



La pipa come oggetto estetico.
Storia iconografica di un piacere
di Giuseppe Bisegna*

1. Questa è una pipa: l'oggetto e le forme

Ma che cosa è una pipa? Quali sono le caratteristiche estetico/formali di questo oggetto che chiamiamo pipa?

Tecnicamente una pipa, indifferentemente dalla forma o *shape*, si compone generalmente di due parti: una testa o fornello – che generalmente fa corpo unico con il cannello - e un bocchino. La pipa moderna codificata all'incirca all'inizio del XX secolo in Inghilterra, nelle forme ormai classiche di *billiard* e *bent* declinate in numerosissime varianti, è il punto di arrivo di una movimentata evoluzione che ha il suo archetipo nelle pipe delle tribù degli Indiani del Nord America¹. Seppur i primi contatti degli europei con il tabacco e l'uso di fumarne le foglie arrotolate nella foggia di rudimentali sigari, ci furono già nei primi viaggi di Colombo, è dall'incontro avvenuto più tardi con le popolazioni indiane del Nord America che gli europei appresero l'uso di fumarlo in pipe.

La pipa in sé, intesa come oggetto per fumare disgiunto dal tabacco, è però un oggetto di gran lunga più antico. Già nella sua *Naturalis Historia*, Plinio parla di fumo inalato attraverso un cannello e sappiamo di usanze simili anche presso i Greci e i Romani. Numerosi sono stati poi i ritrovamenti archeologici, da quelli in ferro di epoca romana, a quelli di fattura celtica, ritrovati in Irlanda e risalenti a circa 400 anni avanti Cristo a quelli rinvenuti in sepolture faraoniche nella piana di Giza databili al 2060 – 1785 a.C². In America sono state ritrovate pipe datate attorno al 1000 avanti Cristo e in un tempio Maya a Palenque in Messico registriamo quella che è considerata una delle più antiche iconografie della pipa: un bassorilievo risalente al VI e VII secolo, dove è raffigurato un sacerdote che fuma con uno strumento del tutto simile ad una pipa³.

Ovviamente non possiamo parlare di pipe vere e proprie, ma di oggetti piuttosto simili a cilindri, alcuni leggermente ricurvi, adornati spesso da figure mitiche o apotropaiche; difatti l'atto del fumare, nelle epoche antiche, era legato soprattutto a rituali sacri o finalizzato a scopi curativi. Si bruciavano erbe con effetti blandamente allucinogeni, per raggiungere stati introspettivi ed entrare in comunicazione con gli spiriti; altre essenze vegetali con proprietà curative venivano invece bruciate per inalare i fumi come in una specie di suffumigio.

¹ Il termine “pipa” viene fatto derivare dal basso latino “pipa” che stava ad indicare un cannello o bocchino, oppure uno zufolo o un flauto campestre. Si collega il termine anche al verbo “pipare” che indica i pigolii dei pulcini o dei piccoli uccelli e infatti, se si risale dal latino al greco, si incontra la parola “pipos”, che sta ad indicare un uccellino, per arrivare anche al sanscrito che per uccello, usava il termine “pippaka”. Cfr. B. Peroni, *L'arte e il piacere di fumare la pipa*, Il Castello, Milano 2000; per *billiard* e *bent*, intendiamo rispettivamente le due forme fondamentali della pipa: la prima con cannello e bocchino dritti, a formare un angolo di 90° con la testa; la seconda con cannello ricurvo, per intenderci la famosa pipa di Magritte. Si usano convenzionalmente termini inglesi per indicare i numerosi *shapes* della pipa, in quanto è proprio in Inghilterra che sono stati codificati i vari modelli.

² Cfr. A. Pellissone, V. Emanuel (a cura di), *Le pipe*, Mondadori, Milano 1985.

³ Cfr. R. Cantagalli, *Paradisi di cenere*, Vallecchi, Firenze 1965.



Anche per gli indiani del Nord America l'uso di fumare la pipa rientrava nella sfera del sacro, ma a differenza di altre popolazioni, essi ne facevano un uso più raffinato. Era molto importante il piacere personale e condiviso socialmente: si fumava tabacco nei famosi *calumet*⁴. Gli Europei apprenderanno e replicheranno proprio questo uso, facendone un costume della propria cultura.

I primi europei a fumare la pipa abitualmente furono dapprima i marinai e qualche curioso, ma pian piano grazie all'esempio dato da personalità della politica e del clero, questa pratica si diffuse fino a diventare comune. Si nota, tuttavia, un'alternanza di periodi di legalità ad altri di proibizionismo, finanche di dura repressione⁵.

Nel '600 la pipa era ormai entrata a far parte dei costumi del vecchio continente: le prime, di manifattura europea, erano in argilla e tutte un pezzo, ispirate alla forma dei *calumet* indiani; avevano un fornello molto piccolo⁶ e un cannello molto lungo; ne abbiamo notizia all'epoca di Elisabetta I ed erano prodotte a Broseley, nello Shropshire.

Giacomo I d'Inghilterra, sovrano cattolico e duro avversario del fumo - ricordiamo che fece decapitare Sir Walter Raleigh, oltre per l'accusa di tradimento, anche per aver introdotto l'uso di fumare la pipa a corte, fu autore di un celebre pamphlet, *A Counterblaste of Tobacco* o *Misocapnos*, dove appunto descriveva i danni materiali e morali causati dal fumo. Molti artigiani inglesi protestanti dovettero emigrare in Olanda. Qui era già attiva una produzione di pipe in argilla del tutto simili a quelle inglesi, ma gli artigiani provenienti dalla vicina Inghilterra vi portarono le tecniche e i segreti della loro manifattura. La pipa olandese diventò in breve tempo il prototipo della pipa europea, tanto da essere copiata anche in Germania, Austria, Svizzera e Francia; qui fumare la pipa era considerato un vizio di bassa lega, e difatti per quasi tutto il Seicento, si preferì consumare tabacco da fiuto, lo stesso Luigi XIV lo preferiva rispetto alla pipa, anche se ordinò che fra la dotazione di ogni soldato vi fosse appunto pipa e acciarino.

Data la fragilità delle pipe d'argilla e il diffondersi dell'abitudine del fumo, la fabbricazione assunse un carattere quasi di tipo industriale, «infatti, per la loro fragilità ed anche per il loro prezzo molto basso, venivano acquistate dai fumatori a dozzine per volta»⁷.

Per motivi legati alla praticità d'uso e ad una maggiore resistenza, cominciarono ad essere impiegati materiali più consoni alla lavorazione e più resistenti, ad esempio, durante la Guerra dei Trent'anni (1618-1648) si diffuse l'uso delle pipe in ferro, sicuramente più adatte e resistenti alla vita campale dei soldati rispetto a

⁴ Il termine *calumet* non è, come erroneamente si pensa, di origine indiana, ma si tratta di una storpiatura della parola francese *chalumeau*, con la quale i primi esploratori francesi chiamavano queste pipe rituali.

⁵ Le norme restrittive applicate alla pipa, ovviamente non riguardavano l'oggetto in quanto tale, quanto piuttosto il tabacco, naturale pendant della pipa; le prime regolamentazioni di tipo fiscale furono applicate dalla Repubblica Veneta all'inizio del '500, ed erano ispirate a una precedente imposta vigente in Inghilterra. Una vera tassa sul tabacco fu ideata nel 1621 dal cardinale Richelieu, seguita poi da un'imposta di Luigi XIII nel 1629. Le restrizioni fiscali sul fumo furono molte e in diverse epoche, non mancarono però, come spesso accade nella storia, restrizioni comminate in pene fisiche: carcere, decapitazione, taglio del naso o della lingua, fustigazione e scomuniche.

⁶ Le dimensioni ridotte del fornello erano dovute al fatto che all'epoca il tabacco era ancora molto costoso e di difficile reperimento da non poterne fumare più una presa per volta. Nonostante questo fosse il motivo delle loro piccole dimensioni, in Scozia e Irlanda, queste pipe dal fornello minuto venivano dette "pipe delle fate" o "dei folletti" e intorno a queste denominazioni nacquero molte leggende.

⁷ A. Pellisone, V. Emanuel, *Op. cit.*, pag. 38.



quelle di terracotta o gesso. Lo scenario della guerra giovò non poco alla diffusione di queste pipe, ma insieme a quelle di vetro, le pipe in ferro o in argento, rimasero sostanzialmente degli oggetti da collezione a causa anche del fastidioso, ma connaturale inconveniente di scottare le mani durante la fumata.

Da semplice strumento da fumo, la pipa nel corso dei secoli XVII e XVIII subì una vera e propria evoluzione e differenziazione a seconda dell'impiego a cui era destinata; le decorazioni e i disegni sul fornello divennero un preciso riferimento all'attività del fumatore, infatti «ogni appartenente ad una corporazione lavorativa [era] riconoscibile [anche] per la pipa che fumava, [...] c'era la pipa del pastore, del cacciatore, della guardia forestale, del giudice, dello studente ecc. ».⁸

La pipa divenne, dunque, un oggetto capace di connotare esteticamente il proprio possessore. Dimmi che pipa usi e ti dirò chi sei, in un rimando sociale di distinzione dall'oggetto estetico al soggetto che sceglie all'interno della sua appartenenza civica.

È sul finire del XVII secolo che si cominciò ad usare il legno. La pipa in legno fu, per tutto il '700 e buona parte dell'800, una valida alternativa alla pipa in argilla o porcellana, grazie alla sua solidità e alla libertà creativa che il materiale dava all'ebanista.

Nel corso del '700 fece la sua comparsa la pipa in *schiuma di mare*⁹ originaria della Turchia, paese in cui abbonda la materia prima, un minerale chiamato un tempo *pietra lule*, «in turco *lüle tasci*, cioè pietra da pipe»¹⁰, che altro non è che silicato idrato di magnesio.

La pipa di schiuma cominciò ad avere una certa importanza e diffusione in Europa sul finire del '700, grazie al suo aspetto raffinato ed elegante. Vienna fu per molto tempo il luogo deputato alla produzione e al commercio di queste pipe che in origine erano lisce, con finiture in argento e con bocchini di ambra o corno¹¹.

L'evoluzione della pipa in Europa, cominciata con le prime in argilla, poi di porcellana, di gesso e di diverse essenze di legno (tranne la radica che sarà utilizzata a partire dalla seconda metà del XIX secolo) portò sul finire del '700 e durante l'intero '800, ad un affollamento di tutta una serie di pipe di materiali differenti. Le dimensioni di questi strumenti da fumo erano cresciute, grazie anche alla maggior disponibilità di tabacco; molte erano vere e proprie opere d'arte, sculture finemente cesellate e materiali pregiati adornavano queste pipe che, spesso esulavano dalla loro ragione di essere per diventare meri oggetti di lusso, doni o ricordi da mettere in bella mostra, nacquero ad esempio le pipe commemorative, modellate in ritratti di personaggi famosi, con scritte e dediche. Molta di questa produzione era praticamente infumabile a causa dei materiali, non sempre trattati a dovere, delle lacche che invadevano il fornello e delle finiture che rendevano disgustoso il fumo.

Fu alla metà del XIX secolo che si cominciò ad impiegare la radica arborea, per la fabbricazione di pipe, altro non è che la radice dell'Erica arborea, arbusto tipico della macchia mediterranea, di cui si utilizza la parte sottoterra per ricavarne piccoli blocchetti che verranno poi torniti in pipe.

⁸ *Ibid*

⁹ Il curioso nome, che nell'originale tedesco suona come *Meerschaum*, sarebbe dovuto al fatto che alcuni tedeschi avendo visto dei blocchi di minerale galleggiare sulle rive del Mar Nero, in quanto più leggero dell'acqua, hanno creduto che fosse stato prodotto dall'agglomerarsi della schiuma delle onde. Cfr. A. Campisi, *Il magico mondo della Pipa e dei suoi tabacchi*, IdeaLibri, Santarcangelo di Romagna 2008, p. 46.

¹⁰ *Ivi*, p. 47.

¹¹ Cfr. E. Ramazzotti, *La pipa. Guida completa*, Giunti, Firenze 2005.

In pochi anni la radica riscosse molti consensi dovuti alle sue qualità: resistenza al calore della brace, una minor fragilità rispetto ad altri materiali e più gusto conferito alla fumata. Dopo la prima guerra mondiale si era del tutto affermata come materiale principe per la realizzazione di pipe. La linea di queste, dai modelli più o meno intarsiati e lavorati, andò pian piano purificandosi da ogni orpello che aveva caratterizzato la produzione dei secoli precedenti; si ricercò una forma semplice e sobria - codificata dallo stile inglese - quella che conosciamo tutti e che fa parte più o meno dell'immaginario collettivo, forse anche in linea con le esigenze e con il *modus vivendi* del XX secolo.

2. Convivialità e relazioni umane: la pipa nella storia del costume

Già per le tribù pellerossa la pipa era un oggetto di *scambio sociale*: oltre al piacere personale, fumare la pipa rappresentava una pratica aggregante nei momenti salienti della comunità, la stipula della pace fra tribù, gli accordi, le assemblee.

Questa dimensione aggregante della pipa e dell'atto di fumarla, più o meno consciamente si trasferì nella cultura "piparia" europea.

Nel 1599 Ralph Lane organizzava degli *Smoking Parties*, ovvero luoghi dove i nobili potevano riunirsi e fumare insieme¹², ed è sottinteso che in queste riunioni si fumasse la pipa, in quanto il sigaro, seppur già conosciuto non era ancora entrato nei costumi sociali.

In Prussia Federico I aveva fondato il *Tabakskollegium*, la prima accademia della pipa, regolata da una minuziosa etichetta che però spesso e volentieri cedeva ad un'atmosfera più familiare; qui le varie personalità della cultura, della politica, militari, delle arti e della scienza, si riunivano per discutere. La regola tassativa era quella di fumare la pipa e se proprio non si voleva, almeno di stringerla fra i denti. Ben presto questa associazione assunse un carattere cameratesco e a tratti anche goliardico e forse proprio per tali motivi, il *Tabakskollegium* venne sciolto da Federico II¹³.

Fra le truppe francesi fornite di pipa, tabacco e acciarino, era divenuta abitudine fumare insieme e condividere le razioni di tabacco, ed è proprio nel contesto militare che la pipa si riveste di uno degli aspetti estetici che la contraddistinguono fino ai giorni nostri: il carattere virile, nato proprio nei contesti in cui l'oggetto veniva associato alla forza militare.

L'uso di fornire le truppe di pipa e tabacco si consolidò talmente tanto che Napoleone inaugurò una consuetudine curiosa quanto interessante: far consegnare una pipa speciale ai granatieri che si fossero distinti in particolari operazioni di guerra. Questa usanza aggiunse una nuova caratteristica alla pipa e cioè quella di essere anche oggetto commemorativo dell'eroismo, del valore e della virtù militare, caratteristiche che rafforzarono il complesso universo simbolico e concettuale virile dell'oggetto. Si trattava di una concezione *monumentale* della pipa in senso etimologico, che in parte non è mai scomparsa del tutto e che gettava le basi per la futura musealizzazione dell'oggetto. L'estro artistico di molti artigiani che realizzarono pezzi unici e veri e propri capolavori, non fece altro che confermarlo.

¹² Ralph Lane era stato governatore della colonia di inglesi fondata da Raleigh in Virginia.

¹³ Cfr. E. D'Anna, *Tabacco: storia, arte*, Amministrazione dei Monopoli di Stato, Roma 1983.

La stratificazione iconografica della pipa non è avvenuta in maniera lineare, questo curioso oggetto da fumo ha suscitato nel tempo reazioni estetiche trasversali. Da una parte se ne faceva il cardine sul quale costruire relazioni sociali colte, dall'altra essa diventava simbolo virile per eccellenza.

Con il tempo si formò anche un'estetica popolare dell'oggetto: la pipa nelle mani, o per meglio dire, fra i denti del popolo, divenne di volta in volta motivo di aggregazione, simbolo di rivolta, di vizio e fannulloneria. Per le classi sociali più basse una fumata di pipa era una meritata pausa dal duro lavoro dei campi o da altre attività e spesso diventava anche un valido palliativo ai morsi della fame; dato che molti non potevano permettersi pipa e tabacco, il più delle volte una sola pipa girava di bocca in bocca, come una bottiglia, rafforzando appunto i legami all'interno di un gruppo familiare o lavorativo. L'oggetto, in particolari contesti, veniva a recuperare la sua funzione archetipica d'oltreoceano.

Alla stregua dei circoli come il *Tabakskollegium* o come gli *Smoking Parties* per la nobiltà, esistevano anche per il popolo luoghi di ritrovo dove poter fumare una pipa di tabacco; erano le classiche osterie dove gli avventori abituarini potevano anche lasciare in consegna all'oste la loro pipa preventivamente siglata con il loro nome o con un altro simbolo di riconoscimento; in alcune di queste taverne era possibile anche affittare le pipe. Questi locali erano molto diffusi e se ne può avere un'idea da un certo filone di pittura fiamminga che a dir la verità spesso insiste sull'atmosfera dissoluta di questi locali, fra donne di dubbi costumi, uomini ridotti allo sfinimento dall'alcol e forse dalla vita, ma non tutti questi ritrovi erano bettole malfamate. In Austria, dove era vietato fumare in strada, questi luoghi ebbero una grande diffusione, in genere erano normali Caffè adattati alla nuova usanza del fumo, prendevano il nome di *tabaktrinken*. In Inghilterra erano i *coffee house* e in Francia le *tabagies*.

Proprio in Francia venne a marcarsi una cesura più netta fra i costumi della nobiltà e del popolo riguardo l'uso della pipa. La classe nobiliare e il clero, come abbiamo visto in precedenza, preferivano assumere tabacco da fiuto piuttosto che fumare la pipa, considerata sporca e vile, adeguata solo ai modi rozzi del popolo e dei soldati; le classi più basse invece facevano della pipa uno dei maggiori passatempo, appunto per la dimensione conviviale che suscitava e anche perché il tabacco trinciato era molto più a buon mercato del tabacco da fiuto e non ultimo anche perché una fumata poteva spesso attenuare i morsi della fame. Questa divisione legata ad un tempo all'etichetta e ai fasti di corte e ad una frugalità forzata del popolo, non poté non rivestirsi di una valenza simbolica, difatti «i quarantatre primi numeri del giornale di Jacques Rene Hébert si aprono con l'immagine di padre Duchesne, stecca di tabacco in mano e pipa di terracotta in bocca. Si impone dunque una nuova immagine, che rigetta nel passato il nobile gesto di chi fiuta il tabacco»¹⁴ a favore di un uso più umile ma più libero dalle etichette cerimoniali della corte. Ancora in Francia, facendo un lungo salto temporale nel 1936, delle pipe a pugno chiuso intagliate nella radica, celebrano il Fronte Popolare, e a tal proposito è stato scritto che la pipa «è uno degli ultimi esempi di oggetti [...] che, partendo dal tabacco, serve da veicolo a un'opinione»¹⁵.

¹⁴ Le père Duchesne era un giornale degli estremisti rivoluzionari pubblicato a partire dal 1790. Cfr. N. Rival, *Il tabacco specchio del tempo*, tr. it di S. Accardi, Sugarco, Milano 1981, p. 129.

¹⁵ *Ivi*, p. 150.

Dati i presupposti, una stratificazione iconografica non ancora completa, ma considerevole e grazie alla forte espressività estetica intrinseca nell'oggetto, fu inevitabile che la pipa divenne strumento d'elezione di un certo *modus operandi* anticonformista e antiborghese – prima di essere recuperata e fatta invece simbolo proprio di una vita pacata e moderata.

La diffusione della pipa fra i letterati e gli artisti nel XIX secolo, a dispetto degli avvertimenti medici, già ampiamente diffusi sulla nocività del fumo, ha il netto sapore della scelta anticonformista. Nelle loro opere, scrittori e pittori, non mancano di sottolineare il valore psicologico e ispirante dell'atto del fumare.

Alla metà del XIX secolo, quando la pipa in radica comincia ad affermarsi, in Inghilterra si fa politica anche sfoggiandone una in pubblico; infatti molti uomini politici britannici, durante le riunioni e assemblee ostentavano la pipa, ritenuta generalmente «più democratica del sigaro, più solidamente maschia della sigaretta»¹⁶.

Proprio oltremarica alcuni aspetti estetici salienti legati a quest'oggetto si fondono insieme e si consolidano nell'iconografia più duratura e caratteristica della pipa, quella appunto di un oggetto volto soprattutto alla riflessione, al calcolo ben ponderato, alla padronanza delle emozioni, qualità che fanno il paio con l'attività investigativa di uno dei più celebri (seppur immaginario) fumatori di pipa: Sherlock Holmes.

L'immagine del detective del 221b di Baker Street non appare quasi mai scollegata dal suo *pendant* per eccellenza, la pipa, nello specifico una *Calabash*¹⁷ e sembra quasi che senza l'ausilio di essa gli sia quasi impossibile portare a termine un'indagine; lo stesso sembra accadere un po' più a sud della Manica per un altrettanto famoso investigatore, il commissario Maigret, le cui azioni e riflessioni paiono essere scandite e soppesate sempre da una carica di tabacco, da un'accensione o da una sottile voluta di fumo. Lo «stereotipo letterario dimostra che sull'uomo della strada ha fatto presa il concetto che la riflessione sistematica sarebbe impossibile senza l'aiuto di un qualche stimolante artificiale. L'attività mentale, di investigatori, filosofi o di chiunque altro, è ritenuta innaturale: emettendo masse di fumo i nostri solutori di misteri ci rendono partecipi dell'estrema complessità del loro compito e all'intensità del loro sforzo intellettuale»¹⁸; anche le parole di Thackeray, nel saggio *The social pipe*, sono significative riguardo l'immaginario che si è costruito attorno al fumatore di pipa al momento ultimo del processo di stratificazione estetica iniziato con le prime pipe importate dai marinai europei agli albori della scoperta del Nuovo Mondo: «Honest men with pipes or cigars in their mouths, have great, physical advantages in conversation [...] it generates a style of conversation, contemplative, thoughtful, benevolent and unaffected»¹⁹.

Tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo si consolida l'idea che fumare la pipa sia oltre che un piacere, un vero e proprio gesto estetico, anche se resiste, in parte e a buon diritto, ancora un certo immaginario che vede la pipa come accessorio

¹⁶ *Ivi*, p. 178.

¹⁷ La *Calabash* è un particolare modello di pipa di grosse dimensioni ricavato dalla parte curva di una zucca tipica dell'America Tropicale coltivata apposta per questo scopo. L'attribuzione di questo modello di pipa all'immagine di Sherlock Holmes è però erronea, è difatti dovuta ad una noncuranza filologica delle prime trasposizioni teatrali dei romanzi. Conan Doyle, infatti, sin da *Uno studio in rosso*, fa fumare al suo detective una pipa in terracotta rossa.

¹⁸ Cfr. V.G. Kiernan, *Storia del tabacco*, tr. it. G. Antongini, Marsilio, Venezia 1991, p. 76.

¹⁹ AA. VV. *Gossip for smokers*, G. Redway, London 1897, p. 49.

tipico dei contadini, degli operai o degli artisti. La particolare gestualità messa in atto dal fumatore di pipa, considerabile come un vero e proprio rituale che lo esula dalle attività quotidiane e dai ritmi che iniziano ad essere frenetici, ne esalta però l'aspetto estetico. Il fumatore di pipa diventa colui che può concedersi un tempo *extra-tempo*, non capitalizzato economicamente, ma volto al solo piacere e apprezzamento di un oggetto; tempo che per molti sfocia nella riflessione e nel pensiero.

Poco sopra abbiamo detto di contadini, operai e artisti; le prime due categorie possono intendersi amalgamate attorno a quella dell'artista, nella figura di Vincent Van Gogh. Figlio di un pastore protestante e predicatore egli stesso, seppur per un breve periodo, concepì la sua produzione artistica quasi come una forma di missione alternativa a quella religiosa. Fu influenzato dalla lettura della Bibbia, della *Imitatio Christi* e dalle opere di Emile Zola che lo portarono a sentirsi vicino a quelle classi sociali più povere e bistrattate dei contadini e degli operai.

La pipa, di grezzo torsolo di mais o di pregiata radica, è uno di quegli oggetti che maggiormente compaiono nella sterminata produzione pittorica di Van Gogh, famosi sono i suoi autoritratti in cui spesso si ritrae nell'atto di fumarla. Oltre a porla come mero accessorio nelle sue composizioni pittoriche, l'artista fiammingo fa però compiere un vero e proprio salto di qualità *estetico* all'oggetto pipa, sublimandola quasi in un simbolo dei propri valori e della propria personalità. Van Gogh contribuisce di fatto a fissare una certa estetica dell'oggetto legata alla sobrietà dei costumi, alla praticità e alla schiettezza morale.

È ne *La sedia di Vincent*, del novembre 1888 che si concreta quanto appena detto. L'opera appartiene al periodo del cosiddetto *studio del sud*²⁰, piccolo atelier ad Arles, in cui Van Gogh visse per un certo periodo insieme a Paul Gauguin, in una specie di sodalizio artistico che però degenerò pian piano a causa dell'incompatibilità di caratteri. La tela fa parte di due ritratti metaforici, due vere e proprie allegorie, in cui l'artista non si avvale dei connotati fisionomici per ritrarre se stesso e Gauguin, ma si servì di due diverse sedie con degli attributi, in modo che tali composizioni esprimessero l'idea che Vincent aveva di sé e del collega.

²⁰ Dall'ottobre del 1888 Vincent Van Gogh iniziò una collaborazione artistica con Paul Gauguin nella "casa gialla" ad Arles. Il giovane Vincent nutriva una profonda stima e una fiducia smisurata nei confronti del più maturo collega, sentimenti molto idealizzati, che lo portarono a vedere in Gauguin, oltre che il capace pittore al quale ispirarsi, anche una sorta di maestro di vita. Nella casa di Arles i primi giorni di convivenza sembravano aver instradato i due artisti sulla rotta di una proficua collaborazione e di uno stimolo artistico vicendevole, ma l'idillio era destinato a durare ben poco, infatti stando quotidianamente a contatto, fra i due, cominciarono ad emergere e ad acutizzarsi le differenze e le insofferenze, che la precedente amicizia epistolare non aveva messo in luce; dal modo di approcciare ed eseguire il lavoro, fino agli artisti a cui fare riferimento. I motivi di screzio erano numerosi. Il rapporto impari fra i due cominciò pian piano ad incrinarsi, Van Gogh sentiva una specie di sudditanza psicologica nei confronti di Gauguin, dovuta anche ai successi di vendite che questo accumulava con le proprie opere; Gauguin invece guardava dall'alto in basso e con una certa insofferenza dovuta al carattere agitato, il suo collega fiammingo. Fu in questo contesto di "gioco delle parti" che Van Gogh volle ritagliarsi una parte di merito e affermare la propria personalità, dimostrando che non aveva nulla da imparare dall'opera di Gauguin e che le critiche di questo non lo allontanavano dalle sue convinzioni artistiche; cercando di essere meno spigoloso nei confronti del collega francese, voleva anche rinsaldare il sodalizio artistico che sentiva venir meno giorno per giorno. Cfr. AA.VV., *Van Gogh e Gauguin, lo studio del sud*, Electa Mondadori, Milano 2002, pp. 158- 210.

3. Due iconografie della pipa: Vincent Van Gogh e Quentin Tarantino

Van Gogh scelse per sé una semplice sedia di paglia, tozza e robusta, su cui pose una *pipa di pannocchia*²¹ e un cartocetto di tabacco, elementi poveri per descrivere la sua personalità, contrapposta a quella di Gauguin. La pipa di pannocchia comporta una fruizione povera ed economica del fumo, la sua semplicità, la praticità d'uso e non ultima l'esiguità del costo, ne facevano uno strumento adatto a chi dalla fumata di pipa non richiedeva altro che un buon momento di riposo e di affrancamento dalle fatiche quotidiane, era quindi un modello che richiamava (e Van Gogh ha appunto contribuito a legarne l'immagine) la dimensione di un mondo lavoratore, contadino, forse anche troppo idealizzato dallo stesso artista, che sin dai tempi della predicazione ai minatori del Borinage, aveva sentito come qualcosa che gli apparteneva fortemente e a cui dedicarsi. Oltre a quanto detto, ci sono due fatti che contribuiscono a rafforzare l'operazione estetica che Van Gogh attua con la pipa di mais, come un preciso intento e non solo come un vezzo creativo.

Il primo motivo è che pipa e tabacco vennero aggiunti alla composizione originaria due mesi più tardi, nel gennaio 1889, circa un mese dopo la rottura definitiva con Gauguin in seguito all'episodio autolesionista di Vincent nella notte del 24 dicembre. Escludendo un proposito di completare il quadro, anteriore al Natale 1888, possiamo ben immaginare che l'artista, tornato a casa dopo la convalescenza in ospedale, abbia sentito la necessità di rilavorare il dipinto per rimarcare quelle differenze fra sé e Gauguin. Quelle due sedie vuote non potevano più solo rappresentare il posto che i due artisti avevano nella casa/studio, ma dovevano significare e sottolineare qualcosa d'altro, qualcosa che con la fine dello *studio del sud* era venuto ad aggiungersi al rapporto fra i due artisti.

Era un po' come se Vincent sentisse il bisogno di definire quali erano state le due personalità (incompatibili) che si erano messe in gioco in quell'affascinante progetto da lui ideato e per queste ragioni decise di caratterizzare di più la *sua* sedia, aggiungendo pipa e tabacco al dipinto.

Un secondo motivo che rafforza l'intenzionalità dell'intervento estetico di Van Gogh è questo: l'artista era un assiduo fumatore di pipa, si dice che addirittura prima di morire avesse fumato tranquillamente e per tutto il giorno la pipa; da buon fumatore è quindi plausibile che disponesse almeno di un numero minimo di pipe diverse²², ma con una scelta assai ponderata e non dettata dalla non disponibilità di altri modelli di pipa da immortalare nella composizione, associò alla sua Sedia (e

²¹ Conosciuta anche come *corn-cob pipe*, è ricavata dal torsolo di una varietà di granoturco coltivata negli Stati Uniti. Si tratta di una pipa poco costosa e di durata limitata, infatti, proprio a causa del materiale fibroso ma tenero, il fondo tende a bruciare dopo un numero ripetuto di fumate, finendo per rendere la pipa inutilizzabile.

²² In effetti se osserviamo la produzione pittorica dell'artista, dagli autoritratti alle nature morte, possiamo rintracciare alcuni differenti modelli di pipa che sicuramente erano di sua proprietà; aggiungiamo il fatto che nel gennaio 1889, periodo in cui aggiunse gli attributi pipari alla *sua* sedia, realizzò anche il famoso *Autoritratto con orecchio bendato e pipa*, in cui lo vediamo stringere fra i denti una pipa semicurva in radica che sembra anche avere una veretta metallica sul cannello, quindi possiamo essere sicuri che nel mese in cui apportò le modifiche alla *Sedia*, egli disponesse anche di una pipa diversa, in radica per l'appunto, sicuramente più elegante, rifinita e costosa di quella in mais, che però preferì non usare in quanto non in linea con il suo "progetto estetico". Per una maggiore e più completa trattazione dell'argomento, si consiglia: AA. VV. *Van Gogh e Gauguin, lo studio del sud*, cit., pp. 259 - 260.

quindi a se stesso) la pipa di pannocchia, proprio per rappresentarsi metaforicamente come membro di quel mondo rurale e contadino, fatto di valori semplici e schietti, a cui pur non facendo parte per nascita, sentiva di appartenere in seguito alla stessa (idealizzata) condivisione del legame con la natura e per certi versi per le medesime dure condizioni di vita. Quindi, dovendo scegliere un modello di pipa, che nella sua personale simbologia potesse assurgere a questo compito, l'artista optò per una pipa di pannocchia, che tramite il materiale povero e la fattura semplice e rude, fosse in grado di trasmettere quell'atmosfera campestre che tanto il pittore andava cercando; inoltre, aggiungiamo che, la pipa di mais, relativamente giovane come prodotto (ricordiamo che era stata inventata nel 1869), non aveva o non stava subendo ancora una stereotipizzazione, come invece accadeva per le pipe in radica o in altri materiali, che vedeva questo oggetto legato ad ambienti borghesi raffinati ed intellettuali, in seguito allo stratificarsi di una certa iconografia artistica e letteraria. Detto questo possiamo perciò concludere ipotizzando, che pur disponendo di pipe più nobili Vincent scelse volutamente la più povera che possedeva in base ad una personale e simbolica idea di semplicità e così facendo creò quell'iconografia che poi avrebbe voluto la pipa di pannocchia come oggetto legato ad una fruizione del fumo sobria e frugale.

Lontano temporalmente e culturalmente dal pittore fiammingo, ma affine per l'uso estetico che viene fatto della pipa di pannocchia, è il cineasta americano Quentin Tarantino. Ad un primo impatto il confronto potrebbe sembrare quanto mai bizzarro, ma abbiamo valide ragioni per dimostrare che i due artisti si muovono su coordinate estetiche simili.

In questa sede ci interessa scandagliare la parte immediatamente iniziale del film *Inglorious Basterds* (*Bastardi senza gloria*) pellicola prodotta nel 2009 dove il colonnello S.S. Hans Landa (Christoph Waltz) e il contadino partigiano francese Perrier LaPadite (Denis Menochet) sono protagonisti di un sottile e durissimo confronto/scontro che il regista ha scelto di rendere, in modo figurato, anche tramite l'uso contrapposto di due differenti modelli di pipa, evidenziato anche dall'antitetica gestualità dei personaggi: è uno scontro che in apparenza si situa su un piano meramente umano, ma che invece coinvolge l'intero sistema valoriale e culturale dei due uomini; il confronto fra due modelli differenti di pipe sembra voler rappresentare uno scontro fra due culture, fra due diverse visioni del mondo, una sorta di vero e proprio *Kulturkampf*.

Attraverso due tipologie di pipe messe a confronto sembra che il regista voglia connotare, appellandosi ad una consolidata iconografia, oltre che lo status sociale dei due personaggi, anche la loro visione del mondo e della realtà (e il loro ruolo nella Storia); le pipe in questione sono, appunto, una pipa di pannocchia e una *calabash*. Siamo nel 1941, la Francia è occupata dai nazisti, e Perrier LaPadite è un robusto contadino che sta occupandosi dei lavori domestici, quando un gruppo di SS, impegnato in una specie di censimento delle famiglie ebraiche della zona, arriva a fargli visita turbando la quiete della giornata. A capo del drappello di soldati c'è il colonnello Hans Landa, un uomo pieno di sé e dai modi fin troppo affettati, il quale sta cercando una famiglia di ebrei fuggiaschi. In realtà questi sono nascosti proprio nella casa del signor LaPadite, in una specie di intercapedine sotto le assi del pavimento. Landa nutre forti sospetti sul contadino e anzi, è quasi sicuro che l'uomo nasconda la famiglia ebrea ma all'inizio non da a vederlo.

Con un atteggiamento misto fra un malcelato senso di superiorità e una familiarità quasi teatrale, il colonnello si fa accogliere in casa per porre qualche domanda sulla famiglia che sta cercando, i due uomini siedono intorno al tavolo ed è qui che inizia lo scontro che avrà poi culmine nel confronto fra i due diversi tipi di pipa. L'ufficiale SS estrae alcuni documenti dalla cartella con i quali invade il tavolo, come se con questa mossa volesse prender possesso del territorio (idealmente rappresentato dal tavolo) e con gesti disinvolti, che paiono conferirgli un atteggiamento routinario, da impiegato d'ufficio, quasi per darsi un tono più umano di quello che la sua uniforme e il suo compito facciano pensare, riempie la penna di inchiostro attingendo da una piccola boccetta, anche questa tirata fuori dalla cartella. Fin qui, il colonnello è come se avesse condotto da solo e con successo la partita; infatti LaPadite sembra già essere in soggezione verso il militare, è teso e siede rigido al tavolo. Deve fare qualcosa per sbloccare quella situazione di tensione che si è venuta a creare, trovare un supporto psicologico su cui far leva e con il quale dissimulare il proprio disagio: ecco che la prima pipa, quella di pannocchia, entra in gioco. Lo scontro fra i due uomini si appresta a diventare scontro fra due sistemi culturali, fra due visioni nettamente differenti del mondo. Da una parte c'è la tradizione contadina, frutto di esperienze, saperi, valori e atteggiamenti consolidati con anni e anni di vite vissute e tramandati da generazione a generazione: un *modus vivendi* connotato dalla frugalità, dalla sincerità nei rapporti umani. Dall'altra parte c'è la cultura artefatta del regime, fredda, costruita a tavolino su un'idea di ordine, imposto tramite le violenze, che non accetta differenze e anzi le elimina, caratterizzata da un senso di boria che pervade ogni sua manifestazione.

Il padrone di casa chiede gentilmente permesso all'ufficiale di poter fumare la pipa senza arrecargli disturbo e questi altrettanto gentilmente, ma sempre con un fare affettato, acconsente, LaPadite trae da una cassetta di legno una specie di *necessaire* popolano, pipa e tabacco, e la poggia sul tavolo, recuperando in parte quell'ideale territorio sottrattogli dalle carte del nazista. Mentre Landa comincia ad alludere alla possibilità che qualcuno possa nascondere degli ebrei, LaPadite, sentendo evidentemente pesare l'allusione su di lui, riesce a recuperare e mantenere uno stato di tranquillità proprio grazie al rituale di carica della pipa in cui è intento; fa qualcosa di sicuro, di collaudato, di buono, qualcosa che altre volte gli ha fugato un cattivo pensiero dalla mente, lo ha ristorato durante il lavoro, lo ha rilassato. Le azioni e gli atti di questa cultura contadina si contrappongono alle parole dell'incultura barbara del nazista, sortendo l'effetto sperato: infatti, per gli istanti che dura questo piccolo rituale, il colonnello e il suo sporco lavoro sembrano diventare qualcosa di lontano e di insignificante, anche la macchina da presa sembra voglia indicarlo, mettendo a fuoco ed evidenziando il momento di accensione della carica di tabacco (cosa che il regista non farà quando toccherà al colonnello di accendere la sua pipa). Fumare la pipa, adesso, è un atto di *resistenza popolare*, è la tradizione rurale e naturale chiamata in causa contro l'ordine barbarico.

Poi, è Landa a chiedere al contadino se anch'egli possa fumare la pipa, ed ecco che da una tasca del trench di pelle, sfodera una calabash carica di tabacco, ingombrante, appariscente e scomoda da portare in una tasca; non deve fare altro che afferrare un fiammifero e accenderla. Dal tono colloquiale ed accondiscendente di prima, passa al tono inquisitorio di poi: avverte LaPadite di essere costretto a far perquisire l'abitazione dai suoi uomini. L'umile contadino è due volte messo ai ferri corti: dapprima si sente scoperto e ferito nell'onore, ha disatteso il compito umano di



garantire la sopravvivenza ai rifugiati, il colonnello ha intuito che in effetti lì ci sono degli ebrei nascosti; in secondo luogo, il fatto che il colonnello fumi la pipa, lo fa sentire “attaccato” con la medesima “arma” sulla quale pensava di fare affidamento lui soltanto fino a qualche minuto prima.

Ma la pipa che Landa tira fuori dalla tasca è intonsa e lucida, l’orlo del fornello in schiuma di mare è immacolato, cosa inverosimile se si trattasse di un vero fumatore, il bordo sarebbe leggermente brunito a seguito delle ripetute accensioni. La regia ci induce a pensare che la pipa del colonnello sia solo un accessorio atto più a completare la messa in scena, a definire il personaggio, che ad espletare la sua funzione specifica; come la parrucca che un attore, una volta terminata la farsa, ripone nel baule dei trucchi. Il colonnello infatti, terminata la recita, rimette la pipa in tasca, peraltro ancora accesa. La situazione scenica è del tutto improbabile.

L’incredulità del contadino, la teatralità di Landa e la particolare pipa, sono metafore con le quali Tarantino sembra voglia ricordarci che ciò a cui assistiamo come spettatori, seppur inserito in un contesto storico, altro non è che finzione. A ricordarci che si tratta di finzione ci sono altri due elementi: la scritta *C’era una volta* che compare all’inizio del primo capitolo e la frase di Landa, poco prima di far uccidere gli ebrei, indirizzata a LaPadite, che suona così: «voglio che lei segua la commedia, chiaro?».

La teatrale messa in scena del colonnello, a cui la calabash ha contribuito in maniera sostanziale, ha come risultato la conclusione tragica della «scena delle pipe»: il povero contadino con grande sofferenza cede al ricatto dell’ufficiale e gli indica il posto sotto il tavolato del pavimento, in cui si nascondono gli ebrei; la conclusione a questo punto è ovvia, le S.S. armate, che aspettavano fuori, vengono fatte entrare in casa dal colonnello e ad un suo ordine scaricano i loro mitra sulle assi di legno, uccidendo rapidamente chi vi si trovava nascosto sotto.

La pipa di pannocchia che LaPadite tira fuori nel momento in cui si rende conto di non poter più contare solo sulle proprie forze, ma di aver bisogno di un sostegno psicologico e artificiale, è un’umilissima pipa ricavata dal torsolo di una specie di mais, un tipo di pipa che a forza di essere fumata tende a consumarsi, fino a diventare inutilizzabile. Potrebbe essere vista come la metafora dello sfiancamento che il contadino subisce da parte del nazista.

4. Questa *non* è una pipa: dalla provocazione di Magritte alla musealizzazione della pipa

Abbiamo visto come la pipa, da mero oggetto per fumare tabacco abbia acquisito valori estetici che esulano dalla sua funzione intrinseca. Questo ha fatto sì che la pipa sia divenuta un oggetto collezionabile. Già durante il XVII secolo cominciò il suo processo di *musealizzazione*, grazie anche alla scoperta di materiali che ne permisero la lavorazione artistica, contribuendo quindi all’aggiunta del valore estetico a quello meramente pratico.

Un processo di musealizzazione filologica ebbe nel corso dei secoli XIX e XX grazie all’operato di personaggi come Sir Alfred Dunhill, che oltre a collezionare pipe in musei privati, stilò veri e propri manuali sulle diverse varietà di pipe nel mondo, classificandole nelle loro caratteristiche.

Una eco teorica del processo di musealizzazione può essere rintracciata, stando a quanto ci dice Michel Foucault, nell'operato artistico di René Magritte, almeno per quanto concerne il trittico di opere comprendente *Les deux mystères*, *La trahison des images*, *Ceci n'est pas une pipe*.

Questa trilogia, per il tema rappresentato e per lo scopo che persegue, può essere intesa nel senso di una variata replica di tre versioni della medesima opera: in questo senso, sebbene non correttamente, il prototipo ideale viene diffusamente identificato nella locuzione che rimanda alla seconda e più conosciuta delle opere, appunto *La trahison des images*, che però come abbiamo detto, viene spesso indicato con il titolo di *Ceci n'est pas une pipe*, appartenente alla terza opera.

Tutte e tre le opere sembrano vivere di un inganno visivo apparecchiato dall'artista e trasmettono un senso di sconcerto nella loro apparente semplicità espositiva. Risultano difatti incomprensibili le motivazioni che portano l'artista a raffigurare delle pipe assolute nella loro natura di oggetto, dubbi appunto suscitati dall'indefinita natura, che rimane indeterminata, tra *res* e *imago rei*.

Secondo Michel Foucault, che ha trattato ampiamente l'argomento nel suo libro *Ceci n'est pas une pipe* (*Questo non è una pipa* nella traduzione italiana) la scena riprodotta nella prima opera del trittico *Les deux mystères*, (dove si vede *La trahison des images* posta su di un cavalletto e dietro, in alto, la sagoma di una pipa gigantesca) potrebbe essere intesa come la riproduzione di una fantastica aula di scuola in cui il maestro tiene una lezione "aporetica" sulla definizione della pipa, illustrando la *res* per mezzo di una *immagine* posta su un cavalletto, mentre la classe assiste al formarsi di un vapore che assume l'aspetto di una pipa al di sopra del quadro sul cavalletto: sicché né il quadro né il vapore sono in realtà una vera pipa, «non c'è pipa da nessuna parte»²³, e solo la scritta sembra dire il vero.

A ben vedere però, potremmo intendere la gigantesca pipa sulla sinistra che non proietta alcuna ombra né sul pavimento né sul telaio, come invece accade per i restanti elementi all'interno della composizione, anche come un disegno sulla parete di fondo. Questa osservazione ci indurrebbe a pensare la grande pipa non come un oggetto tridimensionale, bensì a due dimensioni. Collegando questo elemento all'idea di Foucault, dell'insieme rappresentato come una fantastica aula di scuola, possiamo avanzare l'ipotesi che l'enorme pipa sia in realtà un modello, tracciato preventivamente da un'insegnante di pittura, che serva come guida agli aspiranti pittori della sua accademia, e che un valido allievo abbia già realizzato la sua opera (la tela in primo piano) avendo però l'accortezza di puntualizzare che ciò che ha dipinto non è l'oggetto nella sua realtà ma bensì la mera immagine di questo, l'idea che il modello ha suscitato nella sua mente.

Da ciò, tutto ci porta a ritenere che il significato nascosto della composizione magrittiana sia quello dell'autoreferenzialità dell'arte; l'oggetto dell'arte, ci dice Magritte, non è la realtà, la verità, ma sempre un'altra immagine, l'arte duplica le immagini e non le cose, l'artista è come se fosse un demiurgo incapace che pur dedicando tutto il proprio estro, la propria tecnica e bravura, non avrà mai riprodotto un oggetto reale, ma sempre l'immagine di questo. La seconda versione dell'opera, *La Trahison des images* lascia sconcertati per la sua semplicità, che induce nello spettatore una sensazione di incertezza e smarrimento: la didascalìa, che pensiamo venga in nostro

aiuto nel descrivere ciò che vediamo, non fa altro che confutare quello che invece sembra palese ai nostri occhi.

Potrebbe esserci un errore, un malinteso, notiamo una evidente contraddizione: vediamo una pipa, ma al tempo stesso una frase che nega che di fronte ai nostri occhi ci sia una pipa. Lo scrittore ci dice che contraddizione non c'è, in effetti «potrebbe esserci contraddizione soltanto tra due enunciati, o all'interno di uno stesso e unico enunciato. Ora, io vedo che qui ce n'è soltanto uno»²⁴, commenta Foucault; a ben vedere, quello che abbiamo sotto gli occhi è un unico enunciato, come vedremo fra poco, inoltre se volessimo liquidare subito il discorso con le ironiche parole di Magritte, potremmo anche dire che non può assolutamente essere una pipa, infatti non potremmo mai caricarla di tabacco.

Ma vediamo appunto come Foucault districa questo mistero; cos'è che ci provoca quella sensazione di smarrimento di fronte all'opera? È il fatto di non poter più fare affidamento all'abitudine, l'abitudine del linguaggio che ci porta a considerare oggetto l'immagine dell'oggetto, e difatti, quella pipa disegnata così schematicamente e linearmente, sembra avere proprio lo scopo di farsi riconoscere come una pipa vera e propria. Secondo Foucault, s'innesci tale processo perché tutta la costruzione è in realtà un calligramma. Il calligramma è un componimento in cui l'oggetto disegnato si relaziona al testo stesso che lo descrive, «fa *dire* al testo ciò che il disegno *rappresenta*», in altre parole è come se dicesse due volte la stessa cosa senza bisogno di retorica o di un eccesso di linguaggio (l'unico enunciato di cui dicevamo sopra), ma in *Questo non è una pipa*, il calligramma magrittiano risulta decomposto perché ogni elemento che lo componeva nella forma originaria, adesso è tornato al posto che gli compete normalmente.

Lo scrittore ci fa notare che c'è un però: è vero che le lettere (elementi del calligramma originario) sono tornate al loro abituale posto di didascalia, ma è anche vero che esse sono racchiuse entro i limiti ideali di una cornice e che sono frutto della stessa mano che ha dipinto tutto il resto, quindi sono nella stessa condizione del disegno della pipa, di conseguenza anch'esse sono disegno, rappresentazione di parole e non testo *strictu sensu*, sono «parole che disegnano parole».

L'immagine della pipa e l'immagine delle parole sono quindi un tutt'uno, ma in questo insieme, la pipa sembra avere qualcosa in più del testo, infatti la sua funzione sembra essere quella di prolungare il testo, di sopperire all'insufficienza che il testo tutto sommato mostrerebbe trovandosi da solo sulla tela. La pipa riempie quello che la scritta sottrae, fornisce un supporto all'affermazione che quello che vediamo di fronte ai nostri occhi, non è una pipa. Senza l'immagine che rimanda ad un'idea, il testo non avrebbe senso, l'idea di pipa serve a negare la sua presenza reale, oggettiva, e a far affiorare quella rappresentativa e simile dell'immagine.

C'è un punto, però, in cui questa collaborazione fra i due elementi si sfalda e diventa scontro: per Foucault questo avviene in quello spazio bianco fra disegno di una pipa e lettere disegnate, «qui si annodano tra le parole e le forme tutti i rapporti di designazione, di nominazione, di descrizione, di classificazione», ed è qui che l'originario calligramma fatto della fusione fra lettere e disegno s'è rotto, questo spazio bianco è il punto di sutura perfettamente visibile in cui la vecchia composizione non può rimarginarsi. La didascalia fa presa sulla nostra abitudine a leggere, di fronte a delle lettere disposte con senso non possiamo fare a meno di leggere, è automatico, e



Magritte gioca proprio su questo, difatti «non appena [lo spettatore] si mette a leggere,[...] la forma si dissolve; intorno alla parola riconosciuta, alla frase capita», il testo descrive l'immagine negandola, e negandola ne descrive l'idea.

Nella terza versione del 1953, Magritte chiarisce ogni dubbio possibile sulla natura della pipa, della scritta e del composto delle due parti, adesso tutto sembra essere più "vero" e quasi ci sembra che venga meno anche quel misterioso fascino che la precedente versione evocava. Abbiamo sempre gli stessi elementi, una pipa, una scritta e un fondale, ma con consistenti cambiamenti di status delle rispettive parti: la pipa questa volta è vera, getta ombra, anche la differente pennellata usata dall'artista sembra suggerirlo, non più larga, piatta e omogenea come prima, sembra evocare una consistenza materica diversa che richiama la tessitura della radica; è un oggetto reale, sottratto tuttavia al suo uso naturale e definitivo (infatti vediamo che non fuma, non è nelle mani di un fumatore, ne è posta in una rastrelliera o su un poggia-pipa), appare come se, dopo numerose fumate, fosse ormai a riposo per sempre, assolutizzata in una condizione di non uso.

Anche il fondo non è più astratto, ma si vede chiaramente che è divenuto un supporto di legno, potrebbe essere un tavolo, una mensola, o forse il ripiano di una bacheca da esposizione; parimenti anche la scritta ha subito delle mutazioni, la sua funzione adesso si è finalmente chiarita in una vera e propria didascalia, come dichiarano palesemente la sua incisione/fissazione su un supporto metallico in forma di targhetta avvitata al supporto ligneo. Tutte le componenti dell'immagine hanno dunque subito un processo di concretizzazione che è ulteriormente definibile come "disastrattizzazione", nel senso che è venuto meno il concetto e sono affiorati gli oggetti.

La risultante di questo processo è configurabile in una addizione di oggetti (pipa + targhetta su supporto ligneo) che dà un solo e univoco prodotto: il contenuto di una bacheca di museo. L'opera è dunque la riproduzione del risultato di un processo di musealizzazione dell'oggetto pipa, passato attraverso differenti fasi: dopo aver dipinto la dimensione aporetica della pipa nella prima versione, dopo averla ribadita nella seconda, nell'ultima opera Magritte giunge a definirla in termini di oggetto da museo, sottraendo la pipa ad ogni grado di funzionalità e di artisticità, e inserendola nel contesto mediatico della comunicazione e conservazione museale.

Se l'artista ha focalizzato la sua attenzione e il suo impegno a concettualizzare e realizzare il tutto in opera pittorica, anni dopo, la musealizzazione della pipa è divenuta realtà tangibile in veri e propri musei ad essa dedicati, dove centinaia di pipe hanno subito quell'opera di assolutizzazione che ha visto venir meno la loro primaria funzionalità a vantaggio della loro piena musealizzazione.

Giuseppe Bisegna (Capistrello, 1983), è cultore della materia presso la cattedra di Estetica nel Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi Roma Tre; è laureato in Lettere con indirizzo Produzione Culturale. Ha trascorso un periodo di training nel Regno Unito presso *The Groundlings Theatre* di Portsmouth. Si è specializzato nella produzione teatrale, collaborando alla regia di vari spettacoli e all'adattamento dei testi dalla letteratura alla rappresentazione scenica. In particolare, collabora da anni alle produzioni di Thomas Otto Zinzi (nella compagnia Progetto Miniera), di cui è aiuto regista e assistente editoriale alle sceneggiature. Tra i lavori più importanti:



2013 - *Rinoceronti a Roma* (adattamento da Eugene Ionesco) – Accademia di Romania, Roma; 2013 - *Sotto il pavimento del mondo* - Festival dei Due Mondi, Spoleto;
2012 – *Il segreto del suo infinito* (adattamento da Dino Buzzati) - Biblioteca Angelica, Il Maggio dei Libri, Roma

Appassionato di letteratura, storia e artigianato della Pipa e dei suoi fumatori, è autore di e.books di narrativa pubblicati da LaRecherche, Roma; ha pubblicato la raccolta di poesie *E poi comincio a raccontare*, Aletti Editore, Roma 2006.