

Il percorso dei protagonisti

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, nato a Blainville nel 1887 e morto a Neuilly nel 1968, trascorse i primi anni del Novecento a Parigi, in un contesto cruciale che vedeva all'opera i Fauves e i Cubisti. Lo stesso Duchamp, diversi anni più tardi, affermò: «tra il 1906 e il 1910 o 1911, io oscillavo tra diversi stili ed ero influenzato dal Fauvismo, dal Cubismo e a volte dalla ricerca di espressioni più classiche».

La breve adesione al Cubismo di Duchamp, dopo il 1910, non fu tuttavia ortodossa. Egli, infatti, pur partendo dalla visione cubista, si pose la questione del movimento in termini piuttosto vicini al Futurismo, conducendo la ricerca su un terreno nuovo e originale. Questa operazione di dinamizzazione, che manifesta una chiara polemica verso le regole della scomposizione analitica cubista, e contribuisce per molti aspetti a metterla in crisi, culminò nel famoso «Nudo che scende le scale n. 2» [► fig. 268], dipinto da Duchamp nel 1912.

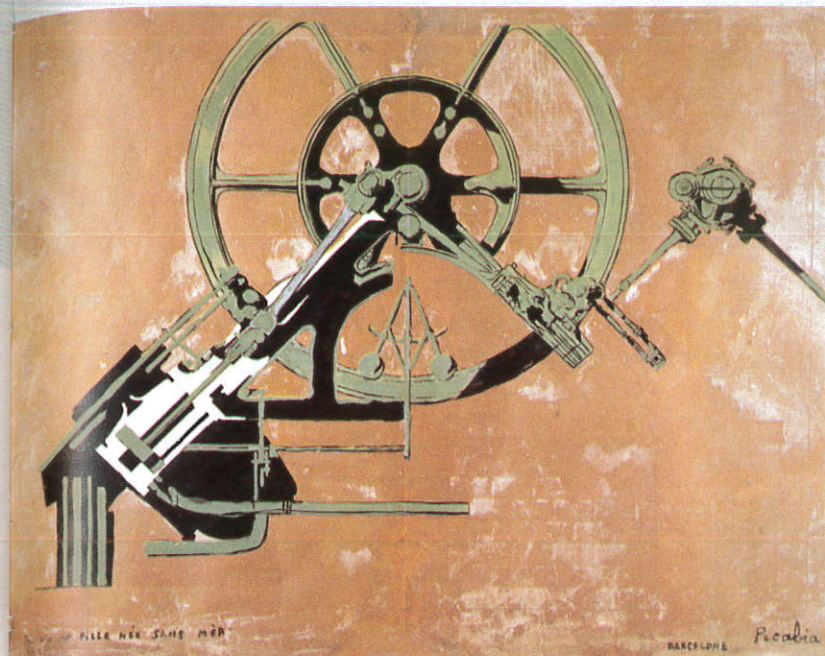
In questo quadro l'artista, ispirandosi al procedimento cronofotografico sperimentato dal

8. Dada

fotografo E. Muybridge (cfr. p. 107), e impiegato anche dai Futuristi nei loro dipinti in movimento, rappresenta una figura umana che scende le scale, individuando, in un complesso ritmo di forme, le sue diverse fasi statiche. Chiaramente Duchamp è interessato ad una visione ricostruita mediante una progressione successiva di istantanee. Il movimento compiuto dalla sua figura è un moto meccanico e ripetitivo, che trasforma il soggetto in un manichino o un robot.

Nel 1915, dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, Duchamp decise di emigrare negli Stati Uniti. L'opera a cui si dedicò subito dopo, e che lo tenne occupato dal 1915 al 1923, è il vetro dal curioso titolo «La Sposa messa a nudo dai suoi Scapoli, anche» [► fig. 269] o più semplicemente «Il Grande vetro», che non è un vero e proprio quadro, ma un congegno di immagini su lastre trasparenti sovrapposte.

Questa monumentale «macchina inutile», complicatissima e ironica, che racconta la vicenda di una sposa (sospesa nella parte superiore della lastra) che non riesce ad essere denudata dai suoi nove pretendenti (in basso a sinistra), è in



realtà un racconto metaforico di difficile lettura, dove intervengono numerose simbologie ermetiche e allusioni umoristiche.

Nel 1926, durante un trasporto, la grande lastra cadde e sulla superficie si delinse una ragnatela di incrinature. Duchamp, dichiarandola incompiuta, rinunciò a proseguire i lavori e per circa vent'anni, sospendendo quasi del tutto l'attività artistica, si dedicò professionalmente al gioco degli scacchi.

Francis Picabia

Francis Picabia, nato a Parigi nel 1879, dopo un periodo impressionista, e un breve avvicinamento ai Fauves e al Cubismo, nel 1910 si legò a Duchamp con un'amicizia che durerà tutta la vita. Nel 1915 Picabia era a New York, dove intanto si era trasferito l'amico, ed entrò in contatto con nuove esperienze artistiche. In un'intervista concessa nel 1915, Picabia dichiarava: «Questa visita all'America ha prodotto una radicale rivoluzione nel mio modo di lavorare [...] d'un lampo ho compreso che lo spirito del mondo moderno è racchiuso nelle macchine e che attraverso le macchine l'arte avrebbe trovato la sua espressione più viva».

Iniziò così a dipingere le sue celebri tele meccaniche, come «La figlia nata senza madre» [► fig. 270] del 1916-17, titolo che allude in modo enigmatico proprio alla macchina. In una definizione già apparsa nel 1915 sulla rivista «291», troviamo infatti che «la macchina è la figlia nata senza madre, perché nasce, come Minerva dalla testa di Giove, dalla mente dell'uomo che la costruisce».

Anche le opere di Picabia sono curiose macchine inutili che racchiudono, in modo più o meno ironico, sfacciate metafore erotico-sessuali (sottolineate dai titoli e dai teneri colori con cui sono dipinte) o alludono alla lenta e

progressiva riduzione dell'uomo a congegno disumanizzato.

Tornato in Francia nel 1919, dopo alcuni anni trascorsi a Barcellona, l'artista partecipò all'ultima stagione dell'avventura Dada, per poi avvicinarsi al Surrealismo. Morì a Parigi nel 1953.

Man Ray

L'artista e fotografo americano Man Ray – «Raggio-Uomo» come vorrà soprannominarsi –, nato a Filadelfia nel 1890 e morto a Parigi nel 1976, è l'altro grande protagonista della stagione Dada e Surrealista.

Dopo aver studiato architettura e disegno industriale a New York decise, dal 1907 circa, di diventare pittore. Fondamentale a tal fine fu l'incontro con l'avanguardia artistica europea, soprattutto con la produzione di Picabia e Duchamp.

Sono gli anni che vedono Ray sperimentare nuovi linguaggi e materie extra-pittoriche, come l'aerografo applicato alla pittura e, soprattutto, nuovi procedimenti d'intervento nel campo della fotografia. Ma è nel 1921, dopo il trasferimento a Parigi, che l'americano elabora la sua più originale procedura per costruire le immagini: la Rayografia. È un procedimento fotografico che consiste nell'impressionare la pellicola fotosensibile senza servirsi del metodo tradizionale – cioè senza apparecchio fotografico –, ma mettendola direttamente a contatto con gli oggetti ed esponendola alla luce configurando immagini-ombra astratte e fluttuanti, come nel «Rayogramma» realizzato nel 1925 [► fig. 271]. Ray, inoltre, introdusse dei suggestivi effetti di rifrazione ottenuti con l'accostamento di diversi vetri, ma è sempre «il caso» ad avere la parte determinante, secondo un procedimento quindi tipicamente dadaista, assai apprezzato anche dai Surrealisti.

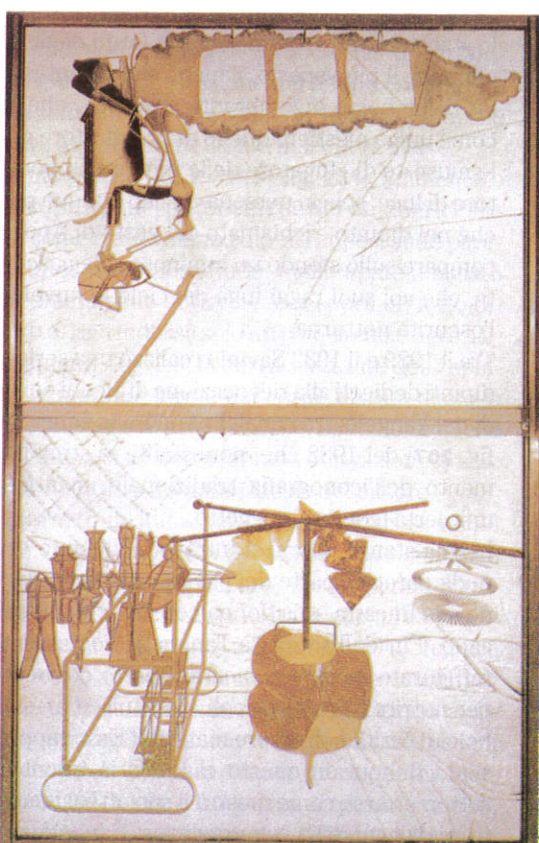
► Fig. 270 (a sinistra) Francis Picabia, «La fille née sans mère» («La figlia nata senza madre»), 1916-17, acquerello con pittura metallizzata e olio su cartone, 77,5 x 51 cm, Londra, Collezione Marletti

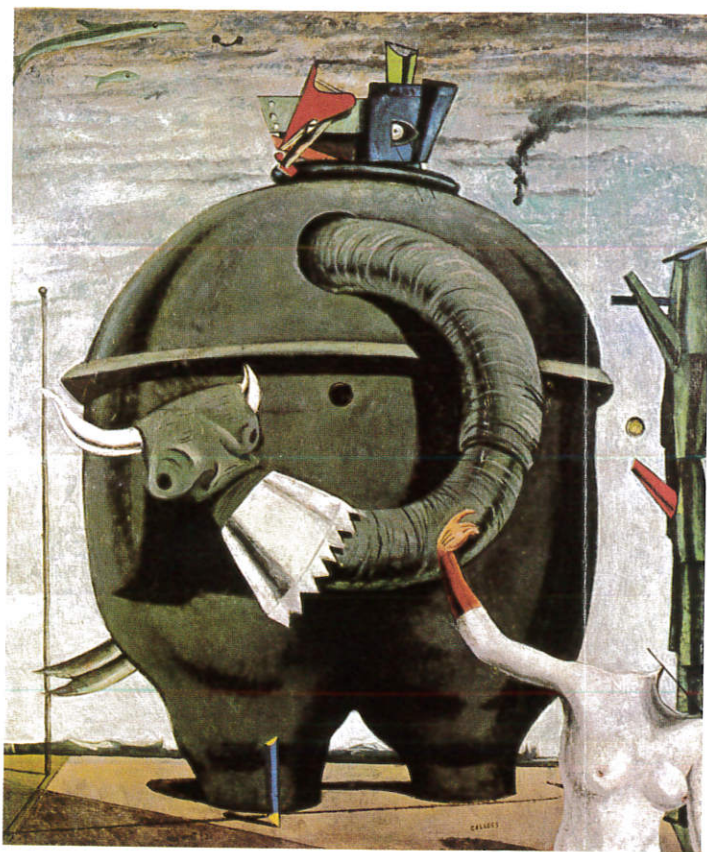
► Fig. 271 (a destra) Man Ray, «Rayogramma», 1925, impressione diretta su carta sensibile, 49 x 39 cm, Torino, Collezione privata

► Fig. 268 (a sinistra) Marcel Duchamp, «Nudo che scende le scale n. 2», 1912, olio su tela, 148 x 89 cm, Filadelfia, Museum of Art, Collezione Arensberg



► Fig. 269 (a destra) Marcel Duchamp, «La Mariée mise à nu par ces Célibataires, même» («La Sposa messa a nudo dai suoi Scapoli, anche» o «Il Grande vetro»), 1915-23, olio e piombo saldato su vetro, 2,60 x 1,78 m, Filadelfia, Museum of Art, Collezione Marletti





▲ Fig. 139 Max Ernst, «L'éléfante Célebès», 1921, olio su tela, 1,30 x 1,10 m, Londra, Collezione privata

«È ancora troppo presto per sapere quale sia stata l'effettiva portata storica di Dada – ha scritto nel 1951 il pittore statunitense Robert Motherwell – ma fin da adesso possiamo affermare che, per il fatto di aver dato l'avvio al Surrealismo, esso ha creato un nuovo clima culturale, di cui l'arte e la poesia non possono più oramai non tenere conto».

Il passaggio di mano tra Tristan Tzara e i poeti francesi Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard e, soprattutto, André Breton, vera guida spirituale e catalizzatore del gruppo surrealista, avvenne a Parigi nei primissimi anni Venti. Nonostante le numerose polemiche, i contrasti anche violenti e le inevitabili differenze che si imposero nel corso degli anni, molte delle posizioni di Dada permangono nel Surrealismo, anche se tutto acquista una fisionomia diversa.

Alla negazione totale di Dada, il Surrealismo oppone infatti una decisa volontà di affermazione; al «niente» del Dadaismo, i surrealisti sostituiscono un progetto estetico concreto, un sistema di conoscenza basato sulla psicologia e sulla filosofia.

Il movimento – con un orientamento iniziale-

mente letterario – nacque ufficialmente a Parigi nel 1924, anno di pubblicazione del *Primo Manifesto del Surrealismo* scritto e firmato da André Breton, ma già alcuni anni prima, nell'ambito delle manifestazioni organizzate dalla rivista «Littérature» (fondata nel 1919 da Aragon, Breton e Soupault), era cominciata la costituzione del gruppo.

Il Surrealismo, termine coniato dal poeta Apollinaire nel 1917, viene definito nel *Manifesto* come «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero con l'assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale». In questa definizione è racchiuso il principio della poetica surrealista e il consapevole superamento della posizione Dada.

Il riscatto totale dell'immaginazione dal controllo razionale può essere attuato secondo i Surrealisti mediante il procedimento dell'automatismo psichico, che permette alle immagini provenienti dall'inconscio di fluire liberamente senza filtri e di essere registrate dall'artista.



► Fig. 140 Joan Miró, «Il Catalano» (Figura), 1925, olio su tela, 100 x 81 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

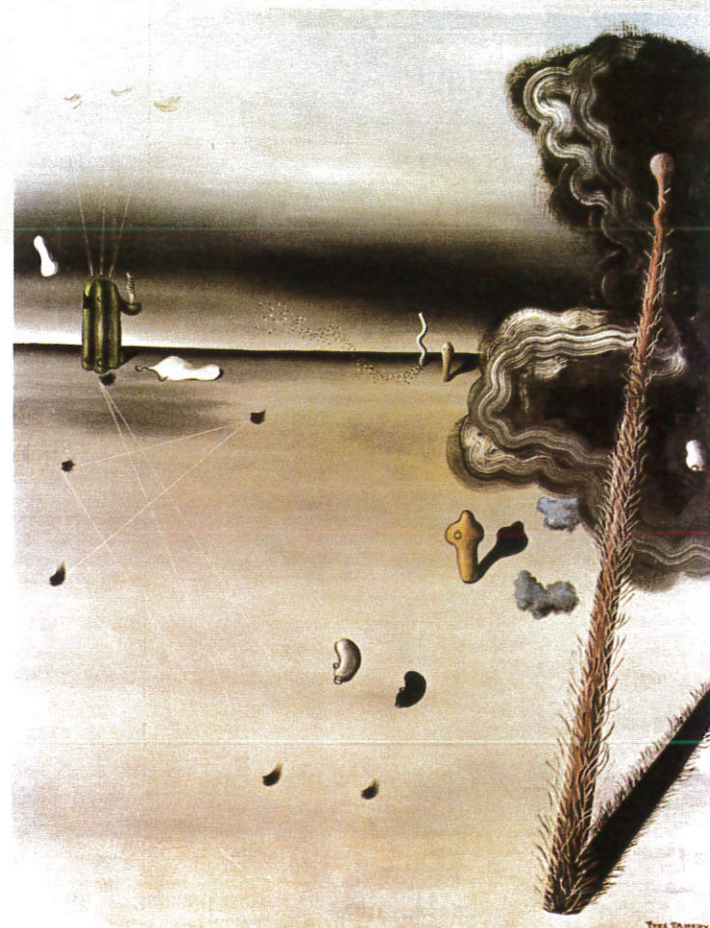


▲ Fig. 141 André Masson, «Armatura», 1925, olio su tela, 80 x 54 cm, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

Questo significa privilegiare, tanto nella produzione poetica, quanto in quella figurativa, quella dimensione inconscia sulla quale Freud aveva fatto luce: sogni, pulsioni, atti mancati, lapsus e quant'altro. Dare voce a questo mondo inconscio, mediante la tecnica dell'automatismo, permette all'artista surrealista di costruire di fatto un nuovo modello di realtà: una realtà assoluta, la «surrealtà», come la definisce Breton.

Il processo di trascrizione automatico aveva trovato una diretta anticipazione in Dada. I consigli di Tzara per «fabbricare» una poesia dadaista, semplicemente seguendo il filo della casualità e in piena libertà, erano già esempi di spontaneità e automatismo. Tuttavia se per Dada tale procedimento aveva lo scopo di scardinare qualsiasi tipo di logica convenzionale, per il Surrealismo si tratta di «rivelare tutto il meraviglioso» che la ragione nasconde.

Pur prendendo l'avvio, come abbiamo detto, da un programma dichiaratamente letterario, ben presto aderirono al movimento numerosi artisti. Già nel *Manifesto* del 1924 Breton aveva fatto il nome di Giorgio de Chirico (la cui pittura può essere considerata una importante anticipazione al Surrealismo), indicando fra i frequentatori del gruppo Picabia, Duchamp, Picasso, Man Ray, Max Ernst [► fig. 139], André Masson [► fig. 141] e Paul Klee. Anche lo spa-



▲ Fig. 142 Yves Tanguy, «Mamma, papà è ferito», 1927, olio su tela, 92 x 73 cm, New York, Museum of Modern Art

gnolo Joan Miró [► fig. 140] era entrato in contatto con Breton piuttosto presto, fin dal 1923. Nel 1925 a Parigi venne allestita la prima collettiva ufficiale surrealista alla quale prese parte – oltre a molti degli artisti già citati – il pittore e scultore Hans Arp. L'anno successivo si unirono al gruppo René Magritte e Yves Tanguy [► fig. 142], e nel 1929 lo spagnolo Salvador Dalí.

Il Surrealismo, come del resto anche Dada, non impone limiti programmatici o stilistici, lasciando l'artista libero nella scelta dei suoi strumenti figurativi; vengono quindi impiegati i più diversi procedimenti, da quelli pittorici tradizionali e dalle proposte rivoluzionarie già utilizzate dai Dadaisti (*collage*, fotomontaggio, «oggetto trovato», ecc.), alle nuove tecniche «automatiche», come il *frottage*, inventato da Ernst, che consiste nello strofinare una matita o un carboncino dopo aver posto un foglio di carta a contatto con una superficie ruvida o irregolare.

Volendo fissare alcuni punti fermi, seppur generici, si può dire che la pittura surrealista segue fondamentalmente due strade: la prima figurativa, fondata sul processo di formulazione e associazione automatica delle immagini, la seconda invece astratta, fondata cioè sulla scrittura automatica diretta, entrambe talvolta percorse dallo stesso artista.

▼ Fig. 143 René Magritte, «Il tradimento delle immagini», 1928-29, olio su tela, 58,5 x 94 cm, Los Angeles, County Museum of Art



▼ Fig. 144 Paul Delvaux, «La donna con la rosa», 1936, olio su tela, 34,5 x 45 cm, Collezione privata



A partire dalla seconda metà degli anni Venti, e in particolare nel decennio successivo, le ricerche surrealiste si diffusero rapidamente oltre l'ambito parigino, soprattutto in Belgio con René Magritte [► fig. 143] e Paul Delvaux [► fig. 144], arrivando ad interessare anche l'America e il Giappone.

Verso la metà degli anni Trenta, dopo che Breton nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, pubblicato nel 1930, aveva dichiarato con fermezza le posizioni politiche del movimento, il Surrealismo giunse ad una esplicita posizione marxista.

I Surrealisti si trovarono così divisi tra l'impegno politico da una parte e la libera esplorazione delle coscienze individuali dall'altra. Ciò generò crisi, sconfessioni e fughe; eppure, nonostante i dissensi, l'orientamento generale del movimento non mutò.

Solo la seconda guerra mondiale e la conseguente dispersione degli artisti (soprattutto verso l'America) segnarono la reale disgregazione del gruppo, ma non la fine della poetica surrealista cui va il merito di averci proposto – come ha sottolineato Robert Bréchon – «un capovolgimento delle idee, delle immagini, dei miti, delle abitudini mentali che condizionano sia la conoscenza che abbiamo di noi stessi e del mondo, sia il nostro impegno in questo mondo».

Libero nella scelta dei suoi strumenti espressivi, l'artista surrealista rivolge l'attenzione a quasi tutti i campi dell'arte e della cultura: dalla scultura alla fotografia, dal teatro al cinema. In ambito scultoreo lavorano nomi importanti, come Hans Arp, Hans Bellmer, lo svizzero Alberto Giacometti [► fig. 145], e personalità che pur affrontando frequentemente la pittura si cimentano anche nella plastica, come gli stessi Miró, Ernst, Dalí, ironici creatori di «oggetti a funzionamento simbolico».

La possibilità di allargare il campo degli interventi anche al cinema non è un'intuizione esclusiva del Surrealismo. In Europa, già a partire dagli anni Dieci e con maggior intensità negli anni Venti, si era sviluppata una complessa interazione fra questo nuovo strumento di comunicazione e le avanguardie artistico-letterarie.

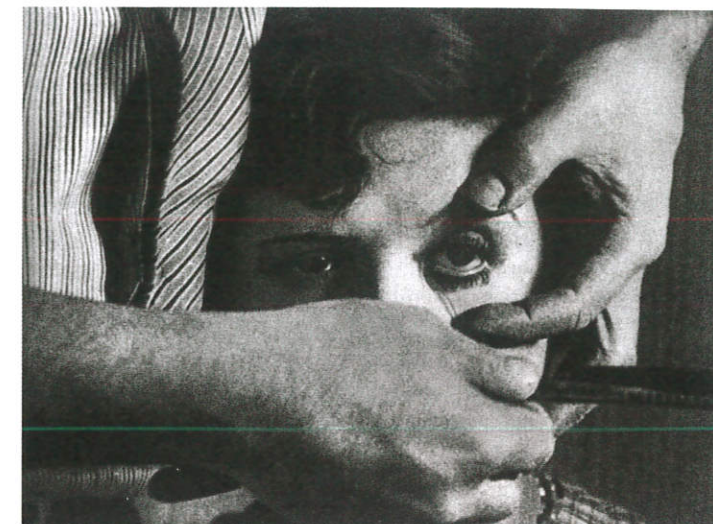
Il Futurismo, per esempio, aveva tratto dal cinema non poche indicazioni per la messa in discussione dei valori estetici tradizionali; così lo stesso Dadaismo, per il quale però il confronto con questo nuovo strumento significava piuttosto negazione e irrisione dei valori della «odiata cul-

tura borghese». La novità portata dai Surrealisti sta principalmente in un diverso atteggiamento e in una differente valutazione delle possibilità offerte dal dispositivo cinematografico che diventa un interessante campo di sperimentazione ricco di inedite possibilità. Valorizzando le analogie che esistono tra cinema e sogno, tra i meccanismi della visione filmica e i meccanismi dell'inconscio, il Surrealismo ha avuto un ruolo fondamentale nel suggerire le più libere sperimentazioni in campo cinematografico.

Molti rappresentanti del cinema surrealista provengono direttamente dal campo della pittura. È il caso, solo per ricordare i nomi più illustri, di Man Ray (*L'étoile de Mer*, 1928), Marcel Duchamp e Salvador Dalí. Altri sono invece fin dall'inizio coinvolti nello sperimentalismo



▼ Fig. 146 Fotogramma dal film «Un cane andaluso» di Luis Buñuel e Salvador Dalí



cinematografico, come Antonin Artaud (anche se è più noto per le sue elaborazioni teatrali), René Clair e, soprattutto, Luis Buñuel (1900-1983), autore di alcuni film in cui si ritrova la più coerente e chiara trasposizione dei tipici meccanismi poetici del Surrealismo.

In *Un cane andaluso*, del 1928 [► fig. 146], il primo dei film di Buñuel (seguirà nel 1930 *L'âge d'or*) realizzato in collaborazione con Salvador Dalí, vi è un uso del montaggio e una tecnica di costruzione delle sequenze che sono l'equivalente filmico della *scrittura automatica*, cioè il libero accostamento, secondo i percorsi seguiti dall'inconscio e senza alcun controllo razionale, di immagini prese dai più disparati contesti. Nel celebre prologo del film, ad esempio, gli autori accostano due fotogrammi razionalmente inconciliabili; il primo mostra una nuvola lunga e sottile che passa davanti alla luna, mentre il secondo, provocando un fortissimo shock emotivo, fotografa l'immagine di una lama di rasoio che seziona in due l'occhio di una donna.

«*Un cane andaluso* è nato dall'incontro fra due sogni – scriverà Buñuel – uno mio e uno di Dalí [...], la sceneggiatura fu scritta in meno di una settimana secondo una semplicissima tecnica: non accettare alcuna idea, alcuna immagine in grado di portare a una spiegazione razionale, psicologica o culturale. Aprire le porte all'irrazionale. Accogliere solo le immagini che ci colpivano, senza cercare di capire perché».

◀ Fig. 145 Alberto Giacometti, «Sfera sospesa» (o «L'ora delle tracce»), 1930, gesso e metallo, altezza 61 cm, Zurigo, Kunsthau, Alberto Giacometti Stiftung

Hans Arp

Hans Arp, nato a Strasburgo nel 1887 e morto a Basilea nel 1966, si formò alla Scuola di Belle Arti di Weimar. Dopo le prime tele di carattere ancora tradizionale, nel 1912, a Monaco, conobbe Kandinskij e partecipò alla seconda mostra del Blaue Reiter. Nel 1914 era a Parigi e iniziò a realizzare le sue prime opere astratte.

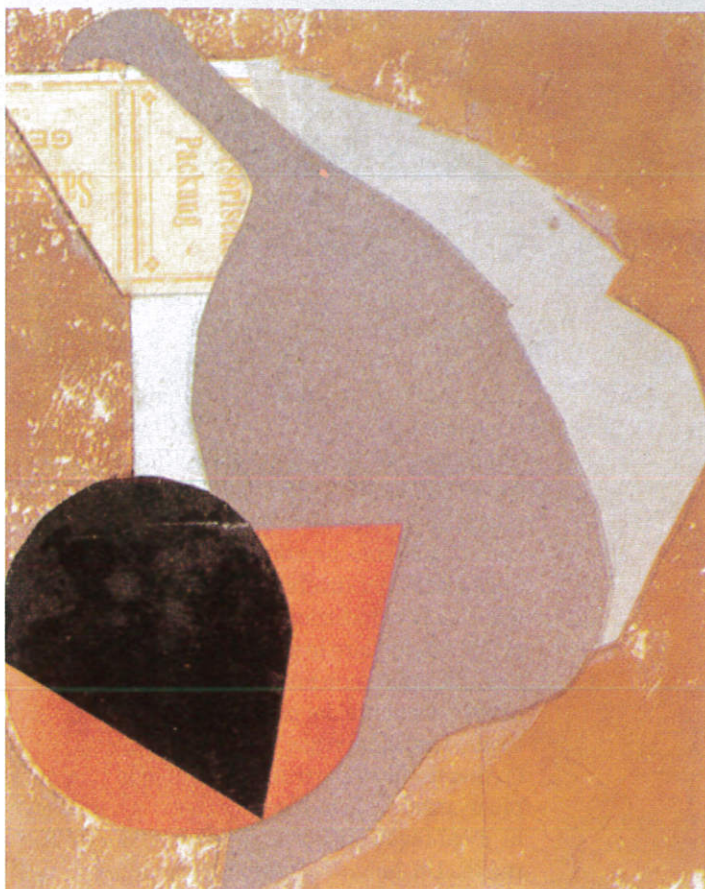
Lo scoppio della prima guerra mondiale riportò Arp in Svizzera. Fu un periodo decisivo per l'artista, nel corso del quale oltre a collaborare vivacemente alle iniziative del movimento Dada, sperimentò tecniche personalissime: dal *collage*, con carta e stoffa, al rilievo policromo. La produzione di Arp si risolse così in curiose opere non-figurative, come «Prima della nascita» [► fig. 280] del 1914, che ricorda – è stato osservato – una forma fetale quasi sospesa a un cordone ombelicale.

Il procedimento espressivo seguito dall'artista per creare le sue forme è analogo a quello della natura: «noi vogliamo produrre come una pianta che produce un frutto e non riprodurre». È qui che ha inizio la sua fase cosiddetta «biomorfica», caratterizzata da forme sempre indeterminate e allusive, e create nella maggior parte dei casi arbitrariamente, secondo le leggi del caso. Alcuni *collages* di Arp, infatti, sono ottenuti facendo semplicemente cadere frammenti di carta o di stoffa su un supporto, dove vengono fissati dall'artista senza alcuna regola.

Nel 1925 aderì al Surrealismo ed espose alcune sue opere alla prima mostra allestita dal gruppo alla Galleria Pierre di Parigi.

Dagli anni Trenta l'artista si dedicò quasi esclusivamente alla scultura a tutto tondo, elaborando forme morbide, levigate e dai volumi compatti, che ricordano forme organiche, pur essendo artificiali come in «Seme gigante» [► fig. 281].

L'opera ricorda molto da vicino le strane forme cellulari dipinte da Tanguy, qui concretizzate però nella pietra. Ne risulta una forma arcaica e archetipa, originaria ed elementare, da cui può evolversi ogni possibile forma vivente. Il



▲ Fig. 280 Hans Arp, «Prima della nascita», 1914, *collage*, 9 x 11 cm, Parigi, Collezione privata



◀ Fig. 281 Hans Arp, «Seme gigante», 1937, pietra, altezza 1,60 m, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

principio biomorfico impiegato da Arp costituirà uno dei modelli di riferimento più importanti per molta scultura del Novecento, da Moore ad Alberto Viani.