

Le muse inquietanti

Presentazione alla mostra – Galleria Civica d'Arte moderna, Torino – 1967

Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

Una immagine della libertà dell'uomo

In senso lato, comprensivo di molti fenomeni affini, questa mostra è dedicata al Surrealismo. Averla intitolata "Le Muse inquietanti", prendendo a prestito il titolo di un arcifamoso dipinto di Giorgio De Chirico, non è stato un ripiego o un compiacimento di carattere letterario ma piuttosto un togliere subito di mezzo le limitazioni che ogni altro titolo avrebbe imposto e far subito intendere che se la mostra ha il suo punto focale nella larga partecipazione dei maestri del Surrealismo, in quanto tendenza storicamente configurata, si è tentato di saggiare le possibilità di inserimento e di tenuta, nel clima e soprattutto nel pathos delle loro esperienze, di alcuni momenti ed artisti che abitualmente sono proposti con altre etichette.

Non è tanto il caso del nostro Alberto Savinio, che solo inspiegabilmente e con grave torto umano e critico viene dimenticato nelle celebrazioni ufficiali del movimento, quanto il caso di Licini e di Scipione, per restare tra i coevi; diversi apparentemente tra di loro soltanto perché rappresentano i due modi diversi di esprimere in figure la medesima consapevolezza che il mondo può essere teatro di eventi misteriosi, o che la realtà è in se stessa misteriosa.

Il fatto di aver raccolto un così gran numero di opere di artisti che coprono un ampio arco di tempo non deve essere inteso come un facile, troppo facile segno di spreco, che tuttavia potrebbe già essere giustificato dalla voglia golosa di fruire e lasciar fruire gli amici di certe occasioni di incontri diretti con dipinti che per la prima volta vengono in Italia, o che da decine d'anni erano rimasti in clausura; giacché queste occasioni sono diventate difficoltose e lo diventeranno ancor più in avvenire. Si è voluto invece riunire quante più opere fosse possibile per costituire, nel maggior numero di casi, delle vere e proprie piccole "mostre personali" e porgere nell'insieme i documenti necessari adatti a individuare uno degli aspetti più affascinanti di quella espressione dell'arte moderna che merita, io credo, di essere definita "l'avanguardia disamata". In modo anche di chiarire o almeno di provvedere gli elementi adatti a chiarire, su quale fondo comune sorge una così grande e quasi illimitata e stupefacente varietà di fenomeni dell'arte, la cui forza di repulsione non è, così almeno sembra, minore della forza di attrazione.

Sappiamo quali sono le manifestazioni di tale fondo remoto ed è abbastanza facile riconoscere il loro denominatore comune in uno stato di tensione, che è così acuta sul piano dell'uso degli strumenti tecnici, dell'impegno morale e della compromissione psicologica, da lacerare l'involucro dell'azione dell'artista, il suo geloso consueto "a parte", e mettere allo scoperto i nervi, le linfe, i battiti sanguigni, le nascoste alchimie.

Da un capo all'altro della mostra corre un filo continuo d'allarme. Lo spettatore ideale, quello che è capace di rifiutarsi di dare alle proprie interrogazioni le risposte imparatice, i "pronti da portare" dell'educazione e dell'informazione culturale di massa, può sentirsi irretito in una trappola; può sentirsi afferrato, risucchiato, inglobato, come gli aeroplani dei "giardini" di Max Ernest, dentro una sensazione di disagio, di natura sovente incerta tra gradevolezza e disgusto; dentro una maglia di perturbazioni della sensibilità, che sono dolenti, veri e propri arpioni, artigli, uncini, che mescolano le durezza dei metalli con le friabili levità delle piume, le minacce con le lusinghe.

Questa infatti è la taglia delle Muse inquietanti. Ma non potrà mai credere di trovarsi davanti ad un'unica messa in scena mostruosa, di cattivo teatro del grottesco e dell'orrore, o di essere vittima di un'unica immensa volontà di sopraffazione e di beffa. Né potrà sottrarsi al dubbio che forse le irritazioni, le violenze, le improvvise crudeltà taglienti, le nausee, i languori, gli estenuanti abbandoni in cui si trovano coinvolti l'invenzione dell'artista, il disegno e la materia, siano i fenomeni talvolta ancora difforni di un'autentica situazione poetica, o quantomeno di un'autentica esigenza vitale.

Portando avanti questo dubbio, lo spettatore disposto ad accogliere le suggestioni di un'esperienza diretta può forse anche intuire ch'egli si trova di fronte a qualcosa di molto più essenziale e terribile; di fronte cioè ad una modificazione profonda dei rapporti fra l'artista e le sue opere e capire che questa modificazione ne comporta un'altra assai più conturbante, tra l'artista e il mondo delle realtà di natura, spinta così a fondo da poter essere attuata soltanto attraverso una fiducia senza limiti nelle facoltà di lievitazione sia umana che poetica dello spirito di libertà.

Segno evidente della modificazione dei rapporti, che tutti gli artisti qui raccolti, e i surrealisti in particolare con cosciente determinazione programmatica, intendono provocare sui due piani, quello dell'azione e quello dell'esistere, in modo che l'uno e l'altro coincidano e l'arte e la vita possano diventare una cosa sola, è l'eccitazione oggettiva delle loro immagini pittoriche: specchio di ciò che essi sono. Tale eccitazione può manifestarsi nel *continuum mobile* di un filo che si dibatte nervosamente e scivola in sordina nello spazio assoluto in tanti voli ciechi o, al contrario, nella fermentazione arcana, di natura magica o medianica, della materia originaria delle cose evocate, è il caso di dire, per cui la loro sostanza può eludere la forza della gravità e le strettoie delle leggi fisiche. Arp può, per esempio, fornire come un autentico "artigiano dell'assoluto" definizioni rigorose e vien voglia di dire matematiche di oggetti o di forme altrimenti indefinibili. Mirò è capace di annullare il proprio peso, di farsi invisibile, per dare alla traccia che egli riporta sulla tela e che si sgomitola sul flusso di un'allegria ironia l'immediatezza di un canto sorpreso sul suo nascere. Ernest è la costanza stessa del caso. Può ridurre qualsiasi frammento di materia organica ed inorganica nelle scaglie vividi e palpitanti di una invadente natura in gestazione, nella quale si apparentano le cose conosciute e le sconosciute. Tanguy è la coscienza struggente della irreducibilità della vita, quindi dell'urgenza di esistere; della vita pronta a riprendere il suo cammino, a ritentare l'avventura, partendo da sottili soffioni di vapori di zolfo e dalle loro ombre, le prime ombre della "cosa"; o dalle ceneri, dalle sabbie, dai ciotoli levigati, dagli ossi di seppia, dai vetrini, dagli sterpi inariditi. Dalì nei suoi momenti migliori tocca l'apice delle possibilità demistificatorie del mondo della natura e degli affetti. Magritte s'esprime invece per mezzo di un lento gioco tra i contrari e propone, con l'abilità dell'illusionista e dell'ipnotizzatore, nuovi appellativi ed una nuova conoscenza delle cose consuete; una specie di tisana contro l'invecchiamento per abitudine; una lettura *à rebours*. Ma, della lettura a rovescio – della lettura che muovendo dalle similitudini del vero, per un itinerario che è da scoprire o da inventare procede verso la cognizione beatifica del Mistero in una specie di calma ascensione al settimo cielo – de Chirico rimane forse esempio ineguagliabile, certo la chiave di volta di una nuova situazione, il cardine sul quale si ribalta la storia che ci interessa. È lui che ha scritto: "perché un'opera d'arte sia veramente immortale bisogna che esca interamente dai limiti dell'umano; che manchi completamente di buon senso e di logica. Soltanto così si avvicinerà al sogno ed alla mentalità dell'infanzia".

Sogno e infanzia, le due parole adatte a toccare il cuore dei surrealisti. Fare dell'aspirazione al sogno un elemento positivo della ricerca poetica significa stabilire uno dei fondamenti tipici di un programma tipicamente surrealista. Il sogno rappresenta infatti un capovolgimento radicale dei rapporti tradizionali dell'uomo con la realtà; significa rifiutare il giorno, la monotona sequenza degli accadimenti e l'altrettanto monotona catena di norme che lo condizionano ed in una certa misura lo fanno sempre uguale, simulacro di inerzia. Tutta la poetica dei surrealisti è caratterizzata da una lucida opposizione al giorno, inteso come obbligo ritornante di far coincidere la propria esistenza con un attivismo minuziosamente calcolato e spartito tra la nausea del risveglio e l'attesa della nuova caduta nel sonno. I surrealisti sono gli amici tenaci della notte; cioè dello spazio di tempo in cui anche la natura sembra farsi "libera e vagabonda"; amici delle ore della notte, delle ore in cui la natura: "poiché non si cela con i suoi propri veli impenetrabili ma soltanto con quelli fallaci del buio si lascia - come ha detto Savinio - esaminare e leggere più agevolmente". Mi pare che già sia di straordinaria suggestiva bellezza poetica questa idea, di una caduta delle apparenze al buio, che da sola mette in crisi ogni pretesa di raffigurare il vero. L'intuizione, poi, della facilità della lettura notturna non è meno incantevole, se si può accettare che ciò dipende dal fatto che la notte è "la sede adatta di tutte quelle operazioni che essendo celate per indole, vogliono circondarsi di un apparato di oculatèzza" (*temoins oculistes* li chiama Duchamp, i cerchi ciliati del grande vetro della *Mariée mise a nu*) e dal fatto, infine, che ad essa siano stati assegnati "i misteri e l'amore e i delitti e quei lavori che hanno in sé alcunché di magico e di inesprimibile naturalmente". Il sogno dunque non è una semplice evasione non è una fuga dalla realtà, ma un appuntamento di notte con la sola realtà che è credibile perché nasce da noi. Né il pittore surrealista dipinge per trasferirsi in un "altro mondo". Egli è già in un altro mondo. Dipinge per entrare nel "suo" mondo, passando attraverso la conoscenza dell'altra faccia di ogni cosa.

Per similitudine la notte e il sogno che può abitarla alludono allo spazio che l'artista deve percorrere per rientrare nel suo vero mondo. Per similitudine ancora la notte e il sonno della ragione, che essa sola può favorire e i sogni, non i mostri, che può generare alludono all'intrigante pratica dell'automatismo, che è tanto difficile da definire con esattezza, ma è anche uno dei punti chiave dei programmi del Surrealismo.

Automatismo non vuol dire, comunque, gratuità dell'atto, ma piuttosto un lasciarsi andare fiducioso alle sollecitazioni del caso, un abbandonarsi al flusso delle motivazioni interiori, come esse insorgono e spontaneamente si condizionano. Quando l'abbandono raggiunge la pienezza può consentire all'artista di restringere sempre di più la sua partecipazione attiva allo sviluppo dell'opera, liberando così la parte attiva della facoltà allucinatoria della mente; al punto, ha detto Max Ernst, di poter assistere "come uno spettatore" alla sua nascita.

Anche il richiamo fatto da De Chirico allo stato dell'infanzia è tipico dei programmi dei surrealisti. L'infanzia, come il sogno, cioè come la negazione della realtà, è una condizione del meraviglioso. Le opere dei surrealisti pur così dense e quasi sovraccariche di sorprese, di scatti, di impennate nel regno delle cose stupefacenti, danno soltanto un pallido riflesso dell'idea che essi posseggono del meraviglioso. Il meraviglioso, ha detto Aragon "è l'immagini clinica della libertà dell'uomo", è sempre "la materializzazione di un simbolo morale in opposizione violenta con la morale del mondo in mezzo al quale sorge". Riavvicinarsi all'infanzia significa riavvicinarsi alle proprie origini, ricostituire tutta intera la disponibilità alla vita; una disponibilità vergine, nel senso che il contatto con le prepotenti energie della natura non è ancora perduto e la capacità immaginativa della

mente possiede intatta la sua elasticità, giacché non ha ancora subito le strettezze della logica né l'usura delle convenzioni mondane.

Gli aspetti del meraviglioso che sorge dalla libertà del sogno, - incontenibile tumultuoso rovesciamento d'immagini e di frantumi di immagini – e la purezza dello stato di infanzia costituiscono le condizioni indispensabili per raggiungere l'idealizzato punto di vista, e sovente è un punto prospettico dipinto con lancinante esattezza, dal quale le antinomie appaiono risolte e il passato e l'avvenire, la vita e la morte, il reale e l'immaginario sono una cosa sola: il punto di partenza per la trasformazione del mondo e la modificazione sostanziale dei termini dell'esistenza. Sul piano pratico può anche verificarsi il fallimento, come nel momento in cui i surrealisti immaginarono che la loro posizione sicuramente rivoluzionaria ma di natura romantica – la posizione di Gérard de Nerval: "il sogno diventa mondo, il mondo diventa sogno", la posizione di Rimbaud: "cambiare la vita!", potesse coincidere con il marxismo perché Marx diceva anche lui che bisognava "Trasformare il mondo".

Ma intanto, all'attivo del bilancio la loro fiducia non razionale ma ispirata sulle possibilità di tale evento e l'energia con cui sia pure per breve tempo si battono perché avvenga, gli consente di uscire dal vicolo cieco in cui si era bloccato il dadaismo, con tutto il suo bagaglio provocatorio di furore anarchico nichilista. Quella fiducia e quella energia producevano anche, almeno sul piano dell'espressione, i modelli, le linee di sviluppo da seguire sulla strada delle contingenze e su quella dei propri programmi estetici. Nei programmi dei surrealisti esiste questa ansietà morale, questa esigenza di rinnovamento totale e bisogna tenerne conto, se si vuole capire certi aspetti della loro opera, che non si possono giustificare soltanto sul piano della creazione del meraviglioso, anche perché, sovente, i titoli nascono da un giuoco impegnatissimo nel distrarre l'attenzione dal loro oggetto reale ed esiste soprattutto un abbandono altrettanto totale alla poesia, alla linfa della poesia che scorre invisibile e perciò tutta da rilevare, nelle cose, negli avvenimenti, nel caso che regola le une e gli altri assai più di quanto facciano le regole, l'ordine, l'abitudine.

Può sembrare improprio discorrere tanto di programmi, invece che dei protagonisti del movimento e delle loro opere; tanto più che le opere raccolte appartengono, con poche eccezioni, ai tempi eroici. Ma, prima di tutto, non è nelle mie intenzioni né forse nelle mie capacità, affrontare qui l'analisi particolareggiata, filologicamente esaurita, di una mostra che, io spero, ha già una sua validità sul piano dello spettacolo e chiede di essere accolta come uno stimolo. Ma poi sono convinto che se la conoscenza delle motivazioni remote può aiutare la buona lettura di qualsiasi opera dell'arte tanto più essa può aiutare la lettura delle opere dei surrealisti, che sono anche frammenti di vita vissuta. L'allegro volante ghirigoro di Mirò può sembrare un comune divertissement astratto se non lo riconosciamo per ciò che realmente vuole essere ed è; un segno della libertà raggiunta, una libertà senza freni, almeno nel dialogo con se stesso.

Per costruire un mondo nuovo i surrealisti non hanno infatti bisogno di distruggere quello vecchio di far *tabula rasa*. Gli basta ignorarlo com'è, gli basta semplicemente di modificare i termini delle relazioni tra le cose, persuaderci poi di vederle con occhi diversi ed infine che esse sono cose diverse, nuove. Una gran parte, per non dire tutto ciò che nelle opere dei surrealisti sembra sollecitato a riflettere una specie di fermentazione immaginifica dello stravagante, del incongruo e dell'assurdo, è il frutto proprio di questa necessità francese di *Déplacer*, spiazzare, spaesare, sparigliare vorrei dire, le relazioni tra le cose conosciute, o addirittura i rapporti di ciascuna cosa con se stessa – e di una provocatoria insolente volontà di sorprendere e turbare lo spettatore, in un certo senso l'estraneo che si è introdotto nel recinto proibito.

Fuori del campo degli addetti al lavoro, appunto, che sovente sono essi stessi attori e commentatori, il Surrealismo è stato di solito veduto nel suo aspetto mostruoso, quello più ripugnante, che poteva giustificare il sospetto di cattiva lettura, di cattivo impiego delle teorie freudiane sull'inconscio, il sogno, l'infanzia e il sesso preso a pretesto di ossessioni psicopatologiche, presentate come una sfida alle consuetudini della moralità sociale e con la stessa volgarità dei musei di cera dei carnevali di provincia. Il Surrealismo è stato infatti osservato più nelle deformazioni dei suoi corteggiatori, anzi quasi soltanto in queste, ch  i grandi protagonisti in un modo o nell'altro si salvano sempre dalla condanna. Gli altri: pittori di rebus, di sciarade, di *bons mots* talora piccanti; questa l'ultima, la finale reazione nella sua forma vulgata, riflettente l'altra pi  colta, perci  pi  spietata e pi  astuta, che accolla ai surrealisti l'etichetta di ermetici artificiosi. Ed essere ermetici era veramente commettere peccato mortale contro la semplicit , la schiettezza di ci  che   vero e reale. Voleva dire rimettere uno schermo alla luce stessa che illumina la vita dell'uomo, cos  razionale, cos  tecnica, cos  lucida. Non sono trascorsi molti anni, anzi si possono contare sulle dita di una mano, da quando le visioni struggenti di Tanguy, le visioni apocalittiche di Dal , le visioni ipnotiche di Magritte erano considerate ancora e soltanto come documenti tanto fastidiosi, quanto vistosi, del "non-senso"; dipinti per giunta secondo le regole del peggiore, del pi  vieto manierismo accademico.

Qualcosa sta cambiando. Anche questa mostra   un segno. L'atteggiamento del giudizio critico corrente sta diventando pi  cauto. Le probabilit  che possa esistere una forma della psicologia aumentano. L'apparenza dell'assurdo non fa pi  paura; non   pi  un sintomo di follia forse perch  l'uomo ha conosciuto, sperimentato, lo stato di imponderabilit  della sedia di Magritte in "tempo minaccioso". Forse perch  nella confusione creata dai fanatici gli *hot-dogs* di Claes Oldenburg possono sembrare padri e non, semmai, figli degli sfilatini della "legende dor e"; e i giardini di Schifano pi  intelligenti, o almeno pi  intellettuali della "Condizione umana"? per citare un'altra opera del surrealista pi  bistrattato, insieme con Delvaux. Il fatto   che c'  davvero un tempo che   il pi  adatto alla lettura di certe cose, e bisogna lasciare che venga.   lui galantuomo, si dice, che sceglie il momento. Chi, per esempio, oserebbe dire, oggi, che i piani inclinati dei dipinti di de Chirico rivelano l'influenza del cubismo? Cos  questa mostra potrebbe anche essere un invito, un invito che   quasi l'eco di se stesso, a riconsiderare ancora una volta le curiose sorti del giudizio; almeno qui da noi; in particolare a Torino che possiede una oscura quanto misconosciuta vocazione all'avanguardia.

Forse   pi  giusto pensare che ogni volta che gli artisti avvertiranno la necessit  di collocarsi in una situazione di contestazione rispetto al mondo in cui vivono ogni volta che sentiranno il bisogno di reclamare il loro diritto di essere totalmente liberi ed a rifare, ci  a pensare il mondo come pi  gli piace si accosteranno necessariamente alle esperienze irrazionali del Surrealismo; ne ripercorreranno la strada: dalle insorgenze anarcoidi ai compiacimenti ludici, ai concitati programmi e tenteranno, anche loro, di fare una cosa sola della vita e dell'arte. Se questo   veramente un tempo di contestazione il Surrealismo conquister  molte simpatie nuove, perch  rappresenta il caso pi  complesso pi  esteso e pi  duraturo di contestazione. Il Surrealismo pone infatti le sue basi, anzi acquisisce la piena consapevolezza di essere un'idea guida, nel rifiuto totale che oppone alla finitezza del mondo ed a tutto ci  che ne d  una testimonianza, nella vita e nell'arte. Il Surrealismo   per la fantasia contro la ragione; per l'invenzione contro il vero; per l'avventura e il rischio contro i calcoli della prudenza; per l'ombra dell'*atelier* contro la luce del *plain-air*. Le opere dei surrealisti mostrano sempre di possedere una tensione espansiva che  

come un antidoto per le false esplosioni dei cubisti, per la ricaduta centripeta dei loro cristalli. Alla sperimentazione ed al progresso tecnologico il surrealista oppone una fiducia senza limiti nella perenne energia formativa dello spirito e nella libera creatività del pensiero. Egli è un claustrofobo, ama le partenze i viaggi, i ricordi, le profezie. Ascolta i richiami delle voci arcane che lo assediano, che a volte lo sospingono, perché sa che tutto può accadere. Sa che il fatto stesso di esistere comporta un sottile disagio, una trepidazione difficile da capire, quale che sia la sua attitudine nei confronti della propria esistenza, quale che sia il suo particolare modo di superare il disagio: la favola, la prepotenza, la nostalgia, l'angoscia.

Io spero che anche i punti criticamente più deboli, e tali nel senso che il loro inserimento può alla prima occhiata apparire forzato, di questa mostra che è dedicata all'affiorare inquietante di quel disagio di esistere dal seno dell'immagine, o del pensiero che va tentando l'immagine reggano la prova. Proviamo per esempio a far scorrere idealmente la favola contadina di Chagall; proviamo a farla slittare su uno schermo ideale fino a vederla collocata sullo sfondo del "Bosco sacro" di Böcklin, ci accorgeremo allora che l'immagine resiste che i pur così diversi sentimenti di allarme panico, di presenze misteriose nell'aria, di struggente attesa di avvenimenti sovranaturali, si fondono in uno solo senza troppo attrito e senza stridori. Proviamo anche a far scivolare sullo stesso bosco il Picasso: questo viluppo ascensionale di figure che emergono quasi a fatica per una volontà disperata di imporsi. La banale scena di salvataggio, ben oltre ogni limite fissato dal tempo e dalla cultura, acquisisce una forza espressiva che, seppure da lontano è in un primo momento sollecitata da una vaga reminiscenza scolastica, ricorda il phatos della Niobe o quella del Galata suicida del Museo delle Terme. Così si ripropone, quasi rigenerato a una lettura che non è più aneddotica, ma esistenziale, ad una interpretazione di valori d'urto morale più che di stile e dentro questo alone teso può apparirci, con un anticipo di qualche anno, come folgorante e intensa primizia della concitata luce di paura di Guernica.

Quest'ultimo richiamo a Picasso impone di fare almeno un breve cenno al criterio con cui sono stati fissati i limiti della mostra. Le rassegne del Surrealismo si spingono di solito sino a Arcimboldi, Monsù Desiderio, Bosch; per un equivoco io credo, che può nascere dalla identificazione del Surrealismo con la cosiddetta arte fantastica.

È un equivoco al quale hanno contribuito anche i surrealisti, lieti di farsi parentele illustri e di possedere un albero genealogico che affonda le sue radici così lontano nel tempo. Ma, bisogna dire, l'occhio dei surrealisti era assai più felice quando si posava sul postino Cheval, su Augustin Lesage e tanti altri umili "innocenti" del nostro tempo.

La mostra si arresta, nel passato, a Füssli. Mi è sembrato che andare oltre questo limite, a parte il caso di Blacke che rimane isolato, significasse semplicemente entrare nel regno della bizzarria e dell'insolito, nel quale le sapidie concrezioni del Arcimboldi e le leggende sacre di Bosch sono tenuta insieme da un tratto comune che in un certo senso è burlesco, ma non hanno nulla a che fare con ciò che ha diritto di essere chiamato Surrealismo.

L'opera di Bosch ha del resto una precisa e consapevole intenzione didattica e agiografica. I suoi personaggi si muovono come pesciolini in un acquario domestico. Puoi vedere le quattro pareti di cristallo, le bollicine dell'ossigeno. E mi pare di aver detto più volte che il bizzarro, lo stravagante, l'insolito non sono gli elementi di fondo del Surrealismo. Sono soltanto i segni di una trepidazione che dal fondo investe le ragioni stesse dell'esistenza dell'uomo della sua destinazione. Una

maschera terribile che difende una temibile fragilità. Un'ombra sottile, tanto sottile da sembrare qua e là cancellata; un'ombra di crepuscolo che si stende da Füssli a Bacon come un lieve segnale luttuoso.

Luigi Carluccio