

Rosalba Galvagno

Surrealismo e dintorni

La lunga e complessa storia del Surrealismo, il movimento d'avanguardia più longevo del Novecento, più precisamente di una sua parte forse un po' trascurata, viene presentata nel bel volume¹ che ha dato origine alla nostra ricognizione, come un racconto diviso in capitoli, ognuno dei quali dedicato a un artista più o meno noto ai lettori non specialisti. Questa traversata spaziale e temporale del Surrealismo lungo tutto il Novecento e oltre invita ad arricchire, a modificare e talvolta anche a informare per la prima volta lo sguardo del lettore, inducendolo a una nuova o diversa osservazione di questa fondamentale svolta della storia artistica coi suoi antecedenti, i suoi corollari e i suoi derivati, che costituisce una delle anime più profonde se non l'anima stessa del secolo scorso. Probabilmente deriva da questa sua forza l'espressione rimasta nella lingua comune: «ma è surreale!», rivolta all'incredibile, al mai visto, allo straordinario, al meraviglioso.

Ci limiteremo soltanto a ripercorrere i vari saggi raccolti in *Surrealismo e dintorni* privilegiando alcuni tratti delle opere degli artisti presi in esame, in particolare quei tratti che delineano i grandi temi della metamorfosi e dell'illusione. Come si fa a non parlare di metamorfosi quando si affronta il Surrealismo? E come si configura dalla prospettiva dell'illusione, necessaria ad ogni arte, il rapporto del Surrealismo con la realtà, con la follia, col sogno, con quell'universo invisibile, misterioso e perturbante (metamorfico appunto), normalmente celato alla comune visione delle cose, del mondo e dell'uomo stesso? Nel formulare queste domande abbiamo deliberatamente scelto la prospettiva del senso comune, di un osservatore naïf che, al primo impatto con un'arte anomala (un'anomalia che data ormai da un secolo), rimane interdetto, incredulo, scandalizzato, costretto a rieducare, se vuole vedere, il suo sguardo, a ricondurlo al selvaggio, all'infantile, al primitivo come auspicavano Breton, Mirò, Dubuffet. Non a caso l'arte surrealista è stata considerata come promanante dalla follia, dall'immaginazione onirica, dalla psicosi, insomma dagli stati cosiddetti limite della soggettività. Il confronto dell'uomo con il limite è stato drammatico nel Novecento e, al contempo, estremamente ricco, variegato, ambiguo e paradossale specialmente nell'ambito artistico, ma non solo. La psicoanalisi certo è il discorso che forse più di altri consente di penetrare il rapporto dell'arte con il limite, con l'Altra Scena per dirla con Freud, con quegli interstizi soffocati dal linguaggio codificato, che tuttavia sempre e solo nel linguaggio possono avere esistenza, e a cui l'artista (e il folle) possono dar voce o forma.

Il saggio di Eva di Stefano che apre la raccolta consente di indagare propriamente i rapporti tra il Surrealismo e la psicoanalisi, che si sono reciprocamente influenzati.

¹ *Surrealismo e dintorni. Gli aspetti trascurati e inediti dell'avanguardia artistica più amata del mondo*, a cura di Eva di Stefano, Giulia Ingararo e Davide Lacagnina, Vista laterale, Collana diretta da Eva di Stefano, XL edizioni, Roma 2010.

Infatti se il fondatore del Surrealismo, André Breton, riconobbe in Freud, indipendentemente dagli inevitabili e ben noti fraintendimenti, il Maître indiscusso in materia di sogno e di inconscio, forse è meno noto l'influsso dei surrealisti e del Surrealismo su Jacques Lacan, più determinante per certi versi dell'insegnamento stesso dei suoi maestri in psichiatria.

Nel suo saggio inaugurale, *Breton, Dubuffet e la nave dei folli*, Eva di Stefano ricostruisce in modo mirabile le origini del Surrealismo e quindi l'incontro e poi la separazione tra il fondatore del movimento Breton e Dubuffet, il padre dell'Art Brut, al cuore degli interessi della studiosa, cui preme sottolineare piuttosto le affinità tra i due grandi artisti che non le loro divergenze. E le affinità riguardano la comune sensibilità nei confronti della follia, della marginalità, della spontaneità primigenia dell'ispirazione e di una certa pratica artistica, come quella degli alienati-internati a Sainte-Anne, o dei primitivi, dei selvaggi, insomma un'affinità che coinvolge la comune poetica e pratica dell'arte, almeno in una prima fase del loro operare e teorizzare. Si legge infatti nel saggio che nell'Ospedale di Sainte-Anne a Parigi si sono organizzate negli anni d'oro del Surrealismo delle mostre epocali, con opere eseguite da internati e poi anche esposte fuori dall'ospedale in alcune gallerie parigine.²

Non è un caso allora se l'autrice richiama all'inizio del suo lavoro la metafora della *stultifera navis* cui è intitolata l'opera satirica di Sebastian Brant pubblicata a Basilea nel 1494, alle soglie cioè della modernità, quando la follia comincia ad essere emarginata dalla società perché ritenuta improduttiva. Il saggio di Eva di Stefano documenta in modo estremamente accurato il rapporto e lo scambio tra arte e follia assunto senza più reticenze da Breton nel primo *Manifesto del Surrealismo* del 1924 e poi nella *Lettera ai direttori dei manicomi* del 1925 («La Révolution surréaliste», 3, 15 Avril 1925) e, infine, a un anno dalla morte, in *L'Écart absolu* del 1965, considerato un vero testamento spirituale.³ Il lavoro della studiosa illustra quindi opportunamente il contesto psichiatrico nel quale si mossero, negli anni Venti, Breton e i suoi seguaci.

È proprio il rapporto tra follia e arte, tra espressione primitiva e arte (contemporanea) il punto di particolare interesse per la prospettiva psicoanalitica. Freud, che negli anni di fondazione del Surrealismo è già un uomo maturo, resterà, com'è noto, piuttosto scettico nei confronti di un'arte e di un movimento troppo distanti dal suo gusto rivolto invece all'archeologia e all'arte classica. Per quanto Breton cercasse di comunicargli che il Surrealismo si era ispirato alla sua *Traumdeutung*, l'anziano psicoanalista avrebbe continuato a pensare, secondo la vulgata, che i surrealisti fossero dei matti. Ma Gombrich ha sgombrato il campo da questo luogo comune e ha con sapienza ed equilibrio ricostruito l'intera vicenda.⁴ Come si può concepire in effetti il Surrealismo senza la freudiana scienza dei sogni? E come è pensabile che

² Ivi, p. 20 e pp. 22-23.

³ Ivi, pp. 18-19.

⁴ Per la ricostruzione dell'incontro e dello scambio di lettere intercorsi tra Freud e Breton e dell'incontro avvenuto a Londra tra Freud e Dalí cfr. E. H. GOMBRICH, *Freud's Aesthetics*, un articolo del 1966 ora raccolto nel celebre libretto *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967, pp. 13-40.

Freud, per quanto indifferente nei confronti dell'arte contemporanea, fosse rimasto insensibile verso il giovane e brillante scrittore francese?

Ma importa soffermarsi anche, alla luce del saggio di Eva di Stefano, su un'altra prospettiva psicoanalitica, che deriva da quella freudiana ma che la integra e la arricchisce di nuovi e fondamentali apporti clinici e teorici relativi all'analisi della psicosi paranoica e quindi della follia così cara ai surrealisti. In quel fervido *milieu* ospedaliero di Sainte-Anne, dove malati, medici e artisti si incontrano sollecitati da una comune ricerca, si muove negli stessi decenni il giovane Lacan che, nell'elaborazione della sua tesi di dottorato pubblicata nel 1932 (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*), finirà con l'accogliere per l'analisi e l'interpretazione del suo celebre caso di paranoia (il caso Aimée), alcune posizioni avanzate dai surrealisti: Breton, Eluard e Dalì segnatamente. La firma di Lacan comincia ad apparire già alla fine degli anni Venti e poi negli anni Trenta sulle riviste letterarie dei surrealisti, come «Minotaure» fondata da Bataille, la cui copertina fu illustrata col celebre disegno dell'uomo acefalo di Masson. Il giovane psichiatra comincia ad aderire all'idea che la follia può apparentarsi a un atto di creazione del linguaggio, per metà emersa da un'altra scena e per l'altra metà intenzionale. Inoltre comincerà anch'egli, sulla scia di Breton e di Éluard, ad acquistare le opere di artisti d'avanguardia come Picasso, Masson e Dalì. Ma già nel 1931 aveva pubblicato uno scritto che si rifaceva alle tecniche stilistiche di analisi del linguaggio proprie dei surrealisti.⁵ Si era interessato infatti ai disturbi del linguaggio presentando nel novembre del 1931, insieme ai colleghi Lévy-Valensi e de Migault, un caso di paranoia femminile, di una certa Marcelle, una maestra erotomane di 34 anni, che si prendeva per Giovanna d'Arco e voleva rigenerare la Francia. Lacan si astiene da ogni interpretazione degli scritti di Marcelle e ne definisce la struttura paranoica a partire dai disturbi semantici, stilistici e grammaticali della sua scrittura, che sembrano ispirarsi piuttosto all'esperienza surrealista che non al modello della psichiatria classica. Ai suoi occhi la sindrome di automatismo mentale non derivava dalla costituzione ma, nel caso di Marcelle, da un gioco simile alle creazioni poetiche di Breton, di Éluard, di Péret e di Desnos, nelle quali c'era una parte di automatismo e una parte di intenzionalità. Intanto frequenta la libreria di Adrienne Monnier (7, rue de l'Odéon), dove si ritrovano per letture pubbliche scrittori già celebri come André Gide, Jules Romain, Paul Claudel. S'interessa al dadaismo e scopre il primo surrealismo con la rivista «Littérature». Proprio in questi frangenti incontra Breton e Soupault e assiste alla prima lettura dell'*Ulisse* di James Joyce nella libreria *Shakespeare & Co.* A differenza di Breton, Lacan sente parlare per la prima volta di Freud verso il 1923. In questi anni furono alcuni scrittori e alcune riviste letterarie ad avere in Francia un ruolo di contrappeso ideologico nei confronti della ricerca puramente medica. Infatti da Romain Rolland a Pierre Jean Jouve, passando per Breton, dai surrealisti alla «Nouvelle Revue Française», fu un'altra immagine del freudismo che si dispiegò sulla scena parigina. Mentre il *milieu* dei medici aderì a una visione strettamente terapeutica della psicoanalisi, il *milieu* artistico-letterario difese

⁵ J. LÉVY-VALENSI, P. MIGAULT, J. LACAN, *Ecrits inspirés: schizographie*, in «Annales médico-psychologiques», II, 1931, pp. 483-490.

il carattere profano di quest'ultima, che fece sì che si guardasse al sogno come alla grande avventura del secolo, che si cercasse di cambiare l'uomo grazie alla forza del desiderio, che si inventasse l'utopia di un inconscio finalmente aperto alla libertà e che si ammirasse il coraggio anticonformista di un austero scienziato viennese. Ora, all'incirca negli stessi anni Lacan lesse nel primo numero della rivista «Le Surréalisme au service de la Révolution», pubblicato nel luglio del 1930, un testo di Salvador Dalì che gli avrebbe consentito di rompere definitivamente con la dottrina delle costituzioni e di passare ad una nuova comprensione del linguaggio nel campo delle psicosi: *L'âne pourri*, un articolo nel quale l'artista spagnolo sosteneva una tesi originale sulla paranoia in un momento in cui il primo surrealismo era stato superato con la pubblicazione del *Secondo Manifesto*. Lontano ormai dall'esperienza dei sogni artificiali e della scrittura automatica, Breton vuole scoprire nuovi territori per l'azione politica e vuole inventare un modo creativo di conoscenza della realtà. Ed è in questo nuovo contesto che Dalì mette al servizio del movimento la sua famosa tecnica della paranoia-critica. È attraverso un processo nettamente paranoico, egli scrive nella su citata rivista, che è stato possibile ottenere un'immagine doppia: cioè la rappresentazione di un oggetto che, senza la minima modificazione figurativa o anatomica, sia al tempo stesso la rappresentazione di un altro oggetto assolutamente differente, spogliata anch'essa di ogni genere di deformazione o anormalità. Per Dalì, la paranoia funzionava come un'allucinazione, cioè come un'interpretazione delirante della realtà. In questo senso, essa era un fenomeno di tipo pseudo-allucinatorio, che serviva all'apparizione di immagini doppie: l'immagine di un cavallo, per esempio, poteva essere l'immagine di una donna e l'esistenza di questa immagine doppia rendeva caduca la concezione psichiatrica della paranoia come errore di giudizio e delirio ragionevole. In altri termini, ogni delirio è già un'interpretazione della realtà e ogni paranoia un'attività creatrice logica. Nel momento in cui Lacan leggeva l'opera di Freud, trovava nella posizione daliniana lo strumento che mancava alla teorizzazione della sua esperienza clinica in materia di paranoia. Così chiese un appuntamento al pittore, che lo ricevette nella sua camera d'hotel con un pezzo di sparadrappo incollato sulla punta del naso. Dalì si aspettava una reazione di stupore da parte del suo visitatore, ma Lacan non batté ciglio.⁶ Nel 1931 dunque, se nel citato articolo sulla schizografia, Lacan prendeva in considerazione le esperienze della *Immaculée Conception* (il testo del 1930 scritto a quattro mani da Breton e Éluard), restando ancora tributario di una concezione classica dell'automatismo, l'incontro con Dalì cominciò invece a portare i suoi frutti spingendolo a rinunciare definitivamente all'automatismo e a inscrivere al centro dell'anima umana la piena significazione antropologica della follia. Terminata nell'autunno del 1932, la tesi sulla paranoia era dunque attraversata da un movimento di riappropriazione delle posizioni surrealiste. La tesi di Lacan fu elogiata da René Crevel in un articolo del «Surréalisme au service de la Révolution» (maggio 1933) e anche da Salvador Dalì nel primo numero del «Minotaure» (giugno 1933).

⁶ Cfr. P. SCHMITT, *Dalì et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque*, in «Cahiers Confrontation», automne 1980, pp. 129-135.

Questa lunga ma necessaria digressione attorno alla nascente psicoanalisi lacaniana che si alimenta nella stessa culla del Surrealismo può servire a illuminare i rapporti fecondi tra il Surrealismo e la psicoanalisi. È una medesima concezione della follia e quindi dell'uomo che accomuna i due discorsi, una follia la cui logica si iscrive nel cuore stesso della soggettività e dunque del vivere umano. Una follia che viene così sottratta al confortante controllo psichiatrico e ospitata nelle mostre, nelle librerie, nelle strade della città, accolta nella produzione artistica, letteraria e scientifica dei più fervidi decenni del primo Novecento.

Ora, in che modo, nelle opere degli artisti presentate nel nostro volume prende forma quell'anima folle, quell'immaginazione fantastica, quella innovazione stilistica, quella libertà dello sguardo svincolato dalle restrizioni di una secolare e tirannica mimesi? In altri termini in che modo quest'arte che sembra contestare l'arte, quella con la A maiuscola, dà vita alla nuova perturbante visione onirica (secondo la lezione freudiana) o paranoica (secondo la lezione daliniana e lacaniana) dell'uomo e del mondo? Ognuno degli artisti presi in esame adotta naturalmente un proprio singolare e riconoscibile stile che gli autori dei saggi hanno perfettamente analizzato e descritto, ma tutti sono accomunati da una medesima pulsione surrealista, dalla necessità di portare alla luce quei fantasmi, quei *monstra*, quegli *adynata* da cui la fragile e scissa soggettività moderna si sente minacciata.

E veniamo al saggio di Giulia Ingarao dedicato a *Leonora Carrington, la femme sorcière*, della quale abbiamo ritenuto in particolare la bella tempera su tavola del 1945, *The House Opposite* la cui immediata appercezione è stata quella di un dipinto dell'umanesimo italiano, di un Pontormo ad esempio. Visione spontanea, intuitiva ma confermata da quanto scrive la studiosa:

Dopo essere stata espulsa da diverse scuole, perché ribelle e ineducabile, la sua famiglia prese la decisione di mandarla a Firenze presso l'istituto per signorine diretto da Miss Penrose. Insieme alle compagne ebbe modo di visitare Roma, Venezia, Siena, passando ore e ore a copiare le opere esposte agli Uffizi: il Quattrocento italiano la impressionò molto conquistando una centralità [...] all'interno del suo bagaglio tecnico e stilistico. Se nella scelta delle tematiche e del lessico iconografico sarà sempre più vicina all'altro *Umanesimo*, il cui maggiore esponente è Hieronymus Bosch [...], nella scelta delle *nuances* cromatiche, negli sfondi oro icona e nelle sagome allungate dai movimenti flemmatici ed eleganti, si legge chiaramente la sua passione per la pittura tardo quattrocentesca italiana.⁷

Sempre in questa tela del '45 va sottolineata la presenza di alcune figure metamorfiche come quella della donna albero sulla sinistra del quadro che, per restare ancora in ambito umanistico italiano, potrebbe evocare forse la Dafne del Pollaiuolo, e che comunque riproduce una metamorfosi vegetale di donna che si trasforma in albero o pianta. E quella della donna con la testa di cavallo, donna metamorfica anche questa che sfocerà nella *Minotaura* del 1965. Una trasformazione in cavallo di Lucrezia è raccontata dalla Carrington nel racconto *La dama oval*, dove la protagonista ha come compagno di giochi un bellissimo cavallo a dondolo dal curioso nome Tartaro. Dal racconto sarà anche tratta nel 1957 una *pièce* intitolata *Penelope*. Un altro motivo interessante presente in modo alquanto enigmatico in alcune opere

⁷ *Surrealismo e dintorni*, cit., p. 41.

della Carrington è quello della tela di ragno riconoscibile nell'olio su tela *The White People of the Tuatha dé Danaan* del 1954, più celato, secondo forse il modello della *trouvaille* surrealista, nella *gouache* su carta del 1946: *Amor che move il Sole e l'altre stelle*, un'opera estremamente complessa e ricca di stratificazioni mitologiche e metamorfiche.

Del saggio di Davide Lacagnina, *El milagro, el amor y la imagen, Juan-Eduardo Cirlot, poeta e critico d'arte*, abbiamo ritenuto alcuni spunti relativi alla poliedrica e importante figura di Juan-Eduardo Cirlot, che intorno ai primi anni quaranta del Novecento ha scoperto, poco più che ventenne, il surrealismo, «dopo una severa formazione umanistica presso i gesuiti a Barcellona e gli studi di composizione musicale con il maestro Fernando Ardévol. A Saragozza frequenta Alfonso Buñuel, fratello del più famoso Luis, che più tardi ricorderà in una lettera a Josep Cruset, come «mi verdadero maestro en surrealismo». (p. 61) Cirlot merita di esser ricordato anche per la sua puntuale riflessione teorica sul surrealismo. Scrive infatti Lacagnina a proposito di una introduzione del poeta spagnolo ai *collages* di Ernst:

Quello che in realtà è poco più di un cappello introduttivo all'articolo dedicato ai collages di Ernst, può ben valere come dichiarazione di poetica, nel merito di ciò che è arte e di ciò che nella fattispecie è arte surrealista. In particolare, accanto alle considerazioni attinte a piene mani dall'ortodossia (l'immersione nel mistero, la ricerca nell'inconscio di nuove ragioni di creazione e di vita), a venire fuori è l'interesse dello storico della cultura per la simbologia, il tentativo cioè subito chiaro di connettere il fenomeno surrealista ad una precisa genealogia: dall'arte copta egiziana alla grafica simbolista, dagli apostoli della cattedrale di Chartres ai dipinti di Bosch, passando per la letteratura di Dante e di Lautréamont, «nel cui sottosuolo è facile ravvisare i germi di quella incontenibile inquietudine che ha dato origine e ragione d'esistere ai movimenti dell'arte del nostro tempo».⁸

Grande interesse suscita inoltre il componimento in versi dedicato da Cirlot nel 1946 sulla rivista «Maricel» di Stiges a un dipinto molto noto di Salvador Dalí del 1938, *Enigma sin fin*, che così l'autore commenta:

Si tratta esattamente di un sonetto, un chiaro tributo alla migliore tradizione della poesia romantica europea, che, sulla rivista diretta da Miguel Utrillo, venne pubblicato insieme alla lettera che lo accompagnava, e che è anche il documento abbastanza singolare di un Cirlot eccezionalmente sovraeccitato e rutilante [...]. Il critico, nel confronto con l'opera d'arte, nel doppio letterario speculare e antagonista che diventa il componimento poetico, amplifica e chiarisce a se stesso in prima istanza i modi e i contenuti della propria produzione lirica. Basterà sottolineare la ricorrenza di alcune immagini [...] proprie di una tensione metafisica tutta interna ad una sensibilità spiritualista profondamente radicata e rimessa in questi anni al culto del femminile. La sensualità della bocca, delle labbra, del venire al mondo, è espressione di una devozione radicale alla bellezza muliebre che si accampa sullo sfondo di un paesaggio roccioso e accidentato, con forti connotazioni simboliche sia maschili che femminili, tipico dell'orizzonte poetico e visivo della cultura catalana fra Otto e Novecento (Maragall, Mir, Gaudí, Mirò) ed estensivamente di tutta una tradizione immaginativa, in cui la pietra è divinità primordiale, tramite prodigioso di cambiamenti e trasformazioni possibili.⁹

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ Ivi, pp. 67-68.

A questo riguardo, Davide Lacagnina rinvia opportunamente alle voci *Stone* (pietra) e *Mouth* (bocca) nel *Diccionario de símbolos tradicionales*, di cui fu autore lo stesso Juan-Eduardo Cirlot, recentemente riedito in inglese.¹⁰

Non poteva naturalmente mancare nella nostra raccolta Dalì, un Dalì meno noto a cui ha dato voce il denso saggio di Jesus Martinez Silvente, *Dalì prima di Dalì, le origini del Surrealismo*, nel quale l'autrice individua e ricostruisce, tra l'altro, le fonti cubiste e puriste (nel senso del Purismo di Ozefent e Jeanneret) della pittura di Dalì, quelle «immagini legate all'universo onirico e ad un'immaginazione delirante che in futuro diverranno le più famose della sua produzione», quelle del

Dalì surrealista, del grande Dalì, del genio, del Dalì stravagante, del Dalì "Avida Dollars", del Dalì polemico, del Dalì fascista... Dalì possedeva una personalità ambigua che gli permise di interpretare tutti questi personaggi allo stesso tempo, sotto la stessa pelle, senza quasi distinzioni fra l'uno e l'altro. Noi abbiamo ripercorso le basi di tutti questi Dalì, l'essenza della sua ispirazione, delle origini del suo universo di sogno e psicanalisi, scoprendo uno dei tratti che maggiormente ne hanno caratterizzato la vita e l'opera: l'unione della tradizione del passato con l'avanguardismo più moderno e radicale.¹¹

Lo studio di Marina Giordano si intitola *Gli avatar della pittura, le soft sculptures di Dorothea Tanning*. La passione delle stoffe, dei tessuti, delle bambole-feticcio, tradotta in opere d'arte dalla Tanning, apre spazi di indagine psicoanalitica eccezionali,¹² anche se è sufficiente, per coglierne la posta in gioco, ascoltare le stesse parole dell'artista riportate dalla Giordano: «Tanning ha ammesso di essere sempre stata attratta, eccitata, dai tessuti e dagli abiti, che si disegnava o che decorava da quando era ragazzina e che poi continuerà a cucirsi, non separandosi mai dalla sua Singer portatile che la accompagnerà da Galesburg a Chicago, a New York e sino in Francia: «Qualcosa di antico, ancestrale e sensuale sgorgava in me nel toccare e manipolare le stoffe».¹³

Come non scorgere allora nelle *living sculptures* l'antico desiderio pigmalionico di fabbricarsi un oggetto vivente unico e primigenio? D'altronde Pigmalione insieme ad Orfeo (va segnalato che la prima ispirazione pigmalionica della Tanning è suscitata dall'ascolto degli *Hymnen* di Stockhausen) è al centro della grande creazione metamorfica antica. E sorprende incontrare in questo lavoro di Marina Giordano la massiccia frequenza dell'aggettivo 'metamorfico' e delle sue varianti adoperati per descrivere le opere della scultrice a prescindere dai soggetti propriamente mitologico-metamorfici che alcune opere evocano, come ad esempio la scultura intitolata *De quel amour (By What love)* del 1970 della quale la studiosa dice che sembra un incrocio tra Arianna abbandonata e Andromeda incatenata, che a sua volta evoca lo *Schiavo ribelle* del 1513 di Michelangelo. Si tratta allora di una curiosa figura femminile dal corpo ambiguamente diviso tra quello di una ninfa e di un efebo e perfino di un animale – forse un capro? – se si osservano le gambe forzute e rozze

¹⁰ Ivi, p. 75, nota 24.

¹¹ Ivi, p. 87.

¹² G. G. DE CLÉRAMBAULT, *Passione erotica per le stoffe nella donna*, in A. CASTOLDI, *Clerambault. Stoffe e manichini*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1994, pp. 131-175. Questo volume raccoglie anche le *Lettere a Hermine Moos* di O. Kokoschka.

¹³ *Surrealismo e dintorni*, cit., p. 95.

della soffice scultura. Forse è ancora questo stesso corpo alla ricerca dell'amore, che viene scolpito in *Table tragique* sempre del 1970, un seducente corpo di donna disteso con una posa ad arco isterico su un tavolo e anch'esso ibridato, questa volta con un corpo equino riconoscibile, tra l'altro, nella lunga gamba sinistra e nella lunga chioma-criniera. E infine, alcuni di questi oggetti soffici divengono parti di un'unica, grande opera: *Hotel du pavot, Chambre 202*, un'installazione ambientale formata da una stanza arredata con cinque elementi che così la studiosa commenta:

È il momento in cui sembrano riaffiorare come morti-viventi tutte quelle inquietanti apparizioni che abitano il suo immaginario e le sue pitture, presentificate adesso in una stanza vera, fatta di pareti e oggetti reali, torbidi grovigli metamorfici a metà tra arredi, animali e corpi pseudo-umani. È ora che ogni velo si squarci, come nell'opera si squarciano quelle tappezzerie decorate con piccoli garofani rosa simili a quelle che ornavano la sua cameretta da bambina; è il momento che prendano finalmente corpo le aggressive figure che affioravano dalle carte da parati strappate lungo un oscuro corridoio-tunnel dalle giovinette quasi in stato di possessione del quadro *Jeux d'enfants*.¹⁴

Il richiamo a quest'ultimo straordinario dipinto del 1942, *Children's Games*, permette di segnalare un altro interessantissimo motivo ricorrente nelle opere della Tanning, quello dei capelli, della chioma, presente anche nel coevo *A parisian afternoon* (1942). Anche quello dei capelli è un motivo metamorfico antichissimo e massicciamente ricorrente nella letteratura e nell'arte. Infatti gli strani, conturbanti e apparentemente inverosimili capelli che si impongono allo sguardo nel dipinto *Children's Games*, spingono irresistibilmente ad associare questo vero e proprio *objet-trouvé* con un oggetto analogo presente nell'altrettanto enigmatico olio di Degas, *La coiffure*, esposto alla National Gallery di Londra, un dipinto nel quale al posto delle *femmes-enfants* del quadro della Tanning, c'è una donna verosimilmente incinta e sdraiata con la testa, leggermente inclinata all'indietro, dalla chioma fluente color rosso vivo che una governante le sta pettinando. Il vestito che la donna indossa, i suoi capelli, il tendaggio e le pareti che fanno da fondale alla scena della *Coiffure* sono di un rosso acceso. Orbene, il quadro della Tanning sembra forse svelare, con quelle due chiome immense, una svolazzante verso il basso, l'altra drizzata verso l'alto e che si conficca nella parete stessa che la bambina vuole squarciare, quanto forse di violento e di misterioso il gesto apparentemente delicato della *coiffeuse* contiene nel quadro di Degas.

Di Meret Oppenheim così delicatamente tratteggiata nel testo di Giulia Bonfante, *Dopo "Colazione in pelliccia", Meret Oppenheim e il suo controverso rapporto con il surrealismo*, colpisce la vicenda biografica relativa alla sua lunga depressione che, umilmente e coraggiosamente, l'artista si è sforzata di curare con l'impegno e il lavoro:

All'inizio della mia depressione, nel 1937, ho passato un anno facendo nulla, senza mai toccare una matita o altro. Poi mi sono detta che dovevo impegnarmi in qualcosa, qualsiasi cosa, impegnarmi o sposarmi o diventare artista, e così ho cominciato a frequentare la Scuola d'Arte e Mestieri di Basilea.

La frequenza era di 42 ore settimanali e si iniziava al mattino presto. Per un anno e mezzo ho seguito le lezioni, imparando in maniera seria l'uso del colore, la prospettiva, il ritratto e il nudo. La pratica di scuola

¹⁴ Ivi, p. 105.

serviva a colmare un vuoto, era come un dovere che mi imponevo, molto utile. Leggere i libri, soprattutto Jung, è stato di grande aiuto. È un miracolo se sono sopravvissuta e uscita dalla crisi. È accaduto da un giorno all'altro. Tutto mi è apparso chiaro e semplice. Alla ripresa ho dovuto pensare, benché avessi 42 anni, di essere una giovane artista che cominciava in quel momento.¹⁵

La lirica *Finalmente la libertà* (1935) e il bozzetto *Genoveffa* (1942) sono scaturiti dalla reazione a questa lunga crisi. Una *performance* assai originale è stata inoltre quella di un banchetto, (*Festino di primavera*, Berna, aprile 1959) offerto sul corpo di una donna nuda e successivamente riproposto, alla fine dello stesso anno, presso la galleria Cordier di Parigi su richiesta di Breton in occasione dell'*Exposition internationale du Surréalisme (Eros)*, ma che fu incompreso e perfino frainteso in questa sua seconda edizione. Questa esperienza fallimentare susciterà un magnifico sogno all'artista, un sogno che fondamentalemente enuncia il bisogno di protezione di Meret. Il *Festino* era stato forse un rischio troppo azzardato, un'esposizione reale e nel reale (dunque non surreale) del corpo della nutrice che, evidentemente, non può essere esibito senza pericolo e senza equivoco. Donde la necessità di una protezione, di un velo anche illusorio o surreale (e surrealista), che possa coprire e fare accettare il reale, che mantenga cioè il mistero. Il sogno di Meret dice proprio questo desiderio attraverso le immagini commoventi del *loden* paterno e della pioggia-scudo, della pioggia-cortina.¹⁶

Alba Romano Pace è l'autrice del bel saggio *Endre Rozsda, pluralità dello sguardo surrealista*, dedicato a questo originalissimo artista di origine ungherese dall'interessante vicenda umana e artistica. Come la Tanning anche Rozsda riceve una rivelazione dalla musica, in particolare da quella di Bartók durante un concerto per pianoforte nel 1938 e come altri artisti riuniti nel nostro volume, anch'egli si muove in un universo metamorfico e anch'egli isola un'immagine, uno straordinario e ricorrente oggetto-feticcio: le scarpe femminili:

Giovanissimo inizia a cimentarsi nel disegno, eleggendo un unico oggetto: le scarpe femminili. Una forma sinuosa e curvilinea, che Rozsda ritrae in più prospettive, prediligendo tra tutte la posteriore. Il risultato è un disegno astratto, in cui immortalata da dietro la scarpa e l'alto tacco a spillo. Mostrandolo ai familiari nessuno ne indovina il soggetto, cosicché – egli ricorda divertito: «ero un pittore incompreso già all'età di otto anni».¹⁷

Per tornare sul motivo dei capelli, non si può non essere colpiti dall'olio del 1939 intitolato *Spettinato*: «Un *totem surrealista*, un onirico *objet-trouvé*, s'innalza in uno sfondo notturno di un blu estremamente lirico. In forma di medusa, l'oggetto si sviluppa nello spazio, lasciandosi trasportare dal vento e dalla corrente».¹⁸ In ogni modo:

Le sue tele restano in continuità con la più antica tradizione magiara, e bizantina, nella quale convogliano il senso del meraviglioso, dell'onirico e soprattutto le ricerche sull'automatismo surrealista degli anni Quaranta. La dimensione psicologica resterà sempre il punto focale dell'arte di Rozsda; la sua pittura

¹⁵ Ivi, pp. 122-123.

¹⁶ Cfr. ivi, p. 129.

¹⁷ Ivi, p. 135.

¹⁸ Ivi, p. 143.

permette di scoprire un'ennesima sfaccettatura del surrealismo, rimarcando così la *pluralità* di un movimento assolutamente *unico* nella storia.¹⁹

Un'altra grande figura mitologica e metamorfica, quella di Icaro novello aviatore, è al centro dell'arte di Hugh Weiss al quale è dedicato lo studio di Teresa Maranzano, *Risalendo il Lete controcorrente, sogno e realtà nella pittura di Hugh Weiss*. Una ricerca particolarmente intensa questo artista ha dedicato all'autoritratto: «[...] il ricorso all'autoritratto che fa dell'artista il protagonista malinconico dei suoi quadri; la pratica della pittura come strumento per avventurarsi al di qua e al di là dello specchio, oscillando come Humpty Dumpty sul muro (e quindi cadendo di continuo) tra realtà e sogno, tra memoria biografica, contenuto inconscio e memoria collettiva; [...]». D'altronde lo stesso Weiss scriverà: «Ho a lungo immaginato che il mio lavoro era fatto per farmi nascere, per fare una piena apparizione su terra». E sicuramente da collegare all'esigenza del ritratto è la sua pratica maniacale del disegno. Per reagire agli orrori della guerra, scrive ancora l'autrice, l'unica risorsa è il disegno, che difatti pratica senza posa nei momenti che lo consentono.²⁰

Per quanto riguarda Icaro, anch'esso figura fondamentale dell'autoritratto dell'artista, è interessante il percorso, limpidamente articolato dall'autrice, che Weiss fa seguire al suo eroe mitologico, da aviatore (*The Swimming Aviator*, 1964) a Icaro vero e proprio con conseguente caduta (*La Chute d'Icare*, 1968, *La Chute sur fauteuil*, 1973; *La Chute aux Invalides*, 1978) e, infine, con un curioso e apparentemente misterioso *virement*, alla sostituzione del nome di Icaro, nelle ultime opere, con quello di Caronte (i recentissimi *Charon me tend la main*, 2007; *Senza titolo*, 2006 e *Senza titolo*, 2007), che riporterà l'artista a praticare di nuovo il disegno su carta assorbente, un medium che merita un'analisi approfondita:

L'ultima produzione di Hugh Weiss appare come un lungo commiato dalle cose terrene e dai propri affetti. L'artista sostituisce l'impegnativa tecnica a olio con il disegno, che pratica liberamente e assiduamente in ogni momento della giornata. Segue con incanto il diluirsi dell'inchiostro, dell'acquerello, delle chine colorate nella carta assorbente, come se le figure acquatiche ossessivamente evocate anneghino già nel momento in cui prendono forma. Scorrendole, ci lasciamo invadere dalla fragilità degli ultimi segni accorati e commossi con cui Weiss ha preso congedo da sé e dalla pittura.²¹

A proposito della profonda e surreale lettura del mito di Icaro, preme avanzare, con molta cautela s'intende, una considerazione suscitata da quanto scrive Teresa Maranzano, che opportunamente richiama *La psicanalisi delle acque* di Gaston Bachelard per spiegare l'insorgenza del personaggio di Caronte e soprattutto dell'acqua nella pittura di Weiss. Orbene i personaggi, o meglio i multipli ritratti che si dibattono nelle acque del Lete, o comunque in acque infernali data la presenza di Caronte, sono sempre figura di Icaro, sono Icaro stesso che, *in limine mortis*, sembra invocare una sorta di salvataggio. L'indizio di questa identità inconfondibile di Icaro si trova nel quadro *Senza titolo* del 2006, dove dalle mani del personaggio caduto che sta per annegare, sembra sfuggire un piccolo sole, quel sole causa della caduta stessa

¹⁹ Ivi, p. 151.

²⁰ Ivi, pp. 154-157.

²¹ Ivi, p. 171.

e dell'annegamento dell'imprudente Icaro. C'è da chiedersi perché Weiss sceglie poi di collocare questa caduta, questo annegamento, a differenza del mito originario nel quale l'eroe precipita nel mare Egeo, proprio nelle acque infernali nelle quali Caronte traghetta i dannati. Se fosse riscontrabile una fonte dantesca per queste immagini così strazianti e commoventi, allora il salvataggio richiesto da Icaro è, come quello delle ombre dantesche, il desiderio di sfuggire a una giustizia più atroce della pena stessa: «e pronti sono a trapassar lo rio, / ché la divina giustizia li sprona / sì che la tema si volve in disìo»,²² un verso, quest'ultimo, che rivela nel suo perfetto gioco equivoco (tema/disìo) un Dante surrealista *ante-litteram*.

Con *La Frênouse di Robert Tatin, la danza cosmica dell'architettura*, Roberta Trapani introduce attraverso questo affascinante fabbricatore di sogni che è Tatin, una riflessione straordinariamente feconda per quel che riguarda i rapporti tra arte e illusione, qui arte surrealista e illusione. Ebbene, come il sogno riparatore di Meret Oppenheim anche l'architettura surreale di Tatin ha la medesima funzione riparatrice, di protezione, come quelle case che i bambini si costruiscono nei loro giochi. Scrive Roberta Trapani:

Nel Giardino delle Meditazioni di Robert Tatin, universo sublimato, delimitato e protetto da un'imponente cinta muraria che offre riparo e preclude il male, è possibile rintracciare evidenti analogie con la tipologia allegorica dell'*hortus conclusus*, luogo senza tempo, dove una fitta trama di simboli confonde il reale e l'immaginario. Costruito ad immagine dell'Eden, esso rappresenta uno spazio di riconquista di uno stato di innocenza anteriore alla caduta originaria.²³

Affido alle parole dello stesso Tatin la geniale e surrealista spiegazione etimologica, sorprendentemente lacaniana peraltro, del termine architettura che è all'origine della sua monumentale costruzione:

Viene da ARCA, dalla lettera I e da TETTURA. TETTURA sta per *tessuto, maniera, testo...* vuol dire *tessitura, trama*. La parola ARCA la trovo veramente straordinaria, davvero folgorante. Questo termine è difficile da tradurre; ha un rapporto con l'ebraico; è la montagna, la montagna di luna, il Sinai [...]. Sono lettere-radici che troviamo anche nei tarocchi sia in Messico che in terra celtica. E credo che i Celti sapessero tutto ciò. La lettera "I" è come i monumenti megalitici; è un fallo che è maschio quando è in piedi e che diventa femmina quando è sdraiato; c'è una dimensione padre-madre, non madre O padre; una dimensione Adamo-Eva.²⁴

Con il saggio di Valentina Di Miceli, *Contaminazioni fantastiche del surrealismo in Italia, impegno immaginista ed evasione Surfanta* si chiude il nostro ricco volume. Il saggio svolge un'analisi, cito dalla bella introduzione dei curatori, «delle fortune del surrealismo in Italia attraverso l'approfondimento di due situazioni esemplari della sua controversa ricezione. Particolare attenzione è dedicata alla genesi e agli sviluppi del gruppo immaginista romano, [...] sotto l'egida del futurista *sui generis* Vinicio Paladini. [...]. Il secondo episodio indagato riguarda invece il dibattito sviluppatosi intorno alla rivista torinese "Surfanta", uscita in quattordici numeri dal 1964 al 1972.

²² *Inf.*, III, 124-126.

²³ *Surrealismo e dintorni*, cit., p. 183.

²⁴ *Ivi*, p. 189.

Sulle sue pagine una nuova generazione di artisti, raccolti intorno alla personalità egemone del pittore Lorenzo Alessandri, tenta di coniugare la tradizione del surrealismo francese con l'inclinazione al fantastico propria di quella cultura padana eccentrica e divagante che storicamente ha avuto nel capoluogo piemontese uno dei suoi epicentri più vitali e insospettabili».²⁵

²⁵ Ivi, p. 13.