

L'ARTE DELL'INCONSCIO: IL SURREALISMO

L'inconscio è quella sfera dell'attività psichica che non raggiunge il livello della coscienza: è cioè, quella parte della vita interiore di ogni individuo della quale non possiamo avere né consapevolezza né, conoscenza.

L'inconscio, tuttavia, riesce a manifestarsi attraverso alcune azioni che l'uomo compie in modo automatico, cioè senza il filtro della ragione, quali l'improvviso emergere di ricordi che invano si era cercato di richiamare alla memoria, atti ripetitivi e abitudinari come melodie canticchiate sovrappensiero, dimenticanze di nomi, perdita di oggetti. Ma è senza dubbio il sogno la via privilegiata attraverso la quale l'inconscio si rivela in tutta la sua essenza e pregnanza.

Fu nel 1899 che Sigmund Freud pubblicò *L'interpretazione dei sogni*, rivelatasi un'opera rivoluzionaria per la sua visione del sogno come strumento più prezioso per la ricostruzione dell'attività psichica inconscia.

Da tale considerazione muove il ragionamento di Breton nel definire il Surrealismo.

Anzitutto egli constata che per ogni essere umano il sonno (e il sogno) costituisce una sorta di parentesi all'interno della sua attività quotidiana.

Però gran parte della vita dell'uomo trascorre nel sonno sognando. Deve, allora, esistere un modo perché anche questa attività del tutto umana possa entrare a far parte di una realtà superiore che riesca a conciliare i due momenti dell'esistenza: quello della veglia (che è ciò che comunemente chiamiamo realtà) e quello del sogno.

Il Surrealismo è un automatismo psichico, vale a dire un processo automatico che si realizza senza il controllo della ragione e fa sì che l'inconscio, quella parte di noi che si fa viva nel sogno, emerga e si esprima divenendo operante mentre siamo svegli. E così raggiunta quella realtà superiore, la *surrealtà*, in cui si conciliano veglia e sonno.

Se può essere facile capire come possa esistere una scrittura surrealista, più complesso è intendere cosa debba essere un'arte surrealista.

Max Ernst (1891-1976), pittore surrealista, partendo da una celebre frase del poeta Isidore Ducasse: "Bello come l'incontro casuale di una macchina per cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio", spiegava che tale bellezza proveniva dall' "accoppiamento di due realtà in apparenza inconciliabili su un piano che in apparenza non è conveniente per esse".

Infatti, di un ombrello, oggetto reale e ben noto, ognuno di noi ha un'idea precisa: sa, ad esempio, a cosa serve, dove si conserva, in che occasioni si adopera.

Il significato di <<ombrello>> è, quindi, definito una volta per tutte. Lo stesso vale per la macchina per cucire, anch'essa oggetto reale. E ognuno di noi sa qual è la funzione di un tavolo operatorio.

La bellezza surrealista nasce, allora, dal trovare due oggetti reali, veri, assistenti (l'ombrello e la macchina per cucire), che non hanno nulla in comune, assieme in uno stesso luogo ugualmente estraneo ad entrambi. Tale situazione genera un'inattesa visione che sorprende per la sua assurdità e perché contraddice le nostre certezze.

L'arte surrealista, che porta alle estreme conseguenze alcune delle tematiche romantiche inerenti al sogno e all'irrazionale, è un'arte a figurazione e non stratta: ciò vuol dire che le forme sono sempre figure riconoscibili.

I modi e le tecniche per pervenire a una pittura automatica e, comunque, svincolata dai processi di controllo razionale escogitati dai pittori surrealisti furono numerosi. Fra essi senza dubbio sono da ricordare il *frottage* (strofinamento) e il *collage*.

Il primo consiste nello sfregare una matita, un gessetto, un qualunque materiale per colorire, su un supporto (cartaceo o telato o d'altro genere) messo a contatto con un pavimento in legno, ad esempio, o con dei sacchi di iuta, o con una qualunque altra superficie che presenti delle asperità. L'immagine che ne deriva e che sarà quindi svincolata dalla nostra volontà può essere usata come evocatrice di oggetti e forme diverse.

Il **collage**, invece, accostando in modo casuale ritagli di giornali, di riviste tecniche, di stampe, di cataloghi, di pubblicità e altro ancora perviene a una associazione irrazionale di forme che, perciò, sono surreali.

Come risulta chiaro, il pensiero libero di correre senza freni di alcun genere aumenta la libertà individuale.

Esiste, però, un altro tipo di libertà cui il Surrealismo guarda con estremo interesse e a cui tiene allo stesso modo di quella individuale: la libertà sociale.

Tale libertà, è convinzione degli aderenti al movimento surrealista, si attua solo attraverso la rivoluzione.

Se ai fini dell'accrescimento della libertà individuale il punto di riferimento è Sigmund Freud, per l'avvento della libertà sociale la figura guida è riconosciuta in Karl Marx.

André Breton, assieme ad altri Surrealisti tra i quali i poeti Louis Aragon (1897-1982) e Paul Eluard (1895-1952), aderì al comunismo nel 1927 e nel 1930 la rivista <<La révolution surréaliste>> (La rivoluzione surrealista) cambiò nome divenendo <<Le surréalisme au service de la révolution>> (Il surrealismo al servizio della rivoluzione).

I Surrealisti avevano una proposta costruttiva che considerava sia una nuova scienza (la psicoanalisi di Freud) quale strumento per raggiungere la libertà individuale, sia l'azione politica rivoluzionaria quale strumento per concorrere alla libertà collettiva, cioè sociale.

Fra gli artisti che aderirono al movimento surrealista, che facevano ricorso, quindi, al sogno, all'inconscio e al paradosso ricordiamo Joan Mirò, René Magritte e Salvador Dalì.

RENE' MAGRITTE

“Nel 1910 De Chirico gioca con la bellezza, immagina e realizza quel che vuole: dipinge **Le chant d'amour** (Il canto d'amore) dove si vedono riuniti un guantone da box e il volto di una statua antica. Questa trionfante ha spiazzato l'effetto stereotipato della pittura tradizionale. E' la rottura completa con le abitudini mentali proprie agli artisti prigionieri del talento, del virtuosismo e di tutte le piccole specialità estetiche. Si tratta di una nuova visione del mondo in cui lo spettatore ritrova la dimensione dell'isolamento e può sentire il silenzio del mondo”.

Il passo, tra i più significativi di una conferenza tenuta da René Magritte il 20 novembre 1938 al Musée Royal des Beaux-Arts di Anversa, testimonia dell'incontro il più importante ai fini degli sviluppi del suo modo di fare pittura che l'artista aveva avuto con l'opera di Giorgio de Chirico.

Fu infatti nel 1925 che Magritte venne a conoscenza dei dipinti di de Chirico e si trattò di una rivelazione che determinò l'adesione, da parte dell'artista belga, al Surrealismo di cui lo stesso André Breton riconosceva in de Chirico il precursore.

René François Ghislain Magritte nasce a Lessines (Belgio) il 21 novembre 1893. Studia dapprima a Bruxelles all'Académie Royale des Beaux-Arts; nel 1922 inizia a lavorare disegnando carte da parati. Trasferitosi a Parigi nel 1927, entra in contatto con i Surrealisti e stringe amicizia con Breton ed Eluard. Già nel 1930, però, lascia il gruppo francese per contrasti con Breton e rientra in Belgio, stabilendosi a Bruxelles. Qui, attorno a lui, si coagula il gruppo dei Surrealisti belgi. Allorché, a seguito dell'offensiva iniziata il 10 maggio 1940, le truppe naziste occupano il Belgio, René

Magritte abbandona il suo Paese per rifugiarsi a Carcassonne. Rientrato in Belgio riprende la sua prolifica attività. Muore improvvisamente a Bruxelles il 15 agosto 1967.

Il **Canto d'amore** di de Chirico, a cui Magritte fa riferimento nel brano che abbiamo riportato in apertura, mostra tre oggetti senza relazione fra loro: un calco della testa dell'**Apollo del Belvedere** un rosso guanto di gomma da chirurgo (e non un guantone da box, come scrive Magritte) e una palla.

Le loro dimensioni sono fuori scala, essendo enormi (il calco della testa della statua e il guanto risultano appesi al fianco di un edificio che invadono interamente); essi non hanno alcun nesso l'uno con l'altro; il luogo dove sono riuniti è silenzioso e inanimato ("vi si può sentire il silenzio del mondo", scrive Magritte).

Tali caratteristiche sbalordirono ed entusiasmarono Magritte che, in specie, fu colpito dal senso di spaesamento prodotto dall'accostamento di oggetti dissimili in un luogo dove non ci si aspetterebbe mai di trovarli.

La ricerca dell'artista, da quel momento, verterà quasi essenzialmente sul nonsenso delle cose, sui rapporti tra visione e linguaggio, sulla creazione di situazioni inattese e impossibili, sulla valorizzazione degli oggetti usuali che, decontestualizzati cioè sottratti al loro contesto (ambiente) naturale consueto appaiono in tutta la loro novità e magia.

Non sono, allora, il sogno e l'inconscio i protagonisti delle riflessioni pittoriche di Magritte, ma è la veglia; una veglia fin troppo reale dove gli oggetti, tuttavia, hanno un qualcosa che li accomuna ad altri o sono a questi sovrapposti e risultano, in tutti i casi, trattati con una nitidezza di linee e di colori tale che, nonostante gli abbinamenti e gli accostamenti, sembrano più veri del vero.

E' del 1928-1929 **L'uso della parola** un dipinto raffigurante una pipa e recante, nella porzione inferiore, una ben chiara scritta: "Ceci n'est pas une pipe", cioè "Questo non è una pipa".

Magritte vuole sottolineare la differenza fra l'**oggetto reale** (la pipa) e la sua **rappresentazione** (la pipa dipinta).



E' ovvio che la pipa e la sua immagine **non coincidono**, non sono la stessa cosa. Inoltre nessuno potrebbe mai fumare una pipa dipinta, pertanto l'oggetto reale e la sua rappresentazione non hanno neppure le stesse funzioni: hanno proprietà e caratteri diversi. Eppure chiunque di noi, guardando una pipa disegnata o dipinta, alla domanda "cos'è?" risponde "è una pipa".

Ognuno ha quotidiana esperienza di questo curioso quanto inavvertibile equivoco dovuto alla convenzione che lega a ogni oggetto un nome.

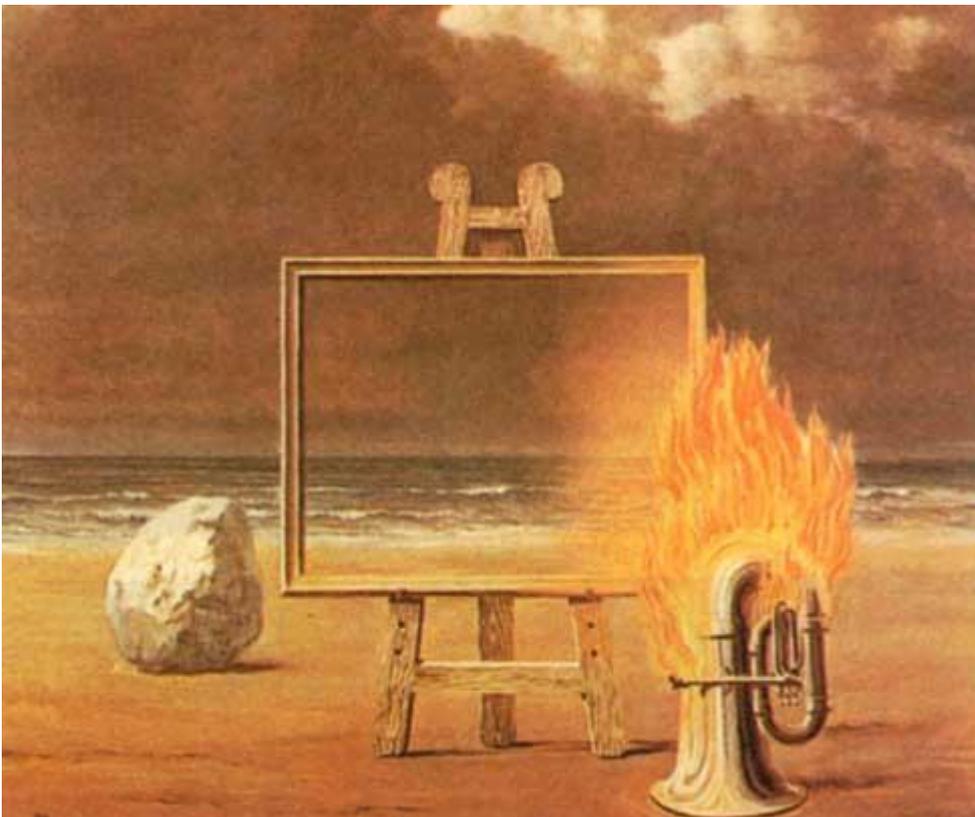
Per sottolineare la funzione di rottura delle convenzioni del suo dipinto, Magritte ha aggiunto una scritta esplicativa, una didascalia, in un corsivo molto scolastico, ricollegandosi a quelle tavole che tutti abbiamo avuto fra le mani da bambini agli inizi della nostra carriera di studenti quando, per cominciare ad avere dimestichezza, con le lettere dell'alfabeto, guardavamo un'immagine nota (oca, zappa, anello eccetera) il cui nome iniziava con la lettera da imparare a leggere e scrivere.

Ma la spiegazione di Magritte contrasta decisamente con tale impostazione didattica e, anzi, sfruttandone forme e metodo, afferma decisamente il contrario di ciò che ognuno pensa guardando quella determinata immagine dipinta.

Questa contraddizione genera uno stato di *shock* che costituisce la poesia dell'opera che stiamo guardando.

Inoltre il contenuto, il messaggio che il dipinto ci trasmette, è di tipo filosofico e ci invita a riflettere. Per la prima volta, pertanto, scopo dell'opera d'arte non è più l'arte di per sé, ma una riflessione.

In **La bella prigioniera**, un dipinto del 1947, vengono mostrati tre oggetti in riva al mare: una roccia, una tela dipinta posta su un cavalletto e una tuba infuocata.



Nel dipinto Magritte fonde due tipici suoi modi di generare poesia, stupore e problemi. Il primo è visibile nel destino riservato alla tuba, uno strumento musicale immaginato in fiamme. L'oggetto è stato decontestualizzato ed è stato *modificato*. Alle sue consuete e note proprietà ne è stata aggiunta una che non ha nella realtà, quella cioè di essere infiammabile, di poter bruciare.

Il secondo modo risiede nella possibilità di vedere allo stesso tempo e dal medesimo punto di vista sia l'oggetto reale sia la sua rappresentazione pittorica.

Infatti sulla tela è raffigurato come in un trompe-l'oeil, forse ricordo dell'attività giovanile dell'artista quando si guadagnava da vivere disegnando carta da parati esattamente quello che è al di là d'essa e che essa stessa ci nasconde: una porzione di spiaggia, di mare e di cielo tempestoso.

Il paesaggio esiste, quindi **simultaneamente** nella mente di chi osserva, sia nella realtà sia sulla tela anche se lo vediamo una sola volta. Però Magritte aggiunge un ulteriore elemento di sorpresa che scompagina l'idea che ci siamo formati di quello che stiamo guardando. La tela riflette le fiamme della tuba.

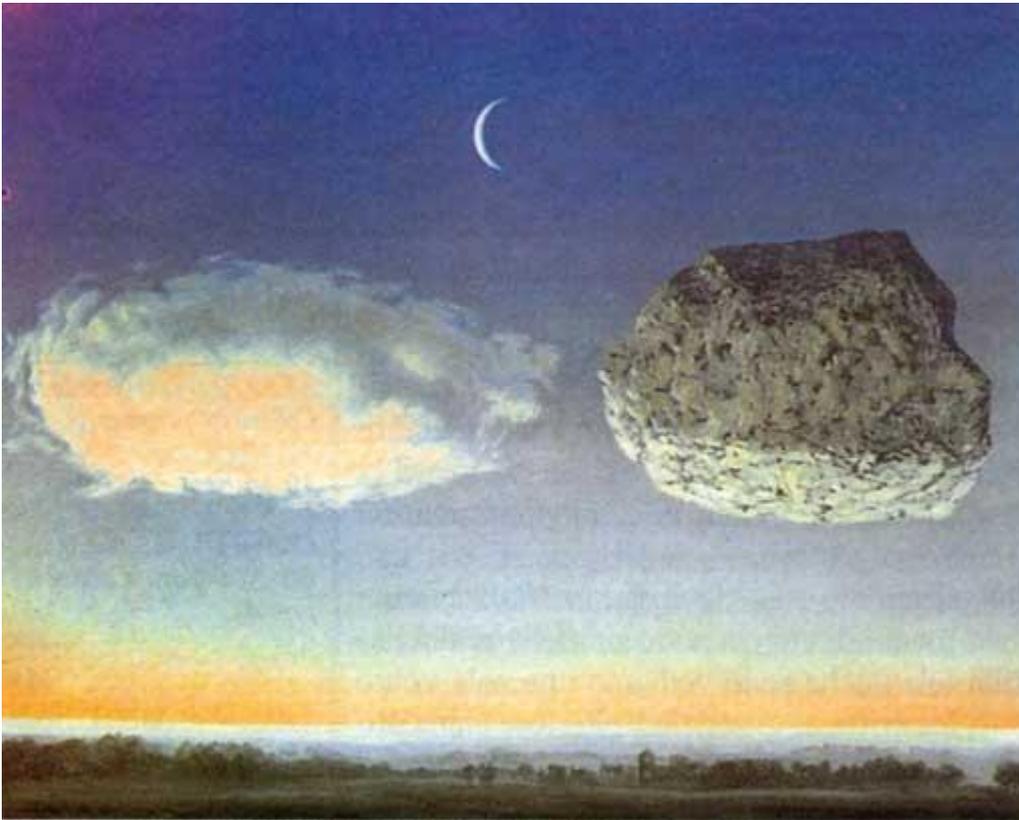
Ne **Le passeggiate d'Euclide** al tema del quadro nel quadro si aggiunge **la doppia immagine** del cono (la strada in prospettiva sulla destra e la copertura di un campanile merlato a sinistra).

Nel dipinto, realizzato con precisione quasi fotografica, la geometria, che può essere illusiva, mostra il suo aspetto ludico e crea una sorta di magico gioco di parole visivo che procura piacere facendo scattare il nostro meccanismo di curiosità e divertimento.



La **Battaglia delle Argonne** venne dipinta nel 1959. La visione è da mozzafiato perché vediamo una immane roccia, librata su un borgo, gareggiare con una nube dalla forma simile nel riempire assurdamente, e contro ogni logica o senso comune, un cielo al cui centro è posta una falce di luna che ci assicura che è tutto vero e normale.

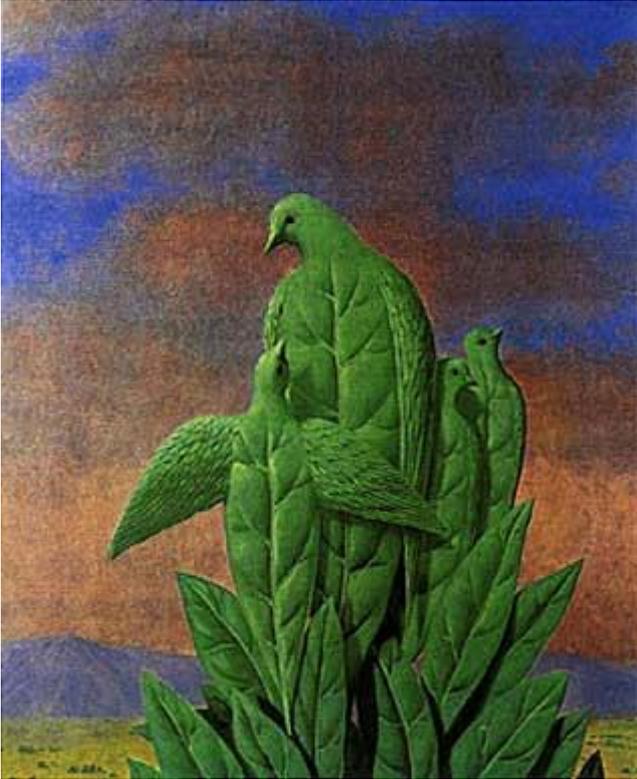
Non sappiamo se la roccia sia immobile, se stia precipitando o si stia sollevando.



Di nuovo Magritte gioca con i nostri sensi e con i nostri più forti e radicati convincimenti *aggiungendo* alla roccia una qualità (quella di poter volare o sollevarsi) ovvero *privandola* dell'attributo del peso, sottraendola, in ambedue i casi, alla legge di gravità cui, per sua propria natura, essa è soggetta.

Risale a pochi anni prima della morte dell'artista l'esecuzione de **Le grazie naturali**.

Quattro uccelli verdi sono, allo stesso tempo, anche foglie turgide in un ambiente semidesertico delimitato in lontananza da una catena montuosa.



L'ibridazione in tal caso la fusione di due entità reali e conosciute, gli uccelli e le foglie è un ulteriore mezzo per produrre uno spaesamento. E così che le foglie diventano esseri animati e gli uccelli partecipano della vita vegetale, mentre, radicati alla terra, sono privati della capacità di volare. Tale ultima osservazione, è capace da sola, di generare tristezza e struggente malinconia. Ad accrescere la capacità poetica dei dipinti di Magritte interviene anche il titolo che ad essi l'artista ha attribuito. Il titolo non è mai esplicativo del soggetto rappresentato ma, nelle intenzioni di Magritte, esso evoca in un qualche modo qualcosa che ha attinenza con il soggetto. Ad esempio il nome di Euclide è connesso con la geometria in ***Le passeggiate di Euclide***, la bellezza, la delicatezza e la grazia di un uccello reso natura vegetale si addice, invece, a ***Le grazie naturali***.