



Vedere il pensiero

Alessandra Galbusera

5 maggio 2010

ABSTRACT. Il presente articolo si pone l'obiettivo di definire l'esperienza estetica nell'arte di René Magritte da un punto di vista analitico, ossia di comprendere il funzionamento del pensiero che, attivato dalla fruizione di un'opera d'arte, si trova del tutto svincolato dall'ordinario rapporto segno-significato per elevarsi oltre le logiche abitudini della cognizione stessa.

“Pensare ad un’immagine significa Vedere un’immagine. Il quadro presenta un’immagine sensibile al senso della vista. Il senso della vista registra senza Vedere, rovesciata, secondo le leggi dell’ottica e come un apparecchio fotografico l’immagine presentata dal quadro. Nel pensiero, tale immagine diventa un’immagine morale, ossia un’immagine che ha un valore spirituale. È il pensiero che assegna tale valore”¹

René Magritte fu uno dei più grandi esponenti della corrente artistica del Surrealismo in Belgio e uno dei più originali interpreti del movimento in Europa. Dopo i primi anni di interesse al Futurismo e al Dadaismo si avvicina alla Metafisica di De Chirico² per darne una personale interpretazione al fine di rappresentare la vita onirica che fa risalire a coscienza il Mistero dell’universo. L’artista belga viene, infatti, definito “l’artista dei sogni” in quanto la sua arte assolve il compito di interrogare l’inconscio per svelarne l’enigma, quindi il Mistero e giungere ad una più profonda comprensione dell’inconscio stesso; l’accostamento dissociativo di oggetti del quotidiano, la creazione di oggetti irreali, la rappresentazione di visioni oniriche, la denominazione erronea hanno lo scopo di disorientare lo spettatore per guidarlo ad una visione al di fuori dell’ordinario in cui si può cogliere il vero senso della mente. Nell’arte di Magritte il pensiero onirico ed irrazionale diventa quindi tangibile sulla tela e, attraverso un’accurata tecnica raffigurativa basata sul *trompe l’oeil*³, egli gioca sullo spostamento di senso tra segno e significato per rappresentare realtà di per sé assurde, irreali, di sogno, che insinuano dubbi nello spettatore circa il reale stesso, ma che comunicano il vero senso dell’universo.

Magritte mette quindi in atto la crisi delle certezze del linguaggio e del pensiero, crisi che già veniva annunciata nei trattati filosofici di de Saussure e profetizzata nelle poesie di Rimbaud, per giungere a rappresentare sulla tela la rottura tra realtà e linguaggio, tra significato e denominazione; sono, infatti, numerose le opere magrittiane che mettono in scena questa inevitabile frattura: *La trahison des images*¹ l’opera sicuramente più famosa, o *La clef des songes*², rappresentano oggetti comuni, addirittura “banali”, ma del tutto svincolati dalle scritte che li denominano come se venisse a mancare il rapporto che intercorre tra la somiglianza e l’affermazione. “I titoli dei quadri non sono spiegazioni dei titoli e i quadri non sono illustrazioni dei titoli (1946)”⁴ perché a parlare nei quadri non sono le scritte delle opere, ma ciò che viene rappresentato e le opere magrittiane rappresentano un linguaggio nuovo, un linguaggio che incarna la propria crisi in quanto autonomo rispetto alla funzione denominativa e libero dal segno pittorico stesso.

La non corrispondenza tra gli oggetti rappresentati (un uovo, una scarpa, un cappello, una candela, un bicchiere, un martello) e le scritte (*l’Acacia, la Lune, la Neige, le Plafond, l’Orage, le Désert*) de *La clef des songes* o la negazione della corrispondenza stessa tra l’oggetto rappresentato (una pipa) e la scritta sottostante (“*Ceci n’est pas une pipe*”) de *La trahison des images* guida lo spettatore ad una visione che si slega dall’ordinario rapporto segno-significato per elevarsi oltre il legame stesso e mostrare le infinite possibilità del pensiero. L’opera d’arte è una lucida rappresentazione della crisi del linguaggio in quanto tra segno ed oggetto non esiste più alcuna corrispondenza diretta, il linguaggio nelle opere di Magritte si trova del tutto svuotato dalla propria funzione interpretativo-denominativa per liberarsi in una nuova autonomia; la denominazione, per esempio, “*la Neige*” di un cappello o la dichiarazione linguistica “*Ceci n’est pas une pipe*” in riferimento a una pipa, se inizialmente può risultare errata, fa

leva in realtà sull'errata pretesa dell'arte di voler far corrispondere un'immagine all'oggetto che essa rappresenta; per Magritte tra l'oggetto rappresentato sulla tela e l'oggetto reale non vi è alcuna corrispondenza perché la rappresentazione-di-un-cappello o la rappresentazione-di-una-pipa non possiede nessuna caratteristica dell'oggetto-cappello o dell'oggetto-pipa: l'essere di stoffa, l'essere tridimensionale, l'essere indossato o l'essere di legno, l'essere usata per fumare. Le immagini in arte ingannano, tradiscono e l'artista per Magritte deve usare questo inganno a proprio vantaggio per produrre un "choc emotivo" nello spettatore e successivamente per guidarlo ad una più profonda comprensione del reale stesso; è la realtà ad essere enigmatica, misteriosa e l'arte di Magritte indaga con uno stile realistico il reale per comprenderne il Mistero.



Figura 1: R. Magritte, *La trahison des images*, 1929, olio su tela, 60 x 81 cm, Los Angeles Country Museum of Art, acquisto Mr & Mrs Preston Harrison.

“Gli oggetti [devono quindi essere] rappresentati con l'apparenza che hanno nella realtà, in modo abbastanza obbiettivo [affinché] l'effetto sconvolgente che essi avrebbero potuto provocare grazie all'uso di certi mezzi si trovasse nel mondo reale da cui tali oggetti erano tratti, in virtù di uno scambio del tutto naturale”.⁵

“Present[o] nei miei quadri” afferma Magritte “oggetti situati in luoghi in cui non li troviamo mai”⁶ per comunicare qualcos'altro oltre il reale stesso e, “la creazione di nuovi oggetti; la trasformazione di oggetti noti, il mutamento di materia per certi oggetti [. . .]; l'uso delle parole associate alle immagini; la denominazione erronea di un'immagine; [. . .] la rappresentazione di certe visioni del dormiveglia [sono] a grandi linee i mezzi da me usati per costringere gli oggetti a diventare infine sensazionali”.⁷

La visione di oggetti svincolati dal rapporto ordinario segno-significato e collocati in contesti metafisici e irreali conduce quindi lo spettatore ad un nuovo vedere e a un nuovo pensare perché, “essere surrealista, significa bandire dalla mente il 'già visto' e ricercare il non visto (1947)”⁸ e il denominare in modo errato gli oggetti rappresentati testimonia una capacità percettiva e cognitiva in grado di andare oltre l'apparenza stessa per cogliere il Mistero del-

l'universo. L'immagine rappresentata spezza definitivamente il senso della comunicazione ordinaria ed è nella rappresentazione stessa di un oggetto familiare che si manifesta il Mistero degli esseri perché, come afferma Michel Drauget, direttore dei *Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique* in occasione della rassegna monografica Magritte, il mistero della natura curata da Charly Herschovici, presidente della *Fondation René Magritte*, Claudia Beltrami Ceppi e Paolo Vedovi e allestita al Palazzo Reale di Milano nel Novembre del 2008, è "il Mistero lo strumento più idoneo per distruggere le abitudini visive e la logica dei luoghi comuni". La peculiarità dell'arte di Magritte è quindi la rappresentazione di concetti estetici che non sono affatto governati da condizioni nominaliste ovvero, non aderiscono a nessuna regola linguistica e questa "non corrispondenza" comporta la definitiva rottura dell'accordo tra l'esperienza percettiva e l'esperienza linguistica perché percepire, e di conseguenza tradurre questa percezione emotiva in un'affermazione del genere "X è così e così", comporta una relazione percettivo-linguistica che nelle opere di Magritte viene del tutto a mancare al fine di condurre il pensiero oltre l'ordinario: il cappello è denominato "La neve" e le pipe non sono più pipe.



Figura 2: R. Magritte, *La clef des songes*, 1935, olio su tela, 41 x 27 cm, collezione privata.

L'arte di Magritte "è una completa rottura con le abitudini mentali degli artisti prigionieri del talento, del virtuosismo e di tutte le specialità estetiche. È una nuova visione, nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo"⁹ ; l'arte di Magritte stimola "l'intelligenza degli occhi" e, mantenendo il legame con la dimensione onirica, diventa il fondale di teatro su cui il sipario si apre mostrando un nuovo modo di vedere e di pensare. "Con Magritte arriviamo dunque al punto di rottura più radicale della storia della mimesi [...] perché negare le immagini è un modo di negare finalmente l'oggettività del mondo"¹⁰ e, volendo egli estendere il senso mimetico della pittura, definisce l'arte come vera occasione di riflessione circa il senso di vedere e di pensare il mondo per guidare la visione, quindi la riflessione, verso l'interno di chi osserva. Egli, indagando nelle proprie visioni di sogno, nell'irrazionalità del pensiero, mostra allo spettatore una nuova dimensione del vedere, una

dimensione che, spezzando l'equivalenza stessa tra l'immagine e la sua reale funzione, si apre alle infinite ed imprevedute possibilità del pensiero. Sembra quindi che Magritte incarni una sorta di via anticartesiana: i suoi quadri negando la corrispondenza tra segno linguistico e segno rappresentativo espongono la possibilità di un continuum tra la percezione, la cognizione e la reificazione pittorica di questi dati sensoriali; Magritte va oltre la problematicità cartesiana circa l'inganno dei sensi perché dona al pensiero, in tutte le sue manifestazioni, da quelle immaginative a quelle oniriche, una consistenza visiva sulla tela stessa. L'ineffabile della coscienza in Magritte acquista quindi il senso dell'esistenza nelle sue opere, egli dipinge ciò che "già abbiamo nella testa" per enfatizzare il senso che si cela dietro agli oggetti del quotidiano.

Ciò a cui mira Magritte non è la ricerca di una spiegazione della realtà, ma il mostrarla nei suoi tratti enigmatici, nel suo essere il Mistero; le immagini nelle sue opere devono quindi essere viste quali sono, "l'arte pittorica – che merita veramente di chiamarsi l'arte della somiglianza - permette di descrivere, attraverso la pittura, un pensiero suscettibile di diventare apparente. Questo pensiero comprende esclusivamente le figure che il mondo visibile offre: persone, astri, mobili, armi, solidi, scritte ecc. [...] Non ci sono modi diversi di rappresentare il pensiero ispirato che assomiglia al mondo apparente. Il 'come dipingere' la somiglianza deve limitarsi a distendere dei colori su una superficie, in modo che il loro aspetto effettivo svanisca e lasci apparire un'immagine della somiglianza".¹¹ I segni in arte sono, infatti, la manifestazione del linguaggio artistico che esprimono l'intenzionalità stessa dell'artista al fine di comunicare il Mistero delle cose. "L'opera compiuta", come già affermava Merleau-Ponty in *Segni* (1960), "non è dunque quella che esiste in sé come una cosa, ma quella che raggiunge il suo spettatore e lo invita a riprendere il gesto che l'ha creata per congiungersi con il mondo silenzioso del pittore".¹² L'opera d'arte è il "dialogo silenzioso" tra l'artista, il Mistero e lo spettatore, perché non è più immagine mimetica del mondo, ma immagine espressiva che "porta fuori" il Mistero del mondo. L'artista, Magritte, è quindi colui che si sforza di guardare oltre il visibile per cogliere il Mistero dell'universo e comunicarlo a colui che osserva; egli, attraverso l'atto del dipingere, converte il reale in arte creando una comunicazione simbolica in cui l'essenza stessa del mondo si manifesta a livello cognitivo ed emotivo. L'arte deve essere medium tra due dimensioni umane, quella creativa e quella ricettiva; il mezzo che permette lo scambio comunicativo di idee, ma soprattutto di emozioni e, la creazione di questa rete comunicativa ed emozionale avviene attraverso una sorta di "intelligenza dell'occhio": un organo sensoriale in grado di cogliere la profondità psichica ed emotiva dell'arte. Perché arte è il "venir fuori" dell'intenzione dell'artista e solo un occhio che vede nel dipinto potrà farsi tutt'uno con esso per carpirne l'aspetto espressivo ed emozionale.

Un esempio eclatante che mostra questo stimolo magrittiano di estendere lo sguardo dello spettatore oltre il "già visto" è l'opera *La page blanche*³: "anche a me piace vedere le foglie che nascondono la luna, ma se dietro di esse si riuscisse a vedere la luna, sarebbe inaudito, la vita avrebbe finalmente un senso (1967)".¹³ Con questa affermazione Magritte rompe definitivamente i canoni dei luoghi comuni del vedere e guida lo spettatore ad un nuovo modo di pensare il vedere che anticipa la riflessione di Wollheim circa il *seeing-in*.

Come Wollheim invita, qualche anno più tardi, ne *Introduzione all'estetica* (1968) ad osservare il modo in cui una macchia blu "sta" dietro ad una tela bianca, quindi definisce il nuovo paradigma percettivo *seeing-in*¹⁴, lo stesso invito viene fatto da Magritte attraverso la creazione de *La page blanche*. L'opera sollecita, infatti, lo spettatore a vedere le foglie dietro alla luna e per guidare questo nuovo modo di vedere rappresentativo dipinge sulla tela stessa una luna che "sta davanti" a delle foglie; ovviamente nella realtà questa visione sarebbe impossi-



Figura 3: R. Magritte, *La page blanche*, 1967, olio su tela, 64 x 56 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

bile, non c'è nulla che possa stare dietro alla luna, se non un cielo stellato. La luna è, e sarà sempre, lo sfondo di qualsiasi visione, ma Magritte si spinge oltre e, come vero promotore del motto surrealista "L'immaginazione al potere", dimostra che non ci sono limiti al pensiero perché la vera arte pittorica "ha lo scopo di rendere perfetto il funzionamento dello sguardo, grazie a una percezione visiva pura del mondo esterno attraverso il solo senso della vista. Un quadro concepito con questo obbiettivo è un mezzo per sostituire gli spettacoli della natura, i quali provocano generalmente solo un funzionamento meccanico degli occhi a causa dell'abitudine che vela questi spettacoli naturali sempre simili o sempre visti in anticipo".¹⁵

Magritte spezza quindi il funzionamento meccanico del vedere e del pensare per risvegliare "l'intelligenza degli occhi", egli va alla ricerca di qualcosa che provochi "uno choc emotivo" nello spettatore per insegnargli a vedere il pensiero. L'arte di Magritte consiglia quindi ad abbandonare definitivamente il rapporto segno-significato per rompere le abitudini logiche del vedere e del pensare: "essere in grado di rispondere alla domanda: Che cos'è il significato di queste immagini, corrisponderebbe a rendere il Significato, l'Impossibile, simile a un'idea possibile"¹⁶, le immagini invece devono essere viste quali sono, perché è il pensiero stesso ad attribuire un valore "morale, spirituale" e ciò avviene solo se l'artista è in grado di manifestare sulla tela la propria intenzione e se lo spettatore "tenta, similmente all'autore [...], di pensare il Significato [ossia] l'Impossibile".¹⁷ "Il significato figurativo, e il significato pittorico in generale, dipende [...], non dall'intenzione in quanto tale, ma da un'intenzione riempita. E l'intenzione è riempita quando il quadro riesce a causare, in un osservatore adeguato, un'esperienza che combacia con l'intenzione"¹⁸ e solo attraverso "un'intelligenza degli occhi"¹⁹ è possibile vedere nel dipinto per carpirne l'aspetto espressivo ed emozionale.

Il fulcro delle riflessioni magrittiane risulta quindi fondato su criteri elaborati anche dalla corrente di estetica analitica, corrente filosofica che reinventa l'estetica in quanto, interrogandosi circa l'essenza dell'arte, rifugge dall'identificarla con un determinato oggetto fisico o mentale e, allo stesso modo Magritte, non indagando un'arte che si definisce concettualmente

e linguisticamente, rifugge dall'identificazione segno-significato per spostare l'analisi del gesto creativo alla funzione del pensiero e al corrispettivo atto percettivo ad esso correlato. Per Magritte ciò che conta è la corrispondenza cognitiva a livello emotivo tra l'artista e lo spettatore, se, infatti, pensare un'immagine vuol dire vedere un'immagine, vedere un'immagine significa vedere il pensiero stesso di chi l'ha creata. Magritte dimostra come ciò che si vede altro non sia ciò che si vuole vedere; ed è per questo motivo che l'artista belga fa dei *trompe l'oeil* la prerogativa della propria arte perché, solo attraverso un'arte che illude, che spinge all'illusione ottica, è possibile mostrare come sia sottile il legame tra il pensiero e la percezione. Le opere di Magritte stimolano quindi "l'intelligenza dell'occhio" per cogliere ciò che nella natura si cela: tutto è Mistero, tutto evoca; ma è lo spettatore a voler cercare questo senso enigmatico del reale, a lasciarsi guidare dall'artista ad una visione oltre l'ordinario. "Le mie investigazioni" afferma l'artista belga "assomigli[ano] alla ricerca della soluzione di un problema di cui [ho] tre dati: l'oggetto, la cosa ad esso associata nell'ombra della mia coscienza e la luce a cui questa cosa d[ev]e pervenire".²⁰ Nelle sue opere l'ombra e la luce compaiono in contemporanea per testimoniare la compresenza dell'atto cosciente e dell'atto incosciente del pensiero. Lo spettatore si trova quindi sospeso a metà tra la dimensione della veglia e la dimensione del sogno, a metà tra l'osservazione della realtà ordinaria e il disvelamento del Mistero.

L'artista belga testimonia il potere della cognizione che, resa manifesta, rappresentata in un'opera d'arte, guida l'occhio dello spettatore alla giusta visione del reale; egli non cerca un senso metafisico dietro il reale, solleva semplicemente le "maschere" della realtà come se non fosse che un "sipario davanti agli occhi" per condurre il pensiero oltre le abitudini mentali del vedere.

Magritte è l'artista che pensa vedendo, come in sogno egli guida i propri pensieri sognanti e, attraverso l'arte, le opere d'arte, egli trasporta sulla tela le immagini di sogno rendendo palpabile la dimensione onirica e donando allo spettatore la possibilità di un vedere immaginativo imprevedibile: la luna davanti alle foglie.

"E solo così la vita ha un senso".

Note

¹Magritte (2003a, p. 379)

²Alla conferenza tenuta nel 1938 al *Musée Royal des Beaux-Arts* di Anversa, “Dipingere enigmi per capire la vita”, Magritte racconta il proprio percorso artistico e riconosce in De Chirico il maestro che lo condusse ad interessarsi alla rappresentazione pittorica dell'inconscio; ben nota è, infatti, l'affermazione di Magritte che segna la svolta surrealista del proprio stile fatta dopo aver visto l'opera d'arte *Le chant d'amour* di de Chirico: “è stato uno dei momenti più emozionanti della mia vita: i miei occhi hanno visto il pensiero per la prima volta”.

³A questo proposito è lecito ricordare Gombrich che, in “Arte e illusione. Studio psicologico della rappresentazione”, definisce una teoria dell'illusione fondata sul *trompe l'oeil*; egli riconosce, infatti, nell'osservazione di un'opera d'arte la creazione di una vera e propria “illusione consapevole”, ossia la consapevolezza che, mentre si osserva l'oggetto rappresentato nell'opera d'arte, colui che osserva ha l'illusione di essere al cospetto dell'oggetto come se fosse realmente presente. Questa teoria ebbe grande eco nell'estetica analitica in quanto apriva definitivamente l'estetica ad un'analisi del funzionamento del pensiero fondata su esperimenti di tipo psicologico; nella teoria di Gombrich ha, infatti, fondamentale importanza l'aspetto psichico di chi osserva e, analizzando da un punto di vista psicologico l'atto percettivo conduce a definire ciò che viene visto come ciò che viene precedentemente pensato. Vedere è “credere di vedere”, afferma Gombrich, e questa sovrapposizione tra l'atto del vedere e l'atto del credere porta lo spettatore all'illusione stessa in quanto è lo spettatore stesso a decidere, a voler dirigersi verso l'illusione. Lo storico d'arte attraverso l'analisi dell'osservazione di numerosi dipinti, dimostra come gli oggetti rappresentati vengano percepiti nella loro interezza poiché è lo spettatore stesso a riempire con il proprio pensiero ciò che sulla tela manca, e di conseguenza vedere, ciò che nel quadro non viene rappresentato. L'arte sembra quindi per Gombrich totalmente fondata su questo vedere illusionista: l'arte è mimesi nel senso di finzione perché essa crea un vincolo psichico tra l'oggetto rappresentato e la mente dello spettatore, un legame che conduce all'illusione che ciò che viene raffigurato sia realmente e totalmente presente prima nella mente, poi nella vista, quindi sulla tela.

⁴In riferimento a *Rassegna monografica Magritte, il mistero della natura* a cura di C. Beltrami Ceppi, M. Drauget, C. Herschovici e P. Vedovi, Novembre 2008, Palazzo Reale di Milano.

⁵Cortenova (1991, p. 167)

⁶*Ivi.*

⁷Cortenova (1991, p. 32)

⁸Cfr. *Rassegna monografica Magritte, il mistero della natura* a cura di C. Beltrami Ceppi, M. Drauget, C. Herschovici e P. Vedovi, Novembre 2008, Palazzo Reale di Milano.

⁹Cortenova (1991, cfr.)

¹⁰Bonazzoli (2008, cfr.)

¹¹Magritte (cfr. 2003b, pp. 158-159)

¹²Merleau-Ponty (1967, p. 77)

¹³Cfr. *Rassegna monografica Magritte, il mistero della natura* a cura di C. Beltrami Ceppi, M. Drauget, C. Herschovici e P. Vedovi, Novembre 2008, Palazzo Reale di Milano.

¹⁴Invito di Wollheim serve a definire il vedere da un punto di vista “fenomenologico”, il filosofo stesso definisce, infatti, l'esperienza della percezione un'esperienza di tipo fenomenologico: lo sguardo di chi osserva non è passivo di fronte all'opera d'arte, al contrario è protagonista nel riconoscere in macchie di colori delle figure e delle forme al fine di cogliere l'intenzione che l'artista ha espresso nell'opera d'arte (*Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*). Per Wollheim vedere altro non è che vedere-in, *seeing-in*, e la definizione di un nuovo paradigma percettivo, prendendo spunto dal vedere-come di Wittgenstein e superando del tutto la problematicità wittgensteiniana di definire il vedere un vedere ad aspetti, giunge a riconoscere l'autonomia cognitiva del vedere fondata nella duplicità dell'oggetto d'arte stesso. Colui che osserva è quindi doppiamente cosciente dell'aspetto materiale e dell'aspetto figurale dell'opera d'arte e, come la fenomenologia ha il compito di descrivere il darsi dei fenomeni ad un soggetto percipiente e cosciente, la stessa compenetrazione e duplicità o, meglio bipolarità, *twofoldness*, del soggetto e dell'oggetto è descritta nell'estetica di Wollheim attraverso la definizione del paradigma percettivo *seeing-in*. La definizione del vedere da un punto di vista fenomenologico apre quindi l'estetica wollheimiana al cognitivismo in quanto per il filosofo inglese percepire è vedere nell'opera d'arte con il pensiero per riconoscere in essa una determinata rappresentazione e per cogliere a livello cognitivo l'intenzione che l'artista ha voluto trasmettervi (*Painting as an Art*).

¹⁵Magritte (2003b, p. 277)

¹⁶N. (cfr. 1993, p. 49)

¹⁷*Ibidem.*

¹⁸Kobau et al. (cfr. 2007, p. 276)

¹⁹Anche in questo caso è possibile riconoscere “un'affinità” tra il pensiero di Magritte e il pensiero di Wollheim, in quanto entrambi parlano di “intelligenza degli occhi”, ossia estendono il vedere in arte oltre la propria dimensione al fine di cogliere la dimensione dell'interiorità sia da parte di chi crea arte sia da parte di chi fruisce arte: l'artista

sollecita alla visione immaginativa ed emotiva e lo spettatore si lascia guidare da esso per comprenderne l'intenzione e, ciò è possibile solo grazie a un *eye's mind*, come viene definito da Wollheim in *Painting as an Art*.

²⁰Rossi (1999, p. 168)

Riferimenti bibliografici

- Bonazzoli, F. (2008). *Le nuvole dell'illusione. così un grande occhio mette in crisi il mondo*. 30
- Cortenova, G. (1991). *Magritte. Art Dossier*. Firenze: Giunti. 30
- Kobau, P., G. Matteucci, and S. Vellotti (2007). *Estetica e filosofia analitica*. Bologna: Il Mulino. 30
- Magritte, R. (2003a). *Scritti. Volume primo*. Milano: Abscondita. 30
- Magritte, R. (2003b). *Scritti. Volume secondo*. Milano: Abscondita. 30
- Merleau-Ponty, M. (1967). *Segni*. Milano: Il Saggiatore. 30
- N., B. (1993). *Magritte*. Milano: Alauda. 30
- Rossi, G. (1999). *L'emozione dello sguardo. Antologia del gusto e della critica d'arte*. Firenze: D'Anna. 31

A proposito degli autori

Indirizzo di contatto

Alessandra Galbusera: alessandra.galbusera@libero.it.

Copyright

© © © © 2010 Alessandra Galbusera. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.