

René Magritte

Presentazione alla mostra – Galleria Galatea, Torino – 1962
Pubblicato un “La faccia nascosta della luna” – ed. Allemandi

Dopo aver presentato il Cubismo, il Futurismo, l'Espressionismo, secondo il programma di illustrare i vari movimenti di gusto che formano il tessuto della cultura artistica contemporanea, iniziato con la ripresa dell'attività del dopoguerra, la Biennale non presentò, come ci si poteva attendere, il Surrealismo; si limitò a metterlo “all'ordine del giorno”, cioè a indicarlo come un tema lasciato alla libera iniziativa dei singoli commissari dei padiglioni stranieri. Un segno di debolezza, maturato nel clima di resistenza palese occulta, che si formò negli ambienti francesi e italiani. Il Surrealismo sembra infatti appartenere ad un altro filone dell'espressione artistica, a un filone prevalentemente nordico orientale. D'altra parte negli anni che sono stati più compromessi con l'esaltazione dell'estetica della parte pura, del formalismo, del lirismo astratto o geometrico, dell'autonomia significativa dei mezzi espressivi, il Surrealismo in sé, o il riconoscimento ufficioso della sua esistenza come un'ipotesi attuale dell'arte, poteva apparire anacronistico. Nel dire i motivi per cui la Biennale aveva rinunciato a presentare il Surrealismo con la medesima minuzia storica e filologica usata per gli altri movimenti, il catalogo ufficiale affermava che tale presentazione si sarebbe risolta, “evidentemente”, in una mostra di intenzioni e di esperimenti di carattere letterario più che figurativo. “Proprio perché”, secondo R. Salvini citato tra le righe, “il Surrealismo, indifferente, come fu, a costituire mezzi nuovi espressivi, esaurì l'atteggiamento dell'artista in una ricerca tutta esteriore e letteraria di analogie e di accostamenti di oggetti”. Non sappiamo quanto questo tono sarebbe valido anche oggi, a pochi anni di distanza, allora sembrò adatto ad esprimere il convincimento di una situazione culturale, nonostante che proprio le tre personalità sulle quali la Biennale aveva voluto mettere l'accento, Max Ernst, Juan Mirò e Jean Arp, fossero lì a dimostrare che la squisitezza, la distinzione, la novità dei loro mezzi espressivi e con la loro inequivocabile costante surreale, che il Surrealismo si rivolta alla qualifica di “poetica più o meno infeconda”. Dal 1954 a oggi molte cose hanno subito modificazioni, ma in particolare i giudizi dettati da motivi polemici, che sono sempre sbrigativi. Era facile, anzi era ovvio far coincidere la valutazione del grado di novità dei mezzi espressivi con il loro maggiore o minore adeguamento con le formule che allora erano, non diciamo: alla moda, ma: sulla cresta dell'onda.

Oggi assistiamo a un ritorno, e può anche darsi che sia un rigurgito, di modi surrealistici, ma siamo anche meno sicuri che i mezzi espressivi siano una semplice tautologia. Sono fenomeni di situazioni profonde e la loro novità, se nuovi devono o possono essere per le ragioni storiche, è novità dell'atteggiamento dell'artista rispetto al mondo, di verità o di fantasia, di natura sperimentale o di natura intuitiva. Il surrealismo è un certo atteggiamento dell'artista e dell'uomo di fronte ai problemi dell'espressione artistica, e prima ancora, della vita e dei problemi della creazione. Un atteggiamento, che parallelamente alle sue esigenze storiche, alle sue cadute e alle sue resurrezioni, costruisce i suoi mezzi espressivi. È, anche, l'atteggiamento più individualistico che esista, per programma; giacché per programma rifiuta il minimo denominatore comune della stilizzazione formalistica e del linguaggio collettivo. Per l'artista surrealista il problema del linguaggio è problema di conoscenza. L'affermazione del Salvini che la ricerca dei surrealisti sia tutta esteriore e letteraria nasce, ci pare, dall'equivoco del considerare le analogie e gli accostamenti degli oggetti come mezzo espressivo (e davvero, allora, se così fosse, non possono essere nuovi, perché sono le analogie e gli accostamenti, e gli oggetti stessi, di tutta la vecchia tradizione pittorica), mentre sono riferimenti e quasi affioramenti sensibili di un'attività conoscitiva che, in quanto tale, subisce modificazioni e mostra la diversità esitante tra il surrealismo di un Bosch, o di un Bruegel e il surrealismo di Max Ernest, di Tanguy, di Magritte.

Gli oggetti, o la diffrazione degli oggetti (come si vede nella serie delle “Costellation” di Mirò, nella serie bianca di Max Ernst, “Le cri de la muette”, 1953, “Enseigne puor école de cristaux”, 1957; o in quell'azzurra, “La parole est au noble corbeau”, 1957) sono i riferimenti insostituibili della

conoscenza, perciò il pittore surrealista non può eliminarli dal suo procedimento. Anzi, è sempre possibile notare che un primo elemento di mistero, anche soltanto ottico, nasce dall'oggettività della rappresentazione degli oggetti. Il verismo puntiglioso, lo scrupolo dell'esattezza della definizione plastica (ma poi basta confrontare la mano che appare in "La promesse salutaire" di Magritte con le mani che abbiamo vedute dipinte nelle opere del realismo socialista per intendere la differenza che passa tra una realtà d'espressione ed una realtà di illuminazione) hanno sempre costituito una sorgente della visione surrealista. Il Surrealista nasce nel punto in cui il sentimento di fedeltà alle apparenze del vero e la minuzia delle riproduzioni illusionistica è tutto esaurita.

Nella pittura surrealista gli oggetti, o le rifrazioni degli oggetti non assomigliano agli oggetti modello, ma agli oggetti pensati. Magritte ha detto una volta: "La somiglianza si identifica con l'atto stesso del pensare, che è l'atto del somigliare. Il pensiero somiglia diventando ciò che il mondo gli offre e restituendo, ciò che gli è stato offerto, al mistero, al di fuori del quale non c'è alcuna possibilità di mondo, né di pensiero".

Ritornando al 1954 e alla XXVII biennale di Venezia, ricordiamo che soltanto il Belgio mostrò di aver accolto pienamente l'invito al tema del Surrealismo. Le opere di Bacon, di Lucian Freud, di Sutherland esposte nel padiglione della Gran Bretagna erano già una pressante testimonianza della vitalità del Surrealismo e della attualità dei suoi interessi culturali e spirituali, ma la loro presenza era come temperata dalla vicinanza delle opere di Ben Nicholson, di Henry Moore e di William Scott. Così soltanto tra le pareti del padiglione belga era possibile effettuare integralmente il trasferimento ideale nella cerchia del Surrealismo. Tanto più che Emile Langui, ordinatore del padiglione, aveva realizzato nell'ambito delle proprie referenze una vera e propria storia del Surrealismo. Il "Trittico" di Bruges, di Hieronymus Bosch, stava accanto ai notturni esangui da Paul Delvaux; le "Tentazioni di sant'Antonio" di David Teniers accanto ai "Collages" di Mesens, incisioni di Bruegel il Vecchio, di Ensor, di Félicien Rops, vicine ai dipinti di René Magritte. La scelta indicava due cose: prima di tutto la possibilità, pur restando nel cerchio dell'assurdo, cioè nel cerchio del bizzarro, dello stravagante e del favoloso, di distinguere l'esperienza dell'arte dalle preoccupazioni di ordine letterario; in secondo luogo, che il Surrealismo è una voce caratteristica del Belgio.

"Non si batte impunemente il millenario campo di battaglia dell'Europa" scriveva Langui; "non ci si lancia senza pericolo in tutte le lotte religiose e sociali della storia; non si subisce senza repressioni interiori una mezza dozzina di occupazioni straniere, di cataclismi spirituali e morali, senza che talvolta lo spirito si distolga furiosamente dalla logica, dal palpabile, dal naturale. Allora si spalancano le dighe del fantastico. Sospinti pure dal vecchio atavismo germanico ci si avvolge nelle nebbie dei Nibelunghi, ci si ricorda dei draghi d'Oriente e dei mostri del Nord, delle tentazioni dei santi eremiti e dei lamenti delle anime torturate. È, allora, il momento delle grandi paure e delle superbe beatitudini".

Abbiamo ricordato queste cose perché crediamo che il surrealismo è una delle probabilità autentiche dell'espressione delle arti, o una tentazione, e perché René Magritte, di cui la Galatea rappresenta un gruppo di opere di varia epoca, è un belga; dal 1930 vive e lavora a Bruxelles, e non si possono aver dubbi sull'autenticità della sua vena. Del resto già in "L'homme en blanc" rivela l'associazione di immagini di oggetti, che è tipica dell'opera di Magritte dal momento in cui aderisce al movimento surrealista, o ritrova se stesso. "Roses de Piccardie", che è del 1925, primo dipinto scopertamente surrealista, rivela subito le linee di logica della rappresentazione di Magritte; linee quotidiane, serrate, domestiche. Raul Ubac ricorda che Magritte lavorava un tempo in cucina, con le spalle alla finestra. Il cavalletto faceva un angolo ottuso con la finestra e restava così notte e giorno, sostenendo la tela incominciata sino alla sua conclusione "come dovevasi dimostrare" sino a quando aveva ricevuto anche il suo titolo.

Gli aspetti onirici, o morbosi, o equivoci, sono irrilevanti nell'opera di Magritte. Le composizioni più stravaganti insolite hanno una loro prepotente oggettività, una calma senza oscillamenti né di

emozioni né di illuminazioni: la calma delle cose che sono già accadute. La palla di ferro è già diventata la testa del sollevatore di pesi dalla pelle di leopardo. Il paesaggio di "Refllet" è già capovolto come deve apparire e come potrebbe apparire sullo specchio dell'acqua della vasca da bagno. È la calma, anche delle cose pensate. Se ci domandiamo che cosa ha ispirato le composizioni di Magritte, sappiamo che è qualcosa che coincide con un pensiero. "L'aspirazione offre al pittore ciò che bisogna dipingere", ha detto Magritte, "gli offre cioè la somiglianza che bisogna dipingere. E la somiglianza non è che un pensiero, che può diventare visibile attraverso la pittura".

Luigi Carluccio