista nell'essenza stessa dell'arte.

La scossa radicale che diede Warhol al mondo dell'arte e, di conseguenza, alla definizione dell'arte stessa, non è da sottovalutare se consideriamo che egli ebbe il primato e la genialità di rendere arte una riproduzione piatta e fedele di un banale oggetto d'uso quotidiano. Le idee che lo condussero a far entrare nel dominio dell'arte questi soggetti erano suggerite da altri ma di certo Warhol ne creò qualcosa di così personale che in breve tempo si fece un enorme pubblicità attorno a lui. Non importa se le critiche erano per la maggior parte negative, Warhol aveva attirato su di sé tutte le attenzioni e aveva destabilizzato un intero mondo culturale grazie alle sue ripetizioni di contenitori alimentari. Attraverso di lui e le sue creazioni quello che noi consideriamo il nostro mondo esterno, il mondo degli oggetti, venne trasformato in arte; in quest'operazione non vi era nulla di cervellotico, tanto che qualsiasi *comune mortale* avrebbe potuto capire cos'era un'opera, senza soffermarsi più di tanto a pensare. Il suo modo di agire aveva provocato uno sconcerto senza precedenti: nessuno prima di lui aveva mai deciso di portare dei frammenti dell'epoca del consumo all'interno del territorio artistico. E fu per questo motivo che l'artista newyorchese venne subito notato da quello che andremo a definire con Danto il *mondo dell'arte* dell'epoca. *E' come se Warhol possedesse una sorta di comprensione istintiva della direzione che stava prendendo la civiltà occidentale*[202], esclamò un curatore dell'epoca vedendo esposte le opere di Warhol.

E da qui a poco egli divenne l'icona americana attirando su di sé giornali, critici e curatori. I dipinti delle *Campbell's Soup*, prima ancora di essere esposte in qualche galleria, lo resero subito famoso tanto che nel 1962 vennero descritte dalla rivista "Time". Grazie alla pubblicità che parlava dei suoi lavori egli venne presto notato dalla

---

[201] *Iv*i, p. 17.
[202] V.Bockris, *Warhol: The biography*, Da Capo Press, New York 2003, p. 435.

proprietaria della *Stable Gallery*, Eleanor Ward che offrì a Andy la possibilità di esporre nella sua galleria nel novembre dello stesso anno. Era la prima mostra personale dell'artista a New York e non poteva fallire. Infatti, il suo debutto non ebbe luogo a New York ma a Los Angeles (sempre nel 1962), dove Irving Blum, il proprietario della Ferus Gallery, colpito dai trentadue dipinti della zuppa Campbell li espose come opera unica, fissata ad un prezzo di mille dollari.

All'esposizione newyorchese vennero presentati diciotto lavori di Warhol, opere assai eterogenee tra loro ma che riscossero un tale successo tanto da essere quasi tutte vendute alla fine della mostra. C'erano opere seriali: il *Red Elvis* (costituito da un insieme di trentasei ritratti di Elvis), le bottiglie di *Coca-Cola*, le *Soup Cans*, le serie dei *Dollar Bills*, un'unità di cinquanta ritratti di Marilyn e la Golden Marilyn. C'erano ancora *Dance Diagram (Schema di Danza)*, una grande tela esposta sul pavimento su cui sono dipinte le posizioni successive del piede destro e di quello sinistro, con l'invito a danzarci sopra e *Do It Yourself*, un bel dipinto *Fai-Da-Te* dai colori squillanti. Infine c'era un dipinto appartenente alla serie *Death and Disaster*, dal titolo, *127 Die.*[203]

La mostra aveva suscitato un tale entusiasmo che Andy si guadagnò l'attenzione del pubblico per tutta la vita. Il vasto corpus di opere esposto presso la Eleanor Ward's Stable Gallery condusse l'artista ad essere considerato qualcosa di più di un pubblicitario di talento tanto che la sua opera e la sua persona, indissolubilmente legate, rimangono l'emblema della società americana dei consumi. Come sottolinea Danto: egli contribuì a dar forma agli anni Sessanta e oltre che intuire le novità che questi avrebbero portato, era sempre in perfetta sintonia con lo spirito dell'epoca, tanto che questa la potremmo denominare: *l'Età di Warhol* [204].

Certamente egli aveva apportato dei cambiamenti notevoli alla storia dell'arte se pensiamo che dall'esplosione di *Andy Warhol* abbiamo una visione dell'arte completamente diversa da quella precedente. Tutto questo accade perché dal suo momento in poi ciò che la concezione comune considera arte non può più essere considerato un canone sufficientemente valido e generale. Chi l'avrebbe mai detto che

---

[203] Cfr. Eric Shanes, *Andy Warhol*, Pakstone International, New York 2001, 160 pp. http://books.google.it/books?id=jn0hGJ0MYZcC&printsec=frontcover&dq=ERIC+SHANES&source=bl&ots=-SEJOPxdPk&sig=ePZu7wpJOCguJy5KR3XtXYPi3II&hl=it&sa=X&ei=N0tYUJuTC-Oo4gS73oGgBg&ved=0CD4Q6AEwAg#v=onepage&q=ERIC%20SHANES&f=false

[204] Danto, *Andy Warhol* cit., p.48.

un semplice barattolo di zuppa dipinto e riprodotto in serie o il volto di una famosa celebrità riempito con sfumature cromatiche sgargianti potesse essere appeso alla parete di una galleria diventando un riconosciuto capolavoro artistico? Era difficile pensare a delle caratteristiche comuni tra questi banali oggetti d'uso quotidiano con ciò che i più consideravano arte.

Senza dubbio, all'inizio, la ricerca di promuovere questo nuovo tipo di arte ai livelli dell'arte seria provocò uno sconcerto generale. Dalla prima metà del Novecento, infatti, non si potrà più concepire l'arte alla stessa maniera di com'era stata concepita fino alla fine dell'Ottocento. E questo perché la storia dell'arte subì una profonda trasformazione con l'apparire della Pop Art e più precisamente, secondo Danto, con l'impronta di Andy Warhol. Da ciò si può facilmente dedurre che se i criteri che andavano a definire sino a quel momento l'essenza dell'arte sono ora invalidati, creando una sorta di discontinuità all'interno della storia dell'arte stessa, si deve ora ricercare una nuova prospettiva, capace di dar validità anche alle nuove sfide lanciate dal contemporaneo. Sentiamo le parole di Danto in merito all'arte degli anni Sessanta,

> […] tutto ciò che era percepito come appartenente al concetto di arte perse completamente importanza in quel periodo. Non solo bellezza e mimesi erano state cancellate, ma quasi tutto ciò che aveva fatto parte della vita dell'arte. La definizione dell'arte si doveva ricostruire sulle rovine di ciò che era stato il concetto di arte nelle teorie precedenti[205].

Le opere di Warhol, dunque, sollevano un *problema* antico quanto la filosofia stessa, ciò che i filosofi chiamano: *l'ontologia dell'opera d'arte*. L'antica domanda *Che cos'è l'arte*, è la domanda essenziale in cui si imbatte tutta la filosofia dell'arte di Arthur Danto, già a partire da uno dei suoi più famosi saggi dell'epoca, *La trasfigurazione del banale* (1988). Bisogna delineare subito il contesto nel quale egli fu indotto alla formulazione di questa domanda che la filosofia si poneva già dai tempi di Platone ma che, come vedremo con Danto, verrà riformulata in maniera del tutto diversa. Il fatto che Andy Warhol avesse preso direttamente dalla vita quotidiana i soggetti per la creazione dei suoi lavori era per il filosofo un importante questione

[205] Danto, *L'abuso della bellezza.*…cit., p.19.

filosofica da non sottovalutare. Inoltre lo portò a riconsiderare una definizione universale e adeguata dell'arte stessa, la quale, doveva comprovare che qualsiasi cosa poteva essere arte. Danto si era da sempre interessato alla questione, domandandosi quali siano le condizioni necessarie e sufficienti affinché un oggetto possa rientrare nella categoria di opera d'arte. Sicuramente il periodo degli anni Sessanta, segnato dagli eventi artistici delle avanguardie, contribuì a stimolare l'assidua riflessione critica del filosofo che era alla ricerca di un qualcosa di universale e senza tempo. L'occasione arrivò presto per Danto: nel 1964 e più precisamente il 21 aprile, Warhol teneva la sua seconda e ultima mostra presso la *Stable Gallery* e quella fu un'esperienza cruciale per la sua filosofia dell'arte. E fu proprio visitando questa mostra che Danto si imbatte in un'opera che diventerà la sua ossessione filosofica[206] negli anni a venire, la *Brillo Boxes*. Eppure alla Stable Gallery erano presenti altre opere dell'artista, e più precisamente, le riproduzioni delle scatole di Kellogg's e di ketchup Heinz. Ma fu l'incontro con le sole e *carismatiche*[207] scatole di *Brillo Boxes* [fig.16], impilate come se fossero presentate lungo le corsie di un grande magazzino, a cogliere la sola attenzione di Danto.

Sulla questione del perché il filosofo scelse queste scatole come oggetto di interesse filosofico ci torneremo più avanti; del resto non è da sottovalutare il fatto che esse abbiano anche esercitato su di lui un qualche fascino esteriore, lo stesso che le fece diventare le star della mostra. Racconta Danto, nel recente saggio dedicato a *Andy Warhol*:

> […] Le Brillo Box, invece, sono belle. Io e mia moglie abbiamo vissuto per anni con una di loro e ancora oggi mi incanto di fronte alla sua bellezza. Perché vivere con oggetti brutti che non suscitano alcuna sensazione? Perché non con oggetti belli come le Brillo Boxes?[208]

Veniamo ora alla descrizione esteriore di queste tanto acclamate "sculture" *Brillo Boxes* di Andy Warhol, creata e esposta nel 1964 per la prima volta. "Brillo" era il nome di un comune oggetto d'uso domestico per la precisione una spugnetta abrasiva

---

[206] Cfr. Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*. Una filosofia dell'arte. Laterza, Roma 2010, p. X.
[207] *Ivi*, p. XXV.
[208] Danto, *Andy Warhol* cit., p.63.

efficace per pulire prodotti in alluminio, da poco in commercio. Da questo oggetto ordinario Warhol derivò la sua *scultura*[209], come lui stesso la chiamava, anche se tutte le sue opere avevano più la parvenza di banali prodotti industriali. *Brillo Boxes*, in quanto opere d'arte, erano delle semplici scatole bianche blu e rosse che si appropriavano del formato dei contenitori di cartone nei quali veniva spedito il prodotto, a partire dalla metà degli anni Sessanta. La grafica del marchio *Brillo*, inoltre, era stata disegnata da James Harvey, un pittore astratto che rese il logo, posto sulla faccia superiore e ai lati della scatola, *un fantastico esempio di grafica commerciale* [210]. La figura di questo artista, oggi del tutto dimenticato, è stata alquanto tragica: egli si guadagnava da vivere facendo il grafico e, poco dopo l'importante creazione del logo *Brillo*, morì precocemente, senza guadagnarsi il successo meritato. Senza dubbio, il merito per il fascino del design attribuito al prodotto *Brillo Boxes* va alla straordinaria capacità grafica di Harvey James, al quale, come sottolinea Danto, Warhol deve qualcosa. E' grazie a lui, infatti, che le sculture *Brillo Boxes* di Warhol diventarono le *star della mostra*.[211] Non dev'essere un caso se tutti ricordano e scrivono recensioni critiche in merito alle scatole di *Brillo Boxes* e non, ad esempio, agli anonimi contenitori della Kellogg's o ai facsimili del succo Mott: in questo senso l'estetica gioca un ruolo fondamentale e diamo a Harvey tutti i meriti del fascino. Ma non è ciò che interessa a Danto, ovvero, non è la bellezza della *Brillo Box* che la rende un'opera d'arte; del resto, lo stesso Harvey non le giudicò alla stregua di un capolavoro artistico. Fu Warhol che ebbe la capacità o, per meglio dire, il merito di elevare ad arte un banale oggetto della vita quotidiana, una cosa così semplice da essere immediatamente riconosciuta da ogni americano medio. E' questo il nodo cruciale su cui si basa tutta la riflessione critica di Danto, a partire dalle *Brillo Box*, infatti, egli sentì l'esigenza di riformulare la questione sull'arte. La scultura di Andy e, più in generale, tutta l'arte contemporanea, solleva la problematica di una presunta indefinibilità dell'opera d'arte. Le sfide lanciate dalla Pop art e nello specifico interesse di Danto, da Warhol, mettono in crisi e invalidano tutte le definizioni date fino ad ora sull'arte dalla filosofia estetica. Danto è ossessionato da queste scatole a tal punto che esse lo indussero a riformulare l'antica domanda sull'arte,

---

[209] Danto, *L'abuso della bellezza*….cit., p.27.
[210] Danto, *Andy Warhol* cit., p.XIII.
[211] Cfr. Danto, *L'abuso della bellezza* cit., p. 28.

non dobbiamo più chiederci dunque: “Che cos’è arte?” Ma, “com’è possibile che dati due oggetti percettivamente indistinguibili, uno sia elevato alla categoria di opera d’arte e venga esposto nei musei e nelle gallerie mentre l’altro, nelle vesti di un comune oggetto ordinario ma apparentemente identico, si trova tra gli scaffali dei supermercati o nelle dispense delle nostre case?

La questione si fa sempre più curiosa e assillante per Danto: cos’è che ha reso possibile il passaggio di una scatola di Brillo da essere un comune oggetto- da-supermercato a diventare la famosa scatola di Brillo-da-museo?

Il passaggio diviene per Danto un importante quesito filosofico al quale egli tenta di riflettere già dai primi anni; dopo aver visto nel 1964 all’esposizione di New York centinaia di scatoloni Brillo, impilati uno sull’altro fino a raggiungere il soffitto, egli fu immediatamente indotto, nello stesso anno, alla scrittura di un articolo, intitolato *The Art World*. In quest’ultimo egli affrontava l’urgente problema di che cosa potesse distinguere un’opera d’arte da una sua controparte identica e presente nella vita di ogni comune consumatore. Il passaggio che fa diventare la *Brillo Box* di Andy Warhol un *pezzo* da galleria d’arte lascia il segno sia sul versante culturale (è urgente una definizione completamente nuova di arte che includa anche le scatole *Brillo* di Warhol nel concetto) sia all’interno del mercato dell’arte; i contenitori bianchi blu e rossi di spugnette abrasive che passano attraverso le mani di Warhol, come nota lo stesso filosofo, hanno acquisito il prezzo artistico di 300 dollari, mentre le altre sono acquistabili nei *supermercati dell’intera cristianità* per pochi centesimi. [212] E’ lecito chiedersi dunque se è il *gesto* a fare la differenza? O per meglio dire: il fatto che Andy Warhol le abbia ri-scoperte le fa diventare un’altra cosa?

[212] Danto, *La trasfigurazione del banale*…cit., p. XI.

6.1 La discernibilità degli indiscernibili: il misterioso caso delle Brillo Boxes

Fig. 16 – Andy Warhol, *Brillo-Imballaggio*, 1964 ; serigrafia su legno.

Per introdurre il concetto di coppie indiscernibili utilizzeremo un curioso esempio che narra di una scena daziaria, o più precisamente del difficile rapporto che venne a crearsi tra un'opera d'arte come Brillo Box e la dogana. Si racconta che nel 1965 le famosissime scatole Brillo Boxes, esposte da Warhol come opere d'arte alla Stable Gallery un anno prima, sbarcarono in Canada portate dal mercante d'arte Jerrold Morris. I doganieri contestarono alle *Brillo Boxes* di essere opere d'arte e le catalogarono come scatole d'emporio, sicché applicarono all'oggetto la tassazione che normalmente veniva riservata alle merci. Le opere d'arte, invece, erano soggette a esenzione fiscale. D'altronde il parere dei doganieri era alquanto confuso poiché le scatole contenenti le spugnette *Brillo* erano in commercio da tempo e invadevano gli scaffali dei supermercati. A questo punto venne interpellato un esperto, Mr Charles Comfort, direttore della National Gallery of Canada che, avendo visto le opere di Warhol in fotografia, confortò il parere dei doganieri: *le Brillo Boxes non erano opere d'arte* [213].

Il caso illustra un punto molto semplice: Warhol aveva prodotto un'opera che apparentemente è indistinguibile dalla sua controparte non artistica, il mero oggetto (res), acquistabile al supermercato. E' fondamentale constatare che nel corso del Novecento la maggior parte degli artisti si è cimentato in questo tipo di lavori: *all'avanguardia degli anni Sessanta*, infatti, *interessava superare il divario tra arte e vita*[214], perciò veniva sempre meno la distinzione tra semplici oggetti comuni e capolavori artistici.

Due cose che esibiscono le stesse identiche proprietà, le chiameremo nel linguaggio filosofico coppia di indiscernibili. Vediamo ora come ricorda Danto l'esperienza visiva delle *Brillo Boxes:*

---

[213] Il racconto è tratto da T. Andina, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012, p. 17.
[214] Danto, *L'abuso della bellezza*…, p.20.

> Arrivai così al concetto di coppie indiscernibili, con un oggetto che era un'opera d'arte e l'altro no, così che potessi interrogarmi su quali basi un elemento di ciascuna coppia doveva essere un'opera d'arte, mentre l'altro era solo un oggetto[215].

Tuttavia esaminando il caso delle *Brillo Boxes*, si potrebbe dire che esse siano una coppia di indiscernibili *quasi* identici o, se si vuole, *quasi* diversi. E' noto che a partire dalla seconda metà del Novecento, infatti, si vengano a creare nel nostro mondo artistico degli strani casi di indiscernibili diversi, i quali, portano con sé un paradosso che richiede di essere possibilmente sciolto con argomentazioni metafisiche. Solitamente, i primi ad occuparsi dell'argomento, si rifanno alla forma classica della *legge di Leibniz:*

le entità x e y sono indiscernibili se e solo se ogni predicato che vale per x vale anche per y – eadem sunt, quorum unum potest substitui alteri salva veritate[216].

Esaminiamo ora il caso delle *Brillo Boxes* più da vicino. Vi sono tra le scatole comuni e le opere di Warhol delle differenze materiali e di dimensioni che solo un attento e interessato osservatore potrà notare. Le opere di Warhol, infatti, sono di compensato e risultano all'occhio di dimensioni maggiori, mentre le *Brillo* da supermercato sono in cartone ondulato e più piccole. Certamente le due scatole sono molto simili, ma non sono indiscernibili alla maniera espressa dalla *legge di Leibniz*.

Nonostante queste differenze di proprietà che lo stesso filosofo Arthur Danto ha riconosciuto, e per cui è stato attaccato più volte dai critici, egli ritiene che l'esempio possa essere trattato a tutti gli effetti come un caso di identità degli indiscernibili. Per capire a pieno le argomentazioni sostenute dal filosofo, dobbiamo ricordare il modello di tesi da lui sviluppata e seguita nell'analisi del concetto di opera d'arte: *ciò che fa diventare opera d'arte un oggetto è esterno all'oggetto stesso*[217] (tesi esternalista). La conseguenza più immediata che possiamo dedurre da questo tipo di modello sostenuto da Danto è che la differenza tra le *Brillo Boxes* esposte in galleria e quelle presenti in commercio, non è individuabile in virtù della sola dimensione estetico-percettiva. A detta di Danto, perciò, nessuna proprietà che rientra nella sfera fisica degli oggetti è

---

[215] *Ivi*, cit. p. 19.
[216] Andina, *Le filosofie dell'arte*…cit., p. 55.
[217] Danto, *L' abuso della bellezza.*… cit., p. 20.

utile per ragionare sull'enigma degli indiscernibili, ossia, su che cosa fa si che due cose percettivamente identiche abbiano uno statuto ontologico che le fa appartenere a una categoria completamente diversa. Per giunta, la distinzione che eleva la *Brillo Boxes* a opera d'arte rispetto al mero oggetto risiede in un dominio extra materiale, che esclude la componente accessibile ai sensi e rimane solamente un qualcosa di mentale. Non è l'occhio dunque che coglie le differenze esterne, ma a far la "differenza" saranno le relazioni che legano l'artefatto a elementi che l'occhio non può cogliere. Ed è proprio a questo livello che entra in gioco la filosofia, il cui compito non è quello di individuare una lista di proprietà manifeste che differenziano i due oggetti, bensì, tentare di trovare una spiegazione a un semplice fatto che i nostri sensi da soli non sono in grado di cogliere. Esprime bene Danto il concetto nella *Trasfigurazione del banale*, 1981, la sua prima ricerca interamente dedicata all'ontologia dell'opera d'arte,

> […] Certo, c'erano delle differenze evidenti: le scatole di Warhol erano fatte di compensato e le altre di cartone. Ma anche se fosse stato il contrario, dal punto di vista filosofico le cose non sarebbero cambiate, e l'opzione di ritenere che non occorresse nessuna differenza materiale, quale che fosse, per distinguere l'opera d'arte dalla cosa reale sarebbe rimasta comunque disponibile[218].

Ammessa dunque, a livello puramente percettivo, la discernibilità dei due indiscernibili, Danto ci fa capire che anche se l'opera di Warhol fosse in cartone e il semplice contenitore *da pochi centesimi* in legno, la differenza tra arte e realtà sarebbe rimasta la stessa. La differenza tra questi due mondi, perciò, non può risiedere nella semplice differenza tra legno e cartone[219].

E' proprio questo il fascino che porta con sé il pluralismo del contemporaneo: qualunque cosa può essere un'opera d'arte. Il problema di che cosa distingua l'arte dalla sfera del reale è il paradosso su cui si fonda tutta la filosofia di Danto; perciò rispondere alla domanda ontologica posta dalle avanguardie diviene per il filosofo, una questione prettamente legata al pensiero. *Si deve, in breve, voltarsi verso la filosofia* [220].

---

[218] Danto, *La trasfigurazione del banale.*…cit., p. XXV
[219] Cfr. Danto, *Andy Warhol* p. 61.
[220] Danto, *L'abuso della bellezza*…cit., p. 9.

In altre parole, ogni problema filosofico nasce dall'indiscernibilità percettiva tra comportamenti o prodotti che, sappiamo essere diversi, anche se a livello percettivo non comportano differenze.

6.2 Danto tra Duchamp e Warhol

Il panorama artistico del Novecento era pieno di questi esempi, se vogliamo restare ancora nel tema degli indiscernibili. Ci fu certamente chi, prima di Warhol, portò all'interno della storia dell'arte la banalità quotidiana dell'oggetto, atto a scompaginare la scena teorica. A partire dal 1917, il caso di *Fountaine* divenne un famoso esempio di come non sia più possibile distinguere un semplice manufatto da un'opera d'arte. Alle volte questi artefatti non si limitano a imitare gli oggetti comuni, ma *sono* quegli stessi oggetti. E' questo il caso di *Fountaine.* L'autore di questo *readymade*, Marcel Duchamp, era arrivato negli Stati Uniti ed entrando in contatto con il movimento Dada e con le avanguardie dell'epoca, maturò la bizzarra idea dell'orinatoio. Dopo essere stato in un negozio di forniture idrauliche presso *J.L. Mott Iron Works*, Duchamp venne colpito da questo *vaso di porcellana bianco* e così venne alla luce l'idea di *Fountaine*. Quando l'orinatoio venne spedito presso il suo studio egli lo girò sulla parte posteriore e vi aggiunse una firma - non la sua ma uno pseudonimo - , *R. Mutt* e una data *1917*. Duchamp decise, nello stesso anno, di presentare l'opera per un'esposizione della *Society of Indipendent Artists* della quale era da poco entrato a far parte come membro del comitato direttivo. Nonostante tutto *Fountaine* venne rifiutata perché non era considerata, a tutti gli effetti, un'opera d'arte. Inizialmente andarono incontro allo stesso destino le *Brillo Boxes* proposte da Andy Warhol, qualche tempo dopo *Fountaine*: il mondo dell'arte le accolse con qualche brontolio negativo[221], ma non tardarono molto a essere accettate come arte. In un certo senso si può dire che Warhol avesse la strada

Fig. 17 – Marcel Duchamp, *Fountaine*, 1917.

[221] Cfr. Danto, *La Trasfigurazione del banale*…, p. XXV.

spianata dal dadaista Duchamp, il quale, già nella prima metà del Novecento, aveva contribuito a trasformare la storia dell'arte. Infatti, dal momento in cui *Fountaine* venne esposta come arte una netta distinzione tra le due classi, quella delle opere d'arte e quella degli oggetti d'uso comune – mantenute diligentemente separate nell'antichità -[222], non è più possibile. Del resto, ci tiene a ribadire Danto, *come tutti sanno, [Fountaine] non era altro che un orinatoio di quel periodo staccato da tutte le tubature che gli conferiscono la sua nota utilità […] e girato sulla parte posteriore*[223].

Non c'è alcun dubbio, dunque, che bisogna guardare prima di tutto al dadaista Marcel Duchamp che con la sua pratica dei *readymade* fu il primo, dal punto di vista storico-artistico a compiere il *miracolo* della *trasfigurazione*[224]. In questo senso il termine utilizzato da Danto nell'omonimo saggio, la *Trasfigurazione del banale,* ha un profondo significato filosofico che ci dimostra come tutte le opere del dadaista - l'orinatoio, il pettine per gatti, la ruota di bicicletta e lo scolabottiglie – abbiano subito una trasfigurazione che le fa appartenere a una categoria ontologica diversa, rispetto a quella dell'esistenza comune. Warhol, in un certo senso, è da considerarsi un seguace di Duchamp[225] ed è molto importante che un qualche legame tra le opere dei due artisti, *Fountaine e Brillo Boxes,* venga riconosciuto. E se ora noi attribuiamo lo statuto artistico di *scultura* a un'opera quale *Brillo Boxes* di Warhol è perché, in un certo qual modo, conosciamo l'importante contributo apportato dalle avanguardie nella storia dell'arte contemporanea e soprattutto il lavoro compiuto dal dadaista Marcel Duchamp. Grazie alle mosse compiute dall'artista francese, e a seguire da Warhol, un comune oggetto d'uso domestico ora viene portato all'interno di un contesto completamente diverso, un museo o una galleria d'arte. Come afferma Danto dunque, *dietro Warhol, spunta l'ombra dei readymades di Duchamp*[226]. Anche se, analizzando più da vicino la *scultura* di Warhol e il significato che per Duchamp avevano i *readymades* in linea teorica con le proposte avanzate in quegli anni dal dadaismo, potremmo scoprire che il pensiero di base che porta alla creazione dell'opera è completamente differente. Focalizzandoci sul concetto di *readymades duchampiano* scopriremo che essi si

---

[222] Cfr. Andina, *Filosofie dell'arte*…p. 48.
[223] Arthur C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte,* Aesthetica Edizioni, Palermo 2008, cit. p. 67.
[224] Danto riprende il linguaggio utilizzato da San Luca per la trasfigurazione originale. Citato da Danto, *La trasfigurazione del banale,* p. XXIV.
[225] Cfr. Danto, *Andy Warhol,* p. 54.
[226] Danto, *La trasfigurazione del banale*….cit., p. XIV.

mostrano come tentativi di afferrare la realtà, ossia prendere un oggetto e spostarlo dal suo contesto abituale, in uno completamente diverso. Infatti tra il 1913-17 egli "creò" una serie di opere, per usare un termine più appropriato potremmo dire *scelse* una serie di opere, le quali, erano selezionate secondo un criterio artistico ben preciso: dovevano essere oggetti completamente *anestetici*[227] per essere utilizzati come *readymades*. Il gesto che compie Duchamp con i suoi *readymades*, pone di nuovo il problema dei rapporti tra realtà e rappresentazione, tra l'oggetto e il suo nome. L'oggetto viene prelevato direttamente dalla realtà e si radica nel dominio della tautologia, celebrando, con la somiglianza a se stesso, la prima legge della teoria dell'Identità, secondo cui $x=x$ ossia, *ogni cosa è uguale a se stessa*. Ci verrà dunque spontanea la domanda: il *readymade* realizza veramente o finge, soltanto, di realizzare questa identità?[228] Sicuramente Duchamp compie un gesto alquanto ironico quando decide di prelevare l'oggetto *bello e fatto*[229]e attribuirgli lo statuto dell'arte; inoltre l'estrema ambiguità del *readymade*, cui è affidato il compito di nominare se stesso, non lascia spazio alle facili risposte. Per capire fino in fondo il significato del gesto compiuto da Duchamp, precedentemente definito *ironico* ma che senza alcun timore potremmo considerare irriverente e sfrontato, dobbiamo essere a conoscenza del movimento artistico a cui egli aderì e divenne una figura centrale di riferimento.

Lo spirito di questa nuova corrente, *Dada*, (la stessa parola indica un gioco senza senso, che vorrebbe dire "cavallo a dondolo") venne a crearsi inizialmente in Svizzera, per poi espandersi nella sfera della cultura d'avanguardia parigina, in sintonia con le intenzioni fortemente antiborghesi espresse dal dadaismo. L'azione rivoluzionaria espressa dal movimento, prende le mosse da un atteggiamento di rifiuto nei confronti della Prima Guerra Mondiale e delle classi sociali dell'alta società, ritenute responsabili del conflitto. A partire dal 1915 il dadaismo incontra l'artista Marcel Duchamp, il quale, aveva già ideato i suoi *readymade* in linea con l'atteggiamento provocatorio e dissacratorio promosso dai suoi esponenti nei confronti dell'arte fino ad ora promossa dalle classi dominanti dell'epoca. Ben presto egli diventò animatore e figura centrale del

---

[227] Il termine è ripreso da M. Duchamp, *A propos of "Ready-mades"* (conferenza al Museum of Modern Art, 1961), *in Theories and Documents of Contemporany Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, a cura di Kristine Stiles e Peter Selz, University of California Press, Berkeley (Cal.) 1996, p.21.
[228] Cfr. Menna, *La linea analitica dell'arte*…, p. 45.
[229] *Ivi*, p. 44.

movimento *Dada*, il cui obbiettivo era distruggere, sia le gerarchie culturali, sia ciò che fino a quel momento era considerato sacro: l'opera d'arte, il capolavoro del Grande Artista, per creare *un ordine nuovo*[230]. Essi reagirono cercando di promuovere *un'arte elementare*, in nome del concetto dell'*antiarte*[231] che trova la sua più emblematica rappresentazione nell'opera di Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, in cui l'artista si prende gioco del capolavoro, dipingendo i baffi alla *Gioconda*. Questo atteggiamento sfrontato mette in luce la volontà di produrre un tipo di arte completamente nuova: attraverso l'installazione di una banalità d'uso quotidiano, come può essere la *Ruota di bicicletta* (1913) di Duchamp nell'ambito di una mostra, si tenta di suggerire godimento dall'ammirazione di un oggetto non previsto, non accettato come artistico dal mondo dell'arte precedente.

Dopo questo breve *excursus* sull'entrata in gioco dell'arte irriverente dell'avanguardia del primo Novecento, possiamo rintracciare con sicurezza il momento in cui le prime frontiere di quel che era considerato il Modernismo, cominciarono a sgretolarsi. La rivolta dadaista, senz'ombra di dubbio, cominciò ad attaccare dal 1915 quella che potremmo definire *l'era modernista*, fino a far esplodere una vera e propria rivoluzione che contribuì a trasformare l'intera società, compreso il settore artistico.[232]

Sia Duchamp che Warhol, dunque, aprirono a nuove possibilità in campo artistico: un orinatoio, identico a tutti gli orinatoi ma esposto in galleria con il titolo *Fountaine* e le scatole *Brillo Boxes*, solitamente impilate nei magazzini commerciali, ora esposte come prodotti artistici alla Stable Gallery. Si avverte effettivamente che qualcosa stava cambiando, in quanto, un pubblico abituato ai santi di *El Greco* o, per non andare troppo indietro nel tempo, a un fresco paesaggio di *Corot*, non avrebbe mai potuto ammettere che un simile prodotto della vita di tutti i giorni potesse essere un capolavoro artistico. Nella visione di Danto, infatti, le opere d'arte possono definirsi tali solo in una determinata atmosfera di teoria artistica, quindi, in un dato contesto storico-culturale. Scriveva *Wolffin*, grande storico cui Danto ama spesso riferirsi, che *non tutto*

---

[230] Il pensiero di Tristan Tzara tratto dal *Manifesto Dadaista* del luglio 1918. Citato da Danto, *L'abuso della bellezza*…, p. 67.
[231] Cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1992, p.400.
[232] Cfr. Danto, *Andy Warhol*….pp. 30-31.

è possibile in ogni tempo[233] e molta parte dell'arte contemporanea ci dà testimonianza di questo. Le *Brillo Box* di Andy Warhol e *Lo Scolabottiglie* di Duchamp, nei mondi dell'arte precedenti, non lontani da quello attuale, sarebbero di fatto plausibili come prodotti o oggetti funzionali, ma non come arte. Ciò che nell'epoca novecentesca garantisce uno statuto di opera d'arte a questi lavori dipende, oltre che dalle pratiche creative e dalla conoscenza dell'evoluzione della storia dell'arte da parte dell'artista, anche da una sorta di *istituzione* che chiameremo con Danto *mondo dell'arte* (comprendente tutti gli esperti del settore, critici, galleristi, la stampa specializzata e anche il pubblico e gli artisti dell'epoca) e ne decreta la legittimità artistica[234].

Il filosofo statunitense, quindi, predilige *un modello storico dell'arte* e seguendo il ragionamento, il gesto compiuto da entrambi gli artisti, anche se con qualche anno di differenza, acquisisce il proprio particolare senso alla luce di uno specifico momento storico.

Ne deriva che Duchamp non avrebbe potuto fare ciò che ha fatto se non fosse esistito il mondo dell'arte della prima metà del Novecento[235]. Spiega in breve Tiziana Andina, a sostegno della visione dantiana che le opere d'arte *sono essenzialmente storiche*[236].

Qualcosa fa sì, dunque, che questi due gesti artistici, risuonino fra loro a distanza di tempo e colpiscano in maniera decisiva il pensiero di Danto, ma anche la storia dell'arte stessa che non potrà mai più, dopo questi due eventi, essere la stessa.

Ecco quindi che la nuova domanda formulata da Danto, in merito alla riflessione filosofica sull'arte del Novecento, potrà dirsi "destinata", ovvero, storicamente possibile proprio ora nella sua puntualità post-storica[237].

L'intendimento tra l'atto compiuto dal dadaista e i lavori di Warhol che tanto hanno dato da pensare al filosofo, sta nell'aver sollevato la medesima domanda riguardo alla possibilità che un oggetto ordinario sia un'opera d'arte. Nonostante le traiettorie tracciate dai due artisti nel corso del Novecento vengano ad incontrarsi proprio in questo punto, la profonda riflessione di Danto riscontra delle differenze nel significato

---

[233] Danto, *L'abuso della bellezzia…* cit., p.1.
[234] Cfr. Andina, *Le filosofie dell'arte*…, p.67-
[235] *Ibid.*
[236] Danto, *La trasfigurazione dell'arte*…cit., p. XVI.
[237] Cfr. Arthur C. Danto, *Dopo la fine dell'arte, L'arte contemporanea ed il confine della storia.* Trad. it. N. Poo, Mondadori, Milano 2008 p.137

dell'atto di trasformazione compiuto da Duchamp, rispetto a quello di Warhol. I gesti artistici che rendono *Fountaine* un orinatoio da museo e le *Brillo Boxes* delle scatole degne di riempire lo spazio di una galleria d'arte, hanno alla base delle intenzioni completamente differenti. In altre parole, l'atto intenzionale che ha spinto Duchamp a prendere un oggetto funzionale e candidarlo a uno scopo differente che addirittura lo eleva a un'altra categoria ontologica, non è identico a quello di Warhol. Potremmo dire, infatti, che entrambi caricano i rispettivi oggetti, *Fountaine* e *Brillo Box*, di significati molto diversi rispetto alle loro controparti non artistiche, ma l'idea che spinge il gesto duchampiano non è la stessa che Andy sviluppa per *Brillo Box.*

Prima di arrivare al perché Danto ha dato così tanta importanza al lavoro di Warhol ritenendolo più rilevante e completo, rispetto alla novità introdotta dal dadaista con i suoi *readymades,* dobbiamo constatare più da vicino le intenzioni dei due artisti.

Ciò che spinge Duchamp a scegliere un orinatoio *bello e fatto*, capovolgerlo, dargli un titolo ed esporlo in galleria tra tanti capolavori d'arte, ha motivazioni principalmente storiche: *Dai tempi di Courbet, si credeva che la pittura fosse rivolta alla retina. Questo era lo sbaglio commesso da tutti. La vibrazione retinica!*. Secondo Duchamp, infatti, *L'Età dell'Estetica*[238] stava finalmente giungendo a termine, *[…] E' ridicolo. Bisogna che le cose cambino*[239].

---

[238] Nell'arte del passato, specie nel Settecento, si pensava che la principale qualità estetica posseduta dalle opere d'arte dovesse essere la bellezza; essa era l'unica proprietà presa in considerazione da artisti, critici e intellettuali. Tuttavia, a partire dagli anni Novanta, le cose sono molto cambiate in questo senso. Le avanguardie artistiche rifiutarono l'appagamento sensoriale: le belle arti ora avrebbero dovuto fondersi all'arte popolare, questo era uno dei principali tentativi espressi dalla Pop Art. Ma ancor prima dell'arte Pop ci fu l'avanguardia cosiddetta *intrattabile,* la quale, contribuì alla dissacrazione della bellezza. *"Ho il desiderio folle e stellare di assassinare la bellezza…"*, questo è il pensiero di Tristan Tzara, autore del Manifesto Dadaista del 1918, primo movimento d'avanguardia impegnato nel progetto di divulgazione dell'inutilità della bellezza. Opere d'arte come l'*Orinatoio* di Duchamp o le *Brillo Boxes* di Warhol, non riescono a spiegare con le sole proprietà sensoriali il perché esse possono rientrare nella grande famiglia dell'arte, in quanto, indistinguibili dalle loro controparti della vita quotidiana. Ciò che divenne un requisito fondamentale per contraddistinguere un'opera, soprattutto a partire da Duchamp, non era più la bellezza, la quale, procurava il solo appagamento sensoriale dato dalla pura contemplazione esteriore dell'opera, ma era un valore aggiunto dall'intelletto. Al diletto estetico si sostituì il pensiero: le opere d'arte divennero essenzialmente concettuali, prodotti dell'intelletto.
Fu John Cage a dire: *"La più grande responsabilità dell'artista è nascondere la bellezza"*, in un clima come quello degli anni Sessanta, dove prese campo la Pop art, un qualsiasi oggetto poteva diventare un capolavoro artistico, perché stando alla celebre frase di Warhol *"…La bellezza in se stessa è nulla."* Da allora diventò urgente una concezione dell'arte completamente differente da quella che si era fino ad ora imposta. Queste nuove esigenze separarono l'estetica dalla filosofia dell'arte, in quanto, la prima non aveva alcuna valenza nella *problematica* della definizione dell'arte.
[239] P. Cabanne, *Dialogues con Marcel Duchamp*, Da Capo Press, New York 1971, cit. p. 43.

Egli fu il primo che con i suoi *readymades* del 1913-1915 ha cercato di produrre un'arte senza estetica, promuovendo un atteggiamento "antiretinico" nel momento storico adeguato. Non era più il tempo di portare nei musei delle opere che procuravano piacere visivo, questo era il momento giusto per compiere un'operazione filosofica o, per meglio dirla con Duchamp, *intellettuale.* Se prendo un banale oggetto, come può essere l'orinatoio della ditta *Mott Works* di Duchamp e lo sposto in un altro contesto, un museo – facendolo così diventare l'opera d'arte *Fountaine* - rompo la catena di senso all'interno del quale era nato e si creano per esso *nuovi pensieri*[240].

Il metodo attraverso il quale Duchamp decidere di intervenire nel mondo dell'arte dell'epoca, appare alquanto irriverente e polemico: acquista un *pissor*, oggetto di vita comune, e con una semplice intenzione artistica lo trasferisce vicino ai capolavori dei grandi maestri dell'arte, dove questo prende a pieno titolo lo statuto di opera d'arte. *Fountaine*, infatti, occupa un posto in un museo, vicino a opere che si distinguono per la loro bellezza. Sicuramente era questa l'intenzione di Duchamp, far sentire la dissonanza provocata dal suo comune orinatoio industriale e l'arte elevata, la cui caratteristica principale era la qualità estetica. E' bastato un solo gesto d'artista – senza dubbio ironico- per far si che l'apprezzamento estetico incarnato nel significato di queste opere fosse screditato e deriso. Il punto è che con Duchamp viene a mancare l'estetismo dell'opera, la quale, diviene ora *il pensiero unito all'oggetto*[241]. Per il dadaista era importante creare nuove riflessioni per oggetti comuni, in modo che lo spettatore fosse portato, da lì in avanti, ad associare nuove idee e pensieri che attribuissero all'oggetto banale e quotidiano *–all'orinatoio, al pettine o allo scolabottiglie-* una funzione completamente diversa dalla solita[242].

Duchamp, ricontestualizzando l'oggetto in un altro spazio, produce l'effetto di *straniamento* teorizzato proprio negli stessi anni da *Sklovsky,* nell'ambito del formalismo russo:

> Il poeta sposta tutte le insegne; l'artista è sempre l'istigatore nella rivolta delle cose. Attraverso al poeta le cose si ribellano, gettano via i loro vecchi nomi e, assieme a nomi nuovi, assumono anche nuovi significati...

---

[240] Cfr. *The Blind Man*, n 2, May 1917, p.4. Citato da Danto, *L'abuso della bellezza…,* p. 113.
[241] Danto, *L'abuso della bellezza.*…cit., p. 113.
[242] Cfr. Andina, *Filosofie dell'arte.*…, p.86.

> […] Noi percepiamo l'oggetto come qualcosa di nuovo perché esso si trova in una nuova serie[243].

Il dadaista dichiarò fermamente che non tutti gli oggetti trovati potevano diventare dei *readymade,* non era affatto facile trovare un oggetto senza alcuna qualità estetica, infatti non c'è *bellezza, bruttezza, niente di particolarmente estetico in loro*[244]. Egli, è considerato senza dubbio il primo artista che ha tentato con tutte le sue forze di produrre qualcosa *senza dover invocare l'estetismo o il sentimento o il gusto o un qualsiasi altro elemento di questo tipo*[245]*;* il principio del *readymade* duchampiano mira a sradicare l'estetica dall'arte, sostituendo così il sensibile all'intellettuale.

Veniamo ora alla volta di Warhol che grazie al suo lavoro, secondo la tesi sostenuta da Danto e, a sua volta, da Tiziana Andina, completa la domanda già posta precedentemente da Duchamp, ovvero: perché tutti i *readymade* che sono nelle nostre case *non* sono opere d'arte[246]. Per prima cosa dobbiamo esaminare più attentamente l'intenzione del gesto di Warhol, che espone centoventi scatole di *Brillo* alla Stable Gallery; sicuramente quello dell'artista pop non ha la stessa natura di tipo intellettuale che possiamo trovare in Duchamp. Anche se le parole che il dadaista dedica all'artista nel 1964, non sembrano sostenere la nostra tesi:

> Se un uomo prende cinquanta barattoli di zuppa Campbell e li dipinge su una tela, ciò che ci interessa non è l'immagine retinica, ma il concetto che spinge a mettere cinquanta barattoli di zuppa Campbell su una tela[247].

Certamente anche Warhol esponendo come opere d'arte i prodotti della cultura americana, (scatoloni di spugnette abrasive, contenitori alimentari, immagini seriali di personaggi popolari) non aveva l'intento di produrre un'arte bella, ma semplicemente di caricare i suoi oggetti di significati molto diversi rispetto agli originali non artistici. Le motivazioni di Warhol però non partivano affatto da un atteggiamento di avversione nei

---

[243] Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*…cit., Tavola 11.
[244] Danto, *L'abuso della bellezza*…cit., p.112.
[245] *Ibid.*
[246]Dalla recensione di T. Andina, tratta dal *Portale di Filosofia Analitica, Giornale di Filosofia*, Network, Periodico on-line n°2 giugno 2010.
http://www.aphex.it/public/file/Content20100629_APhEx2recensioniAndina.pdf
[247] Cfr. A.Menacci, *Introduzione a Andy Warhol*, Laterza, Bari 2008 cit., p. 23.

confronti dell'arte retinica, le stesse che spinsero Duchamp a disegnare i baffi su una cartolina della Monna Lisa. *Non posso pensare ad un gesto più chiaro, in termini di abuso della bellezza*[248], commenta Danto in merito allo sfrontato gesto compiuto dal dadaista nel 1919.

Andy non si prende gioco del capolavoro, non polemizza contro l'arte del passato ma tenta di promuovere un'arte completamente rinnovata, popolare e accessibile a tutti per il fatto che rispecchia semplicemente l'attuale società americana. Con il suo gesto, che potremmo definire in tutto e per tutto pop, egli vuole innalzare l'arte popolare ai livelli dell'arte seria. La ripetizione ossessiva dell'oggetto in questione (le stesse scatole *Brillo Boxes*, i cinquanta barattoli di pomodoro Campbell, le serigrafie di Marilyn, ecc..), scalza il nimbo dell'originale senza riconoscere l'oggetto "ispiratore" che sta alla base del lavoro: siamo in un mondo di *copie* come nel mondo della produzione industriale di massa. Ed è proprio questo che voleva l'artista, dichiarando esplicitamente *I want to be a machine* [249], portare i frammenti della vita quotidiana all'interno dell'arte, tanto che il museo divenne un luogo ben poco distinguibile dal supermarket,

> Lo spazio era pieno di scatole, dal pavimento al soffitto […] La prima sala della galleria era riservata alle ormai familiari sculture *Brillo Boxes*, rosse e blu su fondo bianco. Ce n'erano un centinaio. Le scatole di cereali Kellogg's erano esposte nella parte posteriore della galleria[250].

Il gesto artistico warholiano non nasconde alcuna intenzione polemica, irrisoria o sovversiva nei confronti della società o della cultura nella quale egli era ben inserito. Sembrava, al contrario, che egli volesse celebrare, attraverso la sua arte, la vita americana di tutti i giorni. Per questo, come sottolinea Danto, l'artista Pop Andy Warhol, aveva delle precise motivazioni *politiche* che lo spingevano a produrre un tipo di arte ripetitiva: *gli piaceva davvero che quello che mangiano gli americani sia sempre uguale e abbia prevedibilmente sempre lo stesso sapore.*[251] Per affinare quanto già detto precedentemente, nel sottocapitolo dedicato all'innovazione tematica e tecnica

---

[248]Danto, L'abuso della bellezza…cit., p.64.
[249] A. Warhol, *I want to be a machine*, in G. Swenson, "What is Pop Art? Part I", Art News, 62, Nov 1963, p.26.
[250] Danto, *Andy Warhol* cit., p. 63.
[251]*Ivi*, p. 55.

dell'Estetica warholiana (5.1), in merito all'operazione politica compiuta da Warhol, potremmo affermare che egli appunto ha la capacità di scavare talmente in superficie da rendere la sua arte comprensibile a tutti gli americani. Andy si muove sulla superficie come un grande occhio osservatore del mondo, una *macchina* per dirla in termini warholiani, che non appartiene alla storia dell'arte ma al mondo del quale egli stesso è un frammento[252].

Dopo il genio artistico di Warhol, dunque, se vogliamo attenerci al ragionamento di Danto, il quale, ha dimostrato tanta passione per l'artista Pop piuttosto che per Duchamp, tutti possiamo semplicemente riconoscere un manufatto artistico come una *Brillo Box*, identica a quella del supermarket, perché non porta con sé i significati complessi che richiedeva l'arte d'un tempo. Bisogna aggiungere che con le trasformazioni warholiane apportate alla storia dell'arte, la scatola *Brillo* non ha bisogno di alcuna modifica o impronta artistica, come ad esempio ha fatto Duchamp aggiungendo la firma d'artista all'orinatoio capovolto, cambiandone il titolo o dipingendo i baffi alla famosa *Gioconda.* Poco importa, dunque, se le stesse scatole che vediamo nei musei le troviamo impilate anche negli scaffali dei magazzini commerciali, anche se non c'è alcuna caratteristica che le renda percettivamente distinguibili, esse sono accettate da tutti come opere d'arte, entrando a far parte del *mondo dell'arte* dell'epoca. Le *Brillo Boxes* dell'artista Andy Warhol hanno realmente messo in pratica il principio contemporaneo del *qualunque cosa può essere un'opera d'arte.*

[252] Cfr. J. Baudrillard, *Lo snobismo macchinale*, in Id, *Il delitto perfetto*, tr. It. G. Piana, Cortina, Milano 1996 , p.90.

Bibliografia

AA. VV., *Storia dell'arte italiana,* Bruno Mondadori, Milano 1992.

Andina T., *Arthur Danto: un filosofo pop,* Carocci, Roma 2010.

Andina T., *Filosofie dell'arte*. *Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012.

Andy Warhol. *Una retrospettiva*, a cura di K. Mcshine, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 25 febbraio – 27 maggio 1990, Bompiani, Milano 1990.

Baudrillard J., *Lo snobismo macchinale*, in Id, *Il delitto perfetto*, tr. It. G. Piana, Cortina, Milano 1996.

Boatto A., Calvesi M., *Pop Art,* Giunti, Firenze-Milano 2008.

Bockris V., *Warhol: The biography*, Da Capo Press, New York 2003.

Bockris, V., *The Life and Death of Andy Warhol*, Bantam Books, New York 1990; trad. it. *Andy Warhol,* Leonardo, Milano 1991.

Brandt R., *Filosofia nella pittura,* trad. it. M. G. Franch e D. Gorretta, Bruno Mondadori, Milano 2003.

Cabanne P., *Dialogues con Marcel Duchamp*, Da Capo Press, New York 1971.

Calligaris C., *Il quadro e la cornice*, Dedalo, Bari 1975.

Cortenova G., Herscovici C., *Da Magritte a Magritte*, Mazzotta, Milano 1991.

Cortenova G., *Magritte*, Giunti, Firenze-Milano, 1991.

Danto Arthur C., *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008.

Danto Arthur C., *Andy Warhol*, trad. it. P. Carmagnani, Einaudi, Torino 2010.

Danto Arthur C., *Dopo la fine dell'arte, L'arte contemporanea ed il confine della storia.* Trad. it. N. Poo, Mondadori, Milano 2008.

Danto Arthur C., *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*. trad it. C. Italia, Postmedia, Milano 2008.

Danto Arthur C., *La trasfigurazione del banale*. *Una filosofia dell'arte*. Laterza, Roma 2010.

Danto Arthur C., *Philosophizig Art,* University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1999.

Foucault M., *Questo non è una pipa,* trad. it. R. Rossi, SE, Milano 1988.

Fried M., in *Art International*, n 6, 20 dicembre 1962, p.57; poi in *Art and Objecthood. Essay and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

Gablik S., *Magritte*, trad. it. M. Parizzi, Rusconi, Milano 1988.

Gablik S., *The vision of René Magritte*, Walker Art Centre, Minneapolis, 1962.

Gabriel G., *Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein*, Paderborn 1998.

Gombrich E.H., *La storia dell'arte*, trad.it. M. L. Spaziani, Phaidon Press, Oxford 2001.

Hammacher A.M, *Magritte*, Harry Abrams, New York 1974.

Honnef K., *Warhol*, Tashen, Koln 1990.

Hume D., *Opere filosofiche*, trad.it. a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1987.

I Classici dell'arte, *2. Magritte*, Corriere della sera, Rizzoli Skira, Milano 2004.

Il gergo inquieto. Impressionismo americano, a cura di Germano Celant, Bonini editore, Genova 1981.

Lazotti L., *Percorsi Modulari d'arte. Il Novecento*, Bulgarini, Firenze 2002.

Magritte R., *Scritti Vol. I*, trad. it. L. Sosio, Abscondita, Milano 2003.

Magritte R., *Scritti Vol. II*, trad. it. L. Sosio, Abscondita, Milano 2003.

Magritte R., *Tutti gli scritti*, a cura di A. Blavier, trad. it. L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1979.

Menacci A., *Introduzione a Andy Warhol*, Laterza, Bari 2008.

Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 2009.

Meuris J., *Magritte*, trad. it. T. Malatesta, Ready-made, Milano 1991.

Pop art 68 , a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2007.

Schopenauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989.

Sylvester D., *René Magritte. Catalogue Raisonné I-IV*, The Menil Foundation-Fonds Mercator – Philip Wilson Publisher Basel 1993.

Theories and Documents of Contemporany Art: A Sourcebook of Artists' Writings, a cura di Kristine Stiles e Peter Selz, University of California Press, Berkeley (Cal.) 1996.

Wai C., *Ceci n'est pas René Magritte*, in <<Le Patriote illustré>>, Bruxelles, 2 aprile 1967 cit., pp. 793-797.

Warhol A., *I want to be a machine*, in G. Swenson, "What is Pop Art? Part I", Art News, 62, Nov 1963.

Fonti alternative:

E. Shanes, *Andy Warhol*, Pakstone International, New York 2001, 160 pp.
URL:http://books.google.it/books?id=jn0hGJ0MYZcC&printsec=frontcover&dq=ERIC+SHANES&source=bl&ots=-SEJOPxdPk&sig=ePZu7wpJOCguJy5KR3XtXYPi3II&hl=it&sa=X&ei=N0tYUJuTC-Oo4gS73oGgBg&ved=0CD4Q6AEwAg#v=onepage&q=ERIC%20SHANES&f=false

T. Andina, tratta dal *Portale di Filosofia Analitica*, *Giornale di Filosofia*, Network, Periodico on-line n°2 giugno 2010.
URL: http://www.aphex.it/public/file/Content20100629_APhEx2recensioniAndina.pdf

Elenco delle figure nel testo:

1. René Magritte, *Les Amantes,* olio su tela (54 x 73 cm), New York, Richard S. Zeisler Collection, 1928. . . . . p.16

2. René Magritte*, Nu*, olio su tela (40 x 29 cm), Bruxelles-Parigi, Courtesy Galerie Isy Brachot, 1919. . . . . p.16

3. Giorgio De Chirico, *Canto d'amore*, olio su tela (73 x 59,1 cm), New York, Museum of Modern Art, 1914. . . . . p.16

4. René Magritte, *L'usage de la parole , Ceci n'est pas une pipe*. Olio su tela (63,5 x 93,98 cm), Los Angeles, City County Museum, 1928-29. . . . . p.38

5. René Magritte, *Sans titre* (*La pipe*), olio su tela (26,4 x 40 cm), Anversa, collezione Sylvio Perlstein, 1926 ca. p.38

6. René Magritte, *L'air e la chanson*, olio su tela , New York, Collezione W. N. Copley, 1964. . . . . p.38

7. René Magritte, *La trahison des images, Ceci n'est pas une pipe.* Olio su tela (60 x 81 cm), 1948. . . . . p.38

8. René Magritte, *Les deux mystères*, olio su tela (65 x 80 cm), Bruxelles-Parigi, Courtesy Galerie Isy Brachot, 1966. . . . . .p.38

9. René Magritte, *La Condition humaine*, olio su tela (100 x 81 cm), Washington, National Gallery of Art, dono "Collectors Commitee", 1933. . . . . .p.51

10. René Magritte, *La Condition humaine II*, olio su tela (100 x 81 cm), Ginevra, Collezione Simon Spierer, 1935. . . . . p.51

11. René Magritte, *Les Vacances de Hegel*, olio su tela (61 x 50 cm), Bruxelles-Parigi, Courtesy Galerie Isy Brachot, 1958. . . . . .p.51

12. Andy Warhol, *Before and After*, acrilico su tela (137,2 x 177, 8 cm), New York, Museum of Modern Art, 1960. . . . . p.57

13. Jaspers Johns, *Three flags*, pittura a encausto (78,4 x 115,6 cm) New York, Galleria Leo Castelli, 1958. . . . . p.63

14. Andy Warhol, *Large Coca-Cola*, acrilico su tela (208,3 x 144,6 cm), New York, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Siae 2010. . . . . p.73

15. Andy Warhol, *Campbell's Soup I*, 4 lavori tratti dal fascicolo di dieci serigrafie (89 x 58,5 cm), Factory Additions. Per gentile concessione della Neue Galerie – Collezione Ludwig, Aquisgrana. p.73

16. Andy Warhol, *Brillo – Imballaggio* (*Brillo Box*), serigrafia su legno (44 x 43 x 35,5 cm), Bruxelles, Collezione privata. p.80

17. Marcel Duchamp, *Fountaine*, porcelaine (360 x 480 x 610 mm.), London, Tate Modern, 1917, replica 1964. . . . . p.83