

SURREALISMO

1924 = anno in cui viene scritto e pubblicato il *Primo manifesto Surrealista* (mano: Breton, scrittore e leader del movimento, lo tiene coeso – decide anche di estromettere Dalí dal movimento per la sua posizione ambigua nei confronti del nazismo). Proponeva già la poetica surrealista.

Si sviluppa nell'immediato dopoguerra. Il Dadaismo era orientato verso l'idea di distruzione completa (*rivoluzione nichilista*) e da qui l'uso di tecniche antipittoriche; i surrealisti vogliono **riproporre e ricostruire**, tornando ad es. all'immagine.

Rif. principale = **Freud**. Padre della psicologia moderna, da lui recuperano l'attenzione per la sfera onirica.

1899-1900, *Interpretazione dei sogni*. Sogno usato per la scoperta dell'inconscio. Attenzione inevitabile per il sogno non inteso come già dai preromantici (= territorio inesplorato con cose a noi invisibili) ma legato alla persona umana (= tramite per far emergere l'inconscio, i desideri, le pulsioni, i malesseri e i disagi).

Breton prende atto e capisce che quando sogniamo lo facciamo per immagini. Quando si sogna è chiaro quello che vediamo, quando dobbiamo comunicare il sogno a parole si incontrano le prime difficoltà.

Breton quindi riporta l'attenzione al **potere dell'immagine**: permette di tradurre in modo immediato l'inconscio.

Freud individua tre categorie di sogni: sensati/comprendibili, sconcertanti (azioni che nella realtà non faremmo mai e che nascondono un desiderio represso), incomprensibili.

I surrealisti vogliono far emergere l'inconscio, stimolo per la realizzazione dell'opera d'arte, per questo sono più interessati ai sogni sconcertanti e incomprensibili.

Breton parla anche di "**automatismo psichico**" = quando l'uomo non pensa a quello che fa emerge l'inconscio, perché per pochi attimi la nostra razionalità è disattenta ed emerge quindi l'irrazionalità.

Secondo Breton il surrealismo è **automatismo psichico puro**. Trasmette in qualsiasi modo il *dettato* del pensiero, in assenza del controllo esercitato dalla ragione, al di là di qualsiasi preoccupazione estetica o morale.

Per creare bisognava isolarsi, prendere carta e penna e scrivere cose senza pensare. È un primo immediato e meccanico approccio con la scrittura, dalla quale può emergere l'inconscio.

È possibile creare in quest'ottica **delle situazioni imprevedibili e non controllabili**.

Lo stesso discorso è applicabile sul piano dell'immagine. Es. gioco con base teorica chiamato "Cadavere squisito" = idea della *sorpresa* finale, ci sono oggetti diversi che si incontrano in una situazione paradossale; un artista disegna qualcosa, piega il foglio lasciando visibili poche righe (p.d.p. della costruzione dell'immagine) e gli altri artisti via via facevano lo stesso senza sapere cosa avessero fatto gli altri. Il risultato finale era

imprevedibile e frutto del caso. Dalí, Gala, Hugo e Breton sono gli autori del disegno nella slide.

- **Aspetto onirico** = inconscio
- **Automatismo psichico**
- **Imprevedibilità**

Altro aspetto importante: **comunismo** adottato come credo politico (si allontanano dopo la definizione chiara della figura di Stalin). Per questo allo scoppio della 2GM i surrealisti si trasferiscono negli USA, dove lavoreranno per i primi anni '40.

Breton ritiene fondamentali per realizzare delle opere:

- La libertà, condizione fondamentale per la creazione
 - o **Individuale** = rif. a Freud, che grazie alla psicoanalisi aveva liberato l'uomo dalle paure e dai drammi
 - o **Sociale** = si ottiene attraverso la rivoluzione (rif. alla rivoluzione russa e a Marx – referente della *libertà spirituale o sociale*)

André Breton era convinto comunista, tanto da aver aderito tra il '27 e il '30 alla rivista "La rivoluzione surrealista" (nota anche come "Il Surrealismo al servizio della rivoluzione").

I surrealisti non sono nichilisti come invece lo furono i dadaisti dopo gli stravolgimenti della Prima guerra mondiale. I surrealisti propongono una nuova risposta costruttiva che si fondava su una nuova scienza (la psicoanalisi) e sull'azione politica rivoluzionaria (di stampo socialista).

1928, *Manifesto della pittura surrealista*. Recuperano il concetto di **sorpresa** da Ducasce, già ripreso da Duchamp (e che sarà importantissima per Magritte). La sorpresa è inedita, ci prende alla sprovvista. Magritte volgerà poi il discorso verso la metamorfosi, come Dalí.

Artista di rif. comune = De Chirico e la *Metafisica* (1916-17: nome, già dall'11 De Chirico aveva parlato di enigma, oracolo e sorpresa).

In altre parole:

Breton parla di *surrealtà*, una *realtà assoluta* in cui sogno e realtà possano trovare una soluzione non contraddittoria. Il surrealismo è quindi *automatismo psichico*, puro, con il quale l'uomo può esprimere verbalmente, per iscritto e in qualsiasi altro modo il funzionamento reale del pensiero, senza alcun controllo esercitato dalla ragione.

Che cos'è l'arte surrealista?

La definisce **Max Ernst** riprendendo le parole di Isidore Ducasce (Comte de Lautréamont): "*Bello come l'incontro casuale di una macchina per cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio*". L'arte surrealista è questa: rappresentare in un ambiente estraneo a entrambi due oggetti noti e dal significato chiaro ma che non hanno nulla in comune. Rappresentazioni che partono da questo presupposto **sorprendono** lo spettatore per l'**assurdità** rappresentata.

Eccezion fatta per Mirò, l'arte surrealista non ha alcunché di astratto e porta alle sue estreme conseguenze alcune tematiche romantiche inerenti al sogno, al mondo dei simboli e all'irrazionale.

Artisti che aderiscono al movimento:

- Provengono da vari Stati, hanno in generale percorsi formativi diversi (sono complessivamente diversi fra loro, condividono la volontà di aderire alla *libertà* di cui parla Breton)
 - Spagnoli
 - Tedeschi
 - Belgi
 - Francesi

André Masson (1896-1987)

1926, ***La battaglia dei pesci***. Mette in pratica le indicazioni di **Breton** sulla *velocità*. Getta della colla sulla tela, butta la sabbia che rimane dove aveva gettato la colla. Forme particolari che ricordano il fondo del mare. Interviene poi con segni veloci, automatici. Opera in parte dovuta al caso (per le macchie di sabbia), il caso lo stimola e da lì interviene con una segnatura automatica e priva di particolari (forma di *scrittura automatica*).

Joan Mirò (1893-1983)

Nasce a Barcellona, dove studia come contabile e presso l'Accademia durante gli anni della Prima guerra mondiale. Arriva a Parigi nel '19, frequenta inizialmente la comunità spagnola (Picasso e i cubisti), si avvicina ai dadaisti e tramite Masson aderisce poi al surrealismo. Dà così vita alla sua *libertà espressiva totale*.

Dice infatti: "*Il surrealismo libera l'inconscio, esalta il desiderio, dona all'arta dei poteri occulti. [...] lo dipingo come in sogno, nella più totale libertà*".

Grande attenzione per il concetto di libertà, tradotta in campo artistico come libertà espressiva e pittorica. Anche lui recupera ovviamente le indicazioni di Breton.

La sua strada volge verso la negazione totale dell'Impressionismo e a un avvicinamento al classicismo (dove per "classicismo" intendeva la massima attenzione e precisione data ad ogni dettaglio).

1924, ***Maternità***.

Totale libertà, non c'è alcuna pretesa di mimesi. Non vuole raggiungere nemmeno una qualche risonanza interiore (come invece Kandinsky). Crea dei **fondali** come sfondo che **non sono compatti** o omogenei, vengono creati liberamente (spesso tamponava la sup. pittorica con uno straccio, tecnica diversa rispetto al "tradizionale" pennello).

Dà vita a un immaginario totalmente fantastico. Riserva grande attenzione alla linea e all'espressione grafica.

Idea di maternità = elementi femminili (corpo, testa con capelli, seno, ovulo fecondato). Forma di rappresentazione certamente simbolica. Simbolismo legato all'artista (simbologia che crea lui, è sua).

1925, **Pittura**. Si trova alla Guggenheim ed è una delle 18 opere appartenenti a questa serie (1925-1933), che si ispirava direttamente alle forme dei *collages*. Difficile da interpretare in modo puntuale. Ritorna lo sfondo dato da macchie di colore su cui poi l'artista interviene.

Interpretazioni:

- Nella forma in basso a dx c'è chi ha visto un animale che appare improvvisamente
- La figura data a puntini dalla quale esce una sorta di cascata si pensa sia una donna (per le forme tondeggianti)
- Segno nero = possibile occhio
- Segno rosso = Luna o immagine cosmica

Mirò dà libero sfogo alla sua fantasia, non c'è modo di interpretarla in maniera univoca.

Modalità totalmente diversa da quella poi adottata da Dalì. Mirò gioca sulla spontaneità, crea un universo fantastico inconscio che ha senso per lui ma non necessariamente per altri. Dice infatti che l'opera corrisponde alla sua realtà.

Viaggia in Olanda, rimane colpito dall'opera di Bosch.

Realizza poi **Il carnevale dell'arlecchino** (1924-25).

Figure quasi totalmente astratte, alcune biomorfe o zoomorfe. Colori squillanti, atm onirica, satirica, burlesca. Si discosta da atm inquietanti e angosciose, proprie di altri artisti surrealisti.

Il punto di partenza è la realtà, suo modello, ma da qui Mirò crea e propone un suo universo fantastico e simbolico, usa il colore. Sovrappone le immagini sul fondo: c'è quasi uno scollamento tra lo sfondo e le immagini sovrapposte (meno in quest'opera perché crea un interno).

Grande attenzione al segno e alla definizione grafica delle figure.

Non è derivato da un sogno, come suggeriva Breton insieme agli altri surrealisti: Mirò racconta che dipinse questo quadro quando era in preda ad una fame violenta, stava soffrendo e non era capace di controllarsi razionalmente.

La stanza è quella del suo atelier in rue Blomet a Parigi, dalla finestra si può vedere un triangolo che rappresenta la Tour Eiffel. Il cerchio verde è un mappamondo e la scala rappresenta l'evasione dell'artista dalla realtà.

Nel *Padiglione spagnolo* del '37, oltre a Picasso e ad altri, c'era anche Mirò, che dopo essere tornato a Barcellona nel '32, aveva lasciato nuovamente la città natale allo scoppio della guerra civile. Prende posizione di carattere politica con un manifesto a sostegno della Spagna repubblicana.

Opere degli anni '40:

- 1940, **Scala dell'evasione**. Appartenente alla serie di 23 dipinti chiamata *Costellazioni*. Coerenti con l'opera precedente. Dà vita a un immaginario che si traduce in ideogrammi; forma di astrattismo con riferimento chiaro; sfondo senza segno, dato soffusamente. Dice Mirò di aver reso lo sfondo tramite dei pennelli sporchi: provò una volta a pulirmi su un album e rimase sbalordito dal risultato; da quel momento in poi ripeté lo stesso procedimento come *modus operandi*. Poiché lo sfondo era direttamente legato alla pulitura dei pennelli usati per la precedente opera della stessa serie, ogni quadro delle *Costellazioni* contiene in sé l'**essenza cromatica** del precedente.
- 1940, **Stella del mattino**. Grande attenzione all'impianto grafico e alle campiture nette compatte delle figurazioni che stridono rispetto ai fondali soffusi.

Il surrealismo apre gli occhi a Mirò sulla possibilità di dare sfogo alla sua fantasia senza alcun tipo di preoccupazione.

Le sue opere influenzeranno la ricerca sul segno di autori come **Gorki**, membro del movimento astratto americano.

1941, **Amour avec une femme**. Il linguaggio artistico adottato da Mirò è perfettamente riconoscibile.

Yves Tanguy (1900-1955)

Autodidatta, impressionato da De Chirico. Conosce Breton nel '25 e diventa surrealista.

Paesaggi che definisce "psicoanalitici", senza confini e con l'idea dello spazio infinito (anche De Chirico usava questo espediente ponendo la linea dell'orizzonte molto alta). Paesaggi fantastici, onirici.

1927, **Mamma, papà e ferito**.

Ambientazione spesso deserta e desolata. Rappresenta anche strani esseri, forme inquietanti e misteriose. Sono forme a volte leggere, a volte ricordano invece delle pietre.

In generale la sua opera crea senso di inquietudine.

Narrazione non ritmata, pochi colori. Dimensione di desolazione assoluta, inquietudine. La vita sembra bloccata se non addirittura negata.

Guggenheim, tra le opere che aveva in collezione diceva che queste opere la sconvolgevano maggiormente.

1928, **Senza titolo, il vento**. Atm desolata. Forme biomorfe ma no idea di vita o gioia. No riscontro con la realtà, siamo catapultati in una dimensione surreale.

Mirò creava sfondi omogenei che non davano idea di profondità o prospettiva, sui quali interviene. Tanguy invece rappresenta un paesaggio anomalo, vuole rendere l'idea di infinito e sconfinato. Tutto sembra morto e immobile.

1928, **Domani**. No più linea di confine, spazio sempre infinito. Nella non definizione dello spazio e del tempo precisi, mancano connotazioni. Ci sono solo elementi non comprensibili, simbolici, interpretabili. Sempre dentro lo stato onirico, non riusciamo a spiegare quello che vediamo.

Ognuno dà un determinato significato alle forme e ai soggetti che va a vedere, è questo il fattore più interessante. Chi interpreta si espone a un'analisi di tipo psicoanalitico.

Opera nel suo complesso **statica** = ombre fissate, luce che arriva da una posizione precisa, figure stanti.

Profondamente inquietante. È un paesaggio non reale, può suscitare in noi impressioni diverse.

Mirò e Tanquy non operano con pittura veloce e meccanica. Tanquy rende soprattutto i particolari, costruisce la sua opera nel tempo, mancano immediatezza e spontaneità.

Max Ernst (1891-1976)

Tedesco, nasce vicino a Colonia. Dopo aver studiato filosofia a Bonn, si dedica totalmente alla pittura. Molte delle sue opere si trovano sempre nella collezione Guggenheim (sono stati sposati per un periodo).

1924 = passaggio dal dadaismo al surrealismo.

1919-20, **Piccola macchina costruita da minimax dadamax**. Testimonia la sua adesione iniziale al dadaismo. Riprende tematiche condivise da Picabia e Duchamp: macchina fantastica sostituisce la figura umana.

Già nel periodo dadaista si distingue per la sperimentazione di diverse tecniche artistiche, che potessero avvicinarsi alle indicazioni di Breton nella costruzione dell'opera (automatismo dovuto da partenza casuale).

Collage dadaista = **La pubertà imminente** (*La puberté proche*). 1921, conosciuto anche come *Le Pleiadi*. Taglia delle figure e le incolla. Usa immagini già fatte senza dipingerle. Crea situazioni oniriche (già inclinazione verso *surrealismo*). Simboleggia la forza dell'eros capace di vincere su qualsiasi cosa. Strisce verdi = forse simboleggiano la terra (vediamo un sasso che precipita per la forza di gravità); strisce blu = forse simboleggiano il cielo infinito.

1925, **La storia naturale**. Opera che presenta una delle tecniche da lui più sperimentata (quella del **frotage**) = mettere la tela o un foglio sopra una superficie ruvida (usava delle cortecce), strofinava sopra grafite/colore per far apparire le forme. Operazione che avviene in modo meccanico/casuale, interviene poi Ernst che dà una conformazione precisa (un *destino*) alla rappresentazione, rielaborata.

Ricorda la pittura automatica: “[...] se guardo fissamente il pavimento di legno [...] ne sono ossessionato. Lascio cadere alla cieca dei fogli di carta sul pavimento e li strofino con la mina”.

Voleva creare forme particolari in modo meccanico (sfregamento, forma di automatismo di cui parla Breton). Rielabora le forme meccaniche e vengono fuori le forme più disparate.

Soggetto ricorrente: albero, foresta. Lui considerava la foresta come la *guida perfetta per accedere al sogno*. È essa stessa stato onirico che crea angoscia e ansia.

Sperimenta anche il **fumage** = sopra una candela accesa pone la carta, dove si formavano macchie scure da rielaborare. Usa il **grattage** = sovrappone più colori, "gratta" via quelli superficiali in modo casuale per far riemergere quelli più in fondo.

È tra i primi a sperimentare la tecnica del *dripping*, poi usata da Pollock.

È vicino al pensiero di Breton, sposa l'idea dell'azione meccanica e casuale seguita dall'elaborazione soggettiva, capace di dare vita a ossessioni e all'inconscio.

1925, ***I costumi delle foglie***.

1925, ***Eva, la sola che ci resta***. *Frotage* applicato alla pittura.

1927, ***Foresta e colomba***. Usa il *grattage* e la **decalcomania** (tampona i colori con stracci in modo casuale). Ossessioni: foresta e uccello (colomba). Odiava gli uccelli, li associa a un evento della sua adolescenza (nel 1906 muore il suo pappagallo rosa e lo stesso giorno il padre gli annuncia la nascita di sua sorella – considera entrambi gli eventi traumatici).

Si inventa la figura fantastica di "**lop lop**", il suo fantasma personale, superiore tra tutti gli uccelli. Dice di averlo sognato.

Ossessioni legati a traumi personali. Per molti surrealisti la pittura è una seduta psicoanalitica, lo si vede particolarmente in Dalì. Opere autoreferenziali.

1927-28, ***Foresta***. Foresta-barriera, l'albero non è più tale, è una figura fantastica che suscita ansia e angoscia. Visione particolare e personale.

1940, ***La vestizione della sposa***. Ossessione per gli uccelli, ne vediamo uno accanto alla sposa, vestita interamente di piume (vediamo anche il volto del volatile rivolto verso lo spettatore). Sfera erotica e sessuale cara al surrealismo (allusione resa dalla freccia spezzata). Figura androgina e animalesca (cfr. Bosch).

Forte attenzione al particolare, resa non meccanica o immediata. Diversa per questo dalle sue prime opere.

Torna l'idea del quadro nel quadro. La figura nel secondo quadro si perde nei suoi particolari e sembra fondersi con il paesaggio.

L'ambiente interno e il corpo della donna ricordano le rappresentazioni figurative quattrocentesche di Fiamminghi e Tedeschi.

In basso, un essere ermafrodita, ibrido e deforme.

1940-42, **L'Europa dopo la pioggia**. Paesaggio diverso da quello di Tanquy, meno definito. Non ha nulla di vivo, ispira distruzione. Elementi realizzati con la tecnica della decalcomania (colore tamponato, poi rielaborato).

Sicuramente è colui che nella compagine surrealista sperimenta più tecniche diverse, definendo il suo linguaggio durante gli anni '40. Sono tutte tecniche vicine alle teorie di Breton.

René Magritte (1898-1967)

Belga, ha una formazione classica. Frequenta l'Accademia di Bruxelles (1916). 1927 = va a Parigi e si avvicina al Surrealismo, partecipando alle mostre del gruppo. Nel 1930 torna in Belgio, coagulando intorno a sé il gruppo dei *surrealisti belgi*.

Non è alla ricerca di automatismo, non sperimenta troppe tecniche. È una pittura tutto sommato precisa: non propone forme difficilmente riconoscibili o interpretabili liberamente. Lavora sul fronte opposto rispetto ad altri surrealisti: rappresenta solo cose riconoscibilissime. Usa spesso immagini banali o stereotipate. Questo perché non voleva minare certezze, si muove in una direzione intellettuale.

Dice di essere stato colpito dall'opera di De Chirico, che già per Breton era stato un precursore del Surrealismo. In particolare, Magritte si dice profondamente sorpreso dal *Canto d'amore* del 1916, specialmente per gli accostamenti casuali, per il nonsenso generale della rappresentazione e per il senso di *spaesamento* conseguente.

1928-29, **L'uso della parola**. Il soggetto, la pipa, è perfettamente riconoscibile, non dà adito a dubbi. Scrive però *Ceci n'est pas une pipe* = l'opera non è di per sé una pipa, è la rappresentazione di una pipa, quindi una pipa non vera. Tratta il problema della descrizione verbale dell'opera d'arte = spesso le parole falliscono nel loro intento.

Cortocircuito tra quello che vediamo e quello che leggiamo. Magritte usa spesso frasi e parole per creare una situazione paradossale.

Immagine quasi banale, manca di particolarità. Anche la scrittura è facilmente leggibile. Tutto deve essere chiaro e perfettamente comprensibile per essere compreso da tutti allo stesso modo. La leggibilità perfetta della scritta presente porta al **cortocircuito**.

Voleva portare a una lettura concettuale. È una sua elaborazione di pensiero continuata poi dagli artisti del *Concettuale*. Cfr. Kossuth, *One and Three Hats* = definisce l'oggetto usando tre linguaggi diversi; mette il cappello vero proposto attraverso la fotografia (bianco e nero, rappresentazione più puntuale di ogni altra forma artistica) e poi attraverso una descrizione

verbale. Usa tre registri espressivi che hanno la stessa finalità, quella di presentare l'oggetto allo spettatore.

Per la prima volta l'ob. dell'opera non è l'arte in sé ma una riflessione sull'arte!

1930, **La chiave dei sogni**. Dal p.d.v. della riconoscibilità, non abbiamo dubbi, gli oggetti sono chiari. Mina la nostra certezza le parole scritte sotto a ciascun oggetto (riferimento chiaro agli abecedari usati per insegnare ai bambini a scrivere). Parole sconnesse totalmente dagli oggetti rappresentati.

Quando leggiamo scattano delle associazioni che ci sorprendono. Sono inevitabilmente soggettive, suscitano in noi e fanno emergere degli elementi che possiamo legare all'inconscio.

Gli oggetti non sono più trattati di per sé ma in relazione a situazioni particolari per il singolo. Scrittura sempre elementare e leggibile, come lo sono anche le immagini.

1928, **Gli amanti**. A 12 anni vede la madre suicidarsi nel lago, il suo volto viene coperto con una camicia da notte. Immagine ossessiva e ricorrente.

Sappiamo che i soggetti sono amanti, quindi nascosti agli occhi più indiscreti. Non sappiamo però la loro identità.

1937, **La riproduzione vietata, il ritratto di Edward James**. Situa paradossale. Ritrae un uomo in una forma di **anti-ritratto** = non rappresenta il volto dell'uomo. Paradosso perché l'uomo è di spalle, eppure vede le sue spalle riflesse nello specchio che gli sta davanti. Il volto è *negato*. Vediamo la parte di solito nascosta in un ritratto, la nuca. Immagine sempre riconoscibile.

Il libro sulla dx è riflesso in maniera esatta. Se lo spettatore pensa che in realtà non si tratta di uno specchio, deve ricredersi perché il libro è riflesso. È specchio e non-specchio allo stesso tempo.

1933, **La condizione umana**. Problema della finestra, che secondo lui dà origine alla condizione umana. Spiega la genesi dell'opera. Situa sempre impossibile. Rappresenta un quadro con dipinto perfettamente il paesaggio esterno; l'albero è paradossalmente dentro la stanza e fuori, nel paesaggio.

La pittura rende pox una realtà che a tutti gli effetti è impossibile.

Stesso discorso portato avanti in altre opere, come nella **Condizione umana II** (1935).

1934, **L'invenzione collettiva**. Inverte la figura tradizionale della sirena. Rimane una donna metà umana e metà pesce. Se ci si basa sulla definizione, questa è una rappresentazione possibile.

1936, **Chiaroveggenza**. Racconta: "Una notte del 1936 mi svegliai in una camera in cui erano stati messi una gabbia e un uccello addormentato. Un magnifico errore mi fece vedere nella gabbia non più l'uccello, ma un uovo [...] Lo shock che provai era stato provocato dall'affinità tra due oggetti, la gabbia e l'uovo, mentre in precedenza avevo puntato sullo shock provocato dall'incontro tra due oggetti estranei tra loro".

Nella sua visione avverte la potenza che scaturisce dal collegamento tra l'uomo e l'uccello. È una sorta di metamorfosi: nella resa formale sono perfettamente diversi eppure profondamente legati. Avverte una corrispondenza sorprendente, alla base della sua ricerca pittorica.

Idea di chiaroveggenza riferita a una visione che aveva avuto. Propone un elemento che ha un'attinenza con il disegno (l'uccello può nascere dall'uomo). Chiaroveggenza = l'artista vede quello che può nascere dall'uovo anche se non si è ancora schiuso.

Foto con quadro nel quadro. Ripetersi di una situazione all'infinito.

1937, **Il modello rosso**. Pittura realistica perché attenta ai particolari. Idea della metamorfosi dell'oggetto = la scarpa contiene il piede, diventa essa stessa piede. Problema nella definizione: sono piedi o scarpe? È qualcosa che è in corso di trasformazione.

Non è come in Tanquy, dove l'atm particolare ci rende immediatamente noto il fatto di non essere in una dimensione reale. In Magritte l'atm è sempre plausibile.

1953, **Il seduttore**. Barca che viaggia sull'acqua, diventa essa stessa parte del mare. Sorta di metamorfosi. Grande attinenza tra l'oggetto (nave) e l'elemento naturale e preponderante nel dipinto (mare). Barca fatta di mare perché solca il mare.

1953-54, **L'impero delle luci**. Diverse versioni, vediamo quella presente alla Guggenheim. Situazione di luce, titolo indicativo. Cielo diurno nella parte superiore, ambientazione però notturna con finestre illuminate e lampione acceso. Situazione paradossale e di per sé impossibile.

1964, **Mela**. Rappresenta l'uomo medio e anonimo, elegante e con la bombetta. Viene negata l'identità dell'uomo: davanti al volto ha una mela. Sovrapposizione tra l'oggetto e il volto, creiamo una connessione tra il volto irriconoscibile e l'oggetto che invece vediamo perfettamente.

Diverse interpretazioni.

Modalità sperimentata e sviluppata anche con la colomba davanti al volto. Cambiando l'oggetto in sostituzione del volto, cambia anche la connessione che il singolo spettatore può creare tra oggetto-volto negato.

Uomo sempre stereotipato, anonimo. La caratterizzazione è data dall'elemento che vi sta di fronte, il cui significato cambia in relazione allo spettatore.

Cfr. 2011, mostra *Madame Fischer* di **Urs Fischer** a Palazzo Grassi. Usa immagini di attori parzialmente nascosti da oggetti posizionati sopra (come una banana, una rapa e una vite). Riattualizza quanto Magritte aveva proposto negli anni '60 (*associazione immagine-immagine*). Differenza: le immagini scelte da Fisher rappresentano attori perfettamente riconoscibili a seconda della generazione di spettatori. Voleva sottolineare un aspetto legato al **tempo**: gli attori, soprattutto del passato, non dicono nulla alle nuove generazioni; sosteneva invece che la persistenza degli oggetti scelti da anteporre ai loro volti fosse maggiore (sono oggetti d'uso comune, che continuano ad essere riconoscibili nel tempo perché la loro immagine non decade).

Dice: *“La creazione di nuovi oggetti, la trasformazione di oggetti noti, il mutamento di materia per certi oggetti, un cielo di legno per esempio, l'uso delle parole associate alle immagini, la denominazione erronea di un'immagine, la messa in opera di idee suggerite da amici, la rappresentazione di certe visioni del dormiveglia: furono a grandi linee in mezzi da me usati per costringere gli oggetti a diventare infine sensazionali.”*

Voleva rendere unici e sensazionali oggetti d'uso comune. Vicino a quanto fa Duchamp: prende un oggetto comune, lo decontestualizza e lo rende unico in quanto opera d'arte. Magritte si inventa nuovi oggetti, dà significato diverso ai singoli oggetti, rendendoli sensazionali e sorprendenti (i surrealisti volevano creare *sorpresa*).

Salvador Dalì

Spagnolo, 1904-1989. Pittore, scultore, illustratore, scenografo, disegnatore di gioielli e mobili (designer). In America crea il marchio dei *Chupa Chups*, è vicino all'aspetto pubblicitario. Negli anni '40 diventa amico di Walt Disney (*Destino*, 2003).

Real Accademia di San Fernando, Madrid dal 1921. Ha una formazione tradizionale. Amico del poeta di Garcia Lorca (poeta) e di **Luis Buñuel**, regista con il quale nel '29 collabora per la produzione di un film breve (*“Un cane andaluso”*, che riassume la poetica surrealista e in particolare la sua opera).

Il fine nasce come idea dall'**assenza di scenografia**. Propongono un sogno privo di senso logico nella concatenazione degli eventi.

Racchiude due sogni, rispettivamente di Buñuel (sogna un occhio che viene tagliato) e di Dalì (sogna una mano dalla quale escono delle formiche).

Riprende pulsioni sessuali legate al desiderio e all'attrazione (i protagonisti sono due amanti, la colonna sonora è tratta dal *Tristano e Isotta* di Wagner).

Ci porta immediatamente nella poetica surrealista.

Espulso dall'accademia nel 1926 per il suo carattere ribelle.

1927, va a Parigi. Entra in contatto con i surrealisti.

Inizia a proporre le sue opere.

1929, **Il grande masturbatore**.

Dalí lavora con una pittura improntata a una sorta di attenzione ai particolari. Precisa ogni minimo particolare (usava anche pennellini finissimi). In questo caso ogni singola formica è estremamente precisa (è per così dire **fiammingo** nella descrizione dei particolari; vs la pittura spontanea e veloce promossa da Breton). I suoi quadri sono per questo realizzati in tempi molto lunghi.

Lui stesso dice: *“La mia unica ambizione in pittura è di materializzare le immagini della concreta irrazionalità dietro l'imperativo di una furiosa precisione. Tutto ciò affinché i mondi dell'immaginazione e della concreta irrazionalità possano diventare oggettivamente evidenti, con la stessa consistenza, la stessa durata, la stessa corposità, convincenti nello stesso spessore cognitivo e comunicativo del mondo esterno e dei fenomeni reali. La cosa più importante è ciò che si vuole comunicare: **la concreta irrazionalità del soggetto**”.*

Realtà definita per dare credibilità alla rappresentazione. La precisione comunica comunque una realtà completamente irrazionale e onirica, una sorta di iper-realtà per dare concretezza a una rappresentazione surreale.

Grande appassionato a De Chirico. Citazione puntuale di un suo manichino.

L'opera di Dalí è quasi sempre autoreferenziale. Lui è il protagonista prediletto della sua pittura. Presenta le sue paranoie e le sue ossessioni. **Pittura = seduta psicoanalitica**, indagine intrinseca.

In questo caso presenta una sua ossessione erotica. Torna il suo profilo con gli occhi chiusi (gigante, disegna un *io sognante* di colore giallo), le formiche (che escono dal ventre di una locusta – per lui le formiche indicano la *putrefazione* del corpo), un leone con le fauci aperte (per lui la *paura di non affrontare un rapporto sessuale*), una donna (rif. forse a Gala).

Calla = fiore. Lavora sul concetto di duro e mollo. La calla è rigida, si riferisce all'erezione. A fronte di una presenza femminile, rappresenta invece un pene mollo.

1931, **Persistere della memoria**. Piccole dimensioni (24 x 33 cm).

Racconta la genesi del dipinto nella *Vita di Salvador Dalí*, scritta di sua mano.

“Accadde una notte in cui mi sentivo stanco e avevo un leggero mal di testa, il che è estremamente raro. Stavamo per andare al cinema con alcuni amici, ma all'ultimo momento decisi di non andare. [...] sarei voluto rimanere a casa e andare a letto presto. Avevamo concluso la cena con un forte camembert. [...] restai a lungo a tavola meditando su problemi filosofici che la super morbidezza del formaggio presentava alla mia mente. Mi alzai e mi diressi nel mio studio [...] per gettare lo sguardo a un dipinto che stavo realizzando in quel momento. Il quadro rappresentava un paesaggio [...] le cui rocce erano illuminate da un malinconico crepuscolo. [...] sapevo che l'atmosfera che ero riuscito a creare in quello sfondo serviva [...] per qualche immagine sorprendente. [...] vidi la soluzione: vidi due morbidi orologi, uno dei quali era appeso dolorosamente al ramo dell'ulivo. [...] Quando Gala tornò dal teatro due ore dopo il quadro [...] era completato”.

È impensabile che l'abbia realizzato in 2 sole ore, anche se dice che già l'aveva impostato.

Idea del duro e del morbido. Ossessione = collegamento al cibo. Parla della *morbidezza* del formaggio, interessante per l'interpretazione dell'opera.

Dice che già aveva predisposto il paesaggio ma non ancora aveva messo alcun oggetto. È possibile che lui partisse sempre dal paesaggio, sul quale poi interveniva con delle nuove rappresentazioni.

Idea del tempo e della sua sospensione (torna anche nel *Cane andaluso* come salto temporale non logico). Quando si dorme il tempo può essere lunghissimo o lentissimo a seconda della percezione, in generale perdiamo il contatto con la realtà e parlare di dimensione temporale non ha più senso.

Gli orologi perdono la loro funzione. Nella realtà sono solidi, qui sono molli. Non segnano il tempo.

Ulivo secco = idea di morte, immagine tragica.

Formiche = sempre sua ossessione, escono dall'orologio (indicano sempre la putrefazione).

Torna sempre *l'io sognante*, rosa, con il naso e le ciglia.

Immagini polimorfiche = nell'*io sognante* possiamo vedere una donna con la spella, il seno e i capelli ripresa mentre dorme. Una sola immagine, metamorfosi cambia la lettura a seconda dello sguardo.

1932, **Nascita dei desideri liquidi**. Guggenheim. Sempre autoreferenziale.

Momento particolare = il rapporto con Gala si è ormai consolidato. Suo padre, autoritario, non aveva mai accettato il rapporto tra i due (Gala era sposata con Paul Eluard, poeta francese).

Dalì percepisce sempre il padre negativamente. Definisce il suo modo di dipingere un **metodo paranoico critico*** anche perché parla di sé.

Qui parla del suo rapporto con **Gala**, una figura femminile con la testa fatta di fiori (e petali cadenti). Una figura androgina (maschile e femminile allo stesso tempo – simbolo dell'ambiguità sessuale di Dalì) la abbraccia.

Figura anziana = padre di Dalì. Dice di aver sofferto di un complesso che chiama *complesso di Guglielmo Tell* (legendario eroe svizzero che aveva sempre avuto un rapporto complicato col padre e che come prova di forza prende il figlio, gli mette una mela sulla testa e colpisce la mela con la freccia). Dalì ovviamente vive la situazione dalla parte del figlio, che subisce l'azione del padre.

Figura con oggetto sopra la testa rif. diretto a Guglielmo Tell. Sopra la testa una baguette (rif. sessuale/erotico). Lui è il figlio che subisce il padre.

Pensiero solido si sviluppa sopra gli altri oggetti. Si vedono dei cipressi, rif. a un altro quadro per lui ossessione (*L'isola dei morti* di Böcklin). È simbolo di morte. Rif. alla vita è invece la cassettera con i cassetti aperti dalla quale sgorga la cascata (che è anche rif. sessuale, addirittura secondo Freud – simbolo dell'organo sessuale femminile).

Dietro una donna abbracciata da una figura scheletrica, nascosta dalle rocce. Figura tra la vita e la morte che ha in mano una caraffa dalla quale esce liquido bianco e denso (altro rif. sessuale). Particolare ripreso puntualmente dalla Lattaia di Vermeer, che Dalí conosceva perfettamente.

Buco nero simboleggia a sua volta il rapporto uomo-donna. Figura che entra nel ventre della donna, sorta di ritorno dentro l'utero materno.

Torna una sorta di **simbolismo**. È tutto fortemente **autoreferenziale**.

***Metodo paranoico-critico** = lo definisce così perché razionalizza e dà forma alle immagini del suo delirio inconscio, ovvero della sua paranoia (intesa come malattia mentale cronica che si manifesta sotto forma di delusioni persecutive o manie di grandezza e ambizione).

1937, **Il sonno**. Esalta lo stato onirico e quella che lui definiva "la mostruosità" del sonno. Dice di essersela immaginata come una lunga testa sognante sorretta da delle "stampelle del reale". Quando queste cadono, la figura si sveglia (passa dalla dimensione onirica – con barca in mare solido e spazio infinito – a dimensione reale). Ambientazione sempre paradossale. Dimensione onirica sempre in sospenso: destinata a svanire quando ci si sveglia.

Sarà modello per Andy Warhol. Porterà infatti avanti delle sue foto, delle sue rappresentazioni reali. Crea un vero **personaggio**, la sua presenza fisica di fronte al pubblico era un **evento**. Si presenta in **maniera eccentrica**, per lui era anche questa espressione artistica.

1941, **Autoritratto con pancetta fritta**. Tornano le "stampelle del reale", l'idea del *soft self-portrait* (autoritratto molle). Formiche gli escono dagli occhi, baffi elemento caratterizzante.

1936, **Premonizione della guerra civile**. Nota anche come *Costruzione molle con fave bollite: paesaggio di guerra civile*. Sottolinea la sua visione della guerra civile, un paesaggio abominevole e terribile. Dice di averla realizzata prima dello scoppio della guerra, come idea di premonizione. È uno stesso corpo (terribile quanto quelli di **Goya**) diviso in due che si infligge del dolore: è questa la guerra civile (unico popolo che combatte contro se stesso).

Dalí affronta l'idea della creazione avvicinandosi a volte al **dadismo** (cfr. Duchamp). Prende la *Venere di Milo* e interviene sulla statua immaginandola come un mobile, con dei cassetti che possono aprirsi (sempre rif. all'erotismo). I pomelli dei cassetti sono fatti di pelliccia (morbidi, rif. all'erotismo per la sensazione tattile e piacevole che provocano). È la **Venere di Milo con cassetti** (1936).

Rapporto con l'arte antica nel senso di reinterpretazione. Dalí prende il capolavoro, lo cita puntualmente e lo modifica, per simboleggiare l'intervento diretto sull'opera.

Duchamp, invece, decontestualizza l'opera, non la modifica permanentemente (Dali invece propone un *nuovo* oggetto).

Il telefono astice (1938) è sempre un rif. alla sessualità. È un *ready-made* su modello dadaista: prende l'oggetto già fatto e lo manipola, mutandolo e alimentando così delle suggestioni particolari. Modifica in questo caso la cornetta mettendoci un astice soprastante. La cornetta subisce una sorta di metamorfosi e diventa essa stessa astice; portare un astice all'orecchio è un'azione conturbante, può creare apprensione e spaesamento.

1939, **L'enigma di Hitler**.

La sua posizione nei confronti di Hitler non è mai stata di condanna, per questo si allontana prima da Breton e poi dall'intera compagine surrealista.

Era attento poi all'aspetto economico. Breton anagrammò il suo nome in *Avida Dollars* con l'intento di schernirlo.

Siamo nel '39, la Seconda guerra mondiale non è ancora scoppiata. Dalì sottolinea l'aspetto di disastro imminente, dovuto in questo caso anche ad un'incomunicabilità tra i vari Stati.

Su un albero secco con i rami spezzati mette una cornetta di un telefono, che quasi sembra sciogliersi. Da questa esce addirittura una lacrima. Il cavo è stato totalmente tranciato e interrotto.

Tristezza, disperazione conseguente all'incomunicabilità. Si prospettano tempi bui, simboleggiati dal pipistrello che si allontana.

Abbiamo anche un ombrello chiuso appeso a un ramo. L'ombrello è il ministro Neville **Chamberlain**, che primo fra tutti aveva cercato di scongiurare di scongiurare il disastro della guerra. A comunicazione interrotta, l'ombrello viene chiuso e appeso al ramo secco.

Sul piatto ci sono dei fagioli, che per Dalì erano legati alla Catalogna (> Spagna), affiancati da una piccola foto di Hitler.

Perché *enigma*? Non era più tanto un enigma, Hitler si conosceva da tempo.

Altre operazioni fatte da Dalì (stimolo poi per l'opera degli artisti Pop e nello specifico Andy Warhol) consistono nel prendere immagini di **star hollywoodiane**, come quella di *Mae West* (1934-35). Warhol lavora direttamente sull'immagine, Dalì invece ha come riferimento l'immagine e da questa elabora una sua rappresentazione: si immagina un appartamento surrealista (una sorta di metamorfosi) partendo dalla foto dell'attrice:

- Gli occhi sono due quadri
- I capelli sono un tendaggio
- Il volto è la parete
- Le labbra sono un divano
- Il naso è un caminetto

1938, **Il divano-labbra di Mae West**. Oggetto di *design* che va effettivamente a realizzare partendo dalla stessa rappresentazione.

Metà degli anni '30, opere legate alle **immagini polimorfe**. Parla del "**provocatore ottico**". Dalì dice che in base a un processo paranoico, gli era stato possibile ottenere un'immagine doppia: un oggetto che al tempo stesso era la rappresentazione di due oggetti diversi.

L'immagine poteva quindi essere letta in maniera diversa, sottolinea quindi la metamorfosi. Si riferisce ad una suggestione avuta guardando la macchia su un soffitto, che ogni giorno gli ricordava qualcosa di diverso pur non cambiando mai forma (cambiava la sua visione, la sua interpretazione).

Da qui propone immagini con immagini nascoste e "provocatori ottici", appunto. Idea = quello che vediamo non è realmente quello che possiamo vedere, pone attenzione alla **temporalità della visione**.

Il grande paranoico. Vediamo più figure che però insieme compongono un volto. **Doppia visione**. I corpi sono uno legato all'altro, a prima vista sembrano slegati ma in realtà senza alcuna modifica formale (se non il nostro cambio di p.d.v. e attenzione) emergono invece dei volti.

1936-37, **La metamorfosi di Narciso**. Classicità = riprende le *Metamorfosi* di Ovidio. Immagine di Narciso che si specchia (elemento didascalico). Sembra una montagna, lo stesso diventa mano dalla quale nasce un uovo (con il narciso che spunta, il fiore).

Usa le stesse forme, passa dalla figura di Narciso a una mano. Gioca su elementi didascalici.

Sospensione e ansia = mostra un'ombra di una figura che noi non possiamo vedere, possiamo solo intuire cosa sia partendo dall'ombra. Operazione ripresa direttamente dalle opere di De Chirico.

Perché ansia? L'ombra altera la forma a seconda della luce e dalla vicinanza/lontananza dalla fonte di luce.

1938, **Apparizione di una faccia e di un piatto di frutta sulla spiaggia**. Immagini che si moltiplicano.

Vediamo il volto. La frutta compone la capigliatura. Dalì non svela tutto attraverso il titolo. Ci sono altri elementi: l'immagine principale è quella di un **cane**. Il collare del cane è un ponte, l'occhio è un tunnel.

In modo illusionistico la spiaggia sembra una tavola (la corda quasi precipita).

Idea delle immagini che danno vita ad altre immagini.

1940, **Mercato di schiavi con apparizione del busto di Voltaire**.

Figura con gomito appoggiato sul tavolo. Ci sono poi due donne vestite di bianco e di nero. Danno vita al volto di Voltaire se viste attentamente. La testa si colloca su una base poggiata sul tavolo. Il paesaggio subisce una metamorfosi e diventano una pera e una mela (che diventa poi il fondoschiena di un uomo di spalle).

1940, **Teschio di nudi** (foto). Cerca di ripetere la stessa operazione attraverso il mezzo fotografico. Teschio reso con figure femminili nude.

1944, **Sogno causato dal volo di un'ape intorno a una melagrana**. È una sorta di summa della poetica surrealista.

La donna (Gala) dorme. È sospesa sopra la roccia.

Rende l'idea dell'evoluzione del sogno: quando si dorme e si sta sognando, ogni rumore esterno e reale viene rielaborato e trasportato nel sogno, dove riviviamo ogni rumore in maniera diversa e particolare.

Un'ape gira intorno alla melagrana. Dalla stessa fuoriesce un pesce, dal quale escono due tigri minacciose (colori come l'ape). Abbiamo paura di essere punti = fucile con baionetta che ci sta per colpire.

Dietro animale totalmente fantastico, un elefante (simbolo di solidità, tiene sul dorso un obelisco). La sua solidità è negata dalle zampe filiformi simili a quelle di un ragno. Dicotomia **solido/leggero**.

Anni '40 = Dalì si dedica anche all'arte sacra, cosa non comune a tutti gli artisti.

1949, **Madonna di Port Lligat**. Gala è la Madonna. Cita Piero della Francesca.

È un'opera del suo **periodo "nucleare"**, attento alle ricerche di carattere scientifico.

Recupera comunque la spiritualità.

1951, **Cristo di San Giovanni della Croce**. Immagine del Cristo originale, il crocifisso è sospeso rispetto al mondo materiale e va verso l'infinito. Rielabora l'idea del triangolo già presente in un disegno di *Giovanni della Croce*.

1972-73, **Dalì dipinge Gala eternizzata da sei cornee virtuali**. Cita Velazquez. Rappresenta se stesso intento a dipingere Gala, non guardandola direttamente ma attraverso uno specchio.

Giochi di riflessi dello specchio = le due cornee sono quelle dell'artista, le altre quattro sono quelle riflesse di Gala e di Dalì nello specchio.

I Surrealisti hanno stretto un legame con alcuni personaggi famosi al tempo, come ad esempio **Charlie Chaplin**.

Febbre dell'oro. Chaplin organizza un veglione di capodanno ma nessuno si presenta. Si addormenta e sogna: mette due forchette su due panini e balla usando questi due oggetti (> attenzione all'uso dell'oggetto in una funzione non propria).

Opera particolare del '36 di **Meret Oppenheim**. È la *Colazione in pellicci*. Prende degli oggetti comuni e li riveste con della pelliccia, trasfigura completamente l'oggetto, lo modifica totalmente. Da un p.d.v. tattile e visivo gli oggetti acquistano un'altra dimensione espressiva.

La mia governante. Prende due scarpe, le mette su un piatto per tacchino. Danno vita a qualcosa di totalmente estraneo al loro normale utilizzo.

Stessa operazione fatta con un bicchiere da birra: aggiunge una coda e lo trasforma in quello che potrebbe essere uno scoiattolo.

Operazioni uguali a quelle di Dalì (con il telefono-astice) e che riprenderà nella *Pop Art* Claes **Oldenburg** ("oggetti molli").