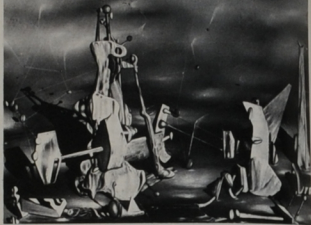


SURREALISTI TRA FREUD E MEFISTOFELE

È NOZIONE incontestabile che uno strenuo razionalismo sostenga e rassicuri il pensiero di Freud, costituendone un aspetto tutt'altro che accidentale e secondario. Prima d'ogni altra cosa Freud era un positivista, così come positivi erano gli scopi che perseguiva, e non poteva quindi non riconoscere nel metodo del positivismo razionalista il modello luminoso e indiscutibile della virtù intellettuale. La psicoanalisi era per lui un'opera di bonifica, « come il prosciugamento dello Zuider Zee » e, nella sua missione terapeutica, mirava a porre l'Ego, cioè l'intelligenza e il controllo, dove prima era l'Id, cioè l'insieme di forze oscure, irrazionali, a-logiche possedute dal principio del piacere. Ma era un positivista che aveva a che fare con l'anima; e se, come egli stesso racconta, si addentrò nel campo della scienza medica sotto l'auspicio olimpico di Goethe e di quel saggio che ebbe tanto peso sulla vita scientifica del secolo XIX, la famosa "Disquisizione sulla Natura", non ignorò certo, proprio lui, i richiami oscuri e i profondi echi sotterranei della Notte di Valpurga. Si può dire anzi, con paradosso non solo apparente, che se certo elementare materialismo e determinismo da lui coltivato lo legano ancora in qualche modo all'Illuminismo e alle sue negazioni prive di dubbi, la portata complessiva della sua opera, le sue scoperte, la sua dedizione al "lato notturno della vita", la sua stessa non lineare psicologia lo legano invece fatalmente, e con affinità ben più significative, a tutto il filone anti-razionalista, "dionisiaco", della tradizione romantica. Se pensiamo ora all'interpretazione che ne dà in tal senso Thomas Mann (come dice giustamente Trilling, Freud difficilmente l'avrebbe sottoscritta) che gli attribuisce il ruolo non solo di scopritore ma di legittimatore del mito e delle vie oscure e misteriose della mente, è facile rendersi conto come fu proprio l'aspetto notturno, e quindi romantico, dell'interprete dei sogni che più profondamente influenzò e aiutò l'arte e la letteratura.

Il Surrealismo, si sa, è fra tutti i movimenti e le avanguardie moderne quello più strettamente legato ai procedimenti del metodo psicoanalitico. Non stupirà quindi se ritroviamo nel Surrealismo, sud specie di segreto calore sotterraneo e di lucida freddezza intellettuale, i due opposti aspetti che animano di una stessa vita il pensiero freudiano. Sarebbe assurdo infatti escludere il Surrealismo dai ricchi pascoli di quei vasti territori (dove ancor oggi noi, dopo tutto, ci cacciamo e pascoliamo) le cui lontane frontiere coincidono, da un lato al-



YVES TANGUY, PALAIS AUX ROCHERS DE FENETRE, 1942.



MAX ERNST, FORÊTE GRISE, 1926. COLLEZIONE GRAINDORGE, LIEZ.

meno, con quelle del Romanticismo. Non si può in altre parole evitare d'intenderlo come un episodio, come un momento, particolarmente lucido e cosciente, di una storia più lunga e complessa, di un movimento più vasto che, in qualche modo, si può anche identificare con il Romanticismo. E siccome la parola, per la grande quotidiana usura, rischia di non essere sufficientemente indicativa in proposito, diciamo che, se non altro, noi ne dobbiamo disconoscere i legami, non solo programmatici ma sostanziali, che uniscono il Surrealismo a quei movimenti artistici, eretici se così vogliamo dire, del secondo Ottocento che rappresentavano un sovvertimento profondo dei valori della visione, capovolgendo l'obiettività dall'esterno all'interno, accogliendo i suggerimenti formali non dall'aspetto, dall'apparenza delle cose ma dalle segrete implicazioni, dai misteriosi echi da esse in noi suscitati. In questa direzione Freud scavava con fanatica unilateralità il terreno sotto i valori che stavano per crollare. Come Redon, come altri, prima e dopo, che il Surrealismo prepararono e generosamente nutrono.

Ma bisogna pensare altresì — e questo è l'altro aspetto — che il Surrealismo storico, il Surrealismo del Manifesto di Breton per intenderci, era anche un programma non privo di ambizioni assolute, come tutti i programmi del resto, un programma, fra l'altro, che non avrebbe mai potuto precisare i suoi punti e proporre i

suoi metodi senza le scoperte di Freud. Nel suo desiderio di rendere esplicito quello che prima era implicito, assegnava all'arte il compito di "documentare" il processo creativo in se stesso, usando la libera associazione come tecnica. Ripercorrevva così a ritroso la via consueta dei rapporti fra arte e psicologia ed era in grado di sostituire alla massa caotica di nozioni psicologiche accumulata dall'arte e dalla letteratura attraverso i secoli alcune nozioni tratte da quella che era la sola descrizione sistematica della mente umana sino allora tentata. La psicoanalisi e le sue scoperte agivano insomma come una vera e propria forza sociale. Ma poiché proprio ricercando l'irrazionale o sperimentando e sollecitando i meccanismi inconsci si appoggiava, con qualche approssimativa semplificazione al metodo scientifico del fondatore della psicoanalisi, ne accentuava fatalmente il determinismo.

Ma, anche senza prescindere da quel tanto di "meccanico" che può annettersi a questo aspetto programmatico, è chiaro che una siffatta modificazione di rapporti esprimeva la consapevolezza di un'essenza misteriosa e ricondotta della realtà e si manifestava in esperienze che erano dirette ad intuire, e far intuire, dietro significati apparenti significati di "verità", arcani contenuti che in gran parte trascendono la coscienza. Il che pone il Surrealismo nell'ambito di un quadro storico molto più vasto. È implicito quindi che una mostra dedicata

al Surrealismo induca fatalmente a dilatarne i confini al di là dei limiti cronologici del movimento. Sotto questo aspetto la mostra che Luigi Carluccio ha organizzato alla Galleria d'Arte Moderna di Torino affidandola intelligentemente al segno delle Muse inquietanti può considerarsi una mostra esemplare. E non solo per i limiti che gli ha imposti con cautela e discriminazione, ma per la scelta stessa delle opere che, anche considerando le ben note difficoltà di ottenere ciò che si vuole, dimostra un senso vigile e amoroso della qualità.

La questione dei limiti storici non era priva di pericolose suggestioni. Dovrebbe essere chiaro, oggi, mi sembra, che la nuova visione della natura umana promossa dal pensiero di Freud e soprattutto dalle esplorazioni che ne sono seguite si riveli soprattutto uno strumento prezioso di conoscenza e, conseguentemente, accoglia nella sua dimensione in maniera imprescindibile anche la storia. Una storia dell'uomo, tuttavia, che non può prescindere da una visione complessiva superando le contingenti vicende degli eventi per ricercare le più remote radici del nostro comportamento. Se sogno e infanzia erano le due parole più adatte a toccare il cuore dei Surrealisti era in quei magici territori che essi incontravano gli archetipi oscuri e segreti delle nostre lontane origini. Ma se, per dirlo con una immagine jungiana, il mefistofelico rovesciamento di significato in non significato e la simiglianza quasi dolorosa del non significato col significato non era, in linea di principio, un fatto nuovo e molte epoche e fatti dell'arte presentino sotto questo aspetto un'intima parentela, è chiaro altresì che ciò che flui in forma più pura presso gli artisti moderni, e i Surrealisti in particolare, trovava le sue origini proprio nel Romanticismo. Ben ha fatto quindi Luigi Carluccio a iniziare la sua rassegna antologica dal mefistofelico Füssli evitando più antiche citazioni del bizzarro, dell'insolito e dello stragante. Giustissima anche l'inclusione esemplarificatrice di Becklin e di Moreau.

A cominciare da Redon la rassegna si fa più stringente, le implicazioni sono più dirette, vicine. Poi, in una stessa atmosfera di libertà espressiva, le esplosive e provocatorie nichilistiche affermazioni del Dada e il richiamo all'infanzia come negazione della realtà e condizione del meraviglioso, del periodo Metafisico semplificato da alcuni capolavori di De Chirico scelti con estrema precisione. Poi la continua apparenza dell'assurdo dei Surrealisti veri e propri. Una mostra insomma esemplare che ci dà del segno della segreta trepidante inquietudine che affonda le sue radici nella stessa esistenza dell'uomo: « un'ombra di crepuscolo » come conclude Carluccio nella sua prefazione « che si stende da Füssli a Becon come un lieve segnale luttuoso ».

GIULIANO BRIGANTI