



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE INCANTATRICI
a cura di Francesca Pagani
luglio 2013

DANIELA BARCELLA

Incantatrici allo specchio.

Dal Surrealismo magico alla contemporaneità

Le donne devono riappropriarsi dei propri diritti, inclusi quei poteri misteriosi che da sempre sono stati nostri e che nel corso del tempo gli uomini hanno violato, rubato o distrutto.

Leonora Carrington (1976)

Strumento della duplicazione dell'immagine e della restituzione dello sguardo, lo specchio è iconograficamente associato in modo particolare alla rappresentazione della figura femminile. Pur nelle sue svariate declinazioni, esso pare comunque riconducibile, da un lato, al simbolo elettivo della necessità femminile dell'auto-osservazione e del controllo della propria immagine e, dall'altro, a medium dalle potenzialità magiche ed occulte per accedere a realtà immaginali, seducenti e pericolose. La lunga tradizione degli specchi magici con cui varcare i confini della realtà fattuale e la catotromanzia sono antropologicamente associate alla figura della strega, della sibilla, dell'incantatrice dai poteri tanto misteriosi quanto affascinanti. Nella contemporaneità le valenze si intrecciano, nuove profetesse si specchiano per accedere a un mondo enigmatico, non più esterno, ma interno, a segnalare un'identità complessa con cui le donne affermano il proprio ruolo. Si tratta di artiste che incantano lo spettatore con temi magici e misteriosi, realtà possibili e immaginarie e che, al contempo, riflettono su loro stesse, osservandosi e ritraendosi in una sorta di auto-incanto.

Questo esclude tuttavia ogni autoreferenzialità nella misura in cui queste figure, incantandosi, incantano lo spettatore e rivelano segreti da interpretare. Le prime a porsi in questa nuova veste incantatoria sono state alcune artiste tradizionalmente collocate nel Surrealismo, che, in realtà, pur continuando a gravitare attorno all'ambiente del movimento e ai suoi protagonisti, hanno trovato modalità di espressione originali e individuali. Remedios Varo, Leonora Carrington e Leonor Fini hanno saputo svincolarsi dal ruolo della donna musa a cui spesso è stata ricondotta l'importanza della donna dai surrealisti, per divenire muse di se stesse, figure dai poteri occulti che interrogano la propria immagine e quindi la propria identità. I loro stessi dipinti risultano così essere degli specchi magici in cui le figure femminili – ritratti o meno delle autrici – seducono e ipnotizzano, quali maghe-sacerdotesse detentrici di verità che vogliono trasmettere. Fulcro della rappresentazione sono spesso gli occhi – “specchi dell'anima” – con cui la figura ci attrae magneticamente in tutta la sua enigmaticità, all'interno di immagini intessute di magica fantasia e di mondi che vivono sulla soglia del sogno, della vita notturna e del mito. Le ricerche pittoriche di queste artiste pervengono così a un'acuta riflessione circa il ruolo e l'identità femminile che si manifesta nella fluidità e nella dissoluzione delle opposizioni dove le categorie – da quelle di genere a quelle oppostive singolare/molteplice – risultano cortocircuitate. Lo sguardo e la sua magia, dunque, indagano la mobilità, l'instabilità nonché il senso di un'identità e di un corpo che si costituiscono essenzialmente in quanto corpo dell'immagine restituita dall'esterno, dall'altro: dallo specchio.

Remedios Varo non amava ritrarsi fedelmente copiandosi allo specchio. Eppure, è chiaro, la sua pittura – che fonde i tratti principali del Surrealismo francese, le magiche atmosfere del Messico e le suggestioni personali – è fortemente autobiografica. Tutte le sue opere presentano infatti figure femminili, evidentemente doppi dell'autrice stessa, se non fisicamente, per il ruolo e il potere magnetico di cui sono portatrici. Esse sono inserite con tutto il loro incanto in atmosfere da sogno, di magia e di favola che ne fanno

creature della soglia, eteree e mai inquietanti. Le immagini di incantevole delicatezza si nutrono della fascinazione di Varo, oltre che per il mondo onirico e dell'inconscio, per le forze occulte e le arti alchemiche. È in particolare proprio dall'alchimia che la pittrice ricava la credenza nelle possibilità di trasformazione, della natura come della psiche umana, da una realtà all'altra e, quindi, delle sottili corrispondenze che creano un tutt'uno armonico dell'intero cosmo. Investigando il limite tra la realtà e il regno dell'immaginazione e del sogno, Varo crea un mondo meraviglioso come alternativa al mondo reale, basato sull'attrazione degli opposti, sulle correlazioni psiche-natura come vere fonti di energia creativa in cui il confine tra ordinario e straordinario si sfuma in un'armonia mistica.

Tutto questo raggiunge risultati ancor più sorprendenti là dove a questi aspetti più irrazionali si affianca un forte interesse per il mondo scientifico e per la logica che Varo eredita dal padre ingegnere. Intuizione irrazionale e logica investigativa costituiscono così le due componenti, straordinariamente armonizzate, della forza attrattiva dei suoi dipinti che ci propongono viaggi nei meandri della psiche umana e della natura alla ricerca di verità misteriose impossibili da carpire. Varo attinge dalla realtà per creazioni magiche, materializza l'immateriale e dà vita a un universo complesso dai significati inesauribili: la sua pittura indaga e crea senza mai pretendere di dare risposte. Il viaggio attraverso le relazioni magiche del cosmo avviene così anche a un viaggio di auto-scoprimiento della pittrice la quale, interrogando se stessa e gli archetipi femminili, presenta donne affascinanti e misteriose, ispirate da forze che conferiscono loro una funzione misterica di detentrici di segreta saggezza. Per questo Breton amava riferirsi a Varo come alla *hechicera*, “strega”, per indicare l'attitudine alchemica che traduce nei suoi quadri dove la donna è mediatrice tra le forze magiche, capace di convogliare occulte essenze in rapporto con gli astri. Essa detiene le chiavi di accesso al meraviglioso, a mondi che si animano in cui la luna si riflette nelle superfici specchianti ed illuminano i volti femminei di esoterica luminosità [Fig. 1, Fig. 2]. Le superfici ri-



Fig. 1, a sinistra: Remedios Varo, *Papilla estelar*, 1958.

Fig. 2, a destra: Remedios Varo, *Nacer de nuevo*, 1960.

flettenti e gli specchi veri e propri intervengono come strumenti che, rinviando le immagini, rinviando le correlazioni tra gli elementi ed evidenziando l'unione armonica tra mondi diversi, come quello umano e quello astrale, in una sorta di incantesimo cosmico [Fig. 3]. Proprio le attrazioni e le interconnessioni tra gli elementi portano Varo ad interrogarsi anche sui rapporti umani per lei caratterizzati da una ineliminabile solitudine, come si evince dall'interessante opera *Los amantes* (1963) [Fig. 4]. Qui due innamorati seduti su una panchina e bagnati dalla pioggia si tengono le mani e si fissano intensamente l'un l'altra; i loro volti si trasformano in specchi ovali che, in un gioco di rimandi e sguardi speculari, rinviando la stessa immagine: i loro volti identici. Guardandosi negli occhi, entrambi finiscono col guardare il proprio stesso volto, la propria anima, in un'attrazione fondamentalmente narcisistica. La corrispondenza tra gli elementi – anche naturali come il vapore acqueo o la pioggia che in un gioco di saliscendi creano un senso di



Fig. 3, a sinistra: Remedios Varo, *Creazione con fasci astrali*.

Fig. 4, in alto: Remedios Varo, *Los amantes*, 1963. Particolare.

armonica e magica unitarietà uomo-natura e sintetizzano i sentimenti, gli umori, le emozioni che dai corpi salgono al cielo e viceversa – diventa nei rapporti umani un'identificazione speculare che implica solitudine e disillusione. La fiducia di Varo nelle interconnessioni cosmiche è così affiancata da un senso di amarezza per la realtà umana, isolata, ammutolita o trasformata in strane macchine che stravolgono la anatomia e le leggi fisiche. Remedios Varo condivise questa sua complessa visione della realtà psichica e naturale con un'altra artista che resterà sua grande amica per tutta la vita: Leonora Carrington. Quest'ultima si era trasferita dall'Inghilterra a Parigi per seguire Max Ernst con cui ebbe un'intensa relazione amorosa e, dopo l'internamento di questi in un campo di concentramento ad opera dei nazisti, si rifugiò in Spagna dove venne dichiarata pazza e rinchiusa in una clinica psichiatrica. A seguito di questa terribile esperienza, Carrington si trasferì a New York e da qui in Messico, affascinata dalle magiche at-

mosfere del luogo come molti altri artisti europei. Varo già viveva con il marito Benjamin Péret a Città del Messico e l'intesa con Carrington fu subito molto forte, ogni giorno si incontravano per leggere testi magico-alchemici e dipingere in perfetta sintonia. Le parole del poeta messicano Octavio Paz sono testimonianza di questo intenso rapporto e di come le due erano considerate:

Vi sono in Messico due "streghe stregate": non hanno mai ascoltato voci d'elogio o di biasimo, di scuole o di partiti e molte volte hanno riso del padrone senza faccia. Indifferenti alla morale sociale, all'estetica e al prezzo, Leonora Carrington e Remedios Varo attraversano la nostra città con un'aria di indicibile e ineffabile leggerezza. Dove andranno? Dove le chiama l'immaginazione e la passione? (cit. in Diego Sileo 2007: 78)

Carrington condivide con Varo l'amore per l'alchimia e l'astrologia, e giunge a realizzare una pittura dall'incanto misterioso, ermetico, a tratti sinistro ed allucinatorio. Lei stessa afferma che il mistero della sua arte non può che restare tale:

Tutto è mistero, non magia. Non sopporto la parola "magia", ha in sé il senso di saper fare qualche cosa che gli altri non sanno fare, essere sicuri di saper fare qualcosa meglio degli altri, e per quanto mi riguarda non è mai stato così, soprattutto ora, con l'età che avanza divento più ignorante. I dubbi, il non sapere, il mistero hanno creato il mondo, che, ribadisco, non è magico. (Leonora Carrington in Diego Sileo 2007: 210)

Le figure femminili che popolano i suoi quadri sono affascinanti esseri misteriosi, in alcuni casi metamorfizzati, presentati come idoli o antiche divinità evocatrici di mistero. La donna è colei che intrattiene un rapporto senza risposte con l'occulto e che, in particolare in certe esperienze come quelle della pazzia, può superare lo specchio della realtà e il confine con il sogno. È quanto la pittrice racconta anche in *En bas*, un breve testo di carattere chiara-



Fig. 5, a sinistra: Leonora Carrington, *Baby Giant*, 1947 ca.

Fig. 6, a destra: Leonora Carrington, *Femme et oiseau*, 1937.

mente autobiografico in cui riporta l'esperienza della follia da lei vissuta in prima persona: qui, come nella sua pittura, veglia e sonno, razionalità e irrazionalità si fondono dando vita a personaggi femminili volutamente trasgressivi, ambigui ed ibridi. La donna è presentata come una grande divinità dalla misteriosa forza creatrice come in *Baby Giant* [Fig. 5], una donna dal corpo gigantesco circondato da mare, foreste e animali; o, ancora, trasformata in animali femminilizzati, come nel caso del dipinto *Femme et Oiseau* [Fig. 6], in cui la *femme* assume affascinanti quanto inquietanti fattezze equine, figura che ci osserva quasi ipnotizzandoci portatrice di occulti misteri e inconsci desideri.

La medesima forza dello sguardo, assunta da figure femminili trasformate in ambigue divinità ctonie indagatrici della parte magmatica e notturna, si ritrova anche nei dipinti di Leonor Fini, artista di origini italiane vicina al Surrealismo e alla diade Varo-Carrington. In lei magia e sogno assumono le velature dell'incubo, dei regni in-



Fig. 7, in alto:
Leonor Fini, *La guardiana delle fonti*, 1967.

Fig. 8, a destra:
Leonor Fini, *La serratura*, 1965.

cantati e infernali delle pulsioni più insidiose. Le sue figure femminili hanno uno sguardo che trafigge e insieme seduce, lo stesso che i greci e i romani avrebbero dato alle sibille (e poi gli uomini successivi alle streghe e alle creature della soglia); per questo nei dipinti di immaginazione come nei ritratti e autoritratti la donna è presentata quale profetessa, *mantis* dallo sguardo diabolico e preveggenza come lo sguardo ambiguo della mantide, incantatorio e nefasto. La donna-artista-sibilla pare detenere oscuri segreti, è la custode e la guardiana delle zone di confine e i suoi occhi esprimono tutto il senso del trattenuto e del non-detto legato alla sfera dei desideri e delle forze dell'istinto [Fig. 7, Fig. 8]. Conflitti e tensioni familiari che la Fini ha vissuto nel corso della sua vicenda autobiografica si manifestano nella sua opera sotto il segno delle



Fig. 9:
Leonor Fini, *Le bout du monde*, 1949.

continue soglie da varcare e della confusione naturale/artificiale, organico/inorganico, femminile/mascolino. Ne *Le bout du monde* (1949) [Fig. 9] una donna prosperosa, immobile ed affascinante, rimane a galla in una distesa di acqua putrida, dove altri teschi galleggiano, incubo della fine del mondo; solo lo sguardo della donna, duplicato nel riflesso speculare dello stagno, e gli occhi dei teschi, pur nella loro fissità, preservano la vita in un accostamento di significati contrastanti: l'inesorabilità della fine, la degenerazione ma anche la bellezza e l'energia della natura. Il potere incantatorio della figura femminile è palese nelle sue metamorfosi. Leonor Fini rappresenta la donna custode e guardiana dei segreti, come una sfinge, calma, composta e pur sempre insidiosa [Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12]. La sfinge è l'emblema per eccellenza della sensualità e della

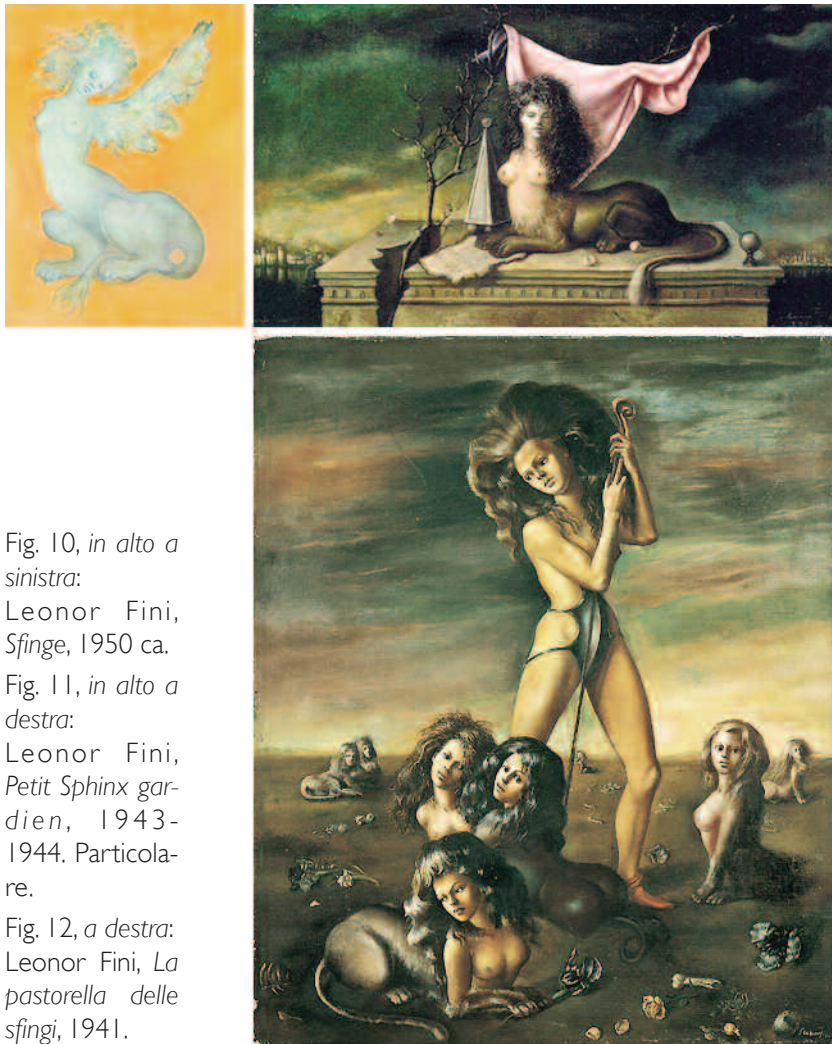


Fig. 10, in alto a sinistra:
Leonor Fini,
Sfinge, 1950 ca.

Fig. 11, in alto a destra:
Leonor Fini,
Petit Sphinx gardien, 1943-1944. Particolare.

Fig. 12, a destra:
Leonor Fini,
La pastorella delle sfingi, 1941.

voluttà e al contempo del pericolo; in lei Eros e Thanatos si intrecciano indissolubilmente, mentre protegge in un abbraccio che pare mortifero un maschile vulnerabile, imberbe ed androgino. La donna – sfinge, strega o sibilla – ha sotto il suo controllo la sessualità maschile colta in una condizione di sonno o vittima di qualche suo incantesimo [Fig. 13]. Volgendo poi lo sguardo oltre il quadro,



Fig. 13, in alto:
Leonor Fini,
Sphinx almaburga, 1942.

Fig. 14, in basso:
Leonor Fini,
Stryges Amaouri, 1947.

essa interpella anche lo sguardo dello spettatore che si fa a sua volta controparte passiva della sua seduzione e della forza del suo istinto [Fig. 14]. Il quadro diventa così lo specchio magico con cui Fini riflette lo sguardo delle sue creature ovvero il suo stesso sguardo ipnotico e intenso, evocatore di oscuri segreti e delle potenzialità dell'inconscio. In quanto gioco di rimandi, ci ritroviamo ad essere sottoposti alla forza magnetica di queste creature che, richiamando antichi archetipi e mitologie, assumono le vesti di



Fig. 15:
Remedios Varo, *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1961.

moderne incantatrici sicure del loro ruolo verso il maschile, alla ricerca di un io dislocato e di una narrazione rinnovata del proprio sé attraverso personaggi e figure di inesausta seduzione.

Nel dipinto *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961) [Fig. 15] Remedios Varo rappresenta una donna che esce da uno studio psicoanalitico sulla cui porta si trova la scritta Doctor Van FJA, iniziali con cui la pittrice fa riferimento a Freud, Jung e Adler. La donna avvolta da un pesante mantello porta con sé un cestino con oggetti carichi di valenza simbolica (una chiave, un orologio, una mezzaluna e degli aghi), mentre con l'altra mano getta una testa in un pozzo: è la testa del padre – chiaro riferimento alla necessità di liberarsi da ogni vincolo edipico – che però ha le fattezze di J. Péret, compagno di Varo. La testa si riflette nello specchio dell'acqua e, indirettamente, continua ad ammaliare la donna che mai riuscirà a libe-

rarsene completamente. La liberazione dal dominio paterno che si tramuta poi nel dominio della figura maschile del marito non sarà mai completa e, così, alla donna cade il primo strato del mantello che le copriva gli occhi, ma le rimangono addosso ancora gli altri che le coprono la bocca e le impediscono di parlare. L'autonomia femminile non è ancora raggiunta. Questo dipinto è forse quello che meglio esprime la necessità dell'indipendenza e la ricerca di libertà dalle repressioni e dal passato che Varo conserva a lungo come un peso e che, tuttavia, si scontra con l'impossibilità della libertà assoluta. I suoi dipinti sono viaggi nei meandri della psiche e nelle inquietudini femminili, prima fra tutte quella di restare intrappolata in un ruolo subalterno rispetto al maschile. Se allora in ogni rapporto, amoroso o con il passato, sussiste un'ambivalenza ineliminabile tra il desiderio di essere amata e l'ostacolo all'indipendenza, solo l'atto creativo che si nutre di meraviglioso e dell'immaginazione può, esprimendo questa stessa ambivalenza e inquietudine, dare alla donna il posto desiderato ovvero ridare alla donna il suo stesso desiderio. Spesso Varo esprime la sua preoccupazione fondamentale nei confronti della posizione femminile attraverso figure passive, immobili, senza reazione; esse perdono vitalità, mentre, nella sovversione delle categorie, le mura domestiche si animano, gli oggetti prendono vita e si avvinghiano alla donna ammutolita. La forza magica che anima l'inanimato trova il suo contraltare nella disperazione muta del corpo femminile minacciato e nel rischio che corre di essere intrappolato e fagocitato dalla quotidianità degli ambienti abituali. Per questo la pittrice coglie la donna intenta nelle sue attività tradizionali, come la tessitura e il ricamo, ripetute meccanicamente tanto da privarla di vitalità: la figura è spettrale e l'ambiente domestico spoglio e freddo. Eppure proprio dall'attività creatrice della donna nasce una creatura antropomorfa dalla vivacità cromatica la quale si anima, vola verso lo spazio aperto oltre la finestra e rivolge uno sguardo sicuro di sé allo spettatore [Fig. 16]. La magica creazione riscatta la donna dal rischio di passività. Questo ci fa cogliere tutto il senso dell'elogio poetico che la scrittrice Rosario Castellanos dedicò alla Varo e al



Fig. 16:
Remedios Varo, *La tessitrice rossa*, 1956.

fine ultimo del suo fare creativo, quello di far vivere creature di gran bellezza

Quelle (creature) che lei riscattò dal caos, dall'ombra,
dalla contraddizione e a cui permise di vivere
nella magica atmosfera creata dal suo respiro.

(R. Castellanos, *Metamorfosi di una strega*, cit. in Diego Sileo 2007: 149)

È la donna la creatura che Varo-incantatrice fa vivere.

Una tensione simile, nonostante le suggestioni iniziali di alcune sue opere, si ritrova anche in Leonora Carrington. Le sue figure femminili sono solitarie, trasgressive nel loro isolamento e circondate dalla compagnia degli animali più che degli uomini. Queste sono rappresentate all'interno delle mura domestiche, sono prive di vita, indice di un luogo di paralisi, la casa, che le vampirizza. Anche nel rappresentare se stessa Carrington adotta le stesse modalità:



Fig. 17:
Leonora Carrington,
Autoportrait à l'auberge du Cheval d'Aube, 1936-37.

si osserva allo specchio e si ritrae non realisticamente, ma sempre immobile, nel suo processo di trasformazione in un corpo inanimato, un manichino o una bambola dallo sguardo fisso che non cessa di interrogarci. Il corpo femminile, nella sua reificazione, risulta così spersonalizzato e reso passivo. L'operazione artistica della Carrington, però, non sfocia in questo. Rappresentando il corpo come cadavere, essa si riappropria di un topos culturale in cui – come affermato da E. Bronfen (cit. in Tiziana Agnati 1999: 75, 76) – si riconosce la musa per eccellenza che è sì oggetto del desiderio, ma anche, soprattutto, l'altro-da-sé inconoscibile e misterioso. La donna nella sua corporeità è caricata di mistero. Oltre a ciò, Carrington intende svelare i meccanismi della passività per cortocircuitarli: mostra il manichino e i suoi fili, la bambola e il suo volto di cera, l'automa e i suoi meccanismi. Ostentando le regole del gioco, la finzione è smantellata dal suo stesso interno. Con l'autoritratto, dunque, l'artista denuncia la sua esistenza e si svincola dalla rassegnazione del suo ruolo comune. Come accade in uno dei suoi autoritratti più celebri del 1936-37 [Fig. 17], la donna è colta immobilizzata in uno spazio chiuso prospetticamente costruito,

eppure promana una forte ed inquietante energia vitalistica, espressa anche dalla simbologia degli animali che la circondano: se il cavallo a dondolo rimanda al movimento ripetitivo, la iena dagli occhi antropomorfi e, ancor più, il cavallo che corre nello spazio aperto (doppio liberato del cavallo a dondolo) sono l'energia dirompente che riguarda anche la donna. Il cavallo non è qui il simbolo della virilità maschile, poiché la donna se ne appropria per liberare le sue potenzialità e repressioni, tanto da assumerne le fattezze. Il corpo femminile si metamorfizza, diventa mutante, ibrido e inquietante; un corpo di animale con fattezze femminee e viceversa. La Carrington ridefinisce il corpo femminile, dunque ridefinisce e riflette sulla sua identità. La difficoltà di dare una forma stabile al corpo è la difficoltà di fissare una volta per tutte l'identità che si rivela necessariamente plurale, fluida, mutevole. Breton ci offre un ritratto intenso dell'artista descrivendo il suo anticonformismo che si manifesta in uno "sguardo vellutato e beffardo, che una voce rauca rende ancora più suggestivo" [...] "La curiosità, che raggiunge qui un'intensità bruciante, sembra poter trovare soddisfazione solo in ciò che è proibito" [Breton, 1996: 349], così il padre del surrealismo sintetizza la pulsione dell'artista di andare oltre la maschera e di sfidare i limiti, sia sociali sia conoscitivi; cosa che, aggiunge sempre Breton, l'avvicina ai tratti della strega come messa in evidenza da Michelet. La strega è donna che possiede due doni - "inestimabili per il fatto di essere concessi solo alla donna" - che sono, per Michelet, "l'illuminismo della follia lucida" e "la sublime potenza della concezione solitaria". Sono doni che caratterizzano la forza creativa di Carrington, solitaria (come Varo) nella sua espressione artistica, originale e non riconducibile ai canoni di nessun movimento costituito e lucidamente folle per la capacità di attingere a una realtà "altra" e di muoversi tra immaginazione e ragione, fantasia e realtà. L'artista ha vissuto l'esperienza della follia a seguito del traumatico distacco da Max Ernst che, molto più anziano di lei, è stato figura paterna oltre che compagno artistico e di vita. Tuttavia è convinta di potersi risanare dalla sua malattia controllandosi attraverso la mente e le sue doti magiche:

Immersa nella confusione politica e in quell'afa terribile, mi convinsi che Madrid era lo stomaco del mondo e che io era incaricata di guarire quell'apparato digerente. Credevo che tutta l'angoscia si fosse accumulata dentro di me per finalmente risolversi e così mi spiegavo la forza delle mie emozioni. Mi sentivo capace di portare quel peso atroce e di trarne una soluzione per il mondo. La dissenteria che mi venne poco dopo non era altro che la *malattia* di Madrid attuata nel mio intestino. (Carrington 1979: 21)

Nella clinica psichiatrica dove è internata, Carrington subisce così trattamenti dolorosi che la privano di ogni dignità, legata nuda in un letto, costretta nei suoi stessi umori organici e torturata dalle punture degli insetti.

È durante il periodo di permanenza in quel luogo che l'esperienza d'identificazione con il mondo e il cosmo intero raggiunge l'apice fino ad assumere connotati mistici. Carrington è lo specchio che ingloba tutta la realtà, colei che con oggetti magici può ripristinare l'armonia e le connessioni cosmiche:

Sentivo che, grazie al sole, ero androgina, la luna, lo Spirito Santo, una gitana, un'acrobata, Leonora Carrington e una donna. In seguito sarei anche stata Elisabetta d'Inghilterra. Ero la persona che rivelava le religioni e portava sulle spalle la libertà e i peccati della terra trasformati in conoscenza, l'unione dell'uomo e della donna con Dio e il Cosmo, tutti uguali fra loro. (Carrington 1979: 57)

Poco a poco riemerge dall'abisso della follia e riacquista una condizione di equilibrio mentale che le permette di ripercorrere quanto vissuto e di raccontarlo. Tutta la sua attività artistica successiva si gioverà di questo trauma traendone la linfa vitale che la porterà a risultati straordinari. Con lucida follia, una volta giunta in Messico, Carrington continuerà ad amare le pratiche magico-alchemiche e la visione olistica del mondo che traduce nelle sue opere, per comprendere le quali è indispensabile conoscere il suo passato. Ancora una volta è Breton a cogliere nel segno questo aspetto:

Al ritorno da uno di quei viaggi da cui si hanno poche probabilità di ritornare e che è descritto con sconvolgente precisione nel suo *En bas*, Leonora Carrington ha conservato la nostalgia delle sponde cui è approdata e non dispera di raggiungerle ancora, questa volta senza colpo ferire, e come provvista di un permesso di circolare a volontà nei due sensi. Basterebbero a testimoniare i quadri straordinari che ha dipinti dopo il 1940, senza dubbio i più intrisi del "meraviglioso" moderno, interamente percorsi da una luce occulta [...]. (Breton 1996: 349-350)

Carrington, dunque, conserva per tutta la vita quella concezione solitaria e quella lucida follia - da strega, come vuole Michélet - con le quali supera la scissione tra mente e corpo in una concezione unitaria che le permetterà di muoversi tra due mondi e di creare un linguaggio artistico che, ben diversamente dalla glossolalia artaudiana, è mezzo individuale di espressione e di creazione del senso. Tutto questo si evince anche nelle opere più mature degli anni '60-'70, come *Samhain skin* (1975) [Fig. 18], un'opera a forma di pelle distesa che, organicamente, racchiude al suo interno tutti i simboli dell'armonia del cosmo e del ciclo vitale o ancora in *Lepidoptera* (1968) [Fig. 19], *monstrum* derivato dalla fusione di elementi umani, animali e cosmici.

Differente da questo punto di vista è la pittura di Leonor Fini la quale, per una vicenda biografica ben diversa (segnata dall'angoscia di essere rapita dal padre e dai camuffamenti ai quali nell'infanzia la madre la obbligava per evitare il rapimento) ama giocare con maschere e travestimenti che di volta in volta fa assumere alle figure femminili create e che lei stessa assume su di sé in una forte teatralizzazione. Le sue donne sono sfingi o figure vampiresche, placide e insidiose, dominatrici dell'elemento maschile. Fini si identifica in queste figure tanto che i suoi autoritratti ci presentano una donna dallo sguardo deciso e ipnotico che assume essa stessa i tratti di una sfinge-medusa in cui la compostezza lascia il posto all'irruenza e alla bellezza convulsiva

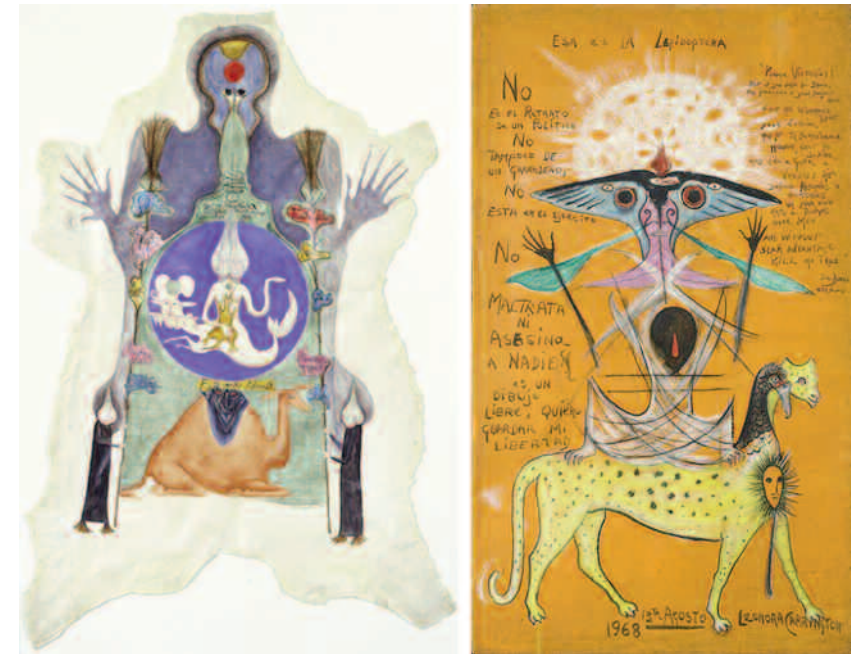


Fig. 18, a sinistra: Leonora Carrington, *Samhain skin*, 1975.

Fig. 19, a destra: Leonora Carrington, *Lepidoptera*, 1968.

[Fig. 20]. È simile ad una menade che non intende essere seguace del dio maschile, ma rivendicare per sé pieni poteri di seduzione, racchiusi in uno sguardo misterioso. La figura scomposta promana un'energia vitale che le linee del disegno non possono contenere, la capigliatura assume vaghe forme serpentine, il busto altero ne fa una nuova Giuditta caravaggesca nell'atto di uccidere Oloferne; mentre lo sguardo ipnotico si rivolge oltre il campo della rappresentazione verso un esterno che lo rende ancor più perturbante. La direzione del suo sguardo resta programmaticamente indefinito, come quello che Fini attribuisce a Carmilla, vampiro femminile che affiora inquietante dalle tenebre. Queste la avvolgono e colorano gli occhi e il della donna-vampiro di una luce livida [Fig. 21].



Fig. 20, a sinistra: Leonor Fini, *Autoritratto*, 1946.

Fig. 21, a destra: Leonor Fini, *Mircalla von Karnstein* (illustrazione per Carmilla), 1983.

Fini afferma con decisione l'autonomia e il potere seduttivo delle sue figure femminili. Lei stessa si presenta quale maga che incanta e si auto-incanta, come quando davanti ad uno specchio tocca la superficie con una sorta di bacchetta magica, mentre, nella duplicazione dell'immagine e del gesto, il suo sguardo si riflette ritornando a lei e al contempo, di riflesso, allo spettatore [Fig. 22]. Fini rappresenta sempre se stessa in un gioco di specchi inesauribile dove l'io è dislocato, sempre qui e altrove contemporaneamente, sempre diverso e trasformato. Giocare con la propria immagine e con le maschere che questa può assumere è lo strumento principale per esprimere la dislocazione del sé e può essere considerato il culmine del discorso dell'artista attorno al proprio ruolo e in generale al ruolo femminile. Qui si palesa l'importanza assunta dal mezzo fotografico verso il quale la Fini ha sempre nutrito una forte fascinazione. Le prime fotografie giovanili – scattate oltre che da Henri Cartier-Bresson e Man Ray, dalle grandi fotografe del



Fig. 22:
Leonor allo specchio, in *La Lettura*,
febbraio 1938-1939.

tempo Wanda Wulz e Dora Maar – la ritraggono dapprima in tutta la semplicità della posa poi via via con una maggiore teatralizzazione. L'artista lavora sulla sua immagine e trasformazione risentendo, negli anni tra le due guerre, della forte influenza surrealista nell'accentuare la componente misteriosa trasmessa da uno sguardo che si cela nel gioco con l'elemento naturale (come quello dei gatti da lei tanto amati). È una fase in cui la Fini intende svincolarsi gradualmente dal modello di *femme-enfant* proposto proprio dai surrealisti: ogni rapporto di dipendenza col maschile è rigettato, la pittrice possiede poteri magici, è una strega che evoca una realtà "altra". Senza dichiarare quell'amore per l'alchimia e l'occulto come fanno Varo e Carrington, Fini assume su di sé il fascino della magia attraverso il gioco della teatralità e del travestimento metamorfico. Nella sua forte personalità ogni timore verso la passività della donna (ancora riscontrata nelle prime due) è ormai debellato; ne sono una testimonianza forte gli esiti a cui l'artista perviene negli anni '70 e '80. Carrington gioca con la propria immagine calandosi nelle vesti di sciamani e stregoni, immedesimandosi – non senza ironia – nella parte attraverso pose e gesti che alludono alla capacità di indicare una realtà diversa [Fig. 23].



Fig. 23:
Leonor Fini a Nonza (Corsi-
ca), 1965.

Questo gioco delle identità confonde le categorie in un estenuante desiderio di fusione degli opposti. Anche il confine tra maschile e femminile si sfuma: la Fini richiama antiche figure sciamaniche e archetipi tipicamente maschili o, ancora, gioca sull'ambiguità della sua identità presentandosi mascolinizzata o come figura androgina che la fotografia veicola socialmente in un costante slittamento del sé. Le creazioni pittoriche della Fini, dunque, procedono di pari passo con la creazione della sua immagine che non nasce da una necessità meramente narcisistica, ma da un discorso critico sull'identità volto a riconoscere alla donna la maschera seducente che le spetta. Attraverso lo specchio e la fotografia l'artista mette in scena se stessa, il suo corpo diventa immagine e la sua immagine corpo. La duplicazione del corpo dell'immagine si offre allo sguardo altrui che non potrà mai appropriarsene completamente, poiché, come la sua immagine, l'identità è sfuggibile, metamorfica e sempre dislocata, tale che ogni identificazione da parte dell'artista sarà sempre solo provvisoria. Il desiderio di identificazione scivola da

un'immagine all'altra senza sostanza fondatrice per cui l'identità può darsi solo come mascheramento e dissimulazione infinita con cui l'artista intende incantarci.

Remedios Varo, Leonora Carrington e Leonor Fini affascinano per la magia promanata dalla loro arte e dalla loro stessa personalità. Sono artiste e prima di tutto donne che, sfuggendo ad ogni classificazione, si presentano come nuove incantatrici il cui viaggio le porta ad interrogarsi sulla natura dell'identità, dell'io e della realtà, inaugurando così percorsi suggestivi che saranno ripresi e approfonditi da artiste della contemporaneità. La magia è per loro strumento di conoscenza affinché l'artista rispetti il suo vero dovere:

sapere quello che fa e trasmettere il proprio dovere con precisione. [L'artista] deve sempre sollevare le gonne di Venere o di Medusa, sua sorella gemella: se non ci riesce cambi mestiere. La Verità è lo strano, il meraviglioso. [...] Ritorno alla sorgente delle cose. (Carrington cit. in Breton 2003: 280)

L'arte deve essere magica perché ci svegli dall'ipnosi della quotidianità e sveli ciò che si trova oltre il puro riflesso. Il suo incanto ci mostra il meraviglioso che sta all'origine di tutto e così fa vacillare le nostre sicurezze e certezze; lo specchio allora non restituisce un'immagine rassicurante, bensì il dissolvimento dell'identità e la sua componente sfuggibile: la componente enigmatica che ci costituisce.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2008), *Five keys to the secret world of Remedios Varo*, Artes de México, Mexico City.
- AA.VV. (2005), *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, Museo Revoltella, Trieste.
- AGNATI T. (1999), *Leonora Carrington. Il surrealismo al femminile*, Selene Edizioni, Milano.
- BARTOLENA S. (2003), *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano.
- BRETON A. (1996), *Antologia dello humour nero (1945)*, a cura di Paola Dècina Lombardi, Einaudi, Torino.
- BRETON A. (2003), *L'arte magica (1957)*, Adelphi, Milano.
- BRONFEN E. (2002), "Donne viste dalle donne", in Lothar Schirmer, *Donne viste dalle donne. Una storia illustrata delle donne fotografe da Julia Margaret Cameron a Vanessa Beecroft*, Contrasto Edizioni, Roma.
- CARRINGTON L. (1979), *Giù in fondo*, Adelphi, Milano.
- GODARD J. (1998), *Leonor Fini. Le realtà possibili*, ed. it. Selene Edizioni, Milano.
- MASAU DAN M., STRUKELJ V. (2010), *Leonor Fini*, Artedossier, Giunti, Milano-Firenze.
- SCHIRMER L. (2002), *Donne viste dalle donne*, Contrasto, Roma.
- SILEO D. (2007), *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, Selene Edizioni, Milano.