

Il gusto corrente, la critica, la storia dell'arte hanno largamente superato le diffidenze nei riguardi del Surrealismo. Diffidenze che erano vive trenta, venti anche soltanto dieci anni fa, perchè nel dopoguerra le manifestazioni dei surrealisti come gruppo di « tendenza » calcavano volentieri il pedale dello scandalo, tendevano a traumatizzare i residui borghesi e ad irridere alle nuove espressioni dell'avanguardia. Forse cominciamo, ora, a prendere atto che molte delle espressioni più recenti e più rischiose dell'avanguardia discendono direttamente o indirettamente dal Surrealismo, che ha privilegiato l'invenzione, l'estrema libertà del fare, l'automatismo e lo spontaneismo non soltanto gestuali. Certo, almeno come volontà di dare un nuovo corso all'arte distruggendo tutti i riferimenti al passato, le forme più recenti dell'avanguardia si ricollegano al movimento Dada, che è uno degli elementi di base del Surrealismo e passano attraverso il Surrealismo. Così, forse, non ha torto chi dice che di tutte le avanguardie storiche il Surrealismo è la sola avanguardia nata viva e rimasta viva. Il Surrealismo infatti non si nutre di negazioni, di censure, di divieti, ma anzi sollecita gli individui, tutti gli individui, ad abbattere tutte le barriere, ad evitare il conformismo. Per il Surrealismo tutti i meccanismi sono buoni, i meccanismi linguistici e quelli poetici, se confluiscono in una testimonianza dell'assoluta libertà dell'invenzione.

Persiste ancora in alcuni storici dell'arte l'uso di fare del Surrealismo una categoria, di intenderlo cioè come un'attitudine dello spirito e del pensiero degli uomini, che ritorna ciclicamente nella loro attività e si manifesta come l'aspetto emergente della fantasia in certe epoche della loro storia. Bisognerà invece ripetere sino alla noia che il Surrealismo appartiene al nostro secolo, che la sua storia è al presente, che le sue motivazioni sono attuali. Anche se i surrealisti, e per essi il loro profeta ed evangelista André Breton, hanno in molte occasioni generato una certa confusione, richiamando tra i loro padri Paolo Uccello e Geronimo Bosch, Brueghel il Vecchio ed il Braccelli, l'Arcimboldi e Monsù Desiderio; situandosi così, quasi per un ingenuo bisogno di costruirsi una genealogia antica e gloriosa, su una falsa prospettiva che privilegia il capriccio, il calembour, il suono dei proverbi e degli adagi popolari. Per la confusione premeva soprattutto sulla esatta identificazione dello spirito del movimento, che non vuole essere didattico, didascalico o agiografico; ma proprio al contrario liberato dai luoghi comuni, dal peso della tradizione, dal lungo sonno della fantasia nelle epoche di grande disciplina sia strutturale che morale.

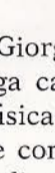
Il Surrealismo, quale è stato ed è storicamente, è del nostro secolo. Non poteva affiorare, come viva ipotesi di linguaggio artistico e di comportamento, prima della presa di coscienza del fallimento generale degli ideali classici dell'uomo, travolti dalla grande guerra 1914-1918. « Noi veramente vivevamo nella nebbia — ha scritto Philippe Soupault ricordando le origini del Surrealismo — la guerra... i cervelli riempiti di luoghi comuni... gli ex-combattenti... il trattato di Versailles... i milioni di morti... gli uomini ridotti a moncherini... gasati... traumatizzati. Cominciò dentro di noi una rivolta dapprima segreta, incosciente ».

Il Surrealismo non poteva affiorare senza che le teorie freudiane sulla interpretazione dei sogni, sulla realtà dell'inconscio e sulla sublimazione dell'Eros fossero formulate, rinnovando la lettura e l'interpretazione di molta parte dell'arte e del pensiero dell'800: la parte colpita dalla misteriosa immensità dell'universo, dalla complessità insondabile della psiche e dalle relazioni oscure, misteriose, ansiose anche, che corrono tra l'universo e l'uomo, tra l'infinito e il finito, tra il tutto e le sue piccole particelle irrequiete. Non poteva affiorare senza gli ammonimenti del Potiorkine, senza le cannonate di Pietroburgo, senza la Rivoluzione di Ottobre e la grande ventata d'euforia che caratterizzò la sua prima stagione nel cuore della società artistica russa. La fiducia nella disponibilità dell'uomo alla creazione della sua storia conduce i surrealisti dal campo dell'anarchia dadaista, alla quale molti di loro, i precursori, Soupault, Breton, Tzara, Max Ernst, Arp avevano preso parte, al campo di una progettazione ch'era rivoluzionaria perchè guidata dalla fantasia, dai valori dell'inconscio, dalla spontaneità; una progettazione per « cambiare il mondo », come voleva Marx. Non poteva il Surrealismo essere quello che è stato senza l'influsso di ciò che Lionello Venturi ha definito, sulla fine degli anni Venti: il gusto dei primitivi, senza cioè la scoperta che la vita dell'uomo ha una storia di milioni di anni e che perciò il tema della bellezza e della ricerca della sua espressione mediata ha anch'essa una storia che precede di millenni e millenni l'Olimpo. Così le sorgenti della creazione si allontanano in un tempo misterioso che è tutto da esplorare, alle cui origini probabilmente si trovano le forze istintive e spontanee dell'essere ed i suoi rapporti coi misteri terribili e meravigliosi che lo assediano.

Bisogna ancora dire che il Surrealismo non sarebbe stato quello che è stato ed è senza le sue profonde relazioni con il mondo della poesia. L'elenco dei poeti è lungo anche se incompleto: Leiris, Desnos, Prévert, René Char, Peret, Quenau, Apollinaire, Reverdy, Isidore Ducasse, Artaud, Lautreamont, Cravan, Roussel, Aragon, Elouard, Valery, Gide, Cendrars, Paulhan, Cocteau, fittamente intrighi nella nascita e nella evoluzione di Dada e del Surrealismo. Nel primo manifesto del Surrealismo, comparso nel novembre del 1924, Breton vi richiama esplicitamente a Rimbaud: « la vie est ailleurs », la vita è altrove, che può essere l'insegna maggiore del Surrealismo. E da Rimbaud è agevole risalire a Mallarmé e Beaudelaire e attraverso le loro naturali diramazioni recuperare alla poetica del Surrealismo quella vasta parte del mondo dell'arte del secolo scorso, in cui le fascinazioni ambigue della natura e le passioni del cuore umano rispecchiano i turbamenti dell'uomo; la coscienza che l'uomo ha delle immense aspirazioni che alberga, come un seme nel fiore, nell'involucro stesso della sua fragilità.

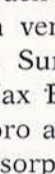
Nel secondo manifesto del Surrealismo, del dicembre del 1929, Breton scriveva: « Tutto fa pensare che esiste un punto dello spirito dal quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, ciò che si può comunicare e ciò che è incommunicabile, non sono più veduti come termini di una irriducibile opposizione ».

Nella poetica e nella tecnica di Breton e del Surrealismo quel punto, che è il punto in cui lo spirito assume i turbamenti dei sensi ed i sensi acquisiscono l'ineffabilità imponderabile dello spirito, è anche il momento che decide una profonda modificazione dei rapporti tra l'artista e la sua opera e dei legami tra l'artista e il mondo della realtà di natura. L'occhio intero spirito diventa allora un terzo occhio dell'uomo; l'occhio interiore, quello che distingue le figure dell'enigma.



*Le immagini che sono proiettate nel contesto della mostra rivelano i pingui raccolti dell'occhio interiore. Il suo sguardo investigatore mette in risalto contorni delle cose e degli eventi che sarebbe impossibile cogliere lungo le prospettive della ragione e della logica; penetra la verità oltre la barriera della materia e delle evidenze; suscita fantasmi d'altre realtà nei quali prendono corpo i nostri desideri, le nostre paure e le nostre angosce, ma si cristallizzano anche le nostre capacità esorcizzanti.*

*La scelta delle immagini è quella che poteva essere facilitata dalle circostanze; comprende tuttavia opere capitali ed esemplari di ciascuno dei protagonisti del Surrealismo.*



L'influenza dell'opera di Giorgio De Chirico sui surrealisti fu enorme, anche se lui la nega caparbiamente, come caparbiamente rifiuta l'etichetta « metafisica » per la sua pittura degli anni eroici. Eppure non si saprebbe come definire meglio questa pittura che esplora l'infinito, catalizza il sogno e richiama la presenza del mistero, come elemento che sollecita nell'oracolo simili agli enigmi della Sfinge, già dai titoli « L'enigma dell'oracolo », « L'incertezza del poeta », « Mistero e malinconia di una strada ». La fuga all'infinito dei portici, le statue solitarie, le ombre lunghe nelle strade e sulle piazze deserte, le torri senza apertura, come i manichini senza occhi ne labbra e gli interni abitati soltanto dal silenzio dell'epoca di Ferrara, costituiscono il contributo più alto e più toccante ad una visione dell'esistenza e della realtàmondana calate in un bagno di tristezza crepuscolare (vedi diapositive n. 1, 2, 3, 4).

Carrà incontrò De Chirico a Ferrara e ne subì la suggestione. La pittura metafisica in quel momento è una scuola. Attorno ai manichini di Carrà c'è la stessa allarmante solitudine, lo stesso silenzio, la stessa aspettazione dell'imprevisto che si riscontrano nei dipinti di De Chirico. Il tema si sviluppa, in un certo senso, attorno ad una più realistica coerenza figurale e la materia della pittura è più vicina alla sostanza delle cose. Lo spazio chiuso è quello di una stanza di sartoria, ma è anche quello di un rapporto geloso tra madre e figlio (vedi diapositiva n. 5).

L'altra linea di avvicinamento al Surrealismo è la linea del « Cabaret Voltaire » e del movimento Dada, fondati a Zurigo nel 1916. Alla Galleria Dada spongono nel 1917 Jean Arp, De Chirico, Max Ernst, Kandinsky, Klee, Franz Marc, Modigliani, Feininger, Picasso. Tutte le espressioni dell'avanguardia del tempo vi si trovano riunite ed è la prima verifica dei caratteri individuali dell'invenzione creativa che il Surrealismo dovrà poi esaltare. Nelle opere di Picabia e di Max Ernst si nota l'uso quasi provocatorio dei materiali e del loro accostamento « collage » ai fini di una crescita continua della sorpresa. Nell'opera di Arp si evidenzia la ricerca della forma semplice, come un leno spondaggio dei contorni più semplici ed evocativi, quasi a costituire un repertorio delle allusioni discrete. Nell'acquerello di Klee appare uno di quei fantasmi, appunto, d'altre realtà, identificato, fissato nell'attimo in cui comincia a somigliare ad una cosa che illumina la nostra memoria (vedi diapositive n. 6, 7, 8, 9, 10).

Max Ernst ha detto più volte che dipinge ciò che vede in se stesso e ch'egli assiste « come uno spettatore » alla nascita delle proprie opere. Lo sviluppo della sua iconografia e delle sue tecniche è certamente il più impreveduto; quasi che vada raccogliendo per strada suggerimenti che arrivano da chissà dove, come tante onde sonore. Lo sguardo rivolto all'interno è uno dei momenti più profondi del Surrealismo. Max Ernst dentro di sé può prelevare momenti ancestrali, legami oscuri con la sua tradizione e la sua terra natale, la Renania, come in « Foresta grigia ». Può in « L'angelo del focolare » del 1935 giocare sulla ironia rovesciata delle parole e sul forte contrasto delle parti perchè l'angelo sia un mostro che scatta sulla sua fame di distruzione. Può, infine, in « La vestizione della sposa » erigere un monumento barbarico e insieme tenerissimo al rituale d'amore (vedi diapositive n. 11, 12, 13, 14).

Dopo i contrasti col gruppo surrealista intorno al 1920 e dopo l'involuzione accademica verso la tecnica seicentesca De Chirico ha una straordinaria ripresa d'invenzione surrealista imperniata sulla vitalizzazione del segno e dei colori, che si trasferisce come una continua trepidazione alle immagini pittoriche. Nel ritorno del « Figliol prodigo » alcuni elementi della pittura metafisica, i manichini, i portici, i palazzi che sembrano disabitati, sui quali sventolano drappelle multicolori, ritornano in situazioni più complesse, rispecchiando il fraseggio bizzarro ed analogico, più completo delle pagine di « Hebdomeros ». I manichini poi appaiono sventrati. Dai loro grembi di stoffa si riversano, come da una cornucopia e come dono di un Demiurgo invisibile, statue smozzicate, colonne e timpani oppure alberi e rocce, gli amori viscerali che ognuno di noi porta dentro di sé (vedi diapositive n. 15, 16, 17).

Alberto Savinio, fratello di Giorgio De Chirico, che in certe poesie pubblicate su Le soirées de Paris da Apollinaire, aveva anticipato alcuni dei temi della Metafisica e del Surrealismo, cominciò a dipingere nel 1927. La sua opera viene ora riconosciuta come uno degli apporti più intelligenti e profondi alla poetica del Surrealismo. Egli è un mago dell'accostamento di oggetti eterogenei; della creazione di situazioni incongrue e assurde, come i giocattoli colorati nelle foreste di lava e di cenere per esempio; dell'aggregazione di archeologia e di natura nel « Sogno della Dea » della trasfigurazione freudiana dei simboli in « Dedalo » e nei « Genitori ». Senza però che venga mai meno una acuta vena d'ironia ed un margine sottile di dubbio sul valore delle immagini dipinte, che è il segreto dei grandi spiriti. Senza che mai venga meno neppure l'allegrezza dell'immagine (vedi diapositive n. 18, 19, 20, 21, 22).

Tra gli artisti che aderiscono anche soltanto per un certo periodo al Surrealismo bisogna ricordare André Masson, Alberto Giacometti, Hans Bellmer, Oscar Dominguez, Pierre Roy, Man Ray e Victor Brauner, il quale ultimo è stato uno degli artisti più tormentati ed ossessivi. Le sue chimere, creature ibride metà bestie metà umane, sembrano evocate come un atto propiziatorio o come un esorcismo. Nel « Surrealista » è possibile vedere rappresentati alla lettera i giochi d'alchimia e di stregoneria ed i riti magici che presiedono alla creazione del mostro surreale (vedi diapositive n. 23, 24).

Personaggi come Sebastian Matta e Wilfredo Lam portarono al Surrealismo, venendo dall'America Latina, dal Cile e da Cuba, ibridazioni piene di fascino. Terre, tradizioni e culture ancorate ad un passato denso di oscuri timori confluivano così nell'ambito del Surrealismo con la forza dei primitivi. « Belier imperatore delle mosche » di Lam rappresenta in modo perfetto l'incontro di un'immaginazione naturalmente agitata dai miti, dai fremiti della foresta vergine, dai rituali della stregoneria, e da paure ancestrali con la cultura complessa e preziosa dell'Europa, nel momento della sua crisi più acuta di crescita (vedi diapositiva n. 25).

Considerato a lungo come pittore pompier, cioè accademico pedante e tradizionalista, René Magritte occupa ora un posto di primo piano nella imagerie del Surrealismo. Con straordinario candore egli ha ricondotto in una trama figurativa il potere di spiazzamento delle immagini tra significato ed apparenza. Il suo successo è cresciuto proprio perchè egli dipinge le cose con la minuzia del naïf. Sono cose familiari: un trombone, una sedia, delle sfere, dei vestiti, dei divani, che Magritte mette in relazione in modo da farcele percepire diverse da quello che sono e dispone in modo da farle diventare lucidi segni di un oracolo oscuro. In « Il regno delle luci » l'ambizione surrealista di coniugare i contrari raggiunge uno degli effetti più spettacolari. La luce del giorno e quella del lampione si alternano appartengono alla stessa ora: l'ora dell'incantesimo e dell'arcano descritta con la precisione e con la grazia indispensabili alla chiara dialettica del pensiero (vedi diapositive n. 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33).

L'elemento sessuale, che ha un largo posto nella poetica del Surrealismo, è stato coltivato esplicitamente da molti artisti. Basta ricordare Dorothea Tanning, moglie di Max Ernst, Leonor Fini, Felix Labisse. Ma è Paul Delvaux il pittore che ha condensato nell'immagine di un nudo femminile apparentemente casto, quasi rugiadoso, bagnato dal chiarore lunare, ma intimamente carico di richiami ambigui, il sottile tormento dell'Eros. « L'eco » è uno dei suoi dipinti più famosi. Lungo la prospettiva notturna di una strada di scavo, il nudo echeggia, si ripete come il battito del cuore che si perde lentamente lontano, quasi a sottolineare l'acceleramento e la caduta del richiamo amoroso (vedi diapositiva n. 34).

I dipinti di Mirò, a cominciare dalla stagione surrealista, sono quelli che suggeriscono in modo lampante l'idea di una visione che ritrova la stagione dell'infanzia ed i giuochi dell'infanzia. Le forme e i colori sono una pura, lirica invenzione e riflettono sempre qualcosa delle meraviglie che incantano il mondo dei bambini; i fuochi d'artificio, i rischi allegri dei giocolieri, i clowns, i cappelli a cilindro dei prestidigitatori. Macchie che si sfrangiano ed esili trame di fili sottili, a volte qualche impuntura a descrivere un'orbita astrale. A velocità incredibile Mirò conduce lo spettatore lontano dalla realtà, ma come in « Personaggio » sembra molte volte, e quasi per scherzo, lasciarci tra le mani una traccia della figura che sta inseguendo nell'aria: il contorno di una maschera bianca come la luna di Pierrot e un guanto di lana azzurra (vedi diapositive n. 35, 36, 37).

Yves Tanguy rimase folgorato dalla vista di un dipinto di De Chirico, come Delvaux, come Dalì eppure niente nella sua iconografia ricorda alla lettera De Chirico. Certo fu il fascino della invenzione fantastica che catturò lo spirito di Tanguy, e la grazia con cui De Chirico inventa l'oggetto della pittura al di fuori di ogni regola. L'opera di Tanguy sembra infatti nascere e crescere su se stessa, nel corso di un lungo viaggio immaginario verso le origini del cosmo, nel momento in cui la materia e la vita escono dal caos e i primi vapori, le prime ondulazioni del terreno, le prime ombre portate segnalano la coagulazione di una presenza visibile. Oppure è un viaggio verso i relitti calcinati del mondo, ridotto ad una lunga spiaggia dove i ciotoli fingono a memoria palazzi, dimore e scheletri di animali. E' una visione anche questa infantile come quella di Mirò ed in un certo senso astratta, ma Tanguy avverte ed esprime persino nelle tinte basse, volentieri cinerine, la fine della festa e dell'innocenza, quindi la fine dell'allegrezza (vedi diapositive n. 38, 39, 40).

Salvador Dalì è il più controverso dei surrealisti. Si può forse provare fastidio davanti all'uso di una tecnica che ricorre a tutte le risorse scontate dell'accademismo pittorico, ma non si può non essere incantati dagli effetti spettacolari che Dalì ne sa ricavare, ricalzando, proprio con quegli effetti, la brillante complessità delle sue invenzioni. La tecnica di Dalì è quella del *trompe l'oeil*, dell'inganno ottico, del vero più vero del vero, per definire figure, luoghi ed avvenimenti che sono irreali, con uno smalto d'intelligenza che si esprime anche attraverso l'ironia dello sguardo e le continue metamorfosi delle immagini. « La nascita dei desideri liquidi » allaccia tutte queste qualità con la volontà di scandalo che è uno dei pretesti preferiti da Dalì, ma « Violette imperiale », con la conchetta nera del telefono in primo piano su un piatto di petro è una delle rappresentazioni più impressionanti della terribilità della natura e della presenza dell'arcano nel mondo della realtà (vedi diapositive n. 41, 42, 43, 44, 45, 46).