

Giuseppe Zuccarino

L'arte della similitudine. Foucault e Magritte

È piuttosto insolito incontrare, negli scritti di un pittore, riferimenti ai filosofi. Eppure, nell'ampio *corpus* di quelli redatti nel corso dei decenni da René Magritte, capita a volte di imbattersi nei nomi di Eraclito, Socrate, Platone, Descartes, Berkeley, Kant, Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Bergson, Bachelard, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty (cfr. Magritte, 2009a). Inoltre, anche se i testi dell'artista belga non sono certo di carattere filosofico, in alcuni di essi si può ravvisare un'originale riflessione sul linguaggio. Ricordiamo per esempio un celebre scritto illustrato del 1929, *Les mots et les images*, che contiene enunciati lapidari come i seguenti: «Un oggetto non è mai tanto legato al suo nome che non se ne possa trovare un altro che gli si adatti meglio»; «Un'immagine può prendere il posto di una parola in una proposizione»; «Tutto tende a far pensare che ci sia scarso rapporto tra un oggetto e ciò che lo rappresenta»; «A volte il nome di un oggetto può sostituire un'immagine»; «In un quadro, le parole sono della stessa sostanza delle immagini»; «Si vedono in un modo diverso le immagini e le parole in un quadro»¹ (Magritte, 2009b, p. 60; trad. it. p. 58).

Date queste premesse, non desta sorpresa il fatto che Magritte si sia affrettato a leggere un libro di Michel Foucault dal promettente titolo *Les mots et les choses* (Foucault, 1966), senza farsi intimorire dalla mole e dalla complessità della trattazione. Resta strano, però, il fatto che, a poco più di un mese dall'uscita del volume, un pittore anziano e affermato come lui abbia sentito l'esigenza di scrivere a Foucault una lettera al fine di comunicargli le proprie idee su una questione specifica, ossia il tema della somiglianza. In effetti nel libro, riferendosi alla cultura del Cinquecento, il filosofo aveva evidenziato l'onnipresenza, in vari campi del sapere, dell'idea di somiglianza o

¹ Si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda sono spesso citati con modifiche.

similitudine. Tra le varie forme da essa assunte in quell'epoca, ne distingueva in particolare quattro: la *convenientia*, l'*aemulatio*, l'*analogia* e la *simpatia* (Foucault, 1966, pp. 1061-1070; trad it., pp 31-39). Egli non mancava però di segnalare che, già nel secolo successivo, un mutamento generale dell'*episteme* aveva portato a un drastico ridimensionamento dell'idea di similitudine, destinata ormai a «ricadere fuori dall'ambito della conoscenza» (ivi, pp. 1115-1116; trad. it., p. 83).

Nella sua lettera, Magritte sostiene che andrebbero tenuti separati due concetti che di solito si considerano equivalenti (e che infatti Foucault usava indifferentemente), ossia quelli di somiglianza e similitudine. Secondo il pittore: «Le “cose” non hanno fra loro una somiglianza, ma hanno o non hanno similitudini. Spetta solo al pensiero essere somigliante. Somiglia essendo ciò che vede, sente o conosce» (ivi, p. 639; trad. it., p. 273). Per comprendere quali siano le premesse di tali considerazioni, occorre risalire indietro di qualche anno, a una conferenza che Magritte aveva tenuto a Bruxelles nel 1959. In essa il pittore ricordava che «la pittura è chiamata familiarmente: un'arte della somiglianza», ma aggiungeva che conviene «distinguere somiglianza e similitudine. Da un lato, la somiglianza appartiene solo al pensiero, e dall'altro un'immagine dipinta ha soltanto similitudini possibili con aspetti del mondo visibile. È opportuno anche osservare che le similitudini e le differenze sono rivelate esclusivamente da atti possibili del pensiero, ossia dagli atti di considerare, comparare, distinguere e valutare. [...] Si ha un'immagine pittorica solo quando l'aspetto dei colori stesi su una superficie coincide con un'immagine che presenta similitudini col mondo visibile» (Magritte, 2009e, p. 494; trad. it., pp. 122-123). Anche se le formulazioni non sono chiarissime, sembra che egli voglia contrapporre il pensiero – capace di adeguarsi ai vari elementi materiali o ideali con cui entra in contatto, e nel contempo di cogliere somiglianze fra cose diverse – all'immagine pittorica, che invece può offrire una rappresentazione visibile della propria similitudine con dati del mondo reale. In ogni caso non bisogna confondere la similitudine con l'identità, giacché il quadro resta qualcosa di eterogeneo rispetto agli oggetti concreti in esso raffigurati: «L'immagine pittorica di una fetta di pane con marmellata non

è sicuramente né una fetta di pane vera, né una fetta di pane finta» (*ibidem*; trad. it. p. 122).

Magritte ha riproposto le sue opinioni sull'argomento in vari scritti (2009e, pp. 518-521, 529-531; 2009f, pp. 510-516; 2009i, pp. 579-581; 2009m, pp. 655-657). Quanto a Foucault, nella sua lettera di risposta manifesta interesse: «Ciò che lei dice della differenza fra somiglianza e similitudine, e il rapporto di questa differenza col visibile e l'invisibile, mi pare in effetti che vada molto lontano, quasi al fondo delle cose»². Questo è soltanto un accenno, ma qualche anno dopo il filosofo avrà modo di occuparsi in maniera più approfondita delle opere di Magritte, dedicando a esse un saggio di notevole rilievo, *Ceci n'est pas une pipe* (Foucault, 1973; trad. it. 1980)³.

Il titolo si riferisce a una serie di tele in cui l'artista belga ha proposto delle variazioni sul motivo della pipa, oggetto da lui raffigurato in maniera perfettamente mimetica ma accompagnato da una scritta che, per l'appunto, avverte: «Questa non è una pipa». Lo sconcerto prodotto dall'apparente divergenza fra immagine e parole può anche dissolversi grazie a un minimo ragionamento, come lo stesso Magritte non ha mancato di far notare: «È semplicissimo. Chi oserebbe pretendere che la RAPPRESENTAZIONE di una pipa è una pipa? Chi potrebbe fumare la pipa del mio quadro? Nessuno. Quindi NON È UNA PIPA» (Magritte, 2009d, p. 250; trad. it., p. 254).

Foucault, però, è ben lungi dall'accontentarsi di una simile spiegazione. Comincia col descrivere la versione-base dell'opera, ossia *La trahison des images*: «Una pipa disegnata con cura; e sotto (scritta a mano con una scrittura regolare, diligente, artificiale, una scrittura da convento, come si può trovare, a titolo di modello, in cima alle pagine dei quaderni da scolari, o sulla lavagna dopo una lezione sulle cose), la seguente menzione: "Questa non è una pipa"»

² La frase, l'unica che conosciamo della missiva foucaultiana indirizzata a Magritte il 4 giugno 1966 (tuttora inedita nel suo complesso), viene citata in Magritte, 2009l, p. 521; trad. it., p. 150.

³ Apparso in «Les Cahiers du chemin» (1968, pp. 79-105), il testo è stato poi ampliato e ripreso come volumetto autonomo, illustrato con alcuni disegni magrittiani (Foucault, 1973; tr. it. 1980).

(Foucault, 1973, p. 9; trad. it., 25)⁴. Parla poi di una versione più tardiva, dicendo che «la si può trovare in *Aube à l'antipode*» (ivi, p. 10; trad. it., p. 25). Allude a un disegno realizzato dal pittore per un libro di Alain Jouffroy, ma avrebbe fatto meglio a evocare direttamente il quadro del 1966 sul medesimo soggetto, *Les deux mystères* (1966). Quest'ultimo appare assai più complesso rispetto alla versione-base: «Stessa pipa, stesso enunciato, stessa scrittura. Ma invece di essere giustapposti in uno spazio indifferente, senza limite né specificazione, il testo e la figura sono messi all'interno di una cornice; essa stessa è posta su un cavalletto, e questo a sua volta sulle assi ben visibili di un pavimento. Al di sopra, una pipa esattamente simile a quella disegnata nel quadro, ma molto più grande» (Foucault, 1973, p. 10; trad. it., p. 25).

A rendere di difficile interpretazione *Les deux mystères* è innanzitutto il fatto che le pipe raffigurate sono due. Ma neppure questo è certo, come sottolinea Foucault: «Non bisogna dire piuttosto: due disegni di una stessa pipa? Oppure una pipa e il suo disegno, oppure due disegni che rappresentano ciascuno una pipa, oppure due disegni di cui uno rappresenta una pipa ma l'altro no; oppure due disegni che, né l'uno né l'altro, non sono e non rappresentano pipe, oppure un disegno che rappresenta non una pipa ma un altro disegno, il quale invece rappresenta una pipa [...]?» (ivi, pp. 11-12; trad. it., p. 26). In effetti, ancorché simili nell'aspetto, le due pipe differiscono fra loro per dimensioni e collocazione: la più piccola è stabilmente situata nell'ambito del «quadro nel quadro», mentre la più grande fluttua in aria, quasi che Magritte volesse alludere all'idea platonica di pipa, separata e distinta da qualunque pipa materiale (materiale in quanto oggetto o in quanto disegno dell'oggetto). Visto che il cavalletto che sorregge il «quadro nel quadro» sembra in equilibrio precario, Foucault immagina persino che, qualora crollasse a terra, tutto andrebbe in frantumi, mentre forse «lassù la grossa pipa senza misura né riferimento persisterà nella sua immobilità inaccessibile» (ivi, p. 15; trad. it., p. 28).

⁴ *La trahison des images* è un dipinto del 1928-1929.

Tornando a considerare la prima versione, quella in cui è presente una sola immagine di pipa, unitamente alla scritta che la contesta, il filosofo prova a interpretarla così: «È un calligramma segretamente costituito da Magritte, poi disfatto con cura» (ivi, p. 19; trad. it., p. 30). Com'è noto, quella evocata da Foucault è una tecnica poetica antichissima, attestata fin dal periodo ellenistico, che consiste nell'elaborare un componimento la cui forma grafica imita visivamente l'oggetto di cui parla (cfr. Pozzi, 1981; AA.VV., 2002). Si tratta dunque di una poesia tautologica, che dice due volte (col linguaggio verbale e con la configurazione da esso assunta sulla pagina) la stessa cosa, per esempio «una colomba, un fiore, un acquazzone che si abbatte» (Foucault, 1973, p. 27; trad. it., p. 36)⁵. Nel caso di Magritte, invece, la scritta è scissa dall'immagine, dunque il quadro si presenta come un calligramma disgiunto, in cui il testo non assume la forma della pipa ma si colloca nello spazio sottostante a guisa di didascalia, e per di più nega esplicitamente che quello che vediamo sia ciò che ha l'aria di essere, ovvero una pipa. Foucault è minuzioso nell'analizzare la dicitura *ceci n'est pas une pipe*, che in effetti si presta a varie interpretazioni, in quanto può significare: «questa (l'immagine della pipa) non è una pipa», oppure «questa (la scritta) non è una pipa», o ancora «questo (l'insieme costituito da immagine e scritta) non è una pipa». E, com'è ovvio, il gioco è destinato a complicarsi ulteriormente se si passa dalla versione-base a quella offerta in *Les deux mystères*.

Ampliando l'orizzonte, il filosofo chiama in causa la pittura occidentale nel lungo periodo compreso fra il Quattrocento e l'Ottocento. Essa gli sembra caratterizzata da due principi, il primo dei quali «afferma la separazione fra rappresentazione plastica (che implica la somiglianza) e referenza linguistica (che l'esclude)» (ivi, p. 39; trad. it., p. 45). Ne consegue non soltanto la disgiunzione dei linguaggi visivo e verbale, ma anche la necessaria subordinazione dell'uno all'altro. Infatti, a seconda dei casi, l'immagine prevale

⁵ I riferimenti a colomba, fiore e pioggia fanno capire che il filosofo ha in mente un'opera precisa, la raccolta di Guillaume Apollinaire *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1966); cfr. rispettivamente le poesie visive *La colombe poignardée et le jet d'eau* (p. 74), *La mandoline l'œillet et le bambou* (p. 70) e *Il pleut* (p. 64).

sul testo (quando in un quadro vediamo raffigurati un libro aperto, una lettera, un'iscrizione) oppure il contrario (quando in un volume troviamo disegni volti a chiarire o illustrare il discorso scritto). Nella pittura del Novecento, però, le cose cambiano notevolmente e i due linguaggi cominciano a intrecciarsi e confondersi nelle maniere più diverse (cfr. Butor, 1969; AA.VV., 2007). Secondo Foucault, un esempio emblematico della nuova situazione viene offerto da Paul Klee, nelle cui opere si ritrova «la giustapposizione delle figure e la sintassi dei segni. Battelli, case, omini sono al tempo stesso forme riconoscibili ed elementi scritturali» (Foucault, 1973, p. 41; trad. it., p. 46). Si ha dunque la compresenza in un medesimo spazio dei due sistemi, iconico e verbale. Non a caso, aggiungiamo noi, Klee sosteneva sul piano teorico che «scrittura e immagine, lo scrivere e il figurare, sono fundamentalmente tutt'uno» (Klee, 2011, p. 17). Il secondo principio su cui si regge l'arte prima del Novecento è quello che «pone l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo. Che una figura somigli a una cosa (o ad un'altra figura) basta perché s'insinui nel gioco della pittura un enunciato evidente, banale [...]: "Ciò che vedete è questo"» (Foucault, 1973, pp. 42-43; trad. it., p. 49). A infrangere tale automatismo ha provveduto l'arte astratta, alla quale Foucault si riferisce facendo il nome di Kandinskij. Per questo pittore, i quadri possono ormai incentrarsi non più su oggetti del mondo esterno immediatamente riconoscibili, bensì su forme geometriche, linee, macchie, colori, oppure sul gesto stesso dell'esecuzione.

Magritte sembra porsi in controtendenza rispetto a innovatori come Klee e Kandinskij. Infatti le sue opere muovono dall'idea di somiglianza o similitudine, e in qualche caso la spingono fino all'assurdo: «Non basta che l'albero somigli proprio ad un albero, e la foglia a una foglia; ma la foglia dell'albero somiglierà all'albero stesso, e questo avrà la forma della sua foglia (*L'incendie*); il veliero sul mare non somiglierà solo a un veliero, ma anche al mare, sicché la chiglia e le vele saranno fatte di mare (*Le séducteur*), e l'esatta rappresentazione di un paio di scarpe si sforzerà inoltre di somigliare ai piedi

nudi che deve coprire» (ivi, pp. 44-45; trad. it., p. 49)⁶. Se nei dipinti magrittiani si ricorre talvolta al linguaggio verbale, è per mantenerlo in funzione di didascalia, peraltro decettiva, dato che ad esempio «ciò che somiglia esattamente a un uovo si chiama *l'acacia*, a una scarpa *la luna*, a una bombetta *la neve*, a una candela *il soffitto*» (ivi, p. 45; trad. it., p. 50)⁷. Tuttavia, secondo il filosofo, l'opposizione dell'artista belga rispetto a Klee o Kandinskij è più apparente che reale, poiché di fatto si rivela come una complementarità.

Un'altra tecnica usata da Magritte per problematizzare il rapporto fra parola e immagine è costituita dai titoli, quasi sempre spiazzanti, che egli dà alle proprie opere. Il pittore stesso ha dichiarato: «I titoli sono scelti in modo tale da impedire di situare i miei quadri in una regione familiare che lo svolgimento automatico del pensiero potrebbe trovar loro allo scopo di non doversi inquietare» (Magritte, 2009a, p.120; trad. it., p. 122). Anche quando sembra esserci corrispondenza fra il titolo e il soggetto del dipinto, altri particolari intervengono a complicare le cose. Lo mostra ad esempio *L'art de la conversation*: è vero che vi si notano due minuscoli personaggi intenti forse a conversare, ma essi occupano un ruolo marginale nel quadro, mentre presso di loro s'innalza un'altissima parete formata da blocchi di pietra sovrapposti in disordine; alla base della parete, alcuni di questi blocchi formano il vocabolo *rêve* (sogno). È come se, annota Foucault, «dietro la chiacchiera ben sveglia ma subito perduta degli uomini, le cose potessero, nel loro mutismo e nel loro sonno, comporre una parola – una parola stabile che nulla potrà cancellare; ora, quella parola designa le immagini più fugaci» (Foucault, 1973, pp. 49-50; trad. it., p. 52). Analogamente, «la “sera che cade” non può cadere senza rompere il vetro di una finestra, i cui frammenti, ancora portatori sulle loro lamine aguzze, sulle loro fiamme di vetro, dei riflessi del sole, sono sparsi sul pavimento e sul davanzale: le parole che definiscono “caduta” la scomparsa del sole hanno trascinato con sé, assieme all'immagine che formano, non soltanto il vetro ma

⁶ L'opera richiamata da ultimo potrebbe essere *Le modèle rouge* oppure *La philosophie dans le boudoir*.

⁷ Foucault allude a uno dei quadri della serie *La clef des songes*.

anche quell'altro sole che si è disegnato come un doppio sulla superficie trasparente e liscia» (ivi, p. 51; trad. it., p. 54).

Altrove, Magritte punta invece sulla netta rottura del rapporto fra parola e cosa. Perciò, in un suo dipinto, *Personnage marchant vers l'horizon*, un uomo visto di schiena cammina circondato da macchie scure che portano inscritte denominazioni di oggetti (fucile, poltrona, cavallo, nuvola, orizzonte) coi quali non presentano, visivamente, la minima analogia: «Questo quadro è il contrario di un rebus, di uno di quei concatenamenti di forme così facilmente riconoscibili che si può subito nominarle [...]; qui le forme sono così vaghe che nessuno potrebbe dirne il nome se esse non si designassero da sé» (ivi, p. 54; trad. it., p. 56). Magritte mantiene dunque lo spazio tradizionale della rappresentazione pittorica, ma nel contempo lo svuota, evidenziando che dietro ad esso non c'è nulla. La dimostrazione può anche assumere tratti da *humour noir*, come quando l'artista belga riproduce fedelmente quadri famosi di David o Manet, sostituendo però i personaggi in essi raffigurati con delle bare⁸. «Il vuoto contenuto invisibilmente tra le assi di quercia lucidata scioglie lo spazio che era composto dal volume dei corpi vivi, dal dispiegarsi dei vestiti, dalla direzione dello sguardo e da tutti quei volti pronti a parlare; il “non-luogo” sorge “in persona” – al posto delle persone» (ivi, p. 57; trad. it., p. 58).

La pittura magrittiana, quindi, per un verso mantiene uno stretto rapporto con la mimesi dell'oggetto, ma per l'altro si impegna ad impedire in maniera sistematica la denominabilità immediata, o la visione abitudinaria, di quel che viene mostrato nel quadro. A ragione Foucault sostiene che «siamo all'estremo opposto del *trompe-l'œil*» (ivi, p. 60; trad. it., p. 61). Infatti lo scopo che Magritte persegue è proprio quello di disingannare l'occhio dello spettatore, liberandolo dalla pigrizia di ogni percezione automatica. Si spiega così anche l'atmosfera misteriosa che caratterizza le opere dell'artista: «Quanto al mistero, all'enigma costituito dai miei quadri, dirò che era questa la prova più convincente della mia rottura con l'insieme delle assurde abitudini

⁸ Cfr. *Perspective: «Madame Récamier» de David e Perspective: «Le balcon» de Manet*.

mentali che generalmente sostituiscono un sentimento autentico dell'esistenza» (Magritte, 2009c, p. 109; trad. it., p. 110)⁹.

Il filosofo tiene conto della distinzione, cara al pittore, tra somiglianza e similitudine. Nota anzi che ci sono opere magrittiane in cui la similitudine viene utilizzata, per così dire, contro la somiglianza. Un esempio può essere offerto dal quadro *La représentation*, in cui vediamo un prato su cui si sta svolgendo una partita di calcio. Il punto di osservazione è costituito da un terrazzo che, sul muretto esterno, reca una balaustra; ma nello spazio da essa delimitato possiamo scorgere la ripetizione identica, ancorché rimpicciolita, della scena dell'incontro calcistico. «Basta che, sullo stesso quadro, ci siano due immagini così legate lateralmente da un rapporto di similitudine perché la referenza esterna a un modello – tramite la somiglianza – sia subito inquietata, resa incerta e vaga» (Foucault, 1973, p. 62; trad. it., p. 64). Altro dipinto significativo al riguardo è *Décalcomanie*: sul lato sinistro c'è il classico uomo magrittiano con bombetta, visto di spalle mentre osserva un paesaggio; a destra, una tenda rossa dovrebbe occultare per intero tale paesaggio, ma a sorpresa lo rende in parte visibile, perché presenta un ampio ritaglio che corrisponde esattamente alla figura dell'uomo. Anche in *Décalcomanie*, secondo Foucault, «si coglie il privilegio della similitudine sulla somiglianza: questa dà da riconoscere ciò che è ben visibile, mentre la similitudine dà da vedere ciò che gli oggetti riconoscibili, le *silhouettes* familiari, nascondono, impediscono di vedere» (ivi, p. 65; trad. it., p. 66).

Se infatti il pensiero ha a che fare con le somiglianze, la pittura, da parte sua, è libera di muoversi nello spazio delle similitudini. «Da qui, in Magritte, quei giochi infiniti della similitudine purificata, che non sconfinano mai all'esterno del quadro. Essi fondano delle metamorfosi, ma in che senso? È la pianta le cui foglie si involano e diventano uccelli, oppure sono gli uccelli che annegano, si botanizzano lentamente e s'infilano nella terra [...]? È la donna che "si fa bottiglia" o la bottiglia che si femminizza facendosi "corpo nudo" [...]?» (ivi, pp.

⁹ Per un'efficace dimostrazione del fatto che il pittore gioca spesso, in maniera quasi tecnica, sui meccanismi della percezione visiva (cfr. Taddio, 2012).

71-72; trad. it., p. 71)¹⁰. Lo mostrano anche le varie opere sul tema del «quadro nel quadro», come *La condition humaine*, in cui, davanti a una finestra e posato su un cavalletto, c'è un dipinto che occulta, e nel contempo riproduce, parte del prato visibile all'esterno alla stanza, sicché si stabilisce una perfetta e inattesa continuità fra quadro e paesaggio. O come *La cascade*, dove una tela incorniciata, collocata in mezzo al fogliame di una foresta, raffigura, vista a distanza, la foresta medesima. Quindi, diversamente da quanto accadeva nella pittura dei secoli anteriori al Novecento, Magritte «schiva il fondo di discorso affermativo sul quale poggiava tranquillamente la somiglianza, e fa giocare pure similitudini ed enunciati verbali non affermativi nell'instabilità di un volume senza riferimento e di uno spazio senza piano» (ivi, p. 78; trad. it., pp. 77-78).

In tal modo, il pittore apre la strada ad altre sperimentazioni, perché, conclude Foucault, «verrà un giorno in cui l'immagine stessa, col nome che porta, sarà disidentificata dalla similitudine, indefinitamente trasferita lungo una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell» (ivi, p. 79; trad. it., p. 78). Con queste parole, il filosofo allude alle opere di Andy Warhol, e in particolare a quelle basate sulla ripetizione seriale dell'immagine di una lattina di minestra in scatola, la Campbell's Soup. Il riferimento alla pop art americana non sorprende, perché già altri studiosi avevano notato analogie fra i quadri di Magritte e le opere degli artisti di quella corrente (cfr. Gablik, 1988, pp. 72-83). Ma al tempo stesso trascura volutamente il fatto che il pittore belga ha respinto tale accostamento e si è espresso in maniera polemica su Warhol e soci: «L'umorismo della "pop art" è piuttosto "benpensante". È alla portata di qualsiasi decoratore-vetrinista: dipingere grandi bandiere americane con una stella in più o in meno non esige molta libertà di spirito e non presenta alcuna difficoltà tecnica» (Magritte, 2009j, p. 594; trad. it., pp. 222-223)¹¹. A giudizio di Magritte, dunque, si tratta di una pittura poco innovativa: «La pop art sarebbe

¹⁰ Cfr., per le foglie-uccelli, *La saveur des larmes* e *Les grâces naturelles*, per la donna-bottiglia *L'inspiration*.

¹¹ L'accento alla bandiera statunitense è rivolto contro l'opera *Flag* di Jasper Johns.

piuttosto figlia del dadaismo, ma senza la libertà che aveva dada all'epoca. Osservo che la vera arte d'avanguardia è sempre stata accolta male, mentre ora l'imitazione dell'arte d'avanguardia ha un successo enorme. Alla pop art manca la forza provocatoria dell'autenticità, dell'avanguardia» (Magritte, 2009k, p. 619; trad. it., p. 252).

Diversa è l'opinione di Foucault, che non nasconde la propria ammirazione per il più noto degli artisti pop: «Grandezza di Warhol con le sue scatole di conserva, i suoi incidenti stupidi e le sue serie di sorrisi pubblicitari: equivalenza orale e nutritiva di labbra dischiuse, di denti, di salse al pomodoro, di igiene da detersivo; equivalenza di una morte nel fondo di un'automobile sventrata, all'estremità di un filo telefonico sull'alto di un palo, tra le braccia scintillanti e bluastre della sedia elettrica. [...] Ma a contemplare bene in faccia questa monotonia senza limiti, ciò che di colpo s'illumina è la molteplicità stessa – senza niente al centro, né in cima, né al di là – crepitio luminoso che corre ancor più veloce dello sguardo e di volta in volta illumina queste etichette mobili, queste istantanee catturate» (Foucault, 2001, p. 961; trad. it., 1997, pp. 69-70).

Magritte non può certo riconoscersi nella celebrazione dei prodotti da supermercato o dei personaggi dello *star system*, e neanche nella riproduzione delle foto di cronaca nera. Ben diversi sono i suoi obiettivi artistici e il suo spirito, un vocabolo da intendersi anche nell'accezione di «umorismo». Lo dimostrano, in piccolo, i cinque disegni fuori testo che l'editore ha scelto per illustrare il volumetto foucaultiano. Tre di essi riprendono piuttosto fedelmente le versioni principali delle opere sul tema della pipa, ossia *La trahison des images* e *Les deux mystères*. Nel quarto, collegato al dipinto *L'air et la chanson*, la pipa appare in rilievo ed è accesa, visto che da essa esce del fumo. Nell'ultimo, infine, la pipa si mostra staccata rispetto al fondo, sul quale proietta la propria ombra, mentre la didascalia sembra incisa su una targhetta metallica a sua volta avvitata su una tavola di legno. Stavolta, però, invece della scritta ben nota leggiamo *Ceci continue de ne pas être une pipe*, a dimostrazione del fatto che l'ironia dell'artista può trasformarsi senza difficoltà in autoironia.

E forse non sono soltanto le indubbe qualità del pittore, ma anche il suo sguardo spregiudicato e critico nei confronti di tutte le abitudini comunemente accettate (quelle che ci inducono a voler vedere le persone o gli oggetti recitare il loro ruolo consueto e rassicurante) ad aver suscitato la simpatia e l'interesse di Foucault. Anche lui, infatti, si è sempre impegnato a contestare i luoghi comuni, e ciò lo ha spinto per esempio ad affrontare in maniera nuova questioni spinose come quelle della follia, della prigione, della sessualità. A suo avviso, del resto, proprio in ciò consisteva la funzione di un pensiero attivo: «La filosofia è il movimento con cui ci si stacca – non senza sforzi, esitazioni, sogni e illusioni – da ciò che è acquisito come vero, e con cui si va alla ricerca di altre regole del gioco. La filosofia è lo spostamento e la trasformazione delle cornici di pensiero, la modifica dei valori ricevuti, tutto il lavoro che si fa per pensare diversamente» (Foucault, 2001, p. 929; trad. it., 1998, p. 143).

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2002). *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*. Milano: Mazzotta.

AA.VV. (2007). *La parola nell'arte*. Ginevra-Milano: Skira.

Apollinaire, G. (1966). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* [1918] Paris: Gallimard.

Butor, M. (1969). *Les mots dans la peinture*. Genève: Skira. (trad. it. [1987] *Le parole nella pittura*. Venezia: Arsenale).

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*, in Id., *Œuvres*, vol. I, pp. 1033-1459. (trad. it. [2010] *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli).

Id. (1970). *Theatrum philosophicum*, in Id., *Dits et écrits*, vol. I, pp. 943-967. (trad. it. [1977] *Theatrum philosophicum*, in «aut aut», 277-278, pp. 54-74).

Id. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana. (trad. it. [1980] *Questa non è una pipa*. Milano: Serra e Riva).

Id. (1980). *Le philosophe masqué*, in Id., *Dits et écrits*, vol. II, pp. 923-929. (trad. it. [1998] *Il filosofo mascherato*, in *Archivio Foucault. 3. 1978-1985*. Milano: Feltrinelli, pp. 137-144).

Id. (2001). *Dits et écrits*. Vol. I e II. Paris: Gallimard.

Id. (2015). *Œuvres*. Vol. I. Paris: Gallimard.

Gablik, S. (1970). *Magritte*. (trad. it. [1988] *Magritte*. Milano: Rusconi).

Jouffroy, A. (1966). *Aube à l'Antipode*. Paris: Le Soleil noir.

Klee, P. (2011). *Teoria della forma e della figurazione*. vol. I. Milano-Udine: Mimesis.

Magritte, R. (2009a). *Écrits complets*. Paris: Flammarion. (trad. it. [2003; 2005] *Scritti*. Vol. I e II. Milano: Abscondita).

Id. (2009b). *Les mots et les images* [1929], in Magritte (2009a), pp. 60-63. (trad. it. [2003] *Le parole e le immagini*, in *Scritti*, I, pp. 58-59).

Id. (2009c). *La ligne de vie I* [1938], in Magritte (2009a), pp. 103-130. (trad. it. [2003] *La linea della vita, I*, in *Scritti*, I, pp. 102-132).

Id. (2009d). *Interviews Quiévreux* [1947], in Magritte (2009a), pp. 250-254. (trad. it. [2003] *Intervista rilasciata a Quiévreux*, in *Scritti*, I, pp. 254-258).

Id. (2009e). *La ressemblance* [1959], in Magritte (2009a), pp. 493-496. (trad. it. [2005] *La somiglianza*, in *Scritti*, II, pp. 121-125).

Id. (2009f). «*L'art de peindre...*» [1960], in Magritte (2009a), pp. 510-516. (trad. it. [2005] *L'arte pittorica*, in *Scritti*, II, pp. 140-145).

Id. (2009g). *La ressemblance (Version de Liège)* [1960], in Magritte (2009a), pp. 518-521. (trad. it. [2005] *La somiglianza (Versione di Liegi)*, in *Scritti*, II, pp. 147-150).

Id. (2009h). *La ressemblance (Version de Londres)* [1961], in Magritte (2009a), pp. 529-531. (trad. it. [2005] *La somiglianza (Versione di Londra)*, in *Scritti*, II, pp. 158-160).

Id. (2009i). «*La similitude...*» [1962], in Magritte (2009a), pp. 579-581. (trad. it. [2005] *La similitudine*, in *Scritti*, II, pp. 209-211).

Id. (2009j). *Déclaration de René Magritte lors d'une interview de la télévision belge* [1964], in Magritte (2009a), p. 594 (tr. it. [2005] *Dichiarazione di René Magritte intervistato dalla televisione belga*, in *Scritti*, II, pp. 222-223).

Id. (2009k). *Interview Marcel Fryns II* [1966], in Magritte (2009a), pp. 619-622. (trad. it. [2005] *Intervista rilasciata a Marcel Fryns, II*, in *Scritti*, II, pp. 252-255).

Id. (2009l). *Lettres à Michel Foucault* [1966], in Magritte (2009a), pp. 639-641. (trad. it. [2005] *Lettere a Michel Foucault*, in *Scritti*, II, pp. 273-275).

Id. (2009m). *L'art de la ressemblance* [1966], in Magritte (2009a), pp. 655-657. (trad. it. [2005] *L'arte della somiglianza*, in *Scritti*, II, pp. 290-292).

Pozzi, G. (1981). *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.

Taddio, L. (2012). *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*. Milano-Udine: Mimesis.