

GAETANO CHIURAZZI

“UN INDOVINELLO A FIGURE”

Magritte e l'arte come rebus

ABSTRACT: The relationship between surrealism and psychoanalysis can be understood from two perspectives, depending on how one approaches the dream: either as a visual representation of an otherworldly, surreal world, or as a way to access an unconscious meaning whose syntax must first and foremost be reconstructed. Based on what Freud writes in chapter 6 of *The Interpretation of Dreams*, where he refers to the dream as a “rebus,” this duality will first be illustrated using the paintings of Dalí and Magritte. The analysis will then focus on Magritte (with particular attention to *La trahison des images*) and attempt to emphasise the not primarily iconic, but rather conceptual character of his painting, which through its semantic and syntactic incongruities, shows to be a reflection on the pre-positive conditions of meaning. According to the inversion of perspective that Breton identifies in Surrealist art, as opposed to Alberti’s window, Magritte’s window opens onto the subject: it stages, through the production of a certain non-sense, “the real functioning of thought,” that condition of possibility so clearly expressed in *La condition humaine*.

KEYWORDS: Surrealism; Psychoanalysis; Magritte; Image; Dream; Conceptual art.

Surrealismo e psicoanalisi

Come scrive Enzo Codignola, l’amore infelice (perché non corrisposto, in quanto raramente gli psicoanalisti si sono interessati al surrealismo) dei surrealisti per la psicoanalisi, è stato una dichiarazione di principio, su cui essi hanno articolato la loro ricerca e a cui hanno ancorato la loro espressività (Codignola 1977, 139). Esso matura in un contesto – quello degli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale – in cui tale adesione ha il senso di una protesta, di una reazione alle conseguenze distruttive, alle quali aveva portato il razionalismo ottocentesco, sfociando nella Grande Guerra. Essa aveva infatti sancito il fallimento di tutti gli ideali e razionalismi che avevano promosso una concezione della storia, dell’uomo, della scienza, in termini progressisti. La psicoanalisi assumeva quindi per i surrealisti la funzione di via di fuga, o quantomeno di apertura rispetto a questo mondo di distruzione, aprendo su un mondo “irrazionale” di pura libertà e creatività, un mondo che di fatto era “alla portata di tutti gli inconsci”, come si dice nel *Manifesto surrealista* di Breton. L’inconscio, quindi, come mondo alternativo alla razionalità, un mondo che l’arte surrealista cerca di esprimere considerandolo come più reale – surreale – della realtà dominata e forgiata dalla ragione.

L'alternativa razionalità/irrazionalità è alla base delle scelte espressive del surrealismo: per il quale si pone infatti – come era già stato per Freud – il problema, non tanto di come sia e che cosa sia la “surrealtà” dell'inconscio, ma di come accedervi, quale sia la via di accesso a questa surrealtà. Non sono mancati perciò, nel surrealismo, sperimentazioni in cui l'uso di droghe, allucinogeni, e la difesa dell'espressività psicopatologica (a volte anche con accenti che nulla hanno da invidiare alla successiva antipsichiatria), venivano visti come un modo per aprire questo varco verso la surrealtà dell'inconscio: “non sarà la parola pazzia”, scrive con aria di sfida André Breton nel *Manifesto del surrealismo*, da lui pubblicato nel 1924 presso Les Éditions du Sagittaire, “a farci lasciare a mezz'asta la bandiera dell'immaginazione” (Breton 1987, 13). L'immaginazione deve cioè essere liberata da ogni vincolo che la razionalità potrebbe imporle, anche a rischio di confondersi con o sconfinare nella follia.

Che il vero problema sia quindi, prima che la descrizione del mondo altro dell'inconscio, quello del modo di accedere a questa surrealtà, è detto chiaramente, sempre nel suddetto *Manifesto*, nel momento in cui si cerca una definizione della parola “surrealismo”:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale.

ENCICL. Filos. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita. (Breton 1987, 30)

Come si evince da questa definizione, per i surrealisti pensiero e logica (o razionalità) non si identificano: si può pensare “oltre” la logica. Il surrealismo si propone anzi di mettere fine al “regno della logica”, nel quale ancora viviamo (Breton 1987, 16), fatto di procedure controllate metodicamente, per aprire, al di là di questo regno, su una realtà “superiore”. Ad essa si può accedere solo infrangendo o aggirando tali procedure metodiche, attraverso un automatismo puro, privo di qualsiasi controllo, sia esso di carattere logico, estetico o morale: automatismo che rappresenta allora, proprio perché porta a questa realtà superiore, il funzionamento reale del pensiero. Più che un metodo, esso è un gioco, fatto di libere associazioni, come accade nel sogno. Il sogno quindi assurge a modello del “funzionamento reale del pensiero”, perché in esso vengono aggirate le strettoie e le costrizioni della logica, del pensiero cosiddetto “cosciente”. Più che metodi, quindi, gli stratagemmi impiegati dai surrealisti per creare le loro opere – la libera associazione, la deformazione fantastica, il collage, o la tecnica divenuta famosa

come “cadavre exquis”¹ – sono come dei “grimaldelli” per scardinare la logica del pensiero razionale e cosciente e aprire così la porta dell’inconscio. Ma, per cogliere fino in fondo il senso del loro operare – non tanto del contenuto delle loro opere, ma del modo in cui esse vengono prodotte –, occorre fare un passo indietro e ritornare ad alcune pagine del testo fondativo della psicoanalisi: quella Interpretazione dei sogni di Freud, in cui il suo autore si pone esplicitamente il problema della struttura compositiva del sogno.

I due volti del surrealismo: deformazione onirica o disarticolazione concettuale?

Nel capitolo 6 dell’*Interpretazione dei sogni* Sigmund Freud analizza il modo in cui il contenuto dell’inconscio si rende manifesto nel sogno. A tal fine paragona il lavoro onirico a un’operazione di traduzione del contenuto latente in una lingua geroglifica: infatti tale contenuto viene espresso in un linguaggio che è fatto prevalentemente, se non esclusivamente, di immagini. Sotto la pressione del lavoro onirico, le singole parti del sogno, scrive Freud, vengono slegate tra di loro, vengono “girate, frammentate, accostate, pressappoco come del ghiaccio galleggiante” (Freud 1973, 291), finendo col fondersi in configurazioni prive di una struttura riconoscibile. È questo il lavoro che fa anche il surrealismo: smontare e rimontare le immagini (per le arti figurative) o le parole (per le arti letterarie) secondo una logica – cioè un legame – che a prima vista non è comprensibile, illogica, straniante, non convenzionale. La creazione di un’opera d’arte sarebbe quindi simile a quel che accade nel lavoro onirico, il cui prodotto è, proprio come il sogno, l’assemblaggio di elementi disparati che vengono ricombinati in maniera del tutto eterodossa e illogica. Se intesa in questo modo – come la produzione di immagini oniriche e persino deliranti nella loro illogicità –, l’arte surrealista ha il suo massimo rappresentante in Salvador Dalí, il quale infatti diceva di sé stesso (e proprio quando venne espulso dal movimento surrealista): “il surrealismo sono io”. Dalí porta il sogno direttamente sulla tela e ci consegna un mondo di immagini oniriche assolutamente fantastiche, irrazionali, illusorie. Nella sua prima opera surrealista², l’effetto onirico è ottenuto attraverso una completa deformazione delle immagini, tramite accostamenti palesemente assurdi, ma che restano nel campo del figurativo.

¹ Questa tecnica fu inventata dai surrealisti nel 1925: essa consiste nel creare frasi o immagini collaborativamente, ma in maniera tale che nessuno dei partecipanti conosce quel che fanno gli altri, ad esempio, scrivendo su un foglio una parola, nasconderla ripiegando il foglio, e passandolo a un altro partecipante. Il nome deriva dalla frase “*le cadavre exquis boira le vin nouveau*”, risultato di una delle prime sessioni di questo gioco.

² “Il gioco lugubre” (Dalí 1929) <https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Lugubrious_Game.jpg#/media/File:The_Lugubrious_Game.jpg> (consultato : 10/12/2025)

Nell'esame del sogno, però, ci si può soffermare sul suo aspetto più palesemente iconico, e quindi sulla deformazione immaginativa che certi contenuti vi assumono, e questo, potremmo dire, è il caso di Dalí. Oppure ci si può concentrare, come invece sembra suggerire Freud, sulle sue articolazioni, sulla sua sintassi, che sola può restituire il suo senso, e quindi permettere davvero quel contro-lavoro del lavoro onirico che Freud chiama “interpretazione”. Su questo mi sembra si concentri piuttosto la pittura di Magritte. Se l'arte di Dalí è risultato di un libero accostamento delle immagini, un libero sfogo dell'immaginazione non controllata o costretta da nessun vincolo “razionale”, da nessun legame con la realtà empirica e normale, quella di Magritte, più che presentarci un mondo onirico fatto di immagini deformate e allucinatorie, ci presenta dei veri rompicapi: più che aggirare la logica e metterla fuori gioco, i quadri di Magritte innescano piuttosto delle procedure logiche che danno luogo a degli spiazzanti *non sequitur*, a delle incongruenze tanto più potenti quanto sottili e apparentemente non evidenti. Non c'è alcuna deformazione nelle immagini di Magritte: anzi, i suoi quadri sono caratterizzati da una sorta di iperrealismo³, in cui la scena, gli oggetti, sono rappresentati con una cura assoluta, e l'effetto estraniante deriva piuttosto dall'accostamento tra queste immagini, seguendo una linea di confine che spesso è del tutto inapparente. Si pensi ad esempio alla serie con il titolo *La condition humaine*⁴: ciò che rende estraniante, perturbante, la rappresentazione, è la sottile linea, a volte appena percepibile, che separa, nel quadro, il quadro dipinto dal paesaggio circostante.

Ma l'esempio più potente di questa strategia figurativa è forse *L'Empire des Lumières*⁵: tutto nel quadro è rappresentato con grande fedeltà, tanto che a un primo sguardo la scena potrebbe persino sembrare assolutamente normale. La “surrealtà” è dovuta all'accostamento tra una scena notturna, nella parte inferiore del quadro, e una diurna, nella parte superiore, giustapposte con estrema naturalezza. L'effetto quindi non è tanto quello di rappresentare una realtà “altra” rispetto a quella abituale e normale, ma di far cogliere questa stessa normalità attraverso la sua possibile disconnessione. Direi che questo stratagemma – costruire immagini iperrealiste che si connettono o disconnettono lungo una sottile linea di confine – ha lo scopo di far dire all'immagine quel che

³ Ci si può chiedere se il prefisso “sur-” nella parola “surrealismo” debba essere inteso nel senso di “sopra” o di “iper”, ovvero se tale parola stia a indicare una realtà superiore e altra e non piuttosto una sua intensificazione. Willard Bohn riconduce queste due forme rispettivamente a Breton e ad Apollinaire (Bohn 1977, 205).

⁴ “La condition humaine” (Magritte 1933) <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Ren%C3%A9_Magritte_The_Human_Condition.jpg#/media/File:Ren%C3%A9_Magritte_The_Human_Condition.jpg> (consultato : 10/12/2025)

⁵ “L'Empire des Lumières” (Magritte 1953- 1954) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27impero_della_luce_-_Magritte.jpg#/media/File:L'impero_della_luce_-_Magritte.jpg> (consultato : 10/12/2025)

l'immagine non può dire: la (sua) negazione. Oserei dire che tutta l'arte di Magritte è una riflessione sulla negazione e sul suo legame con l'immagine: come può, infatti, l'immagine esprimere la negazione, o peggio ancora, la *sua* negazione?

Il senso del sogno

Questa tesi merita di essere approfondita e meglio giustificata. Nel già citato Capitolo 6 dell'*Interpretazione dei sogni* Freud sottolinea come nel sogno si presenti una difficoltà fondamentale: quella di ricostruire i legami tra i materiali che lo costituiscono. Questa difficoltà è dovuta al suo stesso carattere iconico, perché le immagini non sono in grado di esprimere le relazioni, le connessioni, il che rende impellente la domanda:

Quando poi tutta la massa di questi pensieri del sogno soggiace alla pressione del lavoro onirico [...] allora sorge la domanda: che ne è dei legami logici, che sino a quel momento formavano la struttura? In che modo vengono raffigurati nel sogno i "se, perché, come se, benché, o – o" e tutte le preposizioni, senza le quali non possiamo comprendere una frase o un discorso?" (Freud 1973, 291).

Questa limitazione riguarda tutte le arti figurative, dalla pittura alla scultura, che, a differenza della poesia, non riescono a esprimere i nessi sintattici, senza i quali non si comprende il loro *senso*. Ma la cosa più difficile da rappresentare nel sogno, scrive ancora Freud, è la negazione, cioè il contrasto o la contraddizione: "Questa viene semplicemente trascurata, il "no" sembra non esistere per il sogno" (Freud 1973, 297). Questa osservazione di Freud tocca un punto fondamentale, che concerne lo statuto stesso delle immagini: esse non solo non riescono a rappresentare i nessi connettivi o prepositivi, ma, in particolare, non sono in grado di rappresentare la negazione. Possiamo allora chiederci: che relazione c'è tra la negazione e l'immagine? Perché l'immagine è così refrattaria alla negazione? Si tratta di un problema che, come vedremo, porta alle origini del pensiero filosofico, e intorno al quale si gioca, a mio avviso, la relazione tra immagine e linguaggio, o meglio, stando a quanto indirettamente si evince da altre considerazioni di Freud su cui ha particolarmente insistito Derrida (Derrida 1982), immagine e scrittura.

Il sogno riesce a rappresentare solo il contenuto onirico, il suo materiale, ma non le relazioni, le connessioni, quel che Freud chiama genericamente "preposizioni", che occorre invece ricostruire con il contro-lavoro interpretativo. Per quanto possa sembrare riduttivo usare la parola "preposizione" per indicare l'insieme delle connessioni (il traduttore italiano osserva infatti che in realtà Freud si riferisce alle congiunzioni – Freud 1973, 291), ci sono a mio parere buone ragioni per usarla con questo significato generale. La preposizione è infatti la più "sintattica" delle categorie grammaticali e si presta bene a indicare quella struttura relazionale, connettiva, che, come scrive Freud, l'immagine non riesce a esprimere e che in qualche modo *precede* il contenuto materiale del sogno, cioè il

lessico del suo linguaggio iconico, se è vero che tale struttura è il vero obiettivo dell'interpretazione del sogno. La parola “preposizione”, cioè, allude opportunamente al fatto che i nessi sintattici sono qualcosa che viene *prima* della posizione, o della positività dell'immagine; quel che vorrei suggerire con ciò è che la struttura connettiva, in quanto pre-positiva, è la condizione di ogni positività, o, in altri termini: la struttura sintattica di un linguaggio precede la sua struttura lessicale, il senso precede il significato, e ne è la condizione di possibilità. Non c'è senso senza ricostruzione delle relazioni sintattiche, ed è a questo che mira l'interpretazione: “Si cadrebbe evidentemente in errore”, scrive allora Freud, “se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica” (Freud 1973, 261). “Simbolo” (come attesta l'etimologia della parola, dal greco *symbollein*, che significa “collegare, mettere insieme”) è dunque qui l'istanza di un legame, che non è rappresentato dall'immagine, ma di cui l'immagine è, in un certo senso, il supporto materiale.

La tesi che qui intendo sostenere è che, a differenza di quella di Dalì, più centrata sul carattere pienamente iconico, e perciò deformante, del sogno, sulla sua “materialità”, nei termini di Freud (cioè sulle immagini che lo compongono), l'arte di Magritte si concentra piuttosto sui nessi sintattici, sulla *condizione* pre-positiva del sogno, così ben espressa ad esempio proprio nei dipinti intitolati *La condition humaine*. Questa condizione, infatti, coincide con la condizione stessa della rappresentazione, è la condizione di possibilità della rappresentazione, e quindi *anche* il punto in cui la rappresentazione è colta come tale: come la tela che si distingue dal paesaggio, o – per anticipare quel che svilupperemo meglio in seguito – come la pipa che non è la pipa reale. Più che una surrealtà, quindi, l'arte di Magritte sembra rivolta a “rappresentare” la dimensione sintattica che inerisce a ogni rappresentazione, o meglio a ogni produzione di senso. Non sono mancati a questo proposito accostamenti tra Magritte e Wittgenstein: entrambi infatti cercano di rispondere alla domanda “come rappresentare la forma (logica), cioè come rappresentare la forma della rappresentazione?”. L'illogicità dei quadri di Magritte concerne infatti, non un mondo irrazionale, ma la condizione di razionalità del mondo: Magritte fa con le immagini lo stesso lavoro che il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein fa con la logica: cercare di “rappresentare” quei principi logici che Wittgenstein chiama “tautologie” (i principi di non contraddizione e di identità), i quali non possono essere detti se non attraverso un certo non senso. Poiché sono condizioni del senso, l'unico modo per portarli, per così dire, in primo piano, è quello di rappresentare la loro mancanza, passando attraverso un certo non senso. *L'Empire des Lumières* può essere inteso esattamente in questo modo: esso mostra una contraddizione palese, quella tra luce e oscurità, mette in scena un non senso, allo scopo di mostrare il legame che unisce e divide la luce dall'oscurità.

Il “non essere” dell’immagine

La possibilità che l’immagine possa esprimere la negazione, attraverso un’incongruenza palese, come in *L’empire des Lumières*, o un’impercettibile discontinuità, come in *La condition humaine*, è tuttavia limitata. Lo statuto dell’immagine, infatti, è – come per ogni percezione – quello di essere intrinsecamente positiva: una percezione, infatti, è positiva, è percepita proprio in virtù del suo presentarsi ai nostri sensi, non può quindi esprimere in alcun modo la negatività propria della negazione logico-linguistica. Due immagini accostate (la luce e il buio) sono due immagini positive e per cogliere la loro incongruenza occorre di fatto un’operazione che non è percettiva, bensì logica, un atto di pensiero. La negazione iconica, se così vogliamo chiamarla, non può che essere una relazione tra due positività: essa è *compresa* come rapporto tra affermazione e negazione solo a un livello non percettivo, già implicitamente concettuale.

Freud era molto consapevole, come si è detto, del fatto che il sogno, in quanto esprime anche delle negazioni, non poteva avere una natura assolutamente iconica. O meglio, che la sua natura iconica era tutto sommato insufficiente a dar completamente conto del lavoro onirico. Proseguendo il suo discorso, nel capitolo al quale abbiamo già fatto cenno, Freud arriva infatti a paragonare il sogno, non a una composizione pittorica, bensì a un “indovinello a figure”: nel sogno operano elementi sia iconici sia verbali, cosa che ne fa più propriamente un rebus, o un fumetto, in cui, come in certi quadri antichi, scrive, “dalla bocca delle persone dipinte si facevano pendere biglietti, sui quali era scritto il discorso che il pittore disperava di raffigurare nel quadro” (Freud 1973, 292).

Molti quadri di Magritte sono presentati come “indovinelli a figure” di questo tipo, come dei veri e propri enigmi, dei rebus, e tra questi quello forse più famoso è quello noto come *Ceci n’est pas une pipe*, dalla scritta che vi compare. Ma ce ne sono anche molti altri. Ad esempio *La clef des songes*⁶ – che nel titolo richiama chiaramente il problema psicoanalitico dell’interpretazione dei sogni, della “chiave” per interpretarli – associa delle parole a delle immagini in maniera del tutto incongruente: per esempio, sotto l’immagine di una scarpa compare la scritta “*La lune*”, o sotto un martello “*Le desert*”. L’effetto qui non è quello della contraddizione, come in *L’empire des Lumières*, ma della radicale sconnessione tra le parole e le cose che esse designano, che qui chiaramente non può essere rappresentata se alle cose corrispondono le parole giuste, ma solo associando ad esse delle parole sbagliate. La negazione, con la quale diciamo che le parole *non* sono le cose che designano, è qui espressa tramite l’associazione dissonante tra parole e cose.

⁶ “La clef des songes” (Magritte 1930) <<https://www.wikidata.org/wiki/Q30072602>> (consultato : 10/12/2025)

La negazione compare invece esplicitamente in *Ceci n'est pas une pipe*⁷. Qui il gioco tra immagine e parole dà luogo a una complessa relazione che esamineremo più nel dettaglio in seguito. Per ora ci soffermeremo su un altro aspetto di questo quadro, che mette Magritte direttamente in dialogo con una certa poetica surrealista, la quale ha lavorato proprio sul rapporto tra immagini e parole e, in particolare, sulla possibilità di un loro isomorfismo. Partiremo quindi da questa condizione, quella di una omologia tra parole e immagini, per vedere come invece il loro divario in Magritte si ampli sempre più, fino a produrre un vero abisso, sancito appunto dalla negazione “*ne... pas...*” (non).

L'aspetto a cui alludiamo è stato messo in luce da Michel Foucault, nel suo scritto intitolato proprio *Ceci n'est pas une pipe*. Qui Foucault interpreta il quadro di Magritte come un “calligramma dissolto” (Foucault 1988, 28). Il riferimento non può non andare a Guillaume Apollinaire, precursore del surrealismo, che aveva fatto del calligramma il suo metodo compositivo preferito. Un calligramma (parola formata dalla crasi di “calligrafia” e “ideogramma”) è una composizione poetica in cui le parole disegnano l'oggetto di cui si parla o, a volte, un oggetto in contrasto con ciò di cui parla la poesia. Le parole sono quindi disposte sulla pagina in maniera da produrre un'immagine: un calligramma, come scrive Apollinaire, “è un insieme di segno, disegno e pensiero. Rappresenta la via più corta per esprimere un concetto e per obbligare l'occhio ad accettare una visione globale della parola scritta” (Apollinaire 1918). Esso è una pittura fatta di parole o parole composte in maniera pittografica.

Foucault intende quindi il quadro di Magritte come un “calligramma disfatto”. A prima vista, le parole nel quadro non sembrano affatto disegnare una pipa, ma Foucault vede nella forma stessa delle lettere il richiamo alla forma della pipa. Il modo in cui la parola “ceci” è scritta, e in particolare la sillaba “ce”, richiama la forma della pipa, e così in tutta la serie di lettere (come per esempio nelle lettere “es” della parola “est”) la pipa ritorna, come un simbolo grafico che si ripete a cadenza più o meno regolare. La pipa diventa quindi la cellula generatrice della scritta con cui si dice che questa non è una pipa. Il fatto comunque che Foucault qualifichi il quadro come un calligramma *disfatto* può significare due cose: da un punto di vista storiografico, un richiamo ad Apollinaire, dal quale Breton assunse il termine “surrealismo”, sebbene dandogli un significato leggermente diverso (Bohn 1977); da un punto di vista teorico, una presa di distanza da Apollinaire, e dall'idea che parole e immagini (o cose) possano trovare un punto di isomorfia o di omogeneità come appunto teorizzato nei calligrammi. Magritte in verità mette fine a quest'idea, disfacendo il calligramma.

Foucault vede anzi nella pittura di Magritte un nodo nevralgico rispetto ai due principi della pittura moderna. Il primo afferma che immagini e parole obbediscono a

⁷ “Ceci n'est pas une pipe” (Magritte 1930) <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=555365>> (consultato : 10/12/2025)

due criteri distinti: il rapporto tra immagini e cose è un rapporto di somiglianza, mentre quello tra parole e cose è un rapporto di differenza; da ciò segue che immagini e parole sono due sistemi completamente distinti: “si fa vedere mediante la somiglianza, si dice mediante la differenza” (Foucault 1988, 43). Il secondo principio stabilisce un’equivalenza tra il fatto della somiglianza e l’esistenza di un rapporto rappresentativo (Foucault 1988, 46): se l’immagine somiglia a qualcosa, si instaura *ipso facto* un rapporto di rappresentazione, come se l’immagine (ad esempio l’immagine di una pipa) affermasse “questa è una pipa”. In entrambi questi principi, come si vede, l’immagine sta dalla parte della positività e dell’affermazione: la somiglianza è intrinsecamente affermativa, fa sì che l’immagine venga, o possa essere scambiata per la realtà, venga presa per realtà. Si tratta, come abbiamo prima anticipato, di un problema antico nella storia della filosofia, che risale almeno a Platone, al suo confronto con Parmenide. Per Parmenide l’essere è e non può non essere: applicato all’immagine, questo principio non fa che sancirne la natura assolutamente affermativa, con la conseguenza che l’immagine risulterebbe del tutto equivalente alla cosa rappresentata e, come dice Platone non senza una certa ironia, il pittore farebbe esistere le cose che dipinge allo stesso modo in cui chiunque, facendo roteare uno specchio, darebbe esistenza alle cose che vi si riflettono. Se tutto è soltanto positività, allora la rappresentazione è equivalente ontologicamente al rappresentato, con la conseguenza davvero dirompente che – come sostenevano i Sofisti – tutti i discorsi sono veri. Platone si rende conto che, per evitare questo disastro logico e ontologico, occorre disarticolare la relazione tra l’immagine e la cosa rappresentata, introducendovi una negazione: malgrado la somiglianza, l’immagine *non* è la cosa. E questo non può essere espresso semplicemente dall’immagine: un’immagine può contraddire un’altra, come in *L’Empire des Lumières*, ma non può dire di sé stessa di *non essere* la cosa. La legge della somiglianza, che in Magritte assurge a un iperrealismo quasi fotografico, ci porta a ignorare questo iato, facendoci piuttosto dire immediatamente, di fronte all’immagine di una pipa: “questa è una pipa”.

Per compensare questa mancanza dell’immagine, occorre allora sfuggire al suo potere rappresentativo inserendovi una scritta, perché solo il linguaggio è in grado di esprimere la negazione (Virno 2013). Allo stesso tempo, questa inserzione dissolve la tautologia del calligramma separando nettamente l’immagine dalla scritta, quest’ultima definitivamente migrata – come accade in *Ceci n’est pas une pipe* – al fondo del quadro, come una didascalia o una legenda. Il che fa di tutto il quadro un rebus.

Lungi dal mettere in scena una relazione semplice tra immagini e parole, o meglio immagini, parole e cose, questo quadro di Magritte complica incredibilmente i loro rapporti, fino ad apparire come un vero rompicapo, un “indovinello a figure”. In questo caso non abbiamo a che fare con la relazione iconica tra scritta e immagine, per quanto dissolta nella forma del calligramma disfatto di cui parla Foucault, ma con un intreccio complesso di ordine semantico, in cui verità e falsità, positivo e negativo, si richiamano e

si annullano, in un gioco di specchi che è una vera sfida concettuale. In maniera del tutto immediata, il quadro ci rimanda a ciò che rappresenta, una pipa: la prima cosa che esso ci suggerisce è quindi di essere la rappresentazione adeguata, iper-realistica, di una pipa. Nulla, nell'immagine, potrebbe farci dubitare di questa evidenza, di questa verità. Stando alla seconda legge dell'arte moderna formulata da Foucault e prima ricordata, la somiglianza dell'immagine induce immediatamente un'affermazione: questa è una pipa.

Eppure, come in un rebus, una scritta ci dice che "questa non è una pipa". Questo innesca un lavoro ulteriore, che richiede un surplus di comprensione, il cui primo effetto è il ristabilimento della distanza tra l'immagine e l'oggetto rappresentato. Il quadro di Magritte potrebbe voler dire allora che le immagini ingannano, tradiscono, perché fanno confondere la pipa dipinta con la pipa reale. Il titolo del quadro, che finora non abbiamo svelato, è infatti *La trahison des images*.

Ma le cose non si fermano qui. La struttura dei rapporti tra immagine e scrittura, rappresentazione e simbolo, è infatti nel quadro molto più complessa. A complicarla è il pronome dimostrativo "questo" (*ceci*) che, quanto e più dell'immagine, inganna rispetto al suo riferimento. A che cosa si riferisce? Di primo acchito, siamo portati a dire che si riferisca all'immagine della pipa, dicendoci che *questa* immagine non è una pipa. Se è così, se la frase "*ceci n'est pas une pipe*" è riferita all'immagine della pipa, essa dice allora la falsità dell'immagine. Ma avanziamo un'altra ipotesi: il pronome dimostrativo potrebbe avere un valore, per così dire, riflessivo, e riferirsi quindi, non all'immagine, ma alla scritta stessa di cui fa parte, come quando si dice "questa frase è fatta di sette parole". In tal caso, la scritta vorrebbe dire che la frase stessa, "*ceci n'est pas une pipe*", per quanto "calligrammatica", non è una pipa: il che è banalmente vero e farebbe risaltare, per contrasto, la verità dell'immagine della pipa. Solo un'immagine può infatti rappresentare per davvero un oggetto, mentre una scrittura non può mai farlo. Il quadro ci direbbe allora che una scrittura non è mai la rappresentazione di un oggetto, e che c'è dunque una frattura radicale tra le parole e le cose, che è quanto Foucault indicava come il primo principio dell'arte moderna: le immagini operano per somiglianza con l'oggetto rappresentato, le parole per differenza. Riferendosi alla scrittura, il pronome "*ceci*" direbbe che la scrittura non ha mai un carattere mimetico, non è una pipa, né realmente né rappresentativamente.

La trahison des images mette quindi in scena un doppio tradimento, che si colloca a due livelli diversi: un primo livello è quello dell'immagine in rapporto alla realtà, e questo non può essere detto dall'immagine stessa, bensì dalla scritta "*ceci n'est pas une pipe*"; un secondo tradimento è quello del linguaggio, che inganna nel suo riferimento: mentre lascia intendere di riferirsi all'immagine, di cui direbbe la falsità, si riferisce con verità a se stesso, dicendo di non essere una cosa.

Un'ulteriore considerazione riguarda il titolo del quadro di Magritte. Esso infatti può essere inteso in due modi diversi, a seconda di come si intende il genitivo nell'espressione

La trahison des images. Se lo si intende come soggettivo, esso vorrebbe dire che le immagini tradiscono, come fa anche questa, anche questo quadro: essa pretende di essere una pipa, ma non lo è. Si può però intendere il genitivo anche in senso oggettivo: in tal caso, il tradimento non è prodotto dalle immagini – non sono cioè le immagini a tradire – ma consiste nel tradire l’immagine. Che è forse la cosa che il quadro fa primariamente, proprio inserendo accanto all’immagine della pipa una scritta, che immagine non è. Si tradisce l’immagine quando la si contamina con altro, quando la si strappa alla chiusura della sua relazione mimetica con la cosa rappresentata. Forse “interpretare”, come lo intende anche Freud, significa qualcosa di simile. Quel che lo psicoanalista dovrebbe primariamente fare nei confronti del sogno è infatti, secondo Freud, tradire la sua natura di immagine: come Champollion aveva fatto con i geroglifici, contestando la loro natura prettamente iconica, il sogno – come l’arte, per Magritte – va inteso come un rebus, un rompicapo, e cioè come un “indovinello a figure”.

Un surrealismo concettuale: una finestra sul soggetto

Filiberto Menna ha colto molto bene questo aspetto della pittura di Magritte, affermando che i suoi quadri sono effettivamente degli enigmi, o meglio dei rebus.

Ciò che conta non è l’opera in se stessa, il suo valore formale, ma il procedimento intellettuale che l’opera fa scattare nella mente dell’osservatore, sconvolgendone le tranquille aspettative teoriche e visive. Il quadro si dà come un enigma, o, meglio, come un rebus o un test: le immagini agiscono in funzione di stimolo, sono dirette a porre un problema e a sollecitare una risposta-soluzione. E i problemi che esse pongono sono connessi alla natura dell’arte e ai suoi fondamenti logici e linguistici. (Menna 1977, 322)

Tutta l’arte di Magritte si propone, secondo Menna, di indagare le relazioni tra cose, immagini e parole, e in particolare di metter in luce la loro disconnessione, persino l’arbitrarietà di tali relazioni. Un disegno datato 1929 e intitolato *Les mots et les images* rappresenta un cavallo (reale), il suo dipinto su un cavalletto (la sua immagine) e un uomo che, come in un fumetto, pronuncia la parola “cheval” (la parola corrispondente alla cosa). Menna vede in questo disegno una anticipazione dell’opera famosa di Joseph Kosuth *Una e tre sedie*, in cui c’è una sedia reale con accanto, da un lato la sua immagine fotografica e, dall’altro, la sua definizione in parole. Com’è noto, quest’opera di Kosuth è considerata come uno dei massimi esempi dell’arte concettuale e richiama, nella sua struttura, la relazione che Platone stabilisce, nel Libro X della *Repubblica*, tra oggetti reali, dipinti e idee (queste ultime rappresentate dalla definizione in parole nell’opera di Kosuth). Questa associazione con Kosuth mette in luce chiaramente come il surrealismo di Magritte, come si è sostenuto, sia propriamente un “surrealismo concettuale”, impegnato a indagare la condizione stessa della rappresentazione, il fatto che essa si

intrecci, fino ad esserne inestricabile, sistematicamente con le parole e i concetti. Un “pensiero iconico” puro è semplicemente impossibile, e il sogno, che pretenderebbe di essere tale, ne è la prova.

Ma che cosa significa infine che la pittura – ma possiamo dire tranquillamente l’arte in generale – non può non essere concettuale? (Chiurazzi 2021, 73-86). La risposta a questa domanda ci riporta all’intento originario del surrealismo da cui siamo partiti, come esposto da Breton nel *Manifesto*: quello di “esprimere il funzionamento reale del pensiero”. Ciò implica che un quadro non dipinge propriamente qualcosa, o almeno che non è questo il suo scopo principale, ma mette in scena, per così dire, delle operazioni, espone un funzionamento, un modo di fare. Si tratta di un ri-orientamento visuale che costituisce il senso proprio di tutta l’arte contemporanea: uno spostamento dello sguardo dall’oggetto rappresentato al modo di rappresentarlo, dalla rappresentazione alla sua condizione di possibilità, dal contenuto dell’arte allo statuto stesso dell’arte. Tutta l’arte moderna e contemporanea – e in particolare le avanguardie – è una riflessione sull’arte: la quale, come ha scritto Hegel, è per noi qualcosa di passato, volendo con ciò significare che in essa noi non cerchiamo più la bellezza o la bella forma, non siamo più soddisfatti della sua forma sensibile, ma, educati come siamo alla filosofia, vi cerchiamo qualcosa di più, un concetto. E il concetto è per Hegel la forma stessa dell’Io, del soggetto, la cui essenza è la negazione.

Si può cogliere tutto questo nel modo in cui Filiberto Menna presenta la rivoluzione che si è registrata nella pittura proprio con il surrealismo. La poetica di Breton, secondo Menna, “capovolge la posizione dei prospettici del Quattrocento”, in particolare quella di Leon Battista Alberti, pur condividendo con essa un postulato fondamentale, “l’interpretazione del quadro come una finestra che dà su una rappresentazione” (Menna 1977, 320-321). Mentre la finestra albertiana era una finestra aperta sul mondo reale, esterno, che veniva riprodotto nel quadro secondo le linee prospettiche che rendevano possibile riprodurre su una superficie bidimensionale la tridimensionalità, creando così l’illusione della profondità, la finestra di Breton è aperta sull’Io, o meglio sull’inconscio, sul pensiero e i suoi procedimenti reali. Essa quindi mette in scena, non il mondo esterno, ma la profondità propria dell’inconscio. Un quadro surrealista – un’opera d’arte surrealista – richiede quindi che si sia capaci di rivolgere lo sguardo dall’oggetto rappresentato alle condizioni di tale rappresentazione. E che cosa ci esprime tutto questo – ci chiediamo allora in conclusione – meglio del quadro di Magritte *La condition humaine*? Il gioco tra ciò che esso rappresenta e il suo titolo, apparentemente sconnesso da ciò che vi è rappresentato, è appunto lo stratagemma con cui Magritte ci invita a fare questo rivolgimento dello sguardo. Esso apre la finestra non sul mondo, ma su ciò che precede, pre-positivamente, l’immagine del mondo, cioè sull’inconscio: la finestra che si

apre in *La lunette d’approche* (*Il telescopio*, Fig. 6)⁸ gioca, come in *L’empire des lumières*, su un non senso, il contrasto tra la luce e il buio, ovvero tra il positivo e il negativo. Questa finestra ci fa dunque vedere quella fessura che separa l’immagine da ciò che essa non è.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, G. 1918. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*. Paris: Gallimard.
- BOHN, W. 1977. “From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36/2: 197–210.
- BRETON, A. 1987. *Manifesti del surrealismo*. Trad. it. L. Magrini, Torino: Einaudi.
- CHIURAZZI, G. 2021. *Seconda natura. Da Lascaux al digitale*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- CODIGNOLA, E. 1977. “‘Alla portata di tutti gli inconsci’. I rapporti fra il surrealismo e la psicoanalisi”. In F. Menna (ed.), *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni.
- DERRIDA, J. 1982. “Freud e la scena della scrittura.” In *La scrittura e la differenza*. Trad. it. G. Pozzi, 255–297, Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, M. 1988. *Questo non è una pipa*. Trad. it. R. Rossi, Milano: SE Studio Editoriale.
- FREUD, S. 1973 [1900]. *L’interpretazione dei sogni*. Trad. it. E. Fachinelli, H. Trettl, Torino: Einaudi.
- MENNA, F. 1977. “La trahison des images.” In F. Menna (ed.), *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni.
- VIRNO, P. 2013. *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*. Torino: Bollati Boringhieri.

⁸ “La lunette d’approche” (Magritte 1963) <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=40085426>> (consultato 10/12/2025)