UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
_____Lingue Letterature e Culture comparate

CICLO____XXXI__

COORDINATORE Prof. ____Fernando Cioni_____

# L'immaginario simbolico e archetipico nelle opere pittoriche e negli scritti di Remedios Varo: un itinerario creativo a confronto con le idee, le opere e le tecniche surrealiste

Settore Scientifico Disciplinare
L-FIL-LET/14

Dottoranda

Alessandra Scappini

Anni 2015/2018

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

# DOTTORATO DI RICERCA IN
# _____Lingue Letterature e Culture comparate

CICLO____XXXI__

COORDINATORE Prof. ____Fernando Cioni_____

## L'immaginario simbolico e archetipico nelle opere pittoriche e negli scritti di Remedios Varo: un itinerario creativo a confronto con le idee, le opere e le tecniche surrealiste

Settore Scientifico Disciplinare
L-FIL-LET/14

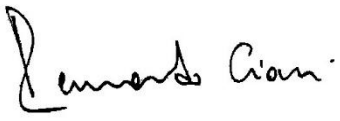

**Dottoranda**
Dott.ssa Alessandra Scappini

**Tutore**
Prof.ssa Ernestina Pellegrini





**Coordinatore**
Prof. Fernando Cioni

Anni 2015/2018

UNIVERSIDAD DE
**MURCIA**

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ DNI 20152224-S, de Universidad del Área de PINTURA en el Departamento de BELLAS ARTES, AUTORIZA:

La presentación de la Tesis Doctoral titulada "La imaginería simbólica y arquetípica en las pinturas y textos de Remedios Varo: un camino creativo en comparación con las ideas, obras y técnicas surrealistas", realizada por ALESSANDRA, SCAPPINI AU4216355, bajo mi inmediata dirección y supervisión, y que presenta para la obtención del grado de Doctor por la Universidad de Murcia.

En Murcia, a 7 de JULIO de 2020

**Mod:T-20**

UNIVERSIDAD DE
**MURCIA**

Pedro Luís Leon de Guevara Mellado DNI 22470462-Z, de Universidad del Área de Filología Italiana en el Departamento de de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, AUTORIZA:

La presentación de la Tesis Doctoral titulada "La imaginería simbólica y arquetípica en las pinturas y textos de Remedios Varo: un camino creativo en comparación con las ideas, obras y técnicas surrealistas", realizada por ALESSANDRA, SCAPPINI AU4216355, bajo mi inmediata dirección y supervisión, y que presenta para la obtención del grado de Doctor por la Universidad de Murcia.

En Murcia, a 7 de JULIO de 2020

**Mod:T-20**

UNIVERSIDAD DE
**MURCIA**

Dª. Ernestina Pellegrini, Profesor Titular de Universidad del Área de L-FIL-LET/14 - Critica letteraria e letterature comparate (L-FIL-LET / 14 - Crítica literaria y literatura comparada) en el Departamento de Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) (Educación, Idiomas, Intercultura, Literatura y Psicología de la Universidad de Florencia (Italia), AUTORIZA:

La presentación de la Tesis Doctoral titulada "La imaginería simbólica y arquetípica en las pinturas y textos de Remedios Varo: un camino creativo en comparación con las ideas, obras y técnicas surrealistas", realizada por Dª. Alessandra Scappini, bajo mi inmediata dirección y supervisión, y que presenta para la obtención del grado de Doctor por la Universidad de Murcia.

En Murcia, a 30 de junio de 2020

Ernestina Pellegrini

**Mod:T-20**

Alla memoria dei miei genitori

**Ringraziamenti**

Ringrazio i miei direttori di tesi Antonio García López, anche per il tutoraggio, Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado ed Ernestina Pellegrini, che durante le ricerche mi hanno supportato e consigliato, con stima, fiducia e rigore, per completare questo lavoro.

Voglio anche ringraziare le diverse istituzioni in cui ho trovato informazioni e consultato materiali per approfondire questa ricerca sull'artista Remedios Varo. In particolare, sono grata al Servizio di accesso della Biblioteca del Museo Reina Sofia di Madrid, che, nonostante la emergenza da covid, ha inviato le informazioni bibliografiche che ho richiesto e dove ho recuperato la maggior parte dei cataloghi dell'artista, la Biblioteca Nazionale e la Cineteca spagnola di Madrid, la Biblioteca Centrale e la Biblioteca Nazionale dell'Università Nazionale Autonoma del Messico (UNAM) a Città del Messico, dove ho consultato cataloghi e riviste, la Biblioteca Jacques Doucet di Parigi per alcune lettere inedite di Benjamin Péret, la Biblioteca dell'UNED di Madrid, la Biblioteca dell'Università di Murcia e la Biblioteca Nazionale di Firenze.

Vorrei ringraziare i curatori del Museo di Arte Moderna di Città del Messico, Marisol Argüelles e Carlos A. Molina, l'assistente dei servizi culturali del museo María del Carmen Canales e la responsabile degli archivi e della biblioteca Aysleth Corona, il curatore Isidro Hernández Gutiérrez dell'Espacio de las Artes de Tenerife per il materiale sull'artista Óscar Domínguez. Cito anche il critico José Jiménez, professore presso l'Università Autonoma di Madrid e curatore della mostra *Somos libres* presso il Museo Picasso di Malaga, con il quale ho potuto approfondire alcuni aspetti del surrealismo, la studiosa Isabel Castells Molina, che ho avuto il piacere di incontrare presso l'Università di La Laguna a Tenerife per parlare dell'archivio di Remedios Varo, e Gabriel Weisz, figlio di Leonora Carrington, che a Città del Messico mi ha permesso di visitare la sua collezione e parlare dell'amicizia tra Leonora e Remedios.

Ringrazio anche la professoressa Mercedes Arriaga Flórez e il suo gruppo di ricerca *Escritoras y Escrituras* dell'Università di Siviglia e l'Associazione universitaria per gli studi sulle donne (AUDEM), che mi hanno invitato ai congressi universitari per presentare i miei studi sulle artiste del novecento, pubblicando anche i miei saggi con le edizioni universitarie e le edizioni Benilde. Sono grata ai professori dell'Università di Murcia che ho avuto il piacere di incontrare durante i tre anni del mio dottorato, e in particolare a María Victoria Santiago Godos, con la quale ho potuto parlare del mio studio, soprattutto all'inizio, prima di imparare la lingua spagnola e alle traduttrici che mi hanno aiutato in questo lavoro.

**ABSTRACT**

This research is a specific study on the artist Remedios Varo (Anglès, 1908 - Mexico City, 1963), between her creative and existential experience, with the intention of examining a unique personality, which has contributed to enriching with her own creative path the artistic world and the international literary climate of the 20th century. Her own itinerary develops in relation to the surrealist avant-garde, because the artist knows this current between the 1930s and 1940s and builds relationships with some of its exponents, but she works autonomously and her research depends on her desire for self-realization and its divergent nature. In fact, she always shows resistance to joining the avant-garde movement because she prefers to keep her distance, avoiding any classification. Critical studies of her paintings and written papers, especially in the last decades, have valued and rediscovered Remedios Varo as a singular figure in artistic history and in contemporary criticism. Her legacy is distinguished by her authenticity and experimentation in the cultural and historical context of the aforementioned years and in the decades following the 20th century, until her death in 1963. The intention is to analyze and explore aspects of her itinerary as a combination of art and life for understanding, through philological and comparative analysis of sources, of avant-garde influences founded by André Breton in 1924 and to see how she is able to integrate and modify them in her work and to separate herself from the movement to continue your own itinerary, especially when she migrate in Mexico. We undertake a complete analysis of her works and documents, through comparison, to clarify the similarities and differences with respect to the typical elements of the avant-garde, such as psychic automatism in relation to automatic writing, the game of the exquisite corpse and fortuitous juxtaposition and the disorienting effect, omnipotence of desire, dream as vision and potential of the imaginary, metamorphism and critical paranoia, alchemical transmutation, irony regarding black humor, the concepts of space and time, the totemic and symbolic object and its connection with examples of works of surrealist authors. This to also study the relationships, as poetics, concepts and artistic productions, with Esteban Francés, Óscar Domínguez, Benjamin Péret, Victor Brauner, trying to also examine the influeneces in her creative itinerary of Salvador Dalí and Luis Buñuel, to understand her role in an environment of men, considering that the group consisted predominantly of male figures, and her heterodox position. At the same time we try to deepen her relationship with female figures such as the artist friend Leonora Carrington when she lives in Mexico City, during her voluntary exile, to identify, through published documents and other unpublished ones that have appeared in recent years, each of the still hidden facets of her original career, as an artist and a woman, but mainly as a person, which reflects the cultural nomadism of our time.

## SINTESI

Questa ricerca è uno studio specifico sull'artista Remedios Varo (Anglès, 1908 - Città del Messico, 1963), tra la sua esperienza creativa ed esistenziale, nell'intenzione di esaminare una personalità unica, che ha contribuito ad arricchire con il suo percorso creativo il mondo artistico e il clima letterario internazionale del XX secolo. Il suo itinerario si sviluppa in relazione all'avanguardia surrealista, perché l'artista conosce questa corrente tra gli anni Trenta e Quaranta del novecento e costruisce relazioni con alcuni dei suoi esponenti, ma lavora autonomamente e la sua ricerca dipende dal suo desiderio di autorealizzazione e dalla sua natura divergente. In realtà, mostra sempre resistenza a unirsi al movimento d'avanguardia perché preferisce mantenere le distanze, evitando qualsiasi classificazione. Gli studi critici dei suoi dipinti e scritti, soprattutto negli ultimi decenni, hanno rivalutato e riscoperto Remedios Varo come una figura singolare nella storia artistica e nella critica contemporanea. La sua eredità si distingue per la sua autenticità e sperimentazione nel contesto culturale e storico degli anni menzionati e nei decenni successivi del novecento, fino alla sua morte nel 1963. L'intenzione è quella di analizzare ed esplorare aspetti del suo itinerario come una combinazione di arte e vita per la comprensione, attraverso l'analisi filologica e comparativa delle fonti, delle influenze dell'avanguardia fondata da André Breton nel 1924 e per capire come è in grado di integrarle e modificarle nel suo lavoro e di separarsi dal movimento per continuare il proprio itinerario, soprattutto quando migra in Messico. Intraprendiamo un'analisi completa delle sue opere e dei suoi documenti, per cogliere, attraverso il confronto, le somiglianze e le differenze rispetto agli elementi tipici dell'avanguardia, come l'automatismo psichico in relazione alla scrittura automatica, il gioco del cadavere squisito, la giustapposizione fortuita e l'effetto disorientante, l'onnipotenza del desiderio, il sogno come visione e potenziale dell'immaginario, il metamorfismo e la paranoia critica, la trasmutazione alchemica, l'ironia rispetto all'umor nero, i concetti di spazio e tempo, l'oggetto totemico e simbolico e la sua connessione con esempi di opere di autori surrealisti. Questo è oltremodo utile anche per esaminare le relazioni, come poetica, concetti e produzioni artistiche, con Esteban Francés, Óscar Domínguez, Benjamin Péret, Victor Brauner, cercando di individuare anche le influenze nel suo itinerario creativo di Salvador Dalí e Luis Buñuel, per capire il suo ruolo in un ambiente di uomini, considerando che il gruppo era prevalentemente costituito da figure maschili, e precisare la sua posizione eterodossa. Al tempo stesso tentiamo anche di approfondire in questo studio il suo rapporto con le figure femminili come l'amica artista Leonora Carrington, quando vive in "esilio volontario" a Città del Messico. L'intento è di identificare, attraverso documenti pubblicati e altri inediti apparsi negli ultimi anni, ognuna delle sfaccettature ancora nascoste del suo percorso originale, come artista e donna, ma principalmente come persona che riflette il nomadismo culturale del nostro tempo.

**RESUMEN**

Esta investigación es un estudio específico sobre la artista Remedios Varo (Anglès, 1908 - Ciudad de México, 1963), entre su experiencia creativa y existencial, en la intención de examinar una personalidad única, que ha contribuido a enriquecer con su propio camino creativo el mundo artístico y el clima literario internacional del siglo XX. Su propio itinerario se desarrolla en relación con la vanguardia surrealista, porque la artista conoce esta corriente entre los años treinta y cuarenta y construye relaciones con algunos de sus exponentes, pero trabaja con autonomía y su investigación depende de su deseo de autorrealización y de su naturaleza divergente. De hecho siempre manifiesta resistencia a unirse al movimiento vanguardista porque prefiere mantener las distancias, evitando cualquier clasificación. Los estudios críticos de sus pinturas y papeles escritas, especialmente en las últimas decadas, han valorizado y redescubierto a Remedios Varo como una figura singular en la historia artística y en la crítica contemporánea. Su legado se distingue por su autenticidad y la experimentación en el contexto cultural e histórico de los años mencionados y en las décadas siguientes del siglo XX, hasta su muerte en 1963. La intención es analizar y explorar aspectos de su itinerario como una combinación de arte y vida para la comprensión, a través del análisis filológico y comparativo de las fuentes, de influencias de la vanguardia fundada por André Breton en 1924 y para ver como es capaz de integrarlas y modificarlas en su trabajo y de separarse del movimiento para continuar su propio itinerario, especialmente cuando migra en México. Abordamos un análisis completo de sus obras y documentos, a través la comparación, para aclarar las similitudes y las diferencias con respecto de los elementos típicos de la vanguardia, como el automatismo psíquico en relación con la escritura automática, el juego del cadáver exquisito y la yuxtaposición fortuita y el efecto desorientador, la omnipotencia del deseo, el sueño como visión y potencial de lo imaginario, el metamorfismo y la paranoia crítica, la transmutación alquímica, la ironía a respecto del humor negro, los conceptos de espacio y tiempo, el objeto totémico y simbólico y su conexión con ejemplos de obras de los autores surrealistas. Esto para estudiar también las relaciones, como poética, conceptos y producciones artísticas, con Esteban Francés, Óscar Domínguez, Benjamin Péret, Victor Brauner, tratando de examinar también las influencias en su trabajo de Salvador Dalí y Luis Buñuel, para comprender su papel en un entorno de varones, considerando que el grupo era predominantemente masculino y especificar su posición eterodoxa. Al mismo tiempo tratamos de profundizar también su relación con figuras femeninas como la amiga artista Leonora Carrington cuando vive durante su exilio voluntario en Ciudad de México. La intención es identificar, a través de los documentos publicados y de otros inéditos aparecidos en los últimos años, cada una de las facetas todavía ocultas de su trayectoria original, como artista y mujer, pero principalmente como persona, que refleja el nomadismo cultural de nuestro tiempo.

*Con lo que te educas te lo dan dogmáticamente, lo que encuentras lo conquistas tú mismo*

Remedios Varo

# INDICE

ABSTRACT..... 16

SINTESI..... 17

RESUMEN.....18

ELENCO DELLE IMMAGINI.....28

1. INTRODUZIONE.....40

2. Giustificazione.....41

2.1. Ragioni e interesse della ricerca……..42

3. Obiettivi della tesi..... 44

3.1. Obiettivo principale…….44

3.1.1. Obiettivi generali……..44

3.1.2. Obiettivi específici…….....44

4. Ipotesi……45

5. Metodologia……... 47

6. Tecniche utilizzate per la ricerca…….…….53

7. Sommario della struttura dei capitoli…… 55

7.1. Capitolo I. Presentazione riassuntiva……...55

7.2. Capitolo II. Presentazione riassuntiva ……55

7.3. Capitolo III. Presentazione riassuntiva…….56

7.4. Capitolo IV. Presentazione riassuntiva…….....57

7.5. Capitolo V. Presentazione riassuntiva……..57

7.6. Capitolo VI. Presentazione riassuntiva…….58

7.7. Capitolo VII. Presentazione riassuntiva…… 58

7.8. Capitolo VIII. Presentazione riassuntiva……..59

7.9. Capitolo IX. Presentazione riassuntiva…….....60

7.10. Capitolo X. Presentazione riassuntiva……..….60

PARTE I

L' ITINERARIO DI REMEDIOS VARO COME PROCESSO DI CRESCITA DELLA DONNA ARTISTA

I. REMEDIOS VARO E LE SUE TAPPE DI FORMAZIONE

1. 1. I primi anni .....65

1.2. Il trasferimento a Madrid.....68

1.3. Primo soggiorno parigino.....75

1.4. L'atmosfera innovativa di Barcellona .....78

1.4.1. Il Gruppo ADLAN.....81

1.4.2. L'esposizione logicofobista.....83

1.5. Il secondo soggiorno parigino e il trasferimento a Marsiglia.....93

1.6. Il trasferimento a Città del Messico,"il luogo dell'esilio volontario".....101

1.6.1. La "colonia dell'arte" nell'ambiente di Città del Messico.....103

1.6.2. L'ascendente che esercita il nuovo continente.....110

1.6.3. L'attrazione della terra messicana. Studio di caso. Lettera al Signor Gartner.....124

2. IL CADAVERE SQUISITO E L'AUTOMATISMO PSICHICO COME TECNICHE SURREALISTE ADOTTATE DALLO SGUARDO DI REMEDIOS VARO

2.1. Il gioco del cadavere squisito e la questione dell'automatismo psichico……..…….…….…….

2.5. La via del meraviglioso di Remedios *a través de* Freud, Jung e Lacan.....170

2.5.1. Dal linguaggio freudiano agli archetipi junghiani.....175

2.5.2. Dai miti junghiani all'ipotesi lacaniana..... 180

2.5.3. Studio di caso. Il dipinto *Insomnio*.....185

2.5.4. Studio di caso. *Mujer saliendo del psicoanalista*……..189

2.5.5. Studio di caso. Automatismo psichico e parodia ……..197

PARTE II

L'AMBIENTE SURREALISTA: ANALISI DEL SUO IMPATTO E INFLUENZE NELL'OPERA DI REMEDIOS VARO

3. IL METAMORFISMO ORGANICO DI REMEDIOS VARO A CONFRONTO CON LA PARANOIA CRITICA DI SALVADOR DALÍ

3.1. Il metamorfismo organico come segno di trasformazione e trasmutazione...202

3.2. *Animalia* nell'opera di Remedios Varo.....210

3.3. Ibridi mutanti……..220

3.4. Studio di caso. Le suggestioni di Salvador Dalí…….....229

4. BENJAMIN PÉRET E L'IMPRONTA DELLA SUA POESIA NELL'ITINERARIO CREATIVO DI REMEDIOS VARO

4.1. Remedios Varo e gli esiti dell'avanguardia tra la fine degli anni Trenta e gli inizi dei Quaranta .....251

4.2. Il valore della poesia per Benjamin Péret…….. 267

4.3. Remedios e Benjamin: elementi per un confronto .....275

4.4. L' "amor sublime" e l'amore erotico di Benjamin Péret..... 282

4.5. L'amore secondo Remedios.....286

4.6. La fine di una relazione.....289

5. Il CINEMA SURREALISTA DI LUÍS BUÑUEL E I DIPINTI DI REMEDIOS VARO: ELEMENTI PER UN CONFRONTO

5.1. La predilezione di Luis Buñuel per il poeta dell "amor sublime".....298

5.2. Le prime sperimentazioni di cinema surrealista di Luis Buñuel conosciute da Remedios Varo..... 301

5.3. Il sogno come fonte dell'immaginario..... 307

5.4. Le simbologie.....314

5.5. La predilezione per il medioevo.....320

5.6. L'eterno ritorno: Luis e Remedios…… 326

6. ALCHIMIA, TEORIE SPIRITUALISTE E TEOSOFICHE NELL'UNIVERSO DI REMEDIOS VARO

6.1. L'alchimia per i surrealisti.....336

6.2. Il processo alchemico per Remedios Varo.....338

6.3. La congiunzione alchemica per Leonora e Remedios.....340

6.4. La cucina laboratorio……..344

6.4.1. Accostamento fortuito e onirismo. Studio di caso. Una ricetta per sogni erotici.....350

6.5. Le sugggestioni dei maestri dello spiritualismo: da Gurdjieff a Ouspensky.....352

6.6. I simboli prediletti di Remedios Varo nella cosmogonia di Helena Blavatsky.....363

6.7. Los viajeros.....366

6.8. La figura de *El alquimista*.....372

6.9. L'incontro con l' artista mago Victor Brauner.....376

6.10. La metafora del viaggio come *topos* nell'opera di Remedios Varo.....383

6.10.1. Le tappe.....384

6.10.1.1. L'individuazione.....386

6.10.1.2. L'attraversamento della soglia.....387

6.10.1.3. L'iniziazione. L'incontro con la Grande Madre.....388

6.10.1.4. La tentazione come rischio deviante.....389

6.10.1.5. La riconciliazione con il padre.....390

6.10.1.6. Apoteosi e stato di grazia.....390

6.10.1.7. La visita e la sosta.....394

6.10.1.8. L'androgino e il ritorno.....401

6.11. Alchimia e scienza.....405

6.11.1. Studio di caso. Lettera a uno scienziato.....416

6.11.2. Studio di caso. *El Santo Cuerpo Grasoso* di Leonora e Remedios tra libertà e *divertissement*.....419

7. LA METAFISICA DI GIORGIO DE CHIRICO PADRINO DEL SURREALISMO E LA SUA INFLUENZA NELLA CONCEZIONE SPAZIO TEMPORALE DELLA PITTURA DI REMEDIOS VARO

7.1. Viaggio immaginario e volo cosmico..... 426

7.2. Gli "spazi interiori" del fantastico quotidiano.....434

7.3. Le suggestioni della metafisica dechirichiana nella pittura surrealista..... 439

7.4. Incanto spaesante e stato d'attesa nella pittura di Remedios Varo.....445

7.5. Verso la quarta dimensione..... 452

7.6. Lo spazio dell'immaginario per Leonora e Remedios..... 462

PARTE III

ELEMENTI NARRATIVI E ARTISTICI DELL'IMMAGINARIO SIMBOLICO E ARCHETIPICO DI REMEDIOS VARO A CONFRONTO CON GLI ESITI ARTISTICI DEL SURREALISMO

8. *HUMOUR*, OGGETTO TOTEMICO E *MELTING POT* NEL LAVORO CREATIVO DI REMEDIOS VARO

8.1. Remedios Varo e l'*humour noir* surrealista..... 471

8.2. L' *humour* nelle opere di Remedios Varo.....478

8.2.1. Studio di caso. *De Homo Rodans* di Remedios Varo.....491

8.3. Gli oggetti emblemi nell'universo fantastico di Remedios Varo.....499

8.4. Potere immaginativo e salvifico degli oggetti simbolici e psichici di Remedios e Leonora.....512

8.5. Oggetti naturali e artificiali tra desiderio e spaesamento nell'atmosfera surrealista. Alcuni casi..... 520

9. AI MARGINI DELL'ARTE SURREALISTA: L'IMPRONTA DELLA DONNA ESILIATA

9.1. La condizione dell'artista in esilio..... 533

9.2. Studio di caso. Remedios Varo e Maruja Mallo tra accademia e avanguardia…….543

9.2.1. Due artiste anticonvenzionali…….……545

9.2.2. Verso il surrealismo e l'esoterismo……549

9.3. Studio di caso. Remedios e Leonora: solamente amicizia o collaborazione?..... 554

9.4. Fuori dai paradigmi surrealisti della donna-musa e *femme-enfant*…….565

9.4.1. La posizione della donna-artista rispetto all'*entourage* surrealista..570

9.5. Le funzioni domestiche nell'aura magica……. 580

9.5.1. La visione oracolare di Remedios Varo……. 580

9.5.2. *Hilados y tejidos*/ Filati e tessuti..... 582

9.5.3. Il minotauro al femminile……588

9.5.4. La donna luna e seduttrice……..….591

10. L'ORIGINALITA' TECNICA E STILISTICA NELL'OPERA DI REMEDIOS VARO

10.1. Fasi dell'itinerario creativo..... 596

10.2. Il disegno per Remedios Varo…….602

10.3. Il ruolo dei maestri del passato nell'itinerario creativo di Remedios Varo…….. 613

10.4. Le tecniche pittoriche nell'opera di Remedios Varo……..622

10.4.1. *Frottage* y *grattage*……..622

10.4.2. Colore tonale e luce sovraesposta……. 627

10.4.3. *Frottage*……..632

10.4.4. Tempera e olio…….641

11. CONCLUSIONI…….649

11.1. Verifica dell'ipotesi……. 650

11.2. Sintesi delle conclusioni…….....652

12. NTRODUCCIÓN……...……...663

13. CONCLUSIONES ……..…… 665

13.1. Verificación de hipótesis…….. 666

13.2. Resumen de las conclusiones …….. 668

14. *Apariciones y Desapariciones* (Octavio Paz)……..……. 680

ANEXOS……..….. 682

LISTA DE ANEXOS……..…683

15. Introducción……... 688

15.1. Anexo I. Cartas……691

15.2. Anexo II. Textos (Escritos, Consejos, Sueños).……..707

15.3. Anexo III. Notas al reverso…… 751

15.4. Anexo IV. Hipótesis de catálogo (Ficha de catalogación)……..784

15.5. Anexo V. Exposiciones……... 794

Bibliografia…….. 833

Articoli di periodici (DVD aggiunto alla tesi)

## ELENCO DELLE IMMAGINI

Fig. 1. Remedios Varo nella sua abitazione in Messico con il gatto e una fotografia della sua opera *Homo Rodans*. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://app.emaze.com/@AOLLZLORF#1.. 62

Fig. 2. Remedios Varo. [Stampafotografica]. Recuperato da https://thesketchline.com/en/authors/remedios-varo/..... 65

Fig. 3. Varo, R. (1955). *Ruptura*. [Olio su masonite, 95 x 60 cm]. Recuperato da http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/ObrascomentadasRVaro.htm.....70

Fig. 4. Remedios Varo con Esteban Francés (a sinistra) e Gerardo Lizárraga (a destra) mentre costruiscono un diorama per l'ufficio britannico di propaganda antifascista. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.zubiaurcarreno.com/pintor-gerardo-lizarraga-sturiz/.....78

Fig. 5. Exposizione Logicofobista. (1936). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf..... 85

Fig. 6. Exposizione Logicofobista. (1936). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf.....86

Fig. 7. Opere di Remedios Varo nella ricostruzione della Esposizione Logicofobista (1936) in occasione della esposizione itinerante *Logicofobistas 1936. El Surrealismo como revolución del espíritu* (2016-2018). [Immagine fotografica]. Recuperato da https://www.flickr.com/photos/patcdiba/albums/72157682872577385/with/33364816573/..... 87

Fig. 8. Domínguez, Ò, Francés, E., Jean, M. y Varo, R. (1935). Senza titolo (cadavre exquis/ cadavere squisito). [*Collage* di carta stampata e ritagliata e incollata su carta seppia, 27,3 x 20,8 cm]. © New York, MOMA. Recuperato da https://www.moma.org/collection/works/33175.....91

Fig. 9. Remedios Varo e Benjamin Péret di fronte a Villa Air-Bel a Marsiglia verso il 1941. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://remedios-varo.com/biografia/..... 99

Fig.10. Remedios Varo en México alrededor el 1943. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://surrealism.website/Remedios_Varo.html.....102

Fig. 11. Remedios Varo. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/573927546245999452/.....109

Fig. 12. Remedios Varo con il suo gatto in via Gabino Barreda a Città del Messico nel 1944. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://imgur.com/iMWuZZ4.....116

Fig. 13. Remedios Varo e Jean Nicolle nella foresta in Venezuela (1949). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/biografia/.....118

Fig. 14. Walter Gruen. (1952). [Stampa fotográfica]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/biografia/..... 121

Fig. 15. Remedios Varo [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.facebook.com/RemediosVaroArts..... 124

Fig. 16. Remedios Varo nel suo studio a Città del Messico. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/752312312734907886/.....128

Fig. 17. Remedios Varo. [Stampa fotografica]. Recuperato da http://leedor.com/2013/08/24/remedios-varo-sus-pinturas-y-sus-libros/.....129

Fig. 18. Breton, A., Lamba, J, Tanguy, J. y Tanguy, Y. (1938). *Cadavre exquis/ Cadáver exquisito*. [Carta stampata tagliata e applicata e matita su carta, 30.4 × 19.7 cm]. National Gallery of Victoria, Melbourne; © André Breton/ADAGP, Parigi. Recuperato da https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/107831/ .....135

Fig. 19. Breton, A., Ducrocq Tanguy, J., Morise, M., Naville, P., Péret, B., .Prévert, J. y Tanguy, Y. (1928). *Cadavre exquis/ Cadavere squisito*.[Carta stampata, tagliata e incollata e matita su carta, 28,9 x 22,9 cm]. © MOMA, New York. Recuperato da https://www.moma.org/collection/works/35778.....135

Fig. 20. Breton, A., Lamba, J. y Tanguy, Y. (1938). *Cadavre exquis/ Cadáver exquisito*. [Carta stampata, tagliata e incollata e matita su carta]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/29977153742220309/.....136

Fig. 21. Varo, R. (1935). *Catalogue des ombres/ Catálogo de sombras.* [*Collage*, 17,4 × 18,4 cm]. © Fundación Mapfre, Las Palmas de Gran Canaria. Recuperato da https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/colecciones/remedios-varo/catalogue-des-ombres-catalogo-de-las-sombras.jsp.....136

Fig. 22. Francés, E., Jean, M., Varo, R. (1935). *Quiere conocer las causas de.* [Matita su carta]. Recuperato da http://mamellesdetiresias.blogspot.com/2013/09/cadavres-exquis-iv.html.....137

Fig. 23. Remedios Varo. (1935). *La leçon d'anatomie/ La lección de anatomía*.[*Collage* su carta, 23,3 x 31,5 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/la-lecondanatomie-1935/..... 139

Fig. 24. Remedios Varo. (1935). *Le message/ El mensaje*. [*Collage* su cartone, 26,5 x 16,5 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/the-message-1935..... 140

Fig. 25. Brauner,V., Breton, A., Domínguez, Ó., Herold, J., Lam, W., Lamba, J. y Varo, R. (1941). Disegno collettivo. [Inchiostro su carta, 32 x 48 cm]. © Collezione TEA Espacio de las Artes. Tenerife; Cabildo Insular de Tenerife. Recuperato da https://teatenerife.es/obra/dibujo-colectivo/2685..... 144

Fig. 26. Varo, R. (1943). *Los alacranes.* [Olio su tela, 66 x 61 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.co.uk/pin/324259241901992564/.....155

Fig. 27. Ernst, M. (1931). *Loplop Introduces Members of the Surrealist Group* (*Loplop présente les membres du groupe surréaliste/ Loplop introduce miembros del grupo surrealista* (dettaglio). [Stampe su gelatina d'argento ritagliate e applicate, carta stampata tagliata e incollata, matita e *frottage* di matita su carta, 50,1 x 33,6 cm]. © MOMA, New York. Recuperato da https://arte.sky.it/2017/10/mostra-max-ernst-moma-new-york/; https://www.moma.org/collection/works/35777..... 157

Fig. 28. Varo, R. (1936). *El agente doble.* [Olio su rame, 22 x 17 cm]. Recuperato da http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/8LT632/$File/Remedios-Varo-The-double-agent-S.JPG.....160

Fig. 29. Domínguez, Ó., Francés, E., Jean, M., y Lizárraga, G. (s. f.). *Cadaver exquis/ Cadáver exquisito.*[Matita su carta]. © The Israel Museum, Jerusalem. Recuperato da https://www.imj.org.il/en/artistec/esteban-frances-marcel-jean-oscar-dom%C3%ADnguez-and-gerardo-lizarraga .....164

Fig. 30. Francés, E. (1934). *Composición surrealista*. [Olio su tela, 59 x 73 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/en/esteban-frances/composici-n-surrealista-1934..... 166

Fig. 31. Francés, E. (1938). *El sueño*. [Olio e *grattage* su tela, 38,1 x 45,7 cm]. © Museo Reina Sofia, Madrid. Recuperato da https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/sueno-dream .....167

Fig. 32. Varo, R. (1948). *Invierno o Alegoría del invierno.* [*Gouache* su carta, 44 x 44 cm]. © Museo Reina Sofia, Madrid. Recuperato da https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/alegoria-invierno .....168

Fig. 33. Varo, R. (1947). *Insomnio.* [*Gouache* su cartolina, 28 x 22 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/insomnio-i-1947/..... 186

Fig. 34. Hitchcock, A. (1948). *Spellbound/ Recuerda.* [Fotogramma del film corrispondente alle scene disegnate da Salvador Dalí]. Recuperato da https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-334216/cine-y-arquitectura-la-escenografia-disenada-porsalvador-dali-para-spellbound-de-hitchcock.....187

Fig. 35. Arroyo, E. (1978) *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres*. [Olio su tela, 200 x 230 cm]. © IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia. Recuperato da https://blog.carmenthyssenmalaga.org/?p=1338..... .188

Fig. 36. Varo, R. (1960). *Mujer saliendo del psicoanalista. (Podría ser Juliana).* [Olio su tela, 70,5 x 40,5 cm]. Recuperato da http://www.zarawitta.com/2012/04/mujer-saliendo-del-psicoanalista.html..... 190

Fig. 37. Varo, R. (1960). *Mimetismo (Mimesis).* [Olio su masonite, 48 x 50 cm]. Recuperato da https://curiator.com/art/remedios-varo/mimetismo..... 207

Fig. 38. Remedios Varo con la maschera disegnata da Leonora Carrington. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.facebook.com/RemediosVaroMx ..... 209

Fig. 39. Varo, R. (1955). *Paraíso de los gatos.* [Olio su masonite, 29 x 21 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1950/paraiso-de-los-gatos-1955/ …….....212

Fig. 40. Varo, R. (1955). *Empatía.* [Olio su tela, 50 x 45 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/328692472789870505/.....……..... 214

Fig. 41. Varo, R. (1944). *Ruedas Metafísicas (Bicicletas en café).*[*Gouache* su cartolina**,** 28,7 x 19,4 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/324259241901992532/..... 224

Fig. 42. Dalí, S. (1944). *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un momento antes del despertar* [Olio su tavola, 51 x 41 cm]. © Museo Thyssen Bornemisza, Madrid. Recuperato da https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/dali-salvador/sueno-causado-vuelo-abeja-alrededor-granada-segundo-antes.....235

Fig. 43. Dalí, S. (1926). *Muchacha de Figueres.* [Olio su tela, 20,8 x 21,5 cm]. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/189/muchacha-de-figueres..... .236

Fig. 44. Dalí, S. (1938). *La Imagen desaparece*. [Olio su tela, 56,5 x 50,5 cm]. ]. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/140/la-imagen-desaparece .....237

Fig. 45. Domínguez, O. (1933). *Autorretrato.* [Olio su tela, 24 x 34 cm]. © Collezione TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife. Recuperato da https://teatenerife.es/obra/autorretrato/1279 .....241

Fig. 46. Domínguez, O. (1933). *La bola roja.* [Olio su tela, 62 x 84 cm]. © Collezione TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife. Recuperato da https://teatenerife.es/obra/la-bola-roja/1269.....242

Fig. 47. Dalí, S. (1931). *La persistencia de la memoria. (Relojes blandos).*[Olio su tela, 24,1 x 33 cm]. © MOMA, New York; © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/265/la-persistencia-de-la-memoria ..... 243

Fig.48. Varo, R. (1948). *Dolor reumatico I.* [*Gouache* su cartolina, 25 x 19,2 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/16184879883424781/..... 244

Fig. 49. Dalí, S. (1956). *Naturaleza muerta viviente*. [Olio su tela, 125 x 160 cm]. © The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida; © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/colleccions/the-dali-museum-st-petersburg-florida/708/naturaleza-muerta-viviente-naturaleza-muerta-moviendose-a-gran-velocidad .....249

Fig. 50. Varo, R. (1963). *Naturaleza muerta resucitando.* [Olio su tela, 110 x 80 cm]. Recuperato da https://ibero909.fm/blog/el-ultimo-cuadro-que-pinto-remedios-varo-2ybwh .....249

Fig. 51. Remedios Varo e Benjamin Péret con André Breton di fronte a Villa Air-Bel **a** Marsiglia tra il 1940 e il 1941. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/biografia/..... 252

Fig.52. Remedios e Benjamin. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://carminemangone.com/2017/12/25/benjamin-peret-3-poesie-tratte-da-je-sublime-1936/.....283

Fig. 53. Varo, R. (1958. *Visita inesperada*. [Olio su masonite, 60 x 61 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.ch/pin/382665299574663528/ .....288

Fig. 54. Cartolina inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (26 agosto 1930). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1343, 1-2.....294

Fig. 55. Lettera inviata a André Breton firmata daBenjamin e Remedios. (24 gennaio 1940). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1344.....294

Fig. 56. Lettera inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (28 dicembre 1941). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1354.....295

Fig. 57. Lettera inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (19 novembre 1942). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1364.....296

Fig. 58. Buñuel, L. (1929). Il taglio dell'occhio da *Un perro andaluz.* [Fotogramma di pellicola filmica]. Recuperato da https://quinlan.it/2009/07/18/dvd-box-luis-bunuel-locchio-tagliato-la-ferita-del-cinema/.....302

Fig.59. Varo, R. (1935*). Ojos sobre la mesa*.[*Gouache* su carta, 13 x 20 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/ojos-sobre-la-mesa-1935/.....320

Fig. 60. Carrington, L. (1954). *Sidhe, The white people of the Tuatha dé Danaan/ Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan.* [Olio su tela, 59,5 x 78,5 cm]. Recuperato da http://petitgaleriedart.blogspot.com/2014/07/leonora-carrington-sidhe-white-people.html .....345

Fig. 61. Carrington, L. (1956). *AB EO QUOD*. [Olio su tela, 71,1 x 61 cm]. Recuperato da https://onesurrealistaday.com/post/52099086967/ab-eo-quod .....346

Fig. 62. Libri della biblioteca di Remedios Varo nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen y Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.....354

Fig. 63. Libri della biblioteca di Remedios Varo e fotografie dei suoi gatti nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.....355

Fig. 64. Varo, R. (1961). *La llamada*. [Olio su masonite, 98,5 x 68 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/la-llamada-1961/ .....358

Fig. 65. Varo, R. (1945-1947). *Icono.* [Olio e incrostazioni di madreperla su legno, 60 x 39 x 5 cm]. © Fundación Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires. Recuperato da https://coleccion.malba.org.ar/icono/..... .....360

Fig. 66. Varo, R. (1956), *Hallazgo*. [Olio su masonite, 78 x 56 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/hallazgo-1956/..... 367

Fig. 67. Varo. R. (1956 ). *Armonía* [Olio su masonite, 76 x 94 cm]. Recuperato da https://it.wahooart.com/A55A04/W.nsf/O/BRUE-8LT5XE.....369

Fig. 68. Varo. R. (1955). *Ciencia inútil o El alquimista*.[Olio su masonite, 105 x 53 cm]. Recuperato da https://finestresuartecinemaemusica.blogspot.com/2019/06/alla-ricerca-della-dea-madre-il.html ..... 373

Fig. 69. Varo.R. (1957). *Creación de las aves.* [Olio su masonite, 54 x 64 cm]. © Museo de Arte Moderno, Messico D. F. Recuperato da https://historia-arte.com/museos/museo-de-arte-moderno-de-mexico.....374

Fig. 70. Brauner, V. (1940). *La pierre philosophale*. [Olio su tela, 65,5 × 81,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.dk/pin/553379872943991822/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true.....381

Fig. 71. Varo, R. (1960). *Mimetismo (Mimesis)* (dettaglio). [Olio su masonite, 48 x 50 cm]. Fotografia dell'opera durante la visita alla esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018)…….388

Fig. 72. Varo, R. (1959). *Encuentro.* [Olio su tela, 70 x 40 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/320248223474277737/ …… 389

Fig. 73. Varo. R. (1959). *Exploración de las fuentes del río Orinoco.* [Olio su tela, 44 x 39,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.ca/pin/83246293089484973/..... 392

Fig. 74. Varo, R. (1960) *Ascensión al Monte Análogo.* [Olio su *triplay*, 67 x 31 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/ascension-al-monte-analogo-1960/..... 395

Fig. 75. Varo, R. *La huida.* .[Óleo sobre masonita, 122 x 99 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/197173289908493699/..... 397

Fig. 76. Varo, R. (1956). *Vuelo mágico (Zanfonía).* [Olio e incrostazioni di madreperla su masonite, 86 x 105 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/vuelo-magico-1956/…….397

Fig.77. Varo, R. (1955). *Ermitaño.* [Olio e incrostazioni di madreperla su masonite, 91 x 40 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/ermitano-1955/.....399

Fig. 78. Varo, R. (1958). *Papilla estelar.* [Olio su masonite, 92 x 62 cm]. Recuperato da https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-657614553-cuadro-en-tela-papilla-estelar-de-remedios-varo-_JM.....401

Fig. 79. Varo, R. (s. f.). *La dama que duerme*. [Stampa fotografata nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018)]. © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.....407

Fig. 80. Varo, R. *La dama de la rosa* (1948-1949). [Stampa fotografata nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018)]. © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.....407

Fig. 81. Wells, H. G. (1943). *Del pasado y del futuro.* Libro fotografato nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*. © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F..... 411

Fig. 82. Varo, R. (1955). *Revelación o El relojero*. [Olio su masonite, 71 x 84 cm], Recuperato da https://remedios-varo.com/revelacion-o-el-relojero-1955/.....412

Fig. 83. Varo, R. (1963). *Fenómeno de ingravidez.* [Olio su tela, 75 x 50 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.es/pin/338262622010044859/.....413

Fig. 84. Varo, R. (1957). *Catedral vegetal.* [Olio su masonite, 75 x 45 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/405675878920477784/.....430

Fig. 85. Varo, R. (1962). *Arquitectura vegetal*. [Olio su tela, 57,5 x 44 cm]. Recuperato da https://www.facebook.com/TrampantojosRemediosVaro/photos/remedios-varo-arquitectura-vegetal-1962httpsgoogljjn4cj/2062751290660060/.....431

Fig. 86. De Chirico, G. (1914). *Il cervello del bambino*. [Olio su tela, 80 x 63 cm]. Recuperato da https://digilander.libero.it/pumpmoon/chirico/pages/Il%20cervello%20del%20bambino%201914.htm.....441

Fig. 87. Varo, R. (1962). *Tránsito en espiral*. [Olio su masonite, 100 x 115 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/464504149064082523/.....448

Fig. 88. De Chirico, G. (1913). *Viaggio inquietante*. [Olio su tela, 74 x 107 cm]. © MOMA, New York. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/594686325779245186/.....449

Fig. 89. Varo, R. (1958). *Despedida*. [Olio su tela, 34 x 24 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/la-despedida-1958/.....449

Fig. 90. Varo, R. (1955). *El mundo del más allá/ Trasmundo.* [Olio su tela, 33,5 x 55 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.co.kr/pin/644437027912978790/.....456

Fig. 91. Varo, R. (1954). *Tejido espacio-tiempo.* [Olio su masonite, 66 x 54 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/tejido-espacio-tiempo-1954/.....457

Fig. 92. Carrington, L. (1964). *The Burning of Bruno.* [Olio su tela, 81 x 61 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/391813236301953157/.....463

Fig. 93. Remedios Varo con la maschera triangolare disegnata da Leonora Carrington. [Stampa fotografica]. Recuperato da http://ilmuseoimmaginario.blogspot.com/2019/03/remedios-varo-la-surrealista.html.....471

Fig. 94. Varo, R. (1957). *Ne Me Parlez Jamais de Cet Homme!*/*¡No me cuentes sobre este hombre!* [*Collage* su cartone, 24,2 x 18,2 cm**]**. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/tag/collage/.....473

Fig. 95. Varo, R. (s. f.). Senza titolo (Remedios e Benjamin) [*Collage*, 11,7 x 9,7 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/es/remedios-varo.....473

Fig. 96. Varo. R. (1958). *Sueño.* [Matita su carta, 23 x 16 cm].Recuperato da https://remedios-varo.com/sueno-1958/.....481

Fig. 97. Varo, R. (1957). *Retrato del Dr. Ignacio Chávez.* [Olio su masonite, 93 x 61 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/remedios-varo/retrato-del-doctor-ignacio-ch%C3%A1vez-portrait-of-dr-a-AyTuWcnBBCt5mah031LRyw2.....484

Fig. 98. Varo, R. (1961). *Planta insumisa.* **[**Olio su masonite, 84 x 62 cm]. Recuperato da https://www.flickr.com/photos/mirrorimages_jp/415773193.....486

Fig. 99. Varo, R. (1960). *Visita al cirujano plástico.*[Olio su masonite, 71 x 35,5 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/visita-al-cirujano-plastico-1960/.....489

Fig. 100. Varo, R. (1957). *Tailleur pour dames/ Sastre para damas.* [Olio su masonite, 77 x 95 cm.].Recuperato da https://www.flickr.com/photos/colealomartes/5550906462.....490

Fig. 101. Varo, R. (1959). *De Homo Rodans*. Recuperato da https://www.pinterest.com.mx/pin/342555115379377287/ .....491

Fig. 102. Varo, R. (1959). *Homo Rodans*. [Ossi di collo di pollo e di tacchino e spine di pesce, 41 x 17 x 6,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/256283035018360858/.....496

Fig. 103. Varo, R. (1959). *Homo Rodans*. [*Gouache* su cartolina, 29 x 22,2 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/tag/homo-rodans/.....497

Fig. 104. Carrington, L. (1975). *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen/ La cocina aromática de la abuela Moorhead.* [Olio su tela, 79 x 124,5 cm]. Recuperato da https://artevitae.it/grandmother-moorheads-aromatic-kitchen-leonora-carrington-1975/..... 515

Fig. 105. Reperti precolombiani e altri oggetti di Remedios Varo nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F..... 518

Fig. 106. Oggetti di Remedios Varo, una fotografia dei suoi gatti, una riproduzione di una delle *Piazze d'Italia* di Giorgio De Chirico e reperti precolombiani nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F..... 518

Fig. 107. Ernst, M. (1920). *Démonstration Hydrométrique à Tuer par la Température/ Demostración hidrométrica para matar por la temperatura*. [*Collage*, *gouache*, inchiostro e matita su carta, 24 x 17 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/696721004836705415/.....524

Fig. 108. Brauner, V. (1947). *Le Surréaliste (Le Alchimiste)*. [Olio su tela, 60 x 45 cm]. © Collezione Peggy Guggenheim, Venezia. Recuperato da https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-surrealist/..... 526

Fig. 109. Dalí, S. (1943). *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo.* [Olio su tela, 32 x 46 cm]; © The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/578/nino-geopolitico-contemplando-el-nacimiento-del-hombre-nuevo..... .527

Fig. 110. Magritte, R. (1952). *Les valeurs personnelles*. [Olio su tela, 80 x 100 cm]. ©MOMA, San Francisco. Recuperato da https://www.sfmoma.org/artwork/98-562/.....528

Fig. 111. Magritte, R. (1938). *La durée poignardée.* [Olio su tela,147 x 99 cm]. Recuperato da https://artisticafineart.com/products/la-duree-poignardee-1938-by-rene-magritte..... 530

Fig. 112. *Exploración de las fuentes del río Orinoco*. (Frammento dell'opera di Remedios Varo venduta per 1 milione e 273 mila dollari). [Riproduzione a stampa]. In *Diario Monitor*. (2007, 21 novembre). [Ritaglio di stampa fotografato]. Biblioteca MAM, Messico D. F..... 538

Fig. 113. Santiago, F. (1994, 19 de febrero). Vivía en el mundo que pintaba. *Reforma*. [Articolo di stampa fotografato]. Biblioteca UNAM, Messico D. F. .....539

Fig. 114. Ruíz, B. (1994, 19 de febrero). Presentan retrospectiva de Remedios Varo. *Reforma*, 14d. [Articolo di stampa fotografato]. Biblioteca UNAM, Messico D. F……..……....539

Fig. 115. Varo, R. (1938). *La Faim/ El Hambre*. [*Gouache* e carboncino su carta, 32,5 x 45,7 cm.]. © Museo Reina Sofia, Madrid. Recuperato da https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/faim-hambre..... 540

Fig. 116. Maruja Mallo. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://it.wikipedia.org/wiki/Maruja_Mallo…….....543

Fig. 117. Mallo, M. (1933). *Arquitectura vegetal*. [Olio su tela, 20 x 28 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.dk/pin/434527064047557165/..... 551

Fig. 118. Mallo, M. (1933). *Arquitectura mineral*. [Olio su cartone, 26 x 18 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.de/amp/pin/632826185118301893/.....551

Fig. 119. Leonora Carrington. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://thevision.com/cultura/leonora-carrington-surrealismo/.....554

Fig. 120. Leonora Carrington nel suo studio a Città del Messico. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/425942077233949413/.....555

Fig. 121. Carrington, L. (1937-1938). *Selfportrait/ Autorretrato (Inn of the Dawn Horse)/ Autorretrato (La posada del caballo del amanecer*). [Olio su tela, 65 x 81,2 cm]. © Metropolitan Museum, New York. Recuperato da https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/492697.....559

Fig. 122. Varo, R. (1938). *Comme un rêve/ Como en un sueño.* [Inchiostro su carta]. Recuperato da https://remedios-varo.com/comme-un-reve-1938/..... 578

Fig. 123. Varo. R. (1961). *Bordando el manto terrestre*. [Olio su masonite, 100 x 123 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/bordando-el-manto-terrestre-1961/.....583

Fig. 124. Varo, R. (1955). *Ciencia inútil o El alquimista.* [Olio su masonite, 105 x 53 cm]. Recuperato da http://www.expecttheunmexpected.com/?p=1739.....584

Fig. 125. Varo, R. (1956). *La tejedora de Verona.*[Olio su masonite, 86 x 105 cm] . Recuperato da https://remedios-varo.com/la-tejedora-de-verona-1956/..... ……586

Fig. 126. Varo, R. (1959). *El minotauro*. [Olio su masonite, 60 x 30 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/the-minotaur.....588

Fig. 127. Dalí, S. (1933). *Minotaure/ Minotauro.* Copertina della rivista *Minotaure*, (8). Recuperato da https://www.pinterest.it/saralizabeta/dali-bull/.....589

Fig. 128. Varo, R. (1956). *Cazadora de astros*. [Tecnica mista su cartolina, 48 x 34 cm]. Recuperato da http://markcnewton.com/2010/11/04/remedios-varo-cazador-de-estrellas/.....591

Fig. 129. Varo, R. (1947). *Paludismo.* [*Gouache* su cartolina, 25,5 x 21 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/paludismo-1947/.....604

Fig.130. Varo, R. (1947). *Amibiasis (Los Vegetales) (Tifoidea, Paratifoide).* [*Gouache* su carta carbone, 27,5 x 37,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.at/pin/581668108103098197/ . .605

Fig. 131. Varo. R. (1959). *Aprendiz de Ícaro.* [Matita e sanguigna su cartolina, 45 x 58 cm]. Recuperato da http://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1950/aprendiz-de-icaro-1959/..... 607

Fig. 132. Varo, R. (1959). *Exploración de las fuentes del río Orinoco.* [Disegno preparatorio. Matita su carta, 44 x 40 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.co.uk/pin/666673551063676383/.....608

Fig.133. Varo, R. (1961). *La llamada*. [Disegno preparatorio. Matita su carta, 97 x 69 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.ca/pin/316377942570411505/.....609

Fig.134. Varo, R. (1961). *Naturaleza muerta resucitando*. [Disegno preparatorio. Matita su carta, 110 x 80 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/naturaleza-muerta-resucitando-dibujo-previo-1963/.....610

Fig. 135. Varo, R. (1956). *Les feuilles mortes.* [Disegno preparatorio. Matita su carta, 70 x 59 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/les-feuilles-mortes-dibujo-previo-1956/..... 611

Fig. 136. Varo, R. (1956). *La calle de las presencias ocultas.* [Disegno. Matita su carta, 52 x 42 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/hefenfelth/remedios-varo/.....611

Fig. 137. Varo, R. (1938). *Titeres vegetales*. [Olio su tela e paraffina su *triplay*, 88 x 79 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/cat-41-titeres-vegetales-938/.....623

Fig. 138. Varo, R. (1948). *Frío (Invierno).* [*Gouache* su cartolina, 33 x 25 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/terrerare/leonora-carringtonremedios-varo/..... 625

Fig. 139. Ernst, M. (1926-1927). *La Forêt/ El bosque*. [Olio su tela, 96,3 x 129,5 cm]. © Guggenheim Collection, New York. Recuperato da https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-forest/.....626

Fig. 140. Varo, R. (1943). *Gato-hombre*. [Acquatinta seppia su carta, 22,2 x 26,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.at/pin/61713457366692545/.....630

Fig. 141. Varo, R. (1938). *Las almas de los montes.* [Olio su *triplay*, 75 x 51 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/483151866248664819/.....632

Fig.142. Wolfgang Paalen nel suo studio. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.johanandlevi.com/admin/docsupl/%5b1532008436%5d-Il-venerdi-La-Repubblica-1-giugno-2018.pdf..... 632

Fig. 143. Paalen, W. (1940). Senza titolo. [Olio e *fumage* su due pezzi di tela sovrapposti, 35,2 x 27,1 cm]. Recuperato da https://www.mutualart.com/Artwork/SANS-TITRE/26CD10435628D788.....633

Fig. 144. Paalen, W. (s. f.). *Les adjuges. (Paysage surréalista).* [Olio e *fumage* su tela. 130 x 100 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/804596289651117302/.....633

Fig. 145. Paalen, W. (1937). *Pays Interdit/ Forbidden Land.* [Olio e *fumage* su tela, 92,7 x 59,5 cm**]**. Recuperato da https://wolfgangpaalenorg.wordpress.com/1938-39-fumages-and-plans-for-exile/..... 635

Fig. 146. Paalen, W. (1938). Senza titolo. [Inchiostro e acquarello su carta, 67,5 x 44 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/wolfgang-paalen/ ..... 636

Fig. 147. Paalen, W. (1938). Senza titolo. [Inchiostro e acquarello su carta, 67,5 x 44,5 cm]. Recuperato dahttp://www.artnet.com/artists/wolfgang-paalen/2..... 637

Fig. 148. Paalen, W. (1938). *Ciel de Pieuvre*. [Olio su tela, 90 x 130 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/wolfgang-paalen/2.....637

Fig. 149. Rahon, A. (1934-1947). Sin título [Incisioni. Acquaforte su carta, 16,51 x 12.07 cm]. Recuperato da https://www.mutualart.com/Artwork/3-works--UNTITLED/7C067082A53D0B16..... 638

Fig. 150. Rahon, A. (1947). *Eclipse*. [Olio su tela, 27,3 x 34,9 cm].Recuperato da https://www.artribune.com/report/2014/05/surrealismo-e-realismo-magico-artisti-stranieri-in-messico/attachment/leclipse-alice-rahon/.....639

Fig. 151.Bosch, H. (ca. 1500-1505). *La creazione del mondo. Trittico del Giardino delle Delizie*. [Pannelli esterni. *Grisaille* su tavola, 220 x 195 cm]. © Museo del Prado, Madrid. Recuperato da https://expoartemadrid.com/2016/09/09/10-razones-para-no-perderse-a-el-bosco/.....642

Fig. 152. Bosch, H. (ca.1501). *L'arresto e Cristo con la croce al seguito. Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio.* [Pannelli esterni. *Grisaille* su tavola, 131,5 x 119 cm]. © Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbona. Recuperato da https://cdnb.20m.es/sites/73/2015/12/Sin-t%C3%ADtulo-13.jpg.....643

Fig. 153. Van Eyck, J. (1439) *Ritratto di Margherita van Eyck.* (Esempio di sperimentazione dall'opera dell'artista). [Olio su tela, 32,5 x 26 cm]. Recuperato da https://artenet.it/van-eyck/.....645

Fig. 154. Varo, R. (1958). *La discreción.* [Disegno preparatorio. Matita su carta *mantequilla*, 24 x 23 cm; *gouache* su carta e masonite, 17,5 x 15,5 cm]. Recuperato da https://ro.pinterest.com/pin/324259241901992887/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id=&from_amp_pin_page=true; https://remedios-varo.com/la-discrecion-dibujo-previo-1958/ https://www.remedios-varo.com/decada-1950/la-discrecion-1958/.....646

Fig. 155. Varo, R. (1960). *Mujer saliendo del psicoanalista*. [Disegno. *Gouache* e matita su cartone, 55 x 35 cm; olio su tela, 70,5 x 40,5 cm]. © Museo de Arte Moderno, Messico D. F. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/mujer-saliendo-del-psicoanalista-1960/; https://www.remedios-varo.com/dibujos-bocetos/mujer-saliendo-del-psicoanalista-dibujo-previo-1960/..... 646

Fig. 156. Varo, R. (1957). *Creación de las aves*. [Disegno preparatorio. Matita su carta *mantequilla* con *grafito* (a sinistra), 50 x 62 cm; pittura a olio su masonite ipoteticamente realizzata con la tecnica a *grisaille* e velatura ( a destra), 54 x 64 cm. © Museo de Arte Moderno, Messico D. F. Recuperato da https://www.lavidaconella.com/remedios-varo/ y de https://culturaimpaciente.com/arte/7-obras-enigmaticas-de-remedios-varo/.....648

Fig. 157. Varo, R. (1955). *El flautista* (detalle). [Olio con incrostazioni di madreperla su masonite,

77 x 95 cm]. Opera fotografata nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. © Archivio Remedios Varo, MAM, Messico D. F., lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, Museo de Arte Moderno, Messico D. F.....662

Fig. 158. Varo, R. (febbraio del 1962). Carta astrale [Disegno su carta fotografato nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Mesico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F……..…….....679

## INTRODUZIONE

In questo studio specifico abbiamo esaminato il percorso biografico e creativo dell'artista Remedios Varo (Anglés, 1908 - Città del Messico, 1963), che era già stato parzialmente oggetto di studio nel 2015 nell'ambito della seconda laurea in Letteratura comparata e Critica letteraria, esaminando *Il paesaggio totemico tra il reale e l'immaginario nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*. Tale ricerca sull'esperienza creativa ed esistenziale di alcune figure femminili del ventesimo secolo aveva come obiettivo principale quello di esaminare questioni e temi specifici che sfociavano per ognuno dei loro percorsi nell'identificazione tra vita e arte. Partendo da ciò che abbiamo potuto scoprire e approfondire in tale lavoro, abbiamo proposto un'indagine focalizzata sull'analisi di una personalità unica, Remedios Varo, che ha contribuito ad arricchire con il suo percorso creativo il mondo dell'arte e il clima letterario del suo e del nostro tempo. Infatti, la sua evoluzione personale mostra un desiderio chiaramente divergente di autorealizzazione, mentre gli aspetti critici delle sue opere pittoriche e dei suoi scritti fino agli ultimi anni della sua vita hanno permesso di valorizzare e riscoprire la pittrice come una figura di rilievo nella storia artistica e nella critica contemporanea che riunisce nel suo itinerario numerosi aspetti in una autentica ibridazione. La sua eredità si distingue per l' autenticità e la sperimentazione nel contesto culturale e storico degli anni Trenta e Quaranta del ventesimo secolo e il suo sviluppo nei decenni successivi, fino alla sua morte nel 1963.

Nostro interesse è stato quello di studiare l'itinerario di Remedios Varo per un confronto con il surrealismo e comprendere le differenze e le somiglianze tra il suo lavoro e quello dell' avanguardia, dal momento che la domanda che ci siamo posti è capire se davvero si può considerare un'artista surrealista, anche se non si è mai riconosciuta tale, così da rispondere, in un certo senso, alla domanda *Remedios Varo, peintre surréaliste?* posta da Catherine Garcia che coincide con il titolo del suo libro pubblicato nel 2007.

In questo caso, riconsiderare le tappe della vita e del lavoro di Remedios Varo rivela una serie di questioni relative al clima culturale in cui agiscono i logicofobisti e all'ambiente surrealista quando giunge a Parigi, sebbene manifestasse sempre resistenza a unirsi al movimento d'avanguardia perché preferiva mantenere le distanze, evitando qualsiasi classificazione per mantenere la sua autonomia. L'intenzione è stata quella di analizzare ed esplorare gli aspetti del suo itinerario come una combinazione di arte e vita per comprendere, attraverso l'analisi filologica e comparativa delle fonti, le influenze ricevute dall'avanguardia fondata da André Breton nel 1924. Le questioni che ci siamo posti riguardano: come interpreta i principi del movimento e se in alcune fasi del suo lavoro creativo appare implicitamente coinvolta o se, invece, si distingue come divergente e se il surrealismo per lei è stato solo una tappa della sua ricerca o se i suoi principi e le sue tecniche l'hanno accompagnata per l'intero suo itinerario artistico.

In questo senso ci siamo concentrati sulla storia della sua vita, che coincide, come menzionato, con l'itinerario creativo, al fine di approfondire la complessità socioculturale del suo tempo, e quindi esaminare e identificare modelli e temi che possono confrontarsi, per contrasti o analogie, con il percorso creativo di alcuni esponenti surrealisti. Gli studi condotti da Isabel Castells Molina, Janet A. Kaplan, Masayo Nonaka, hanno menzionato il suo rapporto con la corrente surrealista, ma non hanno affrontato un'analisi completa delle opere e dei documenti, come i lavori pittorici e le note scritte, per individuare somiglianze e differenze con i concetti e le produzioni artistiche di Esteban Francés, Óscar Dominguez, Victor Brauner, Giorgio De Chirico, con la poetica di Benjamin Péret, con le concezioni creative di Salvador Dalí e Luis Buñuel.

Nel suo desiderio di affermarsi principalmente come persona, oltre ad essere un'artista e una donna, Remedios Varo manifesta, attraverso i suoi esiti creativi, il diritto alla diversità come divergenza dai consueti parametri ed esprime l'energia potenziale dello sguardo da cui si origina il desiderio di vedere oltre l'apparenza, implicando l'espressione delle due facce dell'Erma, attraverso il binomio tragico-comico. Il nostro interesse, quindi, è stato orientato a condurre un'indagine iconografica e iconologica che possa contribuire ad innescare un dibattito critico in ambito interpretativo. La sua pittura è stata definita "cerebrale", perché in essa convivono il reale e, allo stesso tempo, l'immaginario, la ragione e la fantasia, come territorio del meraviglioso scandagliato da un occhio vigile e ironico che assume inflessioni e variazioni specifiche nel suo percorso creativo. Remedios Varo è un esempio emblematico dell'onnipotenza del desiderio sovversivo di conoscenza, mirato a rigenerarsi per compiere una rivoluzione interiore esprimendo il suo potere immaginativo. Attraverso le metafore e i simboli, molto presenti nelle sue creazioni, come l'ibridazione di figure e la contrapposizione talora sconcertante tra gli oggetti simbolici, esprime e testimonia la cultura nomade del nostro tempo. Lo scopo della ricerca, che si è concentrata sull'analisi dell'opera e della figura di Remedios Varo per studiare le relazioni con il surrealismo, si estende anche ad esaminare altre influenze concomitanti, come la pittura metafisica o il clima culturale del nuovo mondo dove migra, che, in parte, in maniera diretta o indiretta, si riflettono nella sua creazione pittorica e letteraria, al fine di concorrere ad una revisione completa della sua figura come persona, donna e artista.

## 2. Giustificazione

Gli interessi recenti, dopo molti anni di studio e insegnamento nel campo della storia dell'arte contemporanea, sono orientati verso una ricerca diretta a esaminare l'interazione attraverso temi specifici tra le arti visive e la letteratura nelle esperienze creative del secolo. XX, con particolare riferimento alle figure femminili come singolari individualità che hanno contribuito ad arricchire il mondo artistico e l'ambiente letterario del loro e nostro tempo.

La motivazione principale per la scelta e la definizione dell'oggetto di questo studio è quindi legata alla riscoperta e rivalutazione del percorso creativo di una figura femminile che ha operato in campo artistico dagli anni Venti ai primi anni Sessanta, con particolare riferimento all'ultimo periodo delle avanguardie storiche.

Abbiamo partecipato con comunicazioni orali negli ultimi quattro anni a numerosi congressi organizzati da università spagnole, dall'Associazione universitaria di studi sulle donne (AUDEM), dal gruppo di ricerca *Escritoras y Escrituras* costituito presso l'Università di Siviglia, che opera nel campo di progetti come *Ausencias: Escritoras Italianas Inéditas en la Querella de las Mujeres* y *Escritoras y Pensadoras europeas*, aperto anche a studi in arti visive, e dalla Società Spagnola di Italianisti (SEI) e pubblicato saggi e articoli su riviste universitarie, come *iQual. Revista de Género e Igualdad* della Università di Murcia o *Revista internacional de culturas y literaturas* dell'Università di Siviglia, oltre al libro *El paisaje totémico entre lo real y lo imaginario* con le Edizioni Benilde della medesima università. In questo caso, abbiamo potuto proporre aspetti e approfondimenti legati a figure femminili che possono distinguersi nel campo degli studi di genere, con l'intento di testimoniare, sostenere e condividere gli itinerari di personalità che, purtroppo, nel tempo sono rimaste semisconosciute e anche "assenti" riconsiderando la continuità del panorama culturale del Novecento.

È estremamente importante, come sappiamo e non solo dal nostro punto di vista, "dare voce" alle personalità femminili del mondo artistico e letterario e indagare i loro percorsi destinati a costruirsi in relazione alla loro identità di donne e artiste, ma soprattutto come persone che hanno tracciato un solco, soprattutto nella storia artistica del novecento, traendo suggestioni dalle esperienze creative contemporanee e, allo stesso tempo, alimentando il terreno fertile delle avanguardie.

Ognuna si è contraddistinta per una ricerca personale e per rapporti reciproci dettati da un'amicizia autentica, che abbiamo cercato di comprendere almeno in parte, come un dialogo continuo per condividere esperienze e manifestare gli stati interiori più profondi che si intrecciano con la dimensione quotidiana della vita.

## 2.1. Ragioni e interesse della ricerca

Remedios Varo è una delle "donne in viaggio" che hanno lavorato nel periodo delle avanguardie; attraversa la prima parte del novecento, sviluppando a metà del secolo la produzione artistica più prolifica, purtroppo scomparendo in prossimità della nascita delle nuove avanguardie che si manifestano negli anni Sessanta. Il nostro intento è quello di portare alla luce tutte le sfaccettature di un tessuto composito per costituire una traccia abbastanza completa, anche se, chiaramente, non esaustiva, che possa offrire spunti per affrontare studi successivi sulla sua personalità.

In primo luogo la nostra attenzione si è, quindi, concentrata sulla storia della sua vita che coincide con il processo dell'esperienza artistica, nel tentativo di approfondirne la complessità in relazione all'ambiente socioculturale del tempo, tra gli anni Trenta e primi anni Sessanta, cercando di analizzare aspetti che caratterizzano la sua esistenza e che connotano la sua ricerca grafica e pittorica soprattutto per i contenuti e da un punto di vista tecnico. Attraverso lo studio, analizzando tutti gli elementi del suo percorso creativo, è possibile confermare che esprime una forma d'arte che, anche se è stata definita surrealista, non può essere adeguatamente concepita come tale.

In secondo luogo, l'intenzione è quella di scoprire meglio il proprio universo da cui emerge un crogiolo di culture e identità, come miscela di elementi simbolici o modelli archetipici, una combinazione di aspetti che vanno oltre il surrealismo, come espressione di un eclettismo che può portare a caratterizzare Remedios Varo come un'artista che testimonia, attraverso il suo lavoro, il nomadismo culturale del nostro tempo, poiché embricazione, contaminazione, ibridazione sono fenomeni che si sono particolarmente alimentati nell'arte degli ultimi decenni. Lo si può attestare non solo attraverso i temi o soggetti che emergono nella sua opera, ricca di aspetti di ordine simbolico, ma, ancor di più, attraverso il suo sperimentalismo tecnico.

In terzo luogo, quindi, crediamo di richiamare l'attenzione della comunità scientifica sull'importanza di considerare la sua produzione che suscita stupore e ammirazione, come risultato di un ampio bagaglio culturale che abbraccia molteplici discipline di studio, dalla scienza all'alchimia, dalla religione all'esoterismo, dalla filosofia alla letteratura, a cui si è avvicinata negli anni, al di là della formazione iniziale, e che hanno alimentato il suo percorso. Questo può spiegare l'embricazione citata che si esprime nell'opera di Remedios Varo, e non solo per quanto riguarda il contenuto, ma anche, come abbiamo accennato, nello spazio sperimentale delle molteplici soluzioni tecniche. Quest'ultime, apprese dagli artisti con cui instaura rapporti di amicizia e lavoro o inventate sperimentando insieme, sono rielaborate personalmente nelle procedure e applicate, mescolandole nella stessa opera, ma sempre in modo calibrato, ai margini di una mente capace di controllare il proprio lavoro creativo per ottenere il miglior risultato, come mescolanza o *melting pot* di ingredienti nella cucina-laboratorio su un tavolo alchemico che si trasforma in tavolozza per dipingere.

Infine, si intendono evidenziare tutti questi aspetti nella discussione per sottolineare che Remedios Varo non è una figura marginale o secondaria nel percorso artistico contemporaneo, ma piuttosto acquisisce un ruolo singolare nella sua autonomia creativa che si caratterizza adeguatamente come stile. personale da riconoscere e convalidare, quale particolare risultato di un eclettismo inteso come personale ricombinazione di contenuti ed elementi grafici e pittorici rispetto all'avanguardia che ha conosciuto.

## 3. Obiettivi della tesi

### 3.1. Obiettivo principale:

- Valorizzare e dare visibilità all'universo femminile e periferico di Remedios Varo considerando i suoi contributi e le differenze con il movimento surrealista.

### 3.1.1. Obiettivi generali:

- Chiarire le relazioni di Remedios Varo, come confluenze e divergenze, con l'ambiente surrealista, con particolare riferimento alla ricerca creativa (pittorica e letteraria) di alcuni dei suoi membri per il riconoscimento della sua autonomia nella ricerca artistica e della sua importanza nell'ambito internazionale e non solo locale in relazione agli ambienti in cui vive.

- Contribuire con questo studio a comprendere la complessità del lavoro artistico e dell'esperienza esistenziale di Remedios Varo, per una revisione completa della figura dell'artista, considerata marginale in passato, e la sua recente riscoperta, oltre l'avanguardia surrealista.

### 3.1.2. Obiettivi specifici:

- Identificare e riconoscere i rapporti con i logicofobisti, con Esteban Francés, Marcel Jean e Óscar Domínguez, e la presenza dell'automatismo psichico nel suo itinerario creativo.

- Analizzare il metamorfismo nei dipinti di Remedios Varo e le relazioni analogiche e divergenti tra la sua concezione artistica e la paranoia critica di Salvador Dalí.

- Identificare e riconoscere se il carisma e le concezioni di Benjamin Péret influenzano o meno gli scritti e i dipinti di Remedios Varo in relazione ai punti di vista sull'onnipotenza del desiderio, dell' "amor sublime" e dell'umorismo nero.

- Confrontare la relazione a livello simbolico e archetipico dell'onnipotenza del desiderio e dell'umorismo nero tra il cinema di Luís Buñuel e la pittura di Remedios Varo e stabilire le loro possibili influenze o differenze.

- Identificare le fasi del percorso pittorico di Remedios Varo, come fasi di un processo alchemico attraverso l'analisi delle sue opere pittoriche, delle influenze delle dottrine esoteriche e dello spiritualismo e le relazioni con l'opera di Victor Brauner e Leonora Carrington .

- Analizzare le concezioni spazio-temporali nel lavoro artistico di Remedios Varo e mettere in relazione tali concetti con la composizione pittorica della metafisica di Giorgio De Chirico e della pittura cubista.

- Comprovare se l'atteggiamento ironico di Remedios Varo fa parte della sua autenticità o meglio coincide con i risultati dell'*humour noir* surrealista (in riferimento all'*Anthologie de l'humour noir* di André Breton).

- Confrontare soggetti/ oggetti/ categorie spazio-temporali nei dipinti di Remedios Varo, esaminando il fenomeno dell'imbricazione come esempio di nomadismo culturale attraverso elementi compositivi per sintetizzare l'interpretazione critica e per stabilire relazioni, per analogie e differenze, con gli esiti dell'avanguardia surrealista.

- Approfondire i rapporti con Leonora Carrington, amica e collega, e con altre artiste considerate surrealiste per scoprire e valorizzare il ruolo femminile nell'arte rispetto alla figura tipicamente surrealista della donna musa.

- Esaminare, criticamente, la sua posizione marginale come artista donna nell'universo surrealista e rivalutare la sua carriera personale nel contesto artistico femminile del suo tempo.

- Analizzare lo stile delle opere di Remedios Varo nella loro originalità in relazione agli elementi compositivi e ai temi centrali, per confrontare la loro sperimentazione con le tecniche e i risultati dell'avanguardia surrealista.

## 4. Ipotesi

Questa ricerca parte dal presupposto che Remedios Varo, sebbene sia stata definita dalla maggior parte degli studiosi e dei critici come un'artista surrealista, presenta in realtà molteplici aspetti nel suo percorso creativo che non possono essere considerati strettamente surrealisti, nel senso che divergono, almeno in parte dall'ortodossia del movimento fondato di André Breton. In questo senso, i dipinti e i testi di Remedios Varo potrebbero essere considerati espressioni singolari di una visione femminile e nomade, che dalla "periferia" ha contribuito ad arricchire il movimento surrealista, sebbene l'artista prosegua al di là dell'avanguardia.

Da tale punto di vista, le domande che inizialmente ci siamo posti per arrivare a questa ipotesi sono le seguenti: la sua produzione può essere considerata come espressione di un "surrealismo particolare" o "atipico"? Il suo atteggiamento nei confronti della vita e le sue concezioni, se non aderiscono pienamente ai principi surrealisti, potrebbero condurre a considerare l'artista come eterodossa, capace di proporre una posizione indipendente dal movimento?

Queste domande si riferiscono al fatto di capire quali sono gli aspetti in cui l'artista differisce dall'avanguardia, che conosce negli anni Trenta e, inoltre, di

comprendere e cercare di approfondire nella maniera più dettagliata possibile nelle tappe del suo percorso, come giunga al surrealismo, come ne sia stata influenzata anche se non vi ha aderito e quale importanza abbia assunto tale avanguardia nel suo percorso artistico.

Infatti, prima di poter esaminare e dimostrare la sua "indipendenza" o "autonomia" dal surrealismo, è certamente necessario cercare di approfondire le tappe della sua esistenza, i rapporti con figure che le "garantirono" o "permisero" di conoscere l'avanguardia francese, o, in ogni caso, come abbia avuto modo di conoscerne gli aspetti, considerando l'ambiente parigino, da un lato, al quale si è avvicinata, come abbiamo indicato, negli anni Trenta, dall'altro anche l'ambiente culturale spagnolo e catalano in cui ha vissuto dalla nascita fino agli anni della formazione e al periodo delle sue prime sperimentazioni artistiche, affrontando, nella sua aspirazione al nuovo, il mondo artistico orientato verso idee di rinnovamento rispetto alla tradizione.

Questo è utile anche per capire se l'avanguardia surrealista per l'artista sia stata solo una tappa del suo viaggio, se le concezioni dell'avanguardia l'abbiano accompagnata per tutta la sua vita, e se, inoltre, abbia "deragliato" dalle convinzioni di André Breton e dei suoi seguaci a seguito di altri stimoli in campo artistico-culturale, in relazione alla conoscenza e all'impatto con altri ambienti di vita e di lavoro, stabilendo relazioni con diverse figure artistiche e diversificate situazioni che l'hanno condotta ad ampliare il suo campo operativo e il suo spazio di esistenza e le hanno permesso di vivere e conoscere nuove circostanze e muoversi verso traguardi sempre diversi.

In secondo luogo, è altrettanto inevitabile chiarire, sulla base delle conoscenze e dei rapporti instaurati da Remedios Varo, quali aspetti abbiano differenziato la sua ricerca dai "dettami" e "vissuti" nell'ambito dell'avanguardia. La ricerca è avvenuta, quindi, considerando opportunamente gli elementi che caratterizzano quest'ultima per proporre continui confronti con le conoscenze dell'artista e con la sua produzione che li riflette. Infatti solo attraverso il confronto per analogia e per divergenza, o per somiglianza o per contrasto, o anche per affinità e diversità, è possibile identificare e comprendere, quindi, approfondire per capire quanto Remedios Varo abbia aderito alle conquiste del surrealismo, o quanto, in relazione al proprio bagaglio culturale, abbia rielaborato, o fatto proprio per poi sperimentarlo, addirittura apportando modifiche o scegliendo un'altra forma o percorso.

Per questo abbiamo analizzato se i seguenti elementi tipicamente surrealisti sono presenti nell'opera di Remedios Varo e come si presentano: l'automatismo psichico in relazione al gioco del cadavere squisito, la scrittura automatica, la giustapposizione fortuita e l'effetto di spaesamento, l'onnipotenza del desiderio, il metamorfismo, le visioni oniriche e deliranti, i sogni erotici, l'ironia come umorismo nero, la paranoia critica, la trasmutazione alchemica, gli emblemi, le presenze enigmatiche e l'oggetto totemico e simbolico e la sua connessione con autori che sono i massimi esponenti del surrealismo e che Remedios Varo ha

conosciuto nella sua vita. Certamente, in questo senso abbiamo anche cercato di approfondire il campo di significato di questi elementi nell'ambiente surrealista.

D'altra parte, per analizzare se gli elementi citati compaiono nel suo percorso, abbiamo dovuto considerare il punto di vista dell'artista attraverso le sue opere pittoriche e grafiche e i suoi scritti, cambiando costantemente il punto di vista tra i due termini di confronto: da un lato Remedios Varo, le sue idee e la sua produzione, dall'altro le teorie e le tecniche del surrealismo, considerando il fondatore e gli esponenti più noti, principalmente maschili, con i quali l'artista ha avuto a che fare come termini di riferimento. L'avanguardia surrealista si distingue, infatti, come un gruppo di uomini, aspetto che abbiamo esaminato anche nella discussione in relazione alla posizione che assume come donna e artista, approfondita attraverso l'analisi di studi pubblicati e documenti d'archivio inediti, per confermare o meno i giudizi critici su tale argomento.

Tutto ciò per verificare che Remedios Varo nel suo percorso creativo propone un suo mondo, archetipico, simbolico, che risente di molteplici componenti e che si è consolidato nel tempo attraverso l'integrazione di numerosi contributi.

## 5. Metodologia

In relazione alla predetta ipotesi, in base alla quale abbiamo improntato il lavoro di ricerca, proseguiamo indicando i procedimenti applicati, per dimostrare la coerenza nella scelta del metodo di lavoro, con riferimento ai soggetti e agli attori coinvolti ed anche agli strumenti utilizzati per la raccolta di informazioni e la definizione concettuale dell'oggetto di studio.

In primo luogo sottolineiamo che la metodologia utilizzata è stata di natura qualitativa poiché nella ricerca in belle arti emerge, oltre alla contestualizzazione di un *corpus* di riferimenti teorici, l'irrinunciabile necessità di parlare di manufatti, o oggetti artistici creati, e di riflettere sull'argomento dal punto di vista del creatore, in quanto "osservatore partecipante" di un processo che ha una propria personalità (Martínez Barragán, 2012: 57). In questo senso abbiamo ritenuto opportuno parlare del lavoro di Remedios Varo, attraverso un nuovo approccio che considera l'estetica comparativa e la ricerca di opinioni in prima persona dell'artista stessa. Tutto questo concentrandosi sullo studio di aspetti e caratteristiche comuni e differenti presenti sia a livello narrativo che iconografico e che la uniscono all'universo surrealista e la separano da esso, ma allo stesso tempo le conferiscono una propria unicità. Abbiamo scelto il procedimento qualitativo, che si genera dalla scuola fenomenologica rispetto al metodo di classificazione della scuola positivista, che nella ricerca di cause e conseguenze strettamente correlate o interrelate si esaurisce in se stesso.

Il metodo fenomenologico, infatti, permette di approfondire l'indagine, focalizzando l'attenzione sulle circostanze della vita e sui risultati creativi, come fenomeni, come eventi esistenziali che si devono osservare e su cui riflettere

secondo una visione globale o olistica senza dar luogo a schemi deterministici obsoleti.

Per certo, la visione globale a volte può sembrare dispersiva perché troppo ampia e generale, quindi è sempre importante procedere contemporaneamente dal generale al particolare e viceversa, per fondare uno studio rigoroso secondo due punti di vista che concorrono a due differenti procedure, induttiva e deduttiva, che in uno studio di ricerca sono concorrenti e non possono escludersi l'un l'altro. Infatti, se da un lato è necessaria la deduzione come tesi che il ricercatore preconcepisce in sé come obiettivo che si prefigge di raggiungere, dall'altro, allo stesso tempo, l'induzione è essenziale affinché gli studi di casi particolari giungano a dimostrare la tesi. Oppure si può partire dallo studio di casi, arrivando, anche durante lo studio, alla formazione di un'ipotesi verificabile per attestare una conclusione.

Il processo non è mai univoco e cambia in relazione a ciò che stiamo studiando e discutendo. E' comunque nettamente preferibile il metodo induttivo e sperimentale, basato sulla raccolta, scelta, descrizione, valutazione e studio di casi particolari, da cui partire per la ricostruzione graduale della tesi. Da questo punto di vista, la ricerca si sviluppa secondo un'analisi seguita dalla sintesi finale per ogni tema o soggetto. Si intende, quindi, arrivare, al di là dell'osservazione e dell'identificazione, a un'interpretazione strutturata, raccogliendo e riconsiderando i risultati dell'analisi stessa, per argomentare in ogni capitolo la discussione per ogni parte e argomento trattato, alternando tra *pars destruens*, riguardo agli aspetti che Remedios Varo non accetta dal surrealismo e *pars construens*, proponendo e spiegando i contributi nel suo percorso creativo che le permettono di configurarsi come una personalità che esprime un lavoro singolare e autonomo.

Infatti, per analizzare meglio la complessità degli aspetti in cui la conoscenza e il lavoro di Remedios Varo differiscono dall'avanguardia, che ha conosciuto negli anni Trenta, è importante anche capire e cercare di approfondire le tappe del suo viaggio, nel modo più dettagliato possibile, ponendosi una serie di domande, ad esempio, come sia arrivata al surrealismo e come ne sia stata influenzata. Abbiamo quindi utilizzato un metodo sperimentale esplorativo basato in primo luogo sul recupero, sulla raccolta e sull'analisi rigorosa di tutte le fonti possibili, come le testimonianze presenti nei suoi scritti, nelle sue lettere e le testimonianze di chi ha conosciuto l'artista e le è stato vicino, presenti nella documentazione, oltre a ricorrere alle testimonianze di studiosi e critici d'arte contemporanea. Tale documentazione è costituita da materiali recuperati in istituzioni museali, libri, cataloghi, periodici, saggi conservati nelle biblioteche pubbliche nazionali e universitarie in Spagna, in Messico e in *internet*, attraverso consultazione, trascrizione, indicizzazione, annotazione, catalogazione, esaminando anche i giudizi critici espressi nel corso degli anni da personalità di diversa estrazione ideologica e culturale. Allo stesso tempo, abbiamo consultato documenti pubblicati e inediti conservati negli archivi, per ottenere, attraverso la raccolta e l'individuazione di riferimenti specifici, una visione globale e per avvalorare

testimonianze e punti di vista sulle esperienze artistiche e biografiche dell'artista come persona. e sul suo lavoro.

In questo caso ci riferiamo, in particolare, alla documentazione pubblicata e inedita conservata nell'archivio Remedios Varo, come "lascito" donato al Museo di Arte Moderna di Città del Messico dopo la morte di Walter Gruen, compagno di Remedios Varo, nel 2008, e Anna Alexandra Varsoviano, nel 2015, sua ultima compagna, che l'hanno conservato dopo la morte dell'artista nel 1963. Tali documenti in corso di restauro nel 2018 presso il Centro Nazionale per la Conservazione e il Registro dei Beni Artistici Mobili dell'Istituto Nazionale di Belle Arti e Letteratura (INBAL) di Città del Messico, non sono catalogati e in parte sono apparsi in occasione della mostra *Adictos a Remedios Varo*, presso il Museo di Arte Moderna (MAM) della capitale messicana, che abbiamo visitato nel novembre del medesimo anno. Riteniamo, infatti, molto importante per un'indagine non solo visitare i luoghi di formazione e di vita, ma anche le istituzioni che conservano e possiedono le opere dell'artista, come il MAM, che raccoglie il maggior numero delle sue opere grafiche e pittoriche, che possono essere esaminate in relazione all'attuale catalogazione come collezione pubblica. Nello stesso periodo è stato utile anche visitare una grande retrospettiva dedicata a Leonora Carrington, sempre organizzata dal comitato scientifico del MAM presso il Museo di Arte Contemporanea (MARCO) di Monterrey, per poter svolgere approfondite ricerche e comprendere meglio gli aspetti della collaborazione con questa amica e collega, considerando il rapporto con il surrealismo e non solo, quando entrambe vivono in terra messicana.

In secondo luogo, abbiamo esaminato, secondo il programma generale stabilito prima di iniziare e ampliato negli anni di ricerca, contemporaneamente o congiuntamente, la sua produzione creativa, studiando ogni elemento come espressione delle sue concezioni, intenzioni, del suo bagaglio culturale e della sua poetica, attraverso uno sguardo antropologico, con l'intento di rispondere e chiarire in modo rilevante una serie di domande che supportano la ricerca, nel tentativo di individuare ciascuna delle sfaccettature ancora nascoste del suo singolare percorso, per studiarlo, approfondirlo e verificarne o commentarne il rapporto o meno con il surrealismo.

Lo sguardo antropologico che pone attenzione al contesto è, ancor di più, fondamentale, tenendo conto delle esperienze e dei luoghi di vita dell'artista, dalla Spagna alla Francia, al Messico, ognuno dei quali le ha permesso di raggiungere e integrare le conoscenze che hanno costituito la base della sua ricerca creativa su cui proporre una serie di domande pertinenti che possono portare ad esaminare un determinato fenomeno in relazione all'ambiente socioculturale. Se da un lato questo sguardo, sottolineiamo, richiede la partecipazione di strumenti concettuali sia di analisi che di osservazione, al fine di rendere plausibile il mondo osservato da tale "sguardo" e stabilire i punti di riferimento come coordinate per iniziare e continuare lo studio tra la riflessione teorica e le modalità di osservazione, descrizione e analisi, dall'altro non escludiamo quelli propri dell'antropologia

visiva, che, nel nostro caso, si riferisce allo studio dell'immagine in ambito grafico e pittorico.

Nell'intento di ricostruire dall'interno, tramite l'osservazione, siamo riusciti ad avvicinarci il più possibile all'oggetto di studio, a comprendere le esperienze e gli atteggiamenti della personalità in questione, la sua *Weltanschauung* o concezione del mondo, scendendo nella sua dimensione interna che si esprime nel suo lavoro.

Attraverso l'osservazione, che nel metodo etnografico e qualitativo si chiarisce come partecipante, è possibile ricostruire il mondo simbolico, nel nostro caso, di Remedios Varo e le dinamiche relazionali con il gruppo surrealista, facendo riferimento ad esponenti come, ad esempio, Esteban Francés, Óscar Domínguez, Victor Brauner o Benjamin Péret, che erano amici o compagni dell'artista. Abbiamo annotato tutti gli aspetti della loro esperienza come appunti per poi ricomporli in un quadro sistematico, indagando in profondità gli aspetti legati tra vita e lavoro, per arrivare a elaborare relazioni di carattere riflessivo.

A questo abbiamo aggiunto un approccio ecologico per esaminare come il gruppo di surrealisti abbia influenzato la vita e l'esperienza creativa di Remedios Varo, quindi l'osservazione partecipata, sebbene vicina a ciò che viene studiato, non può essere sufficiente ed è sempre importante capire e scavare in profondità.

Abbiamo considerato, in questo procedimento, l'importanza di ampliare il campo di approfondimento, perché in relazione a ciascun principio del surrealismo, per capire se si presenta nell'opera creativa dell'artista, è stato necessario ampliare gli ambiti di studio e approfondire la nostra conoscenza in diverse discipline, a seconda delle circostanze e del contesto specifico della dissertazione, con l'intento di rispondere e chiarire alcune questioni, ad esempio:

- indagare le teorie psicoanalitiche per capire se Remedios Varo approda completamente al freudismo o se, invece, si avvicina agli archetipi di Jung, considerando allo stesso tempo l'importanza di queste teorie nell'avanguardia surrealista;

- approfondire i significati dell'universo simbolico e mitico secondo la psicologia e la filosofia, per capire quanto e in che modo Remedios Varo si avvicina a esso nel suo lavoro che si caratterizza per la presenza di molteplici figure visionarie. Il suo lavoro creativo, infatti, ricorre, come un paesaggio dell'immaginario, a simboli archetipici, presenti anche nella poetica di Luis Buñuel, noto come cineasta del surrealismo, e che assumono un carattere totemico, come nelle creazioni di Leonora Carrington, come proiezioni degli stati interni più profondi che si intrecciano con la dimensione quotidiana della vita, nonché emblemi dei desideri più nascosti;

- approfondire l'idea del fantastico in letteratura per capire se la sua pittura può essere considerata più fantastica che surreale, in relazione alle potenzialità dello sguardo, sempre vigile, come emerge nella sua produzione creativa che viene definita "cerebrale" dalla critica;

- ampliare le nostre conoscenze delle teorie alchemiche ed esoteriche attraverso le ricerche di diversi studiosi per confrontare le concezioni di Remedios Varo con l'"alchimia del verbo" surrealista.

È fondamentale ampliare in qualsiasi modo i campi di ricerca, considerando sempre la questione che deve essere risolta, procedendo dall'analisi alla sintesi e viceversa.

Allo stesso modo, abbiamo basato il procedimento per argomentare ogni tema relativo all'avanguardia sul confronto con il lavoro dell'artista, su cui è focalizzata la nostra attenzione, perché tutto gravita chiaramente attorno a questa figura, che è il punto di riferimento centrale della nostra ricerca.

Abbiamo scelto un modo di argomentare tutto ciò che gravita attorno a questa figura attraverso il confronto e il contrasto allo stesso tempo, per esprimere un'opinione o testimoniare la presenza nel percorso dell'artista di un elemento comune all'avanguardia o l'influenza dei principi surrealisti, preferendo sempre nella discussione focalizzare l'attenzione sui casi di studio. In questa ricerca il procedimento non è univoco e sempre simile, perché dipende dall'argomento trattato, dall'elemento studiato, ma permane sempre l'intenzione, dal punto di vista strutturale, di indagare e approfondire su determinati argomenti, proporre uno sviluppo per confronti anche a volte non solo per somiglianze, ma anche per differenze e per "corrispondenze analogiche" che, in verità, connotano il lavoro creativo di Remedios Varo.

Abbiamo cercato di identificare consonanze e dissonanze, al fine di stimolare interesse e curiosità, per convalidare aspetti della ricerca svolta e per fornire un indizio abbastanza completo, anche se chiaramente non esaustivo, che possa offrire spunti per procedere verso future ricerche e affrontare ulteriori studi.

In verità, possiamo dire che ogni processo è fluido e flessibile e che ogni capitolo viene paradossalmente trattato come un caso di studio, in cui compaiono alcuni casi di studio specifici, in relazione all'argomento esaminato, che possono spiegare un concetto generale, come, ad esempio, l'analisi di alcuni dipinti o scritti dell'artista. Questo permette di approfondire quanto affermato, come verifica di un ragionamento che non viene posto come tesi all'inizio e immediatamente, ma che spesso compare alla fine del capitolo, come affermazione sottolineata attraverso uno specifico esame che segue, come abbiamo accennato, un procedimento induttivo per arrivare all'enunciato generale o deduttivo, che si propone come sintesi interpretativa. In alcuni capitoli, infatti, lo studio di casi occupa buona parte della discussione.

Preferiamo il caso di studio come fenomeno, come esperienza di vita o esperimento di lavoro, come testimonianza diretta in cui cercare tutti gli elementi che vengono trattati a livello teorico e che possono validare un'ipotesi per giungere a una conclusione. Unire pratica e teoria è essenziale in ogni indagine, come collegare un processo empirico a un processo speculativo, come l'analisi di un caso concreto non può fare a meno di un approccio sistematico e viceversa. Abbiamo utilizzato questo approccio basato sul confronto, che ricorre in ogni

capitolo, scegliendo chiaramente, alcuni casi, e, in particolare, quelli più rappresentativi o emblematici per sondare e comprendere gli aspetti essenziali e per arrivare all'interpretazione più appropriata, significativa ed esaustiva. L'analisi interpretativa si sposta, necessariamente, dalla totalità del processo alle sue parti e viceversa, secondo il "circolo ermeneutico" di Heidegger (Mello, 2018: 32), concentrandosi sul problema specifico da risolvere, sempre in relazione alla visione generale e alla totalità delle relazioni, secondo una visione olistica. Per quest'ultima ogni ipotesi non ha una propria area limitata di conseguenze empiriche che la sottopone al controllo, perché si collega direttamente o indirettamente a porzioni più o meno ampie della teoria a cui appartiene, se non addirittura ad altre teorie. Per questo motivo, ne consegue che il controllo empirico riguarda la teoria come un insieme di ipotesi ausiliarie, (tesi di Duhem-Quine) (Velasco, 1999: 533) come una trama estesa su cui costruire una rete di significati multipli sempre suscettibili di reinterpretazione.

In questo senso abbiamo proceduto all'analisi filologica dei testi scritti da Remedios Varo, al fine di far rivivere la scrittura nelle stesse condizioni culturali e nell'ambiente dell'artista, per evidenziare e interpretare fatti di ogni genere che giovano alla comprensione, e trarne elementi utili per la sua biografia, le condizioni storiche e sociali del suo tempo e il suo clima particolare.

Allo stesso tempo abbiamo considerato tutti i giudizi critici di diversi autori e studiosi sul lavoro dell'artista e sulla sua personalità, per esaminare secondo una modalità critica comparativa tutte le fonti possibili, utili per l'analisi iconografica e iconologica dei suoi dipinti e disegni. Ogni manufatto, infatti, si distingue nella traiettoria creativa di Remedios Varo per un particolare soggetto come immagine simbolica e totemica, quindi è fondamentale approfondire l'indagine sul complesso di motivi e criteri che la contraddistinguono e inquadrano da un punto di vista culturale, sugli elementi culturali, grafici e compositivi (posture, gesti, attributi dei personaggi rappresentati e loro ruolo) per comprenderne i relativi significati, le derivazioni, le persistenze e le mutazioni particolari, al fine di "decifrare" i temi esaminandone le caratteristiche. Questa analisi è essenziale anche per comprendere le relazioni tra l'opera d'arte e il contesto culturale in cui vive l'artista e i suoi antecedenti (*background*), cercando di indicare quali fattori avrebbero potuto agire nelle qualità intime dello stile, considerando, nel nostro caso, i rapporti o meno con il surrealismo o con altre correnti, gruppi creativi o singoli esponenti e personalità del mondo artistico coevo all'autrice. Non si tratta solo di conoscere gli specifici argomenti o soggetti che caratterizzano il loro lavoro, ma anche i contenuti, a livello iconologico, come significati profondi e intrinseci, per cogliere il carattere culturale e simbolico dell'immagine e non solo analizzarne gli elementi formali, ma sempre con l'obiettivo di un'interpretazione integrale dell'opera d'arte, dal punto di vista del suo contenuto, verificato (se non svelato) mediante un'indagine volta a trovarne le ragioni contestuali, secondo la formulazione della teoria del soggetto intrinseco che Erwin Panofsky (1975) spiega nel suo libro *Studi di iconologia*.

In verità, la ricerca critica è supportata da commenti e contributi di saggi accademici anche di diverse discipline di studio, come abbiamo indicato, perché i nostri studi convergono sull'idea di esaminare il percorso creativo di Remedios Varo attraverso un confronto intertestuale, prestando attenzione al processo e non solo al risultato e all'esame delle relazioni tra i diversi codici di comunicazione, come branca tipica anche della letteratura comparata e considerando la concezione di intertestualità (Kristeva, 1967). Nel nostro caso il carattere intertestuale, per studiare la produzione creativa di Remedios Varo, si riferisce al confronto tra pittura e letteratura, dalla filosofia al cinema, dalle dottrine esoteriche alla psicoanalisi, come codici, conoscenze, "testi" differenti che si incrociano per chiarire un problema, ad esempio, nel contesto di una fase creativa dell'artista o per esaminare i suoi rapporti con altre figure artistiche e letterarie, giungendo, attraverso inferenza e verifica, alla conclusione o sintesi interpretativa, a una completa revisione critica del suo itinerario creativo. Allo stesso tempo, se consideriamo un'opera pittorica come "testo", ci poniamo di fronte con il desiderio di interpretarla, interrogandola direttamente, di stabilire, secondo l'approccio ermeneutico, quali siano i significati e il significato complessivo dell'opera, compreso al di là dell'intenzione e della biografia dell'autore/ autrice, poiché il "testo", in questo caso un dipinto, può risvegliare interpretazioni infinite o indefinite, per le quali il testo stesso si presenta come "oggetto e parametro delle sue interpretazioni" come Umberto Eco (1990) spiega nell'introduzione al libro *I limiti dell'interpretazione.* Allo stesso tempo, le tracce dell'intenzione dell'autore emergono dal dipinto come "testo", per questo è importante l'interpretazione ipotetica e abduttiva che si basa sulla rilevazione di indizi e si riferisce ad entrambi gli aspetti.

Il metodo comparativo implica, quindi, l'analisi intertestuale per arrivare alla produzione di significato, tipica dell'interpretazione, anche attraverso un'analisi quantitativa, rispetto all'entità degli elementi comuni, ad esempio, presenti nei dipinti e negli scritti dell'artista, per giungere all'esame qualitativo, che scava, fino alla metatestualità come riflessione critica, per stabilire rapporti e connessioni, come spiega Maria-Elizabeth Conte (2010) nel libro *Vettori del testo* sui meccanismi della comunicazione e sui significati profondi.

## 6. Tecniche utilizzate per la ricerca

Parlando degli strumenti utili al raggiungimento degli obiettivi in relazione alla metodologia come strategie, possiamo dire che in tutta la ricerca abbiamo scelto, insieme all'osservazione continua dall'interno, dal profondo piuttosto che dall'esterno, un modo per argomentare attraverso il confronto e il contrasto (*compare/ contrast*), come abbiamo accennato, identificando ogni volta somiglianze e differenze in relazione all'approccio di ricerca. Allo stesso tempo abbiamo utilizzato la tecnica del *problem solving*, che si applica in relazione all'analisi del problema, per procedere alla scoperta, secondo le rispettive fasi di identificazione, definizione e risoluzione, per una conoscenza integrata che, a

volte può avvenire in modo del tutto casuale, grazie alla scoperta, oppure può accadere in modo elaborato e impegnativo attraverso l'invenzione. Nel nostro studio privilegiamo la scoperta individuando elementi già presenti, esaminando adeguatamente la possibilità di giungere alla soluzione del problema, a un'interpretazione esaustiva, anche se non è mai l'ultima ed è sempre rivedibile. Inoltre, non escludiamo l'invenzione, quando tentiamo di inserire nuovi elementi nel processo di conoscenza, chiaramente basati su dati attendibili, proponendo nuove ipotesi in relazione a obiettivi prefissati e la relativa verifica attraverso casi di studio, come prove, fino alla sintesi argomentativa o conclusione interpretativa. Il confronto e il contrasto, infatti, consentono una riflessione critica come *problem solving* e ogni verifica è organizzata per arrivare ad una conclusione, che può alimentare o attivare altre idee di lavoro per intraprendere nuove ricerche come un processo continuo: proporre, spiegare, confrontare esempi per commentare o verificare, argomentare, concludere, sebbene la conclusione non sia mai l'ultima. Infatti, a seconda dei fattori che condizionano l'indagine, possono essere utilizzate diverse tecniche, considerando l'ambito dell'oggetto di studio, il grado di conoscenza esistente su di esso, gli aspetti specifici o fenomeni che attirano la nostra attenzione, le caratteristiche biografiche e personali dell'artista e del suo ambiente culturale, ma il metodo comparativo, che proponiamo per aggiungere il portato teorico che intendiamo garantire agli esiti, ci è sembrato la tecnica più appropriata per svolgere l'indagine.

Abbiamo così lavorato nei capitoli riuniti in blocchi di argomenti o temi attraverso il confronto, anche contrastivo, di prospettive e giudizi critici di personalità eminenti sull'artista, o tra opere come "testo" (pittura, scrittura) e giudizi critici, o attraverso l'identificazione di consonanze e dissonanze del suo lavoro con ogni principio teorico d'avanguardia in relazione a esempi del lavoro di diversi artisti surrealisti, o attraverso confronti di documenti, fonti edite e inedite, o per confronto/ contrasto tra produzione grafica e opere pittoriche e carte scritte dell'artista, o tra un dipinto e uno scritto, tra i suoi quadri e le opere di altre artiste o altri artisti/ letterati indicati come amici/ amiche e compagni di vita. Continuare sempre a indagare per identificare concetti simili, somiglianze e differenze, pensieri divergenti, concetti essenziali, figure retoriche come metafore e analogie o simboli nelle opere di Remedios Varo a confronto, ad esempio, con le opere letterarie di Benjamin Péret o le prime produzioni cinematografiche di Luis Buñuel, o con la pittura metafisica di Giorgio De Chirico, ricercando presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze, stabilendo rapporti tra le concezioni dell'artista e le tecniche sperimentate nella pittura, o tra un disegno preparatorio e il dipinto finale. In questo senso abbiamo cercato di approfondire l'analisi delle tecniche grafiche e pittoriche utilizzate da Varo durante il periodo trascorso a Città del Messico, visitando la mostra dedicata all'artista, come indicato, e rintracciando anche articoli di giornale in cui si parla del suo percorso creativo nella Biblioteca Centrale e nella Biblioteca Nazionale dell'UNAM in Messico.

Pertanto, dal punto di vista strutturale, abbiamo preferito specialmente indagare e approfondire alcuni argomenti, proporre uno sviluppo, come detto, per

confronti talvolta contrastanti e per "corrispondenze analogiche" e abbiamo, inoltre, aggiunto ad ogni capitolo uno o più casi di studio, come esempi sintetici in funzione dell'analisi approfondita relativa ai temi di discussione esposti, come riferimenti a testi scritti o opere pittoriche che, con l'intento di promuovere interesse e curiosità, possono validare gli aspetti della ricerca svolta e alimentarla, in modo da costituire uno studio abbastanza articolato. Come possiamo leggere nelle seguenti sintesi della struttura dei capitoli, il confronto emerge come una tecnica privilegiata insieme alle questioni, ponendosi come in uno stato di crisi di certezze in relazione ai dati indagati e ai criteri adottati per avanzare verso l'approfondimento e procedere verso nuovi contributi per la ricerca.

## 7. Sommario della struttura dei capitoli

### 7.1. Capitolo I. Presentazione riassuntiva

Il primo capitolo si apre con la vita di Remedios Varo, come donna in cammino, specificando le tappe, dal trasferimento della famiglia da Anglés a Madrid alla sua formazione accademica, al suo rapporto affettivo con l'artista Gerardo Lizárraga, dal primo soggiorno a Parigi fino al periodo di Barcellona, e poi, dal secondo soggiorno nella capitale francese alla migrazione in Messico. Abbiamo cercato di approfondire e dare spazio ad alcuni aspetti non ancora molto indagati, come gli anni in cui vive a Barcellona, una città aperta alle innovazioni, riferendosi in particolare al rapporto con i logicofobisti, analizzando le loro differenze rispetto al gruppo surrealista francese. Abbiamo indagato sulla conoscenza degli esiti del gruppo *Grand Jeu*, un aspetto finora mai esaminato dalla critica, e sulle relazioni con i pittori Esteban Francés e Oscar Domínguez, figure importanti per lei perché, attraverso di loro, ha iniziato a orientarsi verso l'automatismo psichico, a conoscere la pittura daliniana ed a trarre influenze dalla metafisica di Giorgio De Chirico. Un'altra tappa singolare nella sua esistenza è l'incontro con Benjamin Péret, il poeta surrealista dell'amor sublime, perché vive con lui per dieci anni, scambiandosi esperienze di vita quotidiana e di lavoro, e con lui si trasferisce in Messico, un paese magico, archetipico, ancestrale per lei, che coincide con il periodo più prolifico della sua ricerca grafico-pittorica fino alla sua morte. Quindi, al temine del capitolo, si apre anche la questione della "mexicanidad" nel suo lavoro e la sua condizione di esiliata su cui l'indagine critica ha insistito nel corso degli anni.

### 7.2. Capitolo II. Presentazione riassuntiva

Nel secondo capitolo abbiamo parlato delle sue esperienze, come il gioco del cadavere squisito, insieme a Esteban Francés, Óscar Domínguez e l'artista e critico francese Marcel Jean, che coincidono con un fervido periodo delle sue

ricerche a Barcellona. In tal caso la questione da chiarire si riferisce all'automatismo psichico, come emerge dalla ricerca di Janet A. Kaplan e Isabel Castells Molina, perché Remedios Varo solo in alcuni casi, nelle sue creazioni artistiche, si abbandona completamente all'inconscio, mentre a volte è scettica riguardo a tale procedura, che utilizza come sperimentazione ironica di natura surrealista non convergente con il suo sguardo sempre vigile, capace di controllare ogni operazione artistica come visione critica del mondo e delle cose. Ne consegue chiaramente, un'analisi sulla funzione che, per Remedios Varo, assume il procedimento associativo in relazione alla sua conoscenza della psicoanalisi freudiana, a cui è approdata sicuramente tramite André Breton e il gruppo d'avanguardia come fondamento delle loro concezioni, specificando la sua posizione. Infatti, abbiamo sottolineato che non crede in essa come terapia e, nel corso degli anni, ricorre alla teoria archetipica junghiana, in cui trova riferimenti significativi, anche per il rapporto con l'alchimia, che caratterizza il suo itinerario creativo. Inoltre, esaminando un'opera come caso di studio, *Mujer saliendo del psicoanalista*, formuliamo l'ipotesi che l'artista, riconducendosi anche alle concezioni di Benjamin Péret, si avvicini alla teoria lacaniana, oltre che a quella di Jung e Freud, a cui si riferisce nel dipinto con una vena di ironia.

### 7.3. Capitolo III. Presentazione riassuntiva

Nel terzo capitolo l'attenzione si è concentrata sul metamorfismo organico, connotativo dell'universo immaginario trasposto dall'artista sulla tela o sulla carta come proiezione di se stessa, analizzando gli emblemi che prevalentemente nelle figure degli *animalia* e degli ibridi, come l'androgino, assumono valore simbolico nella sua produzione grafico-pittorica. Campeggiano, infatti, come immagini vive predilette del fantastico, tesori del desiderio e, al tempo stesso, protettive parvenze fantasmatiche e totemiche nelle scenografie visionarie, così da esprimere lo stato di soglia tra sonno e veglia, tra realtà e sogno, tra istinto e ragione e il continuo attraversamento, similmente ai vasi comunicanti bretoniani, dello spazio liminale, come frontiera aperta nel processo di trasformazione di se stessa. In tal caso abbiamo tentato di approfondire l'indagine proponendo un confronto, mai esaminato in precedenza, come studio di caso, con il metamorfismo daliniano, considerando che Remedios Varo aveva conosciuto l'opera dell'artista di Figueres attraverso la frequentazione di Esteban Francés e Óscar Domínguez, così da individuare probabili relazioni, a proposito del sogno, per somiglianze e differenze, (e, maggiormente, riguardo a quest'ultime) con il metodo della paranoia critica.

### 7.4. Capitolo IV. Presentazione riassuntiva

Nel quarto capitolo analizziamo la relazione tra Remedios Varo e il gruppo surrealista parigino in cui viene accolta come "compagna" di Benjamin Péret per comprendere meglio se fosse considerata come artista dagli esponenti dell'avanguardia e dal suo fautore, e come si ponesse lei stessa nei loro confronti. Nel tentativo, inoltre, di cogliere anche taluni aspetti del rapporto con Péret, ci siamo soffermati su alcuni suoi componimenti tratti dalla raccolta *Je sublime* dedicata da parte del poeta dell'"amor sublime" a Remedios Varo, per comprendere meglio la concezione di entrambi nei riguardi dell'amore. Inoltre abbiamo scelto di esaminare il testo introduttivo di una raccolta di miti e leggende, *La parole est à Péret*, da lui elaborato nel periodo messicano, in cui la configura e "ritrae" come "fata" e "donna amata", per approfondire gli aspetti relativi al valore della "poesia", comune ad ambedue. L'intento è stato, infatti, di chiarire fino a che punto il lirismo poetico a petto del meraviglioso sia sviluppato nell'opera di Remedios Varo in maniera indipendente rispetto all'espressione creativa del poeta francese o se ne sia stata influenzata, nonostante le scarse testimonianze al riguardo, e quali siano state le motivazioni che hanno condotto al termine la loro relazione che dura ben dieci anni, dal 1937 al 1947.

### 7.5. Capitolo V. Presentazione riassuntiva

Nel quinto capitolo abbiamo proposto un confronto tra l'opera pittorica di Remedios Varo e le prime produzioni cinematografiche di Luis Buñuel, sicuramente da lei conosciute, mentre vive a Madrid, nel periodo della formazione, considerando che il fervido clima creato dalla Residencia de los estudiantes è stato capace di coinvolgere tutti coloro che hanno prediletto il nuovo rispetto alla tradizione e si sono impegnati in ambito artistico tentando un approccio diverso rispetto al passato e controcorrente. Ambedue, che avranno occasione di incontrarsi nel corso degli anni Trenta, nell'ambito del gruppo d'avanguardia parigino e, più tardi, nel decennio successivo in Messico, scelgono di riferirsi, nel loro itinerario creativo, ad un universo simbolico ed archetipico, rinviando ad aspetti totemici che manifestano un potere rivelatorio e che emergono nelle loro diverse creazioni. Ambedue preferiscono, inoltre, ricreare, per rendere l'iconografia del mito come mondo originario e naturale, un'ambientazione medioevale che alimenta l'immaginario e la meditazione e si inoltrano in un percorso di attenta riflessione esistenziale secondo una visione ironica e spaesante del tempo e dello spazio. Certamente le situazioni che vivono entrambi sono diverse, così come gli esiti, ma tale confronto può essere adeguato per comprendere meglio l'itinerario di Remedios Varo rispetto all'avanguardia surrealista, di cui Luis Buñuel è stato un maestro riconosciuto, senza discendere a stabilire relazioni inadeguate e riduttive.

### 7.6. Capitolo VI. Presentazione riassuntiva

Nel sesto capitolo abbiamo affrontato l'itinerario alchemico di Remedios Varo che, in verità, permea completamente la propria esperienza di vita e la sperimentazione artistica, come approccio per la conoscenza di sé, per la propria edificazione, affrontando il cambiamento per rinnovarsi, investendo le proprie energie nel processo di trasformazione. Attraverso l'analisi dei suoi scritti e delle sue opere grafico pittoriche l'artista appare impegnata a procedere per tappe per raggiungere la *sabiduría*, come una veggente, avvicinandosi all'alchimia, al misticismo, all'occultismo attraverso le dottrine degli spiritualisti, da Gurdjieff a Ouspensky, su cui la critica recente ha indagato per esaminarne i principi da cui è stata molto probabilmente influenzata, unitamente alla dottrina teosofica di Madame Blavatsky, che, nel presente studio, suggeriamo di aggiungere come punto di riferimento imprescindibile come per numerosi artisti delle avanguardie storiche, trovando conferma nelle loro opere. Abbiamo preso in esame la questione relativa alle sue conoscenze della teoria di Gurdjieff, tentando anche di stabilire il periodo in cui Remedios si sia realmente avvicinata alle sue concezioni, nonostante che sussistano perplessità e dubbi, e di precisare quale sia stata, nei riguardi dell'"Alchimia del Verbo" pronunziata da André Breton, la eventuale relazione con l'avanguardia parigina, poiché nel secondo manifesto surrealista il "papa" del movimento sottolineava l'esigenza di giungere all'occultamento profondo.

### 7.7. Capitolo VII. Presentazione riassuntiva

La sospensione temporale e l'infinito spaziale del meraviglioso che emerge nelle opere di Remedios Varo diventa il tema fondamentale del settimo capitolo, in cui si analizzano gli ambienti visionari in cui si compie il suo viaggio alla ricerca della verità, come un volo cosmico nell'indeterminato e nella non dimensione del tempo interno che coincide con la durata, come se i personaggi che li abitano e gli oggetti che vi compaiono, fossero collocati in un eterno presente, attraversando gli spazi di un universo immaginario senza limiti e senza tempo. In tal senso abbiamo approfondito il rapporto con la metafisica dechirichiana, anche tramite un preciso periodo di studio e di ricerca svolto presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. Remedios Varo ne conosce gli elementi, non solo perché l'artista italiano era stato accolto dai surrealisti come il loro "padrino" nel periodo "eroico" dell'avanguardia, ma anche perché gli amici Esteban Francés e Óscar Domínguez apprezzavano la sua pittura, tanto, come quest'ultimo, da falsificarla per ottenerne proventi utili per vivere. L'effetto di spaesamento che scaturisce dalla combinazione degli elementi compositivi e l'atmosfera senza tempo che trapela dalla pittura metafisica diventano motivi di confronto. Al tempo stesso la concezione bergsoniana del tempo che la accomuna ai cubisti, intenti a rendere attraverso la quarta dimensione, la totalità del visibile, "la dimensione dell'assoluto", come sottolinea Guillaume Apollinaire, ha

permesso di interrogarsi anche sulla conoscenza, da parte dell'artista, del cubismo a petto delle teorie degli spiritualisti anzidetti, dell'esoterismo e del neoplatonismo, nonché della teoria della relatività einsteiniana.

### 7.8. Capitolo VIII. Presentazione riassuntiva

Il capitolo ottavo si cala a cogliere le caratteristiche dell'ironia, come tipico atteggiamento di Remedios Varo, che traspare sia nella produzione grafico-pittorica, sia negli scritti, diventando un altro termine di confronto con l'avanguardia surrealista, ma assumendo inflessioni e declinazioni diverse rispetto all'*humour noir* che riunisce il comico e il tragico quotidiano nel grottesco. L'artista, infatti, si distingue per la sua capacità critica di vedere che, però, non raggiunge mai l'eccesso e il paradosso, che deriva dalla contraddizione presente nel sistema socio culturale e nel mondo privato individuale che reca inquietudine e ossessione. L'opposizione/ antitesi come il contrasto, quindi, diventano figure retoriche "attenuate" nel suo linguaggio creativo, poiché il suo scopo è sempre quello di giungere alla congiunzione armonica dell'io con l'*anima mundi*. Nonostante che nel paesaggio surreale delle sue opere, tra reale e immaginario, territorio del meraviglioso, sfilino un'ampia serie di figure femminili nei panni di esploratrici, veggenti, viaggiatrici, ognuna di esse, come suggeriscono gli studi critici, è un *alter ego* di Remedios, che, con sguardo ironico, riflette su se stessa e sulla propria condizione di esistenza. Si indagano, dunque, i mille volti che incarna per scoprire la sua identità multipla che si trasferisce nelle forme-parvenze delle donne-luna, degli ibridi come il minotauro "al femminile", nelle divinità ctonie, personaggi paradigmatici ed emblematici che convivono, in una *mezcla* incredibile, con una congerie di oggetti eminentemente simbolici, che assumono valore apotropaico, come presenze in luogo del soggetto assente nell'atto di raccogliere, al di là di tale caratterizzazione, i desideri dell'inconscio sollecitando un potere immaginifico o diventando salvifici, come una chiave per risolvere i conflitti e ritrovare l'equilibrio interiore. Nell'ambito di una poetica che attribuisce valore al funzionamento simbolico dell'oggetto, abbiamo proposto, per una comparazione, anche taluni esempi tratti dal linguaggio pittorico degli esponenti dell'universo surrealista, così da poter individuare, ancora una volta, differenze e somiglianze con il mondo di Remedios Varo. Quest'ultima adotta, più o meno inconsciamente, un procedimento che predilige la contaminazione, l'ibridazione, l'integrazione per cui una molteplicità di elementi compositivi e simbolici spicca nelle sue creazioni diventando esempio emblematico di curiosità anche per culture e identità diverse. Ciò comporta una riflessione proprio riguardo all'embricazione come *mix* o *melting pot* di culture e identità, di elementi simbolici o modelli archetipici, quale caratteristica del nomadismo culturale del nostro tempo di cui l'artista si rende interprete con il suo percorso di vita e di sperimentazione artistica.

### 7.9. Capitolo IX. Presentazione riassuntiva

Il nono capitolo si sofferma, dunque, a delineare il valore e la condizione propria dell'essere donna, riscoprendo nella figura di tale artista la volontà di affermarsi primariamente come persona e di rivendicare il diritto alla differenza come altre artiste-scrittrici che poniamo a confronto, da Maruja Mallo, una divergente per natura, a Leonora Carrington, la "ribelle" per eccellenza, con cui ha instaurato un'amicizia, lavorando all'unisono fino alla scomparsa. Attraverso, quindi, alcuni casi di studio, abbiamo esaminato tale differenza come divergenza dai parametri consueti, riscoperta dell'origine, *natura naturans*, istintualità bel-luina come potenza desiderante e panerotica, sdoppiamento nello specchio per l'esplorazione di molteplici volti proiettivi di se stessa, nonché riconoscimento del potenziale del proprio corpo e difesa dei propri diritti non solo in un sistema che sembra incontrovertibile e antiquato perché per lungo tempo non ha dato spazio alle donne ed alla loro voce, ma anche a petto della stessa avanguardia surrealista. In tal senso abbiamo evidenziato la loro posizione di donne artiste nei confronti di un movimento a dominanza maschile, dal momento che sono state considerate spesso amiche e compagne dai suoi esponenti, nonché la loro rinuncia a configurarsi come donne-muse e oggetto del desiderio, secondo la concezione dell'immaginario surrealista, nonostante che non disconoscano la carica erotica e il valore dell'Eros, su cui dibattono André Breton e Georges Bataille, come conoscenza per giungere all'estasi. In verità, sono state scarsamente valorizzate per la loro ricerca personale tanto da porre interrogativi riguardo al ruolo svolto nell'ambito dell'avanguardia e suscitare questioni relative alle loro idee che ne comportano anche il distacco. Nel loro percorso esistenziale appaiono cercatrici e ricercatrici, guardiane della soglia e protettrici, rinviando all'archetipo della Grande Madre, culto diffuso tra le civiltà del Mediterraneo, che conserva il potere e alimenta l'energia dell'eterno femminino.

### 7.10. Capitolo X. Presentazione riassuntiva

Nell'ultimo capitolo, prima delle conclusioni, abbiamo esaminato lo stile artistico di Remedios Varo, che alcuni critici definiscono narrativo e simbolico, rispetto al surrealismo, considerando anche le tecniche da lei sperimentate, al di là della decalcomania e del *collage*, indagate nel secondo capitolo a proposito dell'automatismo psichico, quindi il *frottage* e il *grattage*, che permettono un confronto con l'artista-sciamano Max Ernst, o il *fumage*, adottato da un altro artista surrealista migrato, come lei, in Messico, Wolfgang Paalen, per cogliere, in maniera più precisa, i rapporti, ma anche le differenze, con gli esiti dell'avanguardia. Studiando, anche dal punto di vista stilistico, la sua pittura, unitamente al disegno concepito come abbozzo e come opera autonoma, possiamo convalidare, infatti, quanto il suo gesto sia o meno controllato rispetto all'automatismo surrealista e connotare la sua produzione che, pur distante da

ogni classificazione, può approssimarsi a più di un versante per l'universo misterioso e immaginifico che la caratterizza, e risente anche dei portati del passato, considerando, al di là delle suggestioni di carattere contenutistico, specialmente l'adozione della tempera ad uovo, sperimentata con Leonora Carrington, per elaborare, secondo le nostre supposizioni, una tecnica mista con le velature ad olio.

Espressione di un'intensa energia interiore che non viene mai meno, traboccante per l'onnipotenza eversiva del desiderio in potenza che si trasforma in atto, necessitando di continuo nutrimento per rinnovarsi e rigenerarsi, per compiere l'unica vera rivoluzione, quella interiore, il lavoro di Remedios Varo testimonia la sua personalità, che, come ogni essere umano, nonostante la sua tenace volontà di affermazione, cela dubbi, ansie, inquietudini che si manifestano maggiormente nei suoi scritti, permettendo di conoscerla "a tutto tondo", nell'intento di riportarne alla luce ogni sfaccettatura in un tessuto composito.



Fig.1. Remedios Varo nella sua casa in Messico con il gatto e una fotografia della sua opera *Homo Rodans*. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://app.emaze.com/@AOLLZLORF#1

# PARTE I

# L'ITINERARIO DI REMEDIOS COME PROCESSO DI CRESCITA DELLA DONNA ARTISTA

# CAPITOLO I

## 1. REMEDIOS VARO E LE SUE TAPPE DI FORMAZIONE

### 1.1. I primi anni

Maria de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga nasce il 16 dicembre 1908, quasi al termine del primo decennio del novecento, ad Anglès, un piccolo paese della Catalogna, in provincia di Gerona, a nord di Barcellona, dove vive i suoi primi cinque anni, abitando prima in Carrer la Indústria n. 5 e poi in Carrer Mayor n. 9, insieme alla famiglia costituita dal padre Rodrigo, originario dell'Andalusia, nato a Cabra nei pressi di Cordoba, dalla madre Ignacia, di provenienza argentina, nata in Paraná, capoluogo della provincia di Entre Ríos, ma *vasca* di origine[1], dai suoi due fratelli, il maggiore Rodrigo, come il padre, il minore Luis. Janet A. Kaplan, che scrive la prima biografia sull'artista spiega:

> Esa ascendencia medio andaluza medio vasca tiene mucha importancia pues las fuertes lealtades regionales son muy significativas y constituyen una primordial seña de identidad. Cada región tiene una cultura, una historia y un temperamento claramente diferenciados y los tipos culturales están firmemente definidos partiendo de la base de las disparidades regionales (Kaplan, 1998: 12).



Fig.2. Remedios Varo. [Stampa fotografica].
Recuperato da https://thesketchline.com/en/authors/remedios-varo/

Il nome Remedios scelto dalla madre in onore della Virgen de los Remedios, come "rimedio" alla morte di una precedente figlia, sicuramente determina un senso di frustrazione nella personalità dell'artista che si sentirà sempre una 'sostituta', mentre il secondo nome, Alicia, "parece una premonición del destino, -

[1] Nata in Paraná, capoluogo della provincia di Entre Ríos, ma *vasca* di origine, di Antzuaga, nella provincia di Guipúzcoa.

come sottolinea Beatriz Varo (1990: 17)- […] semejante al de Alicia en el país de las maravillas, […]; y Rodriga -invece- por ser nombre de tradición familiar". Walter Gruen, inoltre, aggiunge:

> Parece que Remedios siempre tuvo la impresión infundada de ser tan solo una sustituta, en un lugar que no le correspondía: a pesar de un ambiente familiar amoroso, se desarrolló en ella una tendencia a querer esconderse de su familia" (Gruen, 2008: 102).

Per lei il padre assume un ruolo fondamentale, anche se lo considera dominante e esigente, poiché non osteggia la sua propensione artistica, anzi la alimenta e provvede alla sua formazione che, almeno fino a otto anni, avviene in ambito familiare. "La familia Varo pensaba que los niños debían permanecer en el seno familiar de pequeños; con sus mayores aprenderían a leer y a escribir y se acostumbrarían al orden" (Varo, 1990: 21).

Lavorando come ingegnere idraulico per la Compañía Saltos del Ter, aveva partecipato alla costruzione di una complicata rete di canali e di chiuse per il fiume omonimo, che si inoltra nella valle di Anglés, come commenta Eva Cortès i Giner nel suo libro dedicato all'artista:

> Poble que resulta difícil d'oblidar, que ha aconseguit conviure en plena harmonia amb els records del passat. Conserva molts carrers meravellosos d'origen medieval que inciten a deixar-se perdre's sobretot a les vesprades de la tardor, just quan comença a amagar- se el sol. Són racons plens de bellesa urbana antiga que han sabut conviure amb diversos estils arquitectónicos com el romà, gòtic, renaixentista, noucentista i modernista. […] Remedios va gaudir de tots els mitjans naturals per retenir a la seua memòria la informació visual d'aquest poble que la va veure nàixer. [...] Sempre s'ha dit que el fet d'haver nascut a Anglès fou casual i punt; -dal momento che il padre vi giunge per lavoro-. […] També s'ha de tenir en compte que la causalitat va jugar molt a favor de Remedios, perquè al nàixer en aquell poble, envoltat de nombroses llegendes màgiques, va poder gaudir d'eixa sensació que totes i tots hem tingut, en diferentes nivells d'intensitat, alguna vegada a la vida, almenys comparable en determinants fets ocorreguts a la nostra infantesa, just quan per casualitat ens adonàvem que certs esdeveniments, sense cap explicació aparent, es produïen, i per aquesta raó ens sentíem especials, com si algú ens hagués escollit per ser-hi[2] (Cortès i Giner, 2013: 29).

[2] Eva Cortès i Giner, come scrive nel suo libro *Remedios Varo i Uranga. L'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès* è convinta che Remedios sia stata molto influenzata dall'ambiente in cui viveva e che le suggestioni che ha assunto siano state fondanti per il suo itinerario creativo.

Terra di leggende, di storie conservate nella tradizione orale e tramandate per generazioni, che sono rimaste nella memoria di Remedios e che si sono trasferite nella "trascrizione" grafica e nella sublimazione pittorica.

> Considere que el fet de nàixer a Anglès, lloc ben farcit de llegendes de contingut màgic, en gran part fou el primer al èque va activar el seu esperit aventurer, i Remedios va voler creure's que era un signe clau, que l'ajudaria marcant-li un camí. Com si hagués estat escollida per gràcia espontània d'un brot de benedicció psicologica, l'artista va obrir-se a aquest fet i el va alimentar fins a l'extrem de convertir-lo en l'epicentre de les seues intencions creatives: tots els seus moviments s'iniciaven sempre des d'aquest record. Però no ho feia present com un fet que s'iniciava: era omnipresent, com un principi tan assolit que sempre hi era (Cortès i Giner, 2013: 31)[3].

Un luogo, dunque, che le reca un'impronta, anche se presto se ne allontana, dal momento che il padre, versatile e appassionato di letteratura fantastica, matematica, geometria, botanica e, soprattutto fotografia[4], viene chiamato per lavoro in varie zone e non solo della Spagna, per cui i viaggi diventano per lei una consuetudine, così da conoscere usi e costumi, culture diverse, che lasceranno, altresì, una traccia indelebile nel suo itinerario creativo. Dal paese di origine si trasferisce in Marocco, poiché il tre maggio del 1913 Rodrigo Varo è incaricato dal Regno di Spagna di dirigervi i lavori di canalizzazione delle acque. A Larache, nel laboratorio paterno, comincia ad avvicinarsi al disegno tecnico ed ai primi rudimenti di prospettiva, sperimentando liberamente, mentre la sua immaginazione è alimentata dalle letture oltre che dall'ambiente naturale.

Janet A. Kaplan escribe:

> Don Rodrigo fue una persona que desempeñó un papel fundamental en la vida de Remedios. Tenía una imaginación que estimulaba la de su hija le fomentó su formación artística, llevándola a museos y enseñandole el arte del dibujo técnico. En un principio a fin de encontrar la forma de mantener ocupada a Remedios, durante los prolongados viajes familiares, don Rodrigo le impuso la tarea de copiar sus dibujos y diagramas. Al ver que presentaba buena disposición, la ejercitó en los rigores de su oficio, enseñandole el uso correcto de la regla, de la escuadra y del cartabón. Y como era muy perfeccionista, le

[3] "Aquestes llegendes les va sentir de molt a prop, i això de segur que la va ajudar a sentir–se més lloada i fins i tot escollida, amb l'obligació, en conseqüència, de reflectir-ho en els seus treballs, com si el coneixement d'aquestes històries s'hagués convertit en una mena de llegat" (Cortès i Giner, 2013: 31 -33).

[4] "Los regalos que su padre le hacía tenían una utilidad mecánica o científica. Cuando le compró a su hija la cámara oscura su alegría fue inmensa. Se dedicarían con ahinco a descubrir la magia de la fotografía convirtiéndose Remedios en una experta en el manejo de lentes y en el revelado de fotos" (Varo, 1990: 35).

> hacía repetir y volver a hacer, inculcándole una disciplina artística sólidamente cimentada (Kaplan, 1998: 15).

Di temperamento simile a suo padre, ugualmente appassionati all'arte e propensi a orientare la mente verso l'immaginario, in realtà, per il suo rigore, dal punto di vista emozionale, mantiene le distanze con la madre, da cui si sente protetta, ma troppo tradizionalista, devota alla famiglia e fedele alla religione[5], aspetti inconcepibili per Remedios, che presto manifesterà la sua visione anticonformista che orienterà anche il suo destino e la sua vita futura.

Nei suoi anni infantili, infatti, se da un lato legge il *Viaggio al centro della terra* di Giulio Verne, *La Speronara. Impressioni di viaggio* di Alexandre Dumas o i racconti fantastici di Edgar Allan Poe, dall'altro

> se encuentra con los valores religiosos de su madre: los libros de oraciones, las estampas de santos a los que había que rezar pidiéndoles alguna gracia, debía de asistir a misa en la iglesia de los Redentores, rito dominical obligado. Eran mundos contrapuestos que crearían la ambigua atracción de su obra posterior (Varo, 1990: 32-33).

La famiglia si trasferisce ad Algeciras in provincia di Cadice, nella calle Pi y Margall, 24, perché si preferiva che il terzogenito Luis nascesse in terra spagnola per garantirsi, in caso di necessità, l'intervento dei servizi medico sanitari. Rodrigo, il primogenito, viene iscritto, per continuare i suoi studi, presso il collegio di María Auxiliadora. In verità, Remedios, con i fratelli non stabilisce mai una relazione affettiva profonda: Rodrigo, che diventerà medico, non approverà mai completamente i suoi interessi artistici, anche se lei gli invierà, nel corso degli anni messicani, le fotografie dei suoi dipinti con *notas al reverso*[6] e Luis, il minore, compagno di giochi, morirà, purtroppo, di gastroenterite con febbre tifoide durante la guerra civile spagnola.

### 1.2. Il trasferimento a Madrid

Dopo una serie di viaggi in città straniere, da Casablanca a Tangeri, la famiglia si stabilisce a Madrid nel 1917, nei pressi del Palazzo Reale e della Piazza Maggiore, nella calle Segovia al numero 44, nei pressi di Casa de Campo, tra il

[5] "La madre de Remedios, de origen vasco, somamente bondadosa y profundamente religiosa […] debe haber representado el polo espiritualmente opuesto a su marido, aunque siempre mitigado por la sumisión de la mujer española de la época. […] Remedios Varo se sintió criticada e inexplicablemente culpable, sentimiento que la persiguió toda su vida" (Gruen, 2008: 102).

[6] "Entre los años comprendidos entre 1955 y 1961, Remedios Varo envió fotografías de sus cuadros a su hermano Rodrigo, y en su reverso anotaba algún comentario explicativo a manera de paráfrasis de la pintura" (Mendoza Bolio, 2010: 39).

Palazzo Reale e Plaza Mayor; più tardi vivrà nella Calle Manuel Cortina al numero 6. Per Remedios tale trasferimento comporta la sua iscrizione e frequenza scolastica all'interno di un collegio di suore, l'Istituto di San Isidro, in quanto che, anche se il padre avrebbe preferito una educazione più liberale nelle scuole libere, la madre, *partidaria de los colegios de religiosas*, era convinta che questi ultimi potessero garantire una formazione secondo determinati principi di impostazione tradizionalista. Schemi e precetti assolutamente teorici e convenzionali, secondo Remedios, tanto da risentire, durante il suo percorso educativo, della rigidità dei comportamenti e della scarsa lungimiranza da parte di coloro che, al di là del fondamento religioso, sono ancorati alle rigide regole del convento. "De la religión diría más tarde que se le habían echado encima desde la infancia" (Alcubilla, 1983: 6, cit. Kaplan, 1998: 16).

Intanto alle sue letture di romanzi di avventura o di viaggio si aggiungono i libri di misticismo e filosofia orientale, mentre le sue prime prove di scrittura di racconti diventano un antidoto alle imposizioni riconosciute come tali e il suo immaginario si arricchisce di elementi onirici e surreali. "Eramos muy pocas las chicas que estudiábamos el banco delantero. En los recreos […] nosotras permanecíamos en una sala custodiada por una señorita -dice un'amica di collegio, Narcisa Martín Retortillo (cit. Varo, 1990: 33)-. A Remedios le gustaban las matemáticas y la botánica".

Addirittura scrive storie che nasconde sotto il pavimento della propria camera, tanto da nutrire la sua idea *in nuce* di preferire una vita sotterranea. Sono anni di restrizione per lei che manifesta presto istinti di ribellione. La sua vita da collegiale si riflette, più tardi, in opere come *Hacia la torre* (1960) o *Bordando el manto terrestre* (1961). Nel primo caso, infatti si autoritrae tra un gruppo di ragazze con la medesima uniforme da *colegialas* che si allontanano in bicicletta da uno strano edificio composto da una serie di torriole, come un alveare, condotte da una figura femminile in abiti monacali, probabilmente la madre superiora, mentre da un sacco di uno strano individuo si alzano nel cielo uccelli in volo formando una specie di "cordone sanitario", *de vigilancia,* diventando, al tempo stesso, simboli di libertà, come desiderio represso, tanto che, mentre le altre sono in stato di ipnosi, lei appare l'unica a mostrare uno sguardo divergente. Nell'altra, su cui ritorneremo nei prossimi capitoli per un'analisi più accurata (cfr. Cap. VI; Cap. IX), delinea giovani donne disposte a cerchio in una stanza in cui appare l'immagine del "grande maestro", l'alchimista, che legge un manuale, mentre alimenta il fuoco per l'evaporazione della materia. Le figure femminili, come vestali, sono intente all'opera di cucito dichiaratamente simbolica in quanto che tale operosità esprime la loro potenzialità di rigenerare il mondo.

> La educación de Remedios no se desarrolló conforme a los usos de la sociedad de su tiempo. Las chicas obtenían en colegio de monjas una formación cultural básica, no estudiaban por regla general el bachillerato. Su labor más importante en casa era la de bordar su ajuar pacientemente sentadas alrededor de la mesa

> camilla, al calor del brasero en las largas tardes de invierno. […] Remedios, en cambio pudo optar, gracias a la mentalidad avanzada de sus padres, a estudiar al mismo tiempo que aprendía a bordar y a coser (Varo, 1990: 35).

Vigilanza, oppressione, necessità di fuga, costituiscono in lei tensioni e desideri, per cui l'arte diventa la via per la divergenza, per la liberazione dalle costrizioni. In *Ruptura* (1955)[7], infatti, la figura femminile, chiusa nel proprio mantello, mentre scende le scale di un sontuoso palazzo ad arcate rinascimentali, disposte rigorosamente su due piani, da cui si intravedono sguardi di figure simili, tanto da apparire come ripetizioni della medesima, specchi dei suoi ricordi, multipli di se stessa, che si allontana dal passato in cerca di libertà.

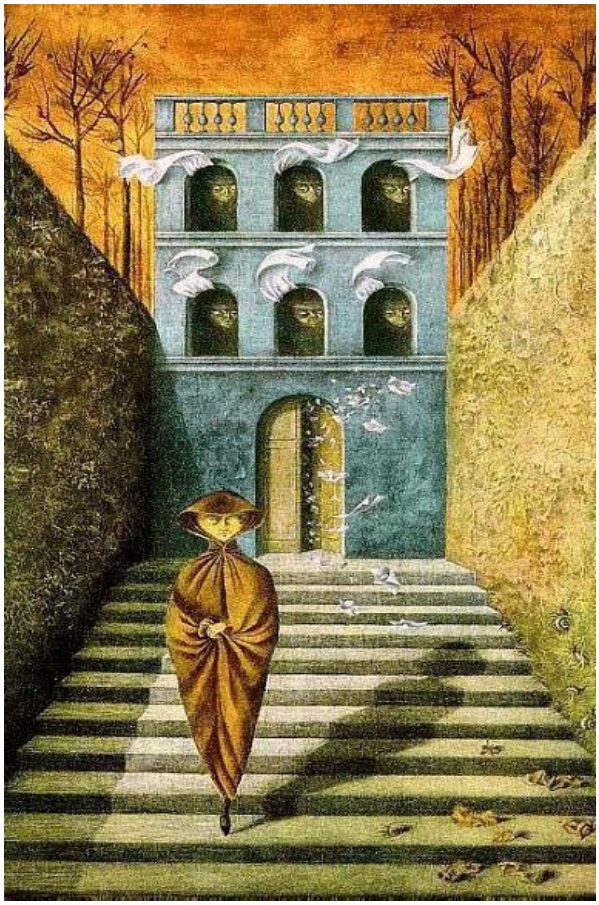


Fig. 3. Varo, R. (1955). *Ruptura.* [Olio su masonite, 95 x 60 cm]. Recuperato da http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/ObrascomentadasRVaro.htm

[7] "Al reflexionar sobre la ruptura que se había visto obligada a llevar a cabo con las instituciones y tradiciones del pasado, ideó una figura con capa y capucha bajando unas largas escaleras, que abandona un edificio del que salen, revoloteando hojas secas y papeles viejos. El edificio, tan español en sus detalles arquitectónicos, y la capa con capucha que tiene reminescencias de los trajes tiesos y estilizados que se ven en los frescos románicos de Cataluña […] evocan recuerdos de lo que vio en su infancia durante sus viajes en España" (Kaplan, 1998: 23).

Nonostante si senta obbligata e reclusa, non perde, comunque, la motivazione e continua con passione, trascorrendo il suo tempo a disegnare e dipingere, tappezzando la sua stanza di prove ed abbozzi. All'età di quattordici anni, già disegna con tratti delicati e precisione formale, come testimonia un quaderno di schizzi realizzati tra maggio e settembre del 1923. Ritrae la nonna paterna Doña María Josefa, che viveva insieme alla famiglia Varo a Madrid, con lo sguardo vivace e severo, mentre è intenta al suo lavoro di cucito o sta sonnecchiando, dimostrando, attraverso il segno, la sua particolare attenzione per la fisiognomica. La famiglia non esclude, quindi, la possibilità di orientarla verso la formazione artistica, apprezzando il suo talento. Anzi, sicuramente in relazione al percorso del padre ingegnere, che appare più liberale e attento, nonché propenso a concepire l'arte per i suoi aspetti creativi e non un'eresia, dopo aver frequentato per due anni la Escuela de Artes y Oficios, viene iscritta nel 1924 all'Accademia di San Fernando, la più conosciuta e prestigiosa della capitale[8].

> La prueba de admisión, basada en criterios desarrollados en el siglo XIX, que juzgaba un tribunal, era muy ardua y comprendía largas sesiones de dibujo al carbón y pintura al óleo de naturalezas muertas, con los inevitables vaciados de escayola, luego el examen de una carpeta, una entrevista personal, la evaluación de una obra completa y un autorretrato. Varo la pasó fácilmente: su talento natural combinado con la práctica del dibujo y su aprendizaje inicial en la Escuela de Artes y Oficios constituían una buena preparación (Kaplan, 1998: 27).

Considerando i tempi per cui determinate concessioni erano riservate solo ai figli maschi, Remedios è "favorita" dalle circostanze, per cui può apprendere la teoria del colore, approntare studi di anatomia, di disegno accademico di figure, nature morte, di prospettiva, di pittura paesaggistica e decorativa, di disegno scientifico, come corso opzionale, che le sarà utile sia quando si recherà, più tardi, in Venezuela per una spedizione scientifica, dovendo elaborare varie tipologie di insetti, sia quando lavorerà per la casa farmaceutica Bayer.

> Entre otros tuvo como profesor de pintura a Manuel Benedito Vives, un realista romántico dentro de la tradición de Joaquín Sorolla, que daba especial importancia a los aspectos técnicos del óleo. Como demuestra su obra más tardía, Varo aprendió las fórmulas tradicionales para la preparación de los lienzos, para la mezcla de pigmentos, para el lustrado y barnizado, que

[8] Nel medesimo periodo anche Salvador Dalí studia in tale accademia, nonostante venga espulso per ben due volte (cfr. Capítulo IX), la prima per insubordinazione, come presunto fomentatore di una protesta studentesca, la seconda, definitiva, poiché in ambito accademico non erano ammesse critiche e proteste.

> constituyen el repertorio convencional de los maestros antiguos (Kaplan, 1998: 29).

Chiaramente, in ambito accademico, gli insegnamenti erano tradizionali[9] e poco dediti alla sperimentazione, comunque presto Remedios, ponendo a frutto le competenze acquisite, svolge il suo cammino grafico-pittorico con autonomia e personalità.

Francis Bartolozzi, una compagna di studi, ricorda in un'intervista nel 1986:

> Dibujaba muy bien destacaba como dibujante… era una persona muy inteligente, muy creadora, con inquietudes de todo tipo. […] En su pintura no tenía más remedio que introducir las manos y los pies de las figuras perfectamente dibujados, su padre se lo exigía, decía que si no era perder el tiempo. Remedios se encontraba ante un dilema cuando una figura estaba de perfil y no se le veía ninguna de sus extremidades (Bartolozzi, 1986, cit. Varo, 1990: 38).

In questo clima Remedios instaura legami di amicizia con alcuni compagni di corso, come José Luis Florit[10], con il quale inaugurerà la sua prima mostra nel 1935, *Exposición de dibujos*, in una sala della Gran Via a Madrid, e Gerardo Lizárraga[11], anche lui studente presso la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, conosciuto durante un viaggio di istruzione a Siviglia, con cui stabilirà un legame sentimentale, sposandosi qualche anno dopo.

---

[9] "En su labor docente eran exigentes, no permitiendo a los alumnos hacer lo que ellos consideraban extravagancias pictóricas. Moreno Carbonero, profesor de dibujo tenía fama de ser muy estricto, Julio Romero de Torres, que siempre lucía un sombrero cordobés, daba clase de ropaje, Garnelo, profesor de estatua, solía suspender sistemáticamente a las mujeres en el primer curso, opinaba que aquel no era lugar para ellas, decía que lo hacía por su bien ya que de esta forma la que tenía verdadera vocación estaba llamada a perseverar, eliminando de un plumazo a las que no pensaban dedicarse a la pintura" (Varo, 1990: 37).

[10] José Luis Florit Rodero (Madrid, 1909-Parigi, 2000), disegnatore e pittore, si forma a Olot e Figueres, guidato nei suoi primi anni da Juan Núñez, studiando in seguito alla Scuola di San Fernando a Madrid. Membro fondatore del gruppo Artisti in azione, nel 1933 ottiene la terza medaglia alla Mostra Nazionale e nel 1935, lo stesso anno in cui presenta le sue opere a Madrid, insieme a Remedios Varo. Nel 1935 espone oli e disegni nella Sala del Museo Nazionale di Arte Moderna di Madrid e nel 1936 nella Sala Esteva a Barcellona, dove il gruppo ADLAN (*Amics de l'Art Nou)* organizza mostre d'avanguardia. Qui ottiene un posto come insegnante e diventa direttore del *Diario di Barcellona*, mentre nel 1937 propone due delle sue opere pittoriche alla Esposizione universale di Parigi.

[11] Gerardo Lizárraga (Pamplona, 1905 - Messico D. F., 1982), pittore e disegnatore, si dedica anche al disegno e alla pubblicità e al poster artistico. Successivamente ricopre il ruolo di direttore artistico dell'opera, intitolata *Pedro Mari*, che è allestita nel Teatro Liceo di Barcellona. Tiene alcune mostre, tra cui nel 1928 a San Sebastián, in Francia nel 1941 nelle Gallerie Paradis e nel 1942 nella Sala Mirian Michelle a Marsiglia. Ha vinto i primi premi alle mostre tenute a Madrid e in Navarra e ha realizzato un grande lavoro sociale fondando a Barcellona l'Unione degli illustratori professionisti. Dipinge ritratti, *murales* e paesaggi, celebra alcune mostre e come attivo organizzatore allestisce l'esposizione in omaggio al pittore Aurelio Arteta nel Centro Basco del Messico, dove giunge in esilio.

Nel 1986 José Luis Florit spiega:

> Nos hacía hacer a todos dibujos surrealistas. […] Nos hicimos grandes amigos; en 1930 expusimos juntos en una cafetería de la Gran Vía de Madrid, frente a la Telefónica…en los bajos de la cafetería. Llevamos unos diez dibujos cada uno. Eran surrealistas. Después Remedios pintaba cosas maravillosas, magníficas, pequeños cuadros sobre metal. […] La verdad es que Remedios fue siempre surrealista, nos arrastraba a todos y nos hacía entrar en su mundo…, más adelante perdimos contacto, cuando Remedios frecuenta el grupo ADLAN (Florit, 1986, cit. Varo, 1990: 41).

Un'altra *buena amiga*, anche se per Remedios era solo una conoscenza, è Maruja Mallo (Lugo 1902 - Madrid 1995) (cfr. Cap. IX, paragrafo 9.2. Studio di caso),

> un curso más adelantada. -continua Bartolozzi- Pero estabámos muy unidas por ser tan pocas. También iba con nosotros Francisco Ribera, un madrileño muy elegante, Delhy Tejero[12] nos aparecía a diario con sombrero y capa negros, era muy divertida, íbamos siempre juntas, Delhy, Remedios y yo (Bartolozzi, 1986, cit. Varo, 1990: 38-39).

Nei riguardi di Dalí, la nostra non manifestava simpatie, in quanto che per lei era eccentrico e troppo stravagante, anche se, sicuramente lo aveva incontrato più volte, frequentando l'ambiente dei giovani artisti e intellettuali del periodo, i luoghi di ritrovo dei surrealisti, come La Cervecería de Correos, i dibattiti culturali nei caffè, dove generalmente si riunivano gli esponenti di avanguardia, o il Círculo de Bellas Artes, in cui poteva visitare esposizioni *à la page*, interessandosi alle nuove ricerche con curiosità e volontà di sperimentare.

Infatti, dal 1914, l'ambiente di Madrid si stava orientando verso proposte sperimentali che, come scrive Shirley Mangini, risentivano

[12] Delhy Tejero (1904 - 1968) "dejó Toro, su pueblo zamorano archiconservador, en 1923, para estudiar en Madrid. […] A su llegada a Madrid, su padre la obligó a estudiar con monjas -taquigrafía e idiomas, lo típico para una jóven de clase media-, pero Delhy consiguió convencerle de que la dejara ingresar en San Fernando para estudiar pintura. Allí estuvo entre 1926 y 1930, alojada en la Residencia de Señoritas durante los ultimos años de sus estudios -que terminó como profesora de pintura mural.- En Bellas Artes conoció a Maruja Mallo y a Remedios Varo. Las jovenes -menos Mallo- estaban muy unidas para defenderse de los maestros, que creían que las mujeres no eran capaces de ser pintoras e intentaban suspenderlas desde un principio. Delhy hizo amistad con Remedios" (Mangini, 2013: 177). Lavora come illustratrice per periodici e insegna in uno dei centri di *arte y oficios* a Madrid. Quando giunge a Parigi, per la seconda volta, nel 1937, incontra di nuovo Remedios. Come un'"Eva moderna", che, talvolta prediligeva anche uno stile esotico, si orienta verso il surrealismo e l'esoterismo. Rientrando in Spagna, si reclude negli anni nel paese di origine.

> del influjo de los artistas procedentes de París que se habían desplazado allí a causa de la primera guerra mundial. Por ejemplo, al principio de la guerra María Blanchard […], sus amigos Diego Rivera y la artista rusa Angelina Beloff […] y el escultor Jacques Lipchitz. […] Ramón Gómez de la Serna, que estaba diseminando las ideas futuristas de Marinetti y su propia estética, el ramonismo […] organizó, en 1915, la primera exposición vanguardista, cubista sobre todo, que llamó *Los pintores íntegros.* […] Otro foco de la vanguardia fue la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el Café Pombo, fundada también en 1915. Con la creación del ultraismo en 1918, ingeniado por Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre, y fabricado de elementos expresionistas, cubistas, futuristas y vibracionistas, con una pizca de dadaísmo, Madrid logró llamar la atención como un incipiente centro vanguardista en el mundo del arte internacional. Se apuntaron al ultraísmo, Luis Buñuel y poetas como Lucía Sánchez Saornil, Gerardo Diego y Jorge Luis Borges y su hermana, la artista Nora Borges. […] El uruguayo Rafael Barradas, creador del vibracionismo, fue parte integral del movimiento, así como varios pintores polacos exiliados. Cuando Remedios Varo, Maruja Mallo y Delhy Tejero ingresaron en la Academia de San Fernando, el ultraísmo ya se encontraba en decadencia (Mangini, 2013: 162-163).

Con spirito innovatore e anticonformista, Remedios si approssima, dunque, alle idee più avanzate nel desiderio di oltrepassare i confini consueti e alle concezioni che propongono un risveglio avanguardistico rispetto alla tradizione, pur non rifiutando il retaggio del passato. Percepisce, infatti, i sentori del surrealismo *in nuce*, che trapela dalle prime sperimentazioni di coloro che vivevano nella Residencia de los Estudiantes, come Pepín Bello, Luis Buñuel, Garcia Lorca, lo stesso Dalí, nei cui confronti, come indicato, sentiva una forza repulsiva ed al tempo stesso attrattiva, anche se lo detestava. La Residencia era un luogo particolare[13] poiché vi approdavano coloro che erano dotati delle energie creative più interessanti del periodo. Il teatro di Lorca, i films di Buñuel, gli scritti di Alberti, i dipinti di Dalí sono portati indiscutibili di un afflato di idee che si generavano e dispiegavano proprio in tale ambiente (cfr. Cap. V; Cap. IX). Anche se non assiste direttamente alle 'riunioni' di tale gruppo, sicuramente partecipa alle presentazioni delle prime esperienze cinematografiche di Buñuel che concepisce il film *Un chien andalou* nel 1929 e *L'âge d'or*, due esempi emblematici del cinema surrealista (cfr. Cap. V), verso il quale nutre interesse, considerando, oltretutto, che Gerardo Lizárraga collaborava con il direttore cinematografico Manuel Ordóñez de Barraicúa per la realizzazione di

[13] "Fundada en 1910, bajo el patrocinio de la Junta de Ampliación de Estudios, como institución educativa de carácter universitario, que contribuyese a sacar a España del aislamiento en que había estado sumida en el siglo XIX, y que había ahogado su desarrollo cultural y científico, la Residencia tenía entre sus objectivos el establecer intercambios culturales con otros países y promover contactos con los movimientos artísticos y literarios de allende las fronteras. Habiendo adoptado como lema 'vivir con nuestras mentes en Europa y con nuestros corazones en España' (Jiménez Fraud, 1960), atrajo a los más insignes intelectuales españoles y extranjeros" (Kaplan, 1998: 29).

cortometraggi prodotti dalle EA Films (Ediciones Antifascistas Films) e dalla SIA (Solidaridad Internacional Antifascista)[14].

L'attenzione al Surrealismo assume per lei il significato di una iniziale scoperta per proiettarsi verso il meraviglioso, che non riguarda solo gli esponenti dell'avanguardia e il suo fautore, che conoscerà poco più tardi a Parigi, oltre a connotarsi come alternativa per alimentare l'universo fantastico che esprime nel suo itinerario creativo. Si nutre delle nuove espressioni dell'arte ed, al tempo stesso, negli studi accademici, riscopre il mondo pittorico di artisti di altre epoche, come Hieronymus Bosch e Francisco Goya (cfr. Cap. X), che per lei assumono valore per lo studio del segno, della simbologia, del capriccio di fantasia. Se da un lato in tale periodo, alla fine degli anni Venti, indugia, nel rapporto tra fantastico e realtà, sul particolare, che si connota come una delle sue costanti nel lavoro artistico, e sulla caratterizzazione fisiognomica, agli inizi del nuovo decennio respira già l'aria di libertà inneggiata dal movimento surrealista che intende cambiare la vita e rinnovare il mondo, secondo gli ideali di Rimbaud e Marx, propugnati dal suo fautore.

Remedios si affaccia a questo mondo agli inizi degli anni Trenta, quando gli esponenti dell'avanguardia si confrontano specialmente con i parametri dell'ideologia politica, pensando che possa comportare una svolta per raggiungere la libertà totale (cfr. Cap. IV), mentre improntano la propria esperienza di vita, al di là di un atteggiamento da *bohémien,* sulla base di un credo artistico che diventerà, per loro, assunto progressista. E' proprio in questo periodo che Remedios Varo, terminati gli studi, diplomandosi in *dibujo*, dopo aver partecipato a due collettive, una organizzata dall'accademia, e l'altra dalla Unión de Dibujantes de Madrid, approda per la prima volta a Parigi[15], sperimentando, anche lei, una vita *bohemia*.

### 1.3. Primo soggiorno parigino

Quando termina gli studi presso l'Accademia, Remedios preferisce visitare e soggiornare nella capitale francese, che fin dall'ottocento era un polo di esperienze artistiche e di crescita culturale, nonché fulcro delle avanguardie in Europa nei primi decenni del novecento, che attraeva artisti provenienti da altri paesi assumendo un rilievo internazionale. Così Dalí, Buñuel, Lorca, Alberti, come indicato, lo stesso Picasso, che la nostra ammirava, si erano trasferiti temporaneamente a Parigi per alimentarsi di energie e proseguire il loro itinerario creativo.

[14] Compare come assistente del direttore nella realizzazione di alcuni cortometraggi su temi relativi alla guerra civile, di carattere documentario, come *Un periódico mural* (1937), *Hoy hace un año* (1937) e *Tejados hundidos* (1938).

[15] "El París del surrealismo fue definitivo para la obra posterior de Varo, mientras que para Mallo fue un momento apasionante pero fugaz, que influyó poco en su obra posterior. Para Tejero, París supuso, por un instante, la liberación total para su vida y su obra" (Mangini, 2013: 178).

Inizialmente vive in una *residencia de monjas* e si iscrive ad una scuola d'arte libera, l'Académie de La Grande Chaumière, nell'intento di conoscere e acquisire nuovi strumenti rispetto agli insegnamenti conservatori e ai metodi tradizionali dell'accademia madrilena, anche se poi non termina i corsi. E' indubbio che Remedios, che si "tuffa" per la prima volta nel fervido clima parigino, agli inizi degli anni Trenta, conosca non solo gli svolgimenti artistici del surrealismo, che dal 1924 pronunciava, attraverso il "papa" André Breton, i propri principi fondanti, ma anche gli esiti espressionisti e cubisti, presenti in esposizioni pubbliche e private. Inoltre, è molto probabile che si sia avvicinata, già in questi tempi[16], alle proposte creative del gruppo *Grand Jeu*[17], che si costituisce nel 1922 con il nome di *Frères simplistes*, con René Daumal, Roger Lecomte, Robert Meyrat e Roger Vaillard, nell'intento di rivendicare il primato della vita interiore e il rifiuto del reale, "la semplicità dell'infanzia e le sue possibilità di conoscenza intuitiva e spontanea" (Felicioni, 2019: 200) attraverso pratiche di ricerca extrasensoriale, tentando di esplorare il mondo dei sogni attraverso testi mistici e l'uso di droghe, orientandosi verso la "metafisica sperimentale" e il disprezzo dei valori borghesi, aspetti che potrebbero accomunare gli esponenti ai surrealisti, con cui tentano di instaurare legami e creare ponti. Proprio quest'ultimi, in verità, dal 1929 si pongono in aperta polemica con il gruppo, sul "fronte" del rispetto dell'ortodossia con l'accusa di divergere dagli intendimenti del capo dell'avanguardia, che ne richiede l'espulsione[18]. Remedios giunge a Parigi proprio in tali frangenti e, sicuramente, la sua predilezione per l'esoterismo e il misticismo, con cui viene affrontato il proprio itinerario gnoseologico, proiettato verso l'ignoto, il mistero, l'inconoscibile, le comporta di sentirsi in consonanza con il gruppo, affrontando, assai più tardi, letture come *Le Mont Analogue/ Il*

[16] Un'altra supposizione riguarda il fatto che Remedios abbia conosciuto gli esiti del gruppo, che presto si disgrega, durante il suo secondo soggiorno a Parigi, quando vi giunge nel 1937, avendo instaurato un legame con il poeta surrealista Benjamin Péret, che, forse, non a caso, scrive e pubblica una raccolta poetica dal titolo *Le Grand Jeu* nel 1928, il medesimo anno in cui esce il primo numero della rivista omonima, di cui si pubblicano tre numeri tra il 1928 e il 1930, e che si apre con questa espressione: "Il *Grand Jeu* è irrimediabile; si gioca una sola volta. Vogliamo giocare in ogni momento della nostra vita" (Gilbert-Lecomte, 1928, cit. Felicioni, 2019: 199).

[17] Prossimi a una società iniziatica, proiettandosi verso la visione interiore, il superamento del limite e la liberazione dalle costrizioni dei sensi, i fondatori del gruppo, lettori del Bhagavad Gita e dei maestri vedantici, si avvicinano ai surrealisti nel 1925, grazie alla rivista *Révolution surrèaliste*. Nuovi membri come Artür Harfaux, Maurice Henry e Josef Sima, insieme al sostegno di Georges Ribemont-Dessaignes, Man Ray o André Masson, spingono il gruppo di poeti a interessarsi alla pittura, al disegno, alla fotografia. Si aggiungono Pierre Audard, André Delons, Maurice Henry, Pierre Minet e André Rolland di Renéville, stringendo contatti anche con Robert Desnos. Tali relazioni e la pubblicazione della rivista *Le Grand Jeu* nel 1928, minacciano l'autorità di Breton. I dissensi nascono quando gli esponenti dell'avanguardia collaborano con la rivista *Clarté*, prossima all'ideologia di sinistra.

[18] Convocato l'11 marzo 1929 alla riunione in rue du Chateau, il gruppo viene messo sotto accusa. La presunta apologia del prefetto reazionario Chiappe, contenuta in un pezzo giornalistico scritto da Vaillant e pubblicato su Paris-Midi è il pretesto per espellere il gruppo che, nonostante questi eventi, nel giugno 1929 presenta la sua prima mostra alla Galerie Bonaparte a Parigi che assume rilievo ed echi in ambito europeo. All'inizio del 1932, il "caso Aragon" potrebbe essere uno dei motivi che causano la disgregazione del *Grand Jeu*, oltre al dissenso tra i due membri principali, poiché Roger Gilbert-Lecomte rimprovererà a René Daumal il suo orientamento verso la dottrina di Georges Gurdjieff, che lo spingerà ad allontanarsi dal gruppo.

*Monte Analogo*, un romanzo dichiaratamente simbolico scritto da uno dei suoi esponenti, René Daumal, pubblicato postumo, nel 1952, che le recherà suggestioni particolari, anche per il suo lavoro pittorico (cfr. Cap. VI). Possiamo, inoltre, ipotizzare che, nel medesimo periodo, agli inizi degli anni Trenta, anche se la critica appare controversa su tale questione, Remedios, abbia conosciuto gli insegnamenti di Georges Gurdijeff, uno dei padri dello spiritualismo, anche se solo più tardi, in Messico, parteciperà ai gruppi di lavoro, organizzati e diretti dai suoi seguaci (cfr. Cap. VI).

E' molto probabile che il suo arrivo nella metropoli sia dettato dal fatto che continua a frequentare Gerardo Lizárraga, che viveva in un appartamento con altri *compañeros*, avendo ottenuto un pensionato per la Diputación Foral de Navarra, nel 1928, per studiare nella capitale francese, tanto da instaurare con lui un legame affettivo che confluisce, come menzionato, nell'unione matrimoniale, celebrata il 6 settembre 1930, a San Sebastián, nella parrocchia di San Vicente. Infatti, ambedue rientrano, temporaneamente in Spagna per celebrare il matrimonio con rito cattolico, secondo le consuetudini familiari, per poi tornare immediatamente nella capitale e stabilirsi in Rue Abuespine 26, a Bois-Colombes, sur Seine. In verità, Remedios, pur sposando un anarchico, e *miliciano de la primera hora*[19], che presto si offrirà come volontario per combattere a favore della Repubblica nella guerra civile, non sarà mai un'attivista, anche se manifesterà per un breve periodo il suo favore al fronte democratico; in ogni caso, ambedue sono uniti dal medesimo spirito avventuroso e anche dal prepotente desiderio di approfondire le loro ricerche sotto l'alone di un rinnovamento che si originava e diffondeva dalla capitale francese. Remedios "sentaba las bases de la forma de vida que deseaba vivir, es decir, entrar a formar parte del mundo bohemio de los artistas que creían en el progreso social" (Kaplan, 1998: 31). Per vivere si dedica a molteplici lavori, tra cui la realizzazione di disegni pubblicitari, come per il *cartel* del film *La aldea maldita* (1930) diretto da Florián Rey, in cui dipinge un demonio nel tentativo di distruggere una *aldea*. Il suo stile grafico risente, in questo periodo, dei portati dell'*art déco*, che emerge specialmente nel motivo ricorrente della linea curva e della sintesi compositiva.

Intanto, in Spagna, agli inizi degli anni Trenta, le tensioni sociali erano al culmine in relazione alla grave crisi economica, alimentata anche dal crollo della borsa di Wall Street, nel 1929, determinando uno stato di malessere pubblico generalizzato. Una dichiarazione anonima agli inizi del 1931 minacciava la rivoluzione, tanto che il generale Primo de Rivera, al potere come ditttatore, era giunto a dimettersi quasi alla fine del mese di gennaio del 1930, seguito dal generale Berenguer e dal governo di Juan Bautista Aznar. Il re Alfonso XIII era stato costretto ad allontanarsi dal paese per la formazione del nuovo governo

[19] Il matrimonio con Remedios Varo si sciolse [senza divorziare] a Barcellona mesi prima dello scoppio della guerra civile. Dopo aver attraversato il confine francese, persa la guerra, Gerardo fu internato nei campi di lavoro forzato di Agde, Argelès-sur-Mer e Clermont-Ferrand, dovendo poi andare in esilio in Messico, dove rimarrà dal 1942 fino alla fine dei suoi giorni.

repubblicano[20]. Ciò significava ottenere diritti che fino allora erano stati negati, come la libertà di opinione e di stampa, oltre alla legalizzazione dell'aborto, del divorzio e del matrimonio civile e aspirare a importanti cambiamenti come la riforma agraria e la *secularización* dell'insegnamento fino allora monopolio degli istituti religiosi. Dopo pochi mesi, però, le reazioni della destra comporteranno i primi segni di violenza e nel giro di pochi anni la situazione diventerà talmente fragile da generare una guerra civile che, purtroppo, terminerà con una nuova dittatura, senza mutamenti sostanziali sul piano socioeconomico. In relazione a tali circostanze, Remedios e Gerardo, proiettati verso l'avventura, in un primo momento rimangono a Parigi, anche per l'instabilità del clima politico, mentre, trascorso un anno, nel 1932, sono di nuovo in viaggio per Barcellona.



Fig.4. Remedios Varo con Esteban Francés ( a sinistra) e Gerardo Lizárraga ( a destra), mentre costruiscono un diorama per l'ufficio britannico di propaganda antifascista. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.zubiaurcarreno.com/pintor-gerardo-lizarraga-isturiz/

.

## 1.4. L'atmosfera innovativa di Barcellona

Città cosmopolita, liberale, anticlericale, in una regione da poco tempo diventata autonoma[21], più aperta all'innovazione rispetto a una città più

[20] "La situación, agravada por una economía influida por la crisis económica mundial en 1929, deriva en la convocatoria de elecciones municipales. Elecciones que en las grandes ciudades fueron ganadas por los candidatos republicanos. Esto conllevó el abandono del país de Alfonso XIII y la proclamación de la Segunda República española dos días después, más exactamente el 14 de abril de 1931" (Caballero Guiral, 2018: 25).

[21] "En la Constitución de 1931 se daba la posibilidad de concesión de autonomía a todas aquellas regiones que lo solicitaran. De esta manera Cataluña, con Francesc Macià a la cabeza, aprobó el

conservatrice come Madrid, la capitale della Catalogna viene scelta da ambedue come luogo di vita anche per risolvere i problemi economici. Infatti Gerardo Lizárraga, in seguito ad una richiesta inviata a Francisco Ribera, direttore artistico di una agenzia di pubblicità, la Walter Thompson Company, che aveva una sede a Barcellona, viene assunto come aiutante e presto vi collabora anche Remedios Varo, come anche con l'ufficio britannico di propaganda antifascista[22]. In verità a Barcellona, nonostante il *noucentisme*, le avanguardie artistiche non sono accolte in ambito ufficiale, quindi, coloro che risentono dell'atmosfera che si respirava nella capitale francese, si riuniscono in gruppi indipendenti, espongono in luoghi privati, costituiscono associazioni nell'intento di promuovere occasioni di confronto e di organizzare eventi in cui presentare i loro esiti creativi, creando dibattiti culturali e motivi di discussione capaci di coinvolgere affiliati e partecipanti.

Una tra queste era formata dal gruppo GATPAC, *Grup d'Artistes i Tècnics catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*[23], nato nel 1929, che darà impulso anche alla creazione di un altro gruppo, ADLAN, gli *Amics de l'Art Nou*[24], tra i cui fondatori ed esponenti principali appaiono l'artista Joan Prats, il fotografo Joaquim Gomis e l'architetto Josep Lluís Sert. Per Remedios Varo tale gruppo diventa un punto di riferimento negli anni in cui vive a Barcellona, dal 1932 al 1937, conoscendo il poeta e pittore José Manuel Viola Gamón[25], conosciuto con lo pseudonimo di Manuel Viola e, attraverso di lui, Magí Albert Cassanyes[26], uomo di ampia cultura, esperto di letteratura e filosofia tedesca,

---

Estatuto Catalán. […] Murió el 25 de diciembre de 1933, un año después de conseguir su tan deseado Estatuto de Autonomía dando paso a Lluís Companys" (Caballero Guiral, 2018: 27-28).

[22] Varo trabaja con la oficina de propaganda antifascita, haciendo dioramas y pequeños escenarios para ilustrar las victorias de guerra aliadas. [...] Trabaja para *Clardecor*, pintando diseños a mano sobre muebles e instrumentos musicales. Diseña disfraces para producciones teatrales e ilustra literatura promocional para la firma farmacéutica Casa Bayer" (s. n., 1999). Recuperato da http://www.comermag.net/comer02/page04a.htm (30/12/2019).

[23] Il GATPAC riunisce gli architetti razionalisti del periodo, tra i quali Josep Lluís Sert, e promuove la produzione e diffusione dell'architettura catalana moderna, prediligendo la libertà creativa, protagonista dell'avventura estetica, proiettandosi verso lo sconosciuto, contro ogni paralisi.

[24] Il gruppo ADLAN (Amici della Nuova Arte), fondato a Barcellona nel 1932, si caratterizza come un movimento artistico che mira a promuovere l'arte d'avanguardia. I suoi membri includono Ángel Ferrant, Eudald Serra, Ramon Marinel-lo, Artur Carbonell, Jaume Sans. Tra le loro attività compaiono le mostre di Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Alexander Calder e la cura dello straordinario numero di Natale dedicato all'arte internazionale di D'Ací i d'Allà (1934).

[25] José Viola Gamón (Zaragoza, 1916 - San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 1987), poeta e pittore spagnolo di stile astratto appartenente al gruppo El Paso, svolge la sua carriera principalmente sviluppata in Aragona. Nel 1933 ha co-fondato la rivista *Art*, orientata verso il surrealismo. Scrive e pubblica articoli e poesie, mentre dal 1934 studia Filosofia e Lettere a Barcellona. Nel 1936 fa parte del gruppo ADLAN e contribuisce a scrivere con M. A. Cassanyes il manifesto della mostra Logicofobista, difendendo il surrealismo al servizio della rivoluzione. Allo stesso tempo inizia i suoi disegni surreali e *collages*, lungo le linee dell'avanguardia. Nel 1939, dopo la fine della guerra civile, si trasferisce in Francia vivendo dal 1940 a Parigi.

[26] Magí Albert Cassanyes (Sitges, 1893 - Barcellona, 1956) come teorico e critico d'arte impegnato nei movimenti espressionisti e all'avanguardia, nel 1929, organizza una mostra collettiva alle Gallerie Dalmau di Barcellona con opere di Hans Arp, Sophie Tauber, Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo, Lhote, Hélion, presentando Ángel Planells e Sandalines.

specialmente della poesia romantica e simbolista, e lo scultore Ramon Marinel.lo[27].

Nel frattempo, mentre stabilisce contatti con il nucleo surrealista della città catalana, Remedios conosce Esteban Francés[28], un artista più giovane di lei, cui si lega affettivamente. Percorrono insieme gli anni dell'avanguardia, condividendo uno studio in Plaza de Lesseps, pur continuando a vivere nella Calle Ronda de San Antonio con Gerardo. Sceglie, infatti, una relazione aperta che contravveniva al severo codice morale tradizionalista, assumendo il comportamento tipico dei *bohemios*, con la rara capacità, però, di trasformare ogni legame amoroso in amicizia, per cui, anche più tardi, quando migrerà in Messico, sia Gerardo[29], sia Esteban[30] rimarranno figure che hanno costituito parte della sua vita.

Partecipano insieme alle attività organizzate da ADLAN, che il 23 ottobre 1932 presenta a Barcellona gli statuti dell'associazione[31] che "tè per objecte la protecció i desarrollament de l'art en qualsevol de les seves manifestacions" (Bonet, 1998: 14)[32] come si evince dall'atto costitutivo e la sede sociale è ospitata nei locali del GATPAC al Passeig de Gràcia al numero 99, inaugurati da Josep Lluís Sert, membro del GATPAC, nel 1933.

---

Partecipa al gruppo ADLAN, per il quale organizza diverse mostre e, successivamente, alla fondazione del Club 49. Nel 1936 è uno dei promotori del gruppo Logicofobista e presenta la prima mostra Logicofobista alla Galleria Catalònia di Barcellona.

[27] Ramon Marinel.lo i Capdevila (Terrassa, 1911 - Barcellona, 2002) è uno scultore e designer catalano che, formatosi alla scuola di Llotja con Ángel Ferrant, ha esposto ai saloni di primavera di Barcellona (1934 e 1937) e alla mostra ADLAN alla Libreria Catalònia (1935).

[28] Esteban Francès (Portbou, Gerona, 1913 - Deiá, Palma de Mallorca, 1976) trascorre i suoi primi anni a Figueres fino al 1925, anno in cui si trasferisce con la sua famiglia a Barcellona. In questa città, studia legge, lasciandola poco prima di terminarla, e al contempo frequentava la Scuola del mercato del pesce. Nel 1937, dopo lo scoppio della guerra civile in Spagna, giunge come Remedios Varo, con cui lavora alla metà degli anni Trenta, a Parigi e viene integrato nel gruppo di surrealisti.

[29] Similmente a Remedios Varo, migra come esiliato in Messico, tanto che si incontreranno di nuovo nella terra d'adozione, anche dopo la fine del loro matrimonio.

[30] La seconda guerra europea lo conduce a migrare, nel 1940, in Messico e due anni dopo negli Stati Uniti. Stabilisce la sua residenza definitiva a New York dove si incontra con i surrealisti, come André Breton, Yves Tanguy, Óscar Domínguez, Victor Brauner, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford e Max Ernst.

[31] "Joan Prats i Carles Sindreu, s'harien reunit en diverses ocasiones per a preparar els estatuts i fer la primera relació de possibles socis, artistes i gent que, per la seva posició econòmica, podia a favorir la creació i manteniment de l'associació. -presto sostituiti da Joaquim Gomis e Josep Lluís Sert, come fondatori e editori del gruppo, che include i principali architetti razionalisti del periodo-. La primera reunió -de ADLAN- es celebrà a l'Hotel Bristol" (Bonet, 1998: 14-15), ma il luogo della gestazione e della discussione è il salone dell'Hotel Colón in Plaza Catalunya, che conserva il nome creato dall'associazione Amics de l'art Vell nel 1929, sebbene il primo nome fosse *Club dels snobs*.

[32] La prima attività organizzata da ADLAN è l'esposizione dedicata a Salvador Dalí nel dicembre 1933 che viene presentata presso il Centro di Esposizione e Informazione permanente della Costruzione al numero 2 della Carrera de San Jeronimo a Madrid. "El 23 d'octubre (1932) es presenten a Barcelona els estatuts de l'associació cultural Amics de l'Art Nou. […] El día 9 es publiquen els estatuts d'ADLAN (Amics de l'Art Nou). El primer consell directiu está constituit per Joan Prats, Eduard Montenys i Daniel Planas; poc després, els dos ultims són substituits per Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert, que mantenen el mandat fins a la guerra. […] El 23 de desembre ADLAN inaugura la primera activitat orgánica de l'associació al local del L.T.C. del Turó Park de Barcelona (Bonet, 1998: 14-15, 20).

### 1.4.1. Il Gruppo ADLAN

Prediligendo la libertà creativa, protagonista dell'avventura estetica e proiettandosi verso lo sconosciuto, contro ogni paralisi, ADLAN riunisce due generazioni di colta borghesia, cosmopolita e liberale, e rispetto al *pairalisme* e all'autosoddisfazione nazionalista, rivendica gli ideali dell'utopia rivoluzionaria. Le concezioni di ADLAN sono riassumibili nel settimo punto del manifesto pubblicato nel medesimo anno, il 1933, che precisa: "Si voleu desar el que hi ha de vida en el nou i el que és sincer en extravagant".

Remedios si trova coinvolta in questo folto gruppo di artisti, scrittori, critici, gente d'affari, impresari, galleristi, architetti che rifiutano l'immobilità e che costituiscono un'autentica microstoria, anche se potrebbero sembrare marginali rispetto a movimenti e correnti del periodo. Destano interesse per il loro progetto universale di modernità[33] che si esplica in esposizioni d'arte e oggetti popolari, ascolto di letture poetiche, sessioni di cucina, edizioni artistiche nel segno della passione, dell'ingegno, dell'amicizia, dell'*humor*, aprendosi in prospettiva multidisciplinare a molteplici proposte. Promuovono specialmente "l'arte giovane", instaurando specifiche relazioni con il Surrealismo francese, precisamente con il poeta Paul Éluard, con il saggista e poeta, nonché critico letterario, Guillermo de Torre[34] e il pittore, critico d'arte e scrittore Eduardo Westerdhal[35], appartenente al gruppo delle Canarie, ambedue redattori de la *Gaceta de arte*[36], una rivista che pretendeva di rompere con i canoni modernisti stabiliti nell'arte e che si convertì in una delle pubblicazioni artistiche di riferimento tanto in Spagna come in Europa, come principale rivista dell'avanguardia spagnola. Con la testata "expresión contemporánea de la sección de literatura del círculo de bellas artes", inizia la sua traiettoria con una

[33] "Trataré de establecer las relaciones de ADLAN con el surrealismo y, en la medida de lo posible, dilucidar cuál fue su aportación a ese movimiento. Aclararé que el principal valor de ADLAN no fue, a mi manera de ver, su experimentación concreta en este campo, sino que reside en su actitud de apertura considerada del modo más amplio y la capacidad que demostró de recibir las ondas de la modernidad y, lo que me parece especialmente significativo, de configurar en el ámbito catalán un entorno receptivo e inquieto, radiador de esa actividad a otros núcleos de España, como los de Madrid o Tenerife" (Corredor-Matheos, 1988: 49).

[34] Ortega y Gasset e Guillermo de Torre possono essere considerati i principali riferimenti spagnoli nell'impresa della *Gaceta de arte*. Il corpo dei collaboratori di base è principalmente costituito dal contatto diretto, rafforzato da Eduardo Westerdahl, con la cultura dell'Europa continentale. Nel 1935 Westerdahl rafforza i legami di collaborazione con ADLAN o il gruppo Amics de l'Art Nou incontrandosi a Madrid con il nucleo basilare di Guillermo de Torre e Ángel Ferrant.

[35] Nella lettera inviata a Pérez Minik da Monaco il 17 settembre 1931, Eduardo Westerdahl (Santa Cruz de Tenerife, Isole Canarie, 1902-1983) esprime il proposito di costituire una rivista d'arte nelle Isole Canarie suggerita dalla vita culturale delle città che costituiscono il suo itinerario europeo, che saranno elencate come riferimenti nella versione completa de la *posición*.

[36] Il suo *team* iniziale di redattori, che riuniva un gruppo di intellettuali come Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Agustín Espinosa, Oscar Pestana Ramos, Francisco Aguilar e José Arozena, diretti da Eduardo Westerdhal, tra il mese di febbraio 1932 e giugno 1936 programma la pubblicazione di trentotto numeri. Durante i primi anni la *Gaceta* propone di diffondere e modernizzare l'attività artistica e poetica del proprio paese e del suo ambiente, e pretende convertirsi in un canale di informazione di rilievo sovranazionale.

dichiarazione di posizione inaugurale[37] per il suo primo numero pubblicato in Santa Cruz de Tenerife, dove Westerdhal propone la prima esposizione surrealista spagnola, che si inaugura nell'Ateneo l'11 maggio 1935, riunendo le opere di artisti nazionali e internazionali, come Pablo Picasso, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Juan Miró, Marcel Duchamp, Man Ray, Alberto Giacometti, Max Ernst. Nel 1936 la *Gaceta*[38] stabilisce una linea d'azione comune con ADLAN e nel numero 37 del mese di marzo appare *Visita y manifiesto de gaceta de arte a Madrid y Barcelona*, in cui si parla del legame stabilito con i gruppi GATEPAC e ADLAN, che nello stesso anno organizza l'esposizione logicofobista.

Potrebbe destare qualche perplessità il fatto che quest'ultimo gruppo accogliesse anche il versante razionalista unitamente agli orientamenti surrealisti, ma l'intento era di prediligere gli estremismi nell'arte e, per ADLAN, ragione e istinto costituivano gli estremi, come spiega Martí Peran:

> I és que el racionalisme i el surrealisme representen, més enllà de les distàncies òbvies, les dues senyeres de la modernitat i, en primera instància, això els atorga un valor intrinsec que justifica la seva divulgació paral-lela. Però malgrat tot, aquest imperatiu de modernitat només ofereix una explicació parcial i primerencia a la questió. Com a consequència d'aquest veinatge entre el racionalisme i el surrealisme, els qui el promouen aguditzen la seva reflexió fins a articular uns nexes que van molt més enllà del simple compartir el signe de la contemporaneitat (Peran, 1998: 49).

Chiaramente Remedios è attratta dall'esigenza di innovazione e di modernità dei versanti artistici che deragliano da concezioni ed esiti tradizionali:

> A la base de l'actitud estètica que es forja en la reunió entre el racionalisme i el surrealisme com a signes distintius de la modernitat més radical, d'acord amb aquest primer sentit de divulgació paral-lela, es concreta l'apologia de l'antiart" (Peran, 1998: 51).

Da parte loro accettare le opere di artisti come Miró, Picasso, Dalí che hanno contribuito a *l'assassinat de la pintura*, come lo stesso Le Corbusier, significa,

[37] Si inaugura con questa espressione che appare nella *Gaceta del Arte*, il primo di febbraio 1932: "conectados a la cultura occidental, queremos y tendemos sobre todos sus problemas, en el contagio universal de la época, sin huir el pensamiento, sin buscar refugio en tratamientos históricos para los fenómenos contemporáneos. Nuestra mirada, llena de luz intelectualista de la época, recorrerá todos los procesos artísticos que tengan un carácter histórico formal. […]. Procuraremos hacer el perfíl de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión. Queremos movernos entre naciones".

[38] Il 1935 corrisponderebbe anche a frequenti contatti con membri attivi o veterani della società parigina, nell'ambito di *Abstraction Création*, come Sophie-aeuber-Arp o Ben Nicholson.

quindi, sentire i bisogni dell'epoca "meravellosament antiartistica" (Gasch, 1929, cit. Bonet, 1998: 51)[39].

Il loro empito, dichiaratamente rivoluzionario e controcorrente, si manifesta unitamente a un fervore creativo che attribuisce valore a sperimentazioni anche discordanti, quasi giocando sulla contraddizione o sul contrasto, così da suscitare un forte impatto nel pubblico curioso, ma altrettanto spaesamento e sorpresa[40].

### 1.4.2. L'esposizione logicofobista

Remedios Varo, come Esteban Francés e lo stesso Gerardo Lizárraga, alla ricerca di nuove sperimentazioni, approda al nucleo degli *Amics de l'art nui*, in quanto che prometteva rinnovamento e proponeva collegamenti con l'avanguardia francese, pur distinguendosi da essa. Infatti, l'intento, magari, degli artisti che, nella seconda metà degli anni Trenta, si affacciano all'avanguardia nel contesto catalano e madrileno, poteva essere quello di creare una "sezione spagnola" dell'avanguardia, dal momento che non si poteva disconoscere il peso esercitato dalle sollecitazioni surrealiste sulla cosiddetta generazione del '27, di Lorca, di Vicente Aleixandre e di Rafael Alberti, che si approssimano ad una sorta di surrealismo "autoctono"[41] nelle tappe della loro evoluzione poetica. Remedios, che condivide le nuove idee, con Esteban partecipa alla *Exposició Logicofobista*, organizzata nel 1936 presso la Galería Catalònia di Barcellona, visitabile dal 5 al 15 maggio, che riuniva un ampio numero di artisti, non strettamente considerabili come surrealisti[42]. Lucía García de Carpi escribe:

> Fue la exposición colectiva más importante del surrealismo español, y la única que estuvo acompañada de un programa. Sin embargo, los participantes no habían formado un grupo compacto con anterioridad, sinó que fueron reunidos

[39] Si esprime in questi termini avvalorando l'architettura razionalista e al tempo stesso la concezione dell'antiarte, constatando che Salvador Dalí riunisce nella sua poetica ragione e istinto.

[40] E' l'epilogo dell'avanguardia storica in Catalogna, che sta al passo dell'attività svolta da Josep Dalmau nella Galleria omonima, capace di ospitare esposizioni di artisti stranieri, sostenendo l'avanguardia internazionale e alimentando lo scambio, come più tardi, nel periodo postguerra, il Club 49 e Dau al Set.

[41] Paola Decina Lombardi (2007: 289) indica che si innesca una polemica dal 1927 per l'esistenza di un surrealismo spagnolo, "parallelo e indipendente da quello francese" oltre al manifestarsi di una divisione tra cultura catalana e cultura castigliana proprio per la difficoltà ad accettare il surrealismo, tradotto come *sobrerrealismo*, *superrealismo* e *suprarrealismo* (cfr. Cap. IV), comunque la penetrazione è tale da far accostare al gruppo parigino oltre a Miró, Dalí e Buñuel, Óscar Domínguez, Esteban Francés, Remedios Varo, e da preparare uno spazio "quasi vertigine" della letteratura spagnola.

[42] "Los participantes tendrían que haber sido muchos más, incluyendo a Miró, Dalí y, tal vez, también a Picasso. Pero supongo que no quisieron entrar en un terreno que estaba determinado por un término tan raro y comprometedor como 'logicofobismo', cuando todos y cada uno de ellos tenía la suficiente autoridad y personalidad como para autodefinirse como más le apeteciese. Resulta curioso que después del texto introductorio de Cassanyes hubiese un añadido literario de J. Viola Gamon (el que luego sería "Manuel" Viola, pintor informalista), que insistía en el surrealismo, situándolo entre la antítesis de la argumentación hegeliana-cassanyesca del texto principal de presentación y, una vez más, definía su sentido" (Puig, 1988: 64).

> para esta ocasión por los organizadores de ADLAN. De entre ellos parece que fue Joan Prats el que se encargó de recabar la participación de artistas de Madrid como Juan Ismael o Maruja Mallo, ambos pintores muy relacionados con el grupo. Además de los residentes en Barcelona, como Esteve Francès o Remedios Varo, se contó también con la basica asistencia del grupo leridano, aglutinado entorno a la revista *Art* y compuesto por el escultor Cristofol y el pintor Lamolla, además de J. Viola […] la exposición logicofobista fue la gran demostración del arraigo del surrealismo entre los jovenes pintores catalanes (García de Carpi, 2015: 106-108)[43].

La mostra riunisce artisti di un gruppo che si era formato pochi mesi prima nella medesima città, sollecitato anche dalla visita di Paul Éluard, chiamato per presentare l'esposizione di Picasso agli inizi del medesimo anno[44], sempre patrocinata da ADLAN. Come spiega il pittore Antoni G. Lamolla in una lettera inviata il 19 marzo 1936 a Eduardo Westerdhal:

> No sé si estará enterado de que, a raíz de la visita de Paul Éluard a Barcelona, hemos formado un grupo surrealista. Nos presentaremos al público con una exposición en Barcelona, Madrid y Bilbao. Figurarán en dicha exposición obras de Miró, Dalí, Fernández, Remedios, Francès" (Playà Maset y Echauz, 2016)[45].

In verità, non appariranno né opere di Miró, né di Dalí, né di Fernández, nonostante fossero stati invitati, mentre i nostri due giovani artisti sono presenti con i loro esiti creativi[46]. Remedios espone in mostra tre opere, 34. *Lecciones de costura*, 35. *Accidentalidad de la mujer-violencia*; 36. *La pierna liberadora de las amebas gigantes*, (34. *Lliçons de costura*, 35. *Accidentalitat de la dona. Violència*, 36. *La cama alliberadora de les amibes gegants*) come Esteban, che presenta 10. *María és casadora*, 11. *De la mar surge una pesadilla*, 12. *Chipre-*

[43] Recuperato da https://eprints.ucm.es/53593/1/5314414437.pdf (20/02/2020).
[44] "Fue el mismo Marcel Jean quien mediante una carta de presentación les facilitaría el contacto con Paul Eluard, cuando el poeta, con motivo de la exposición de Picasso, se trasladó a Barcelona en enero de 1936. En dicha exposición culminaron los esfuerzos de normalización del panorama artístico español propiciado por A. D.L.A.N" (García de Carpi, 1986: 45).
[45] Recuperato da https://www.lavanguardia.com/cultura/20160224/302385600484/el-regreso-de-los-surrealistas-catalanes.html) (30/12/2019).
[46] Partecipano alla mostra Artur Carbonell (3 opere), Leandre Cristófol (4), Ángel Ferrant (2), Esteve Francès (3), Gamboa-Rothwoss (3), A.G. Lamolla (6), Ramon Marinel.lo (4), Joan Massanet (1), Maruja Mallo (2), Ángel Planells (3), Jaume Sans (1), Nadia Sokalova (1), Remedios Varo (3) e Joan o Juan Ismael (3). In realtà formano il gruppo Ramon Marinel.lo e Jaume Sans - discepoli di Angel Ferrant - lo scultore Leandre Cristòfol e il pittore Antoni García Lamolla del nucleo d'avanguardia di Lleida, pittori surrealisti dell'orbita "ampurdanesa" daliniana, come Ángel Planells e Joan Massanet, il pittore Artur Carbonell, di Sitges, amico di Cassanyes; Remedios Varo ed Esteve Francès erano intimi colleghi di Viola Gamón; due artisti poco conosciuti, come Andreu Gamboa González-Rothwoss de Sabadell e Nadia Sokolova. Partecipano anche artisti della scena di Madrid, come Ángel Ferrant e Maruja Mallo, e della scena delle Canarie come Juan Ismael.

*remedio  o el complejo del dictador* (10. *Maria és casadora*, 11. *De la mar sorgeix un mal son*, 12. *Chipre-remei o el complex del dictador*).

In ogni caso non si riconosce nei logicofobisti, nonostante che fossero similmente a lei "amanti dell'irrazionalità", dal momento che provavano orrore per la logica e la ragione, sulla scia dell'automatismo psichico del manifesto bretoniano fondativo del movimento surrealista. Remedios mantiene, quasi gelosamente, la sua indipendenza, così come sarà sempre fedele alla sua indole che predilige la completa autonomia anche quando, di lì a poco, conoscerà direttamente gli esponenti del gruppo surrealista a Parigi.



Fig.5. Esposizione Logicofobista. (1936). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf

Nel testo programmatico relativo alla esposizione[47], stampato come un piccolo manifesto, Magí Albert Cassanyes, promotore del progetto e membro attivo di ADLAN, per spiegare il termine logicofobismo dal punto di vista filologico e filosofico si basa sulla dialettica hegeliana, per cui, secondo lui, la finalità ultima é plasmare il mondo metafisico, il lato interiore e spirituale dell'uomo (Varo, 1990: 48)[48].

[47] Promotore del progetto era anche l'allora giovane poeta José Viola Gamón (cfr. nota n. 23) Entrambi hanno scritto due testi come manifesto della mostra Logicofobista inaugurata il 4 maggio 1936, conservato nella collezione del Museo Reina Sofia di Madrid. Viola e altri esponenti hanno optato per un surrealismo al servizio della rivoluzione.

[48] "De la mentalidad de Magí A. Cassanyes nació la logicofobia, actitud y camino real de la creatividad radical y casi coincidente con la postura surrealista. -sottolinea Arnau Puig- El término logicofobia y la actitud logicofobista son neologismos creados por Cassanyes, cuya justificación ya hemos aducido. […] Cassanyes dice que para 'clasificar jerárquicamente los diversos aspectos presentados por las producciones reveladoras de la vida más profunda de la *psique* humana hemos utilizado un sistema total y unitario en el que tengan cabida sin esfuerzo ni arbitrariedad: "Erkenntnis" (palabra alemana que significa 'saber' y 'conocimiento' a un tiempo, utilizada ya por Kant, y que se corresponde con la palabra griega *gnosis*, la versión más afín a la de Cassanyes correspondiendo a la filosofía gnóstica, conocimiento esotérico superior). Por esa 'Erkenntnis' se alcanza la expresión, la representación y el conocimiento a la vez, es decir, la única y real manera que hay de penetrar la obra de los artistas surrealistas (y actualmente, añadimos, del informalismo" (Puig, 1988: 63-64).

> Per a explanar amb tota l'amplitud volguda el programa essencial del logicofobisme, n'hi hauria prou amb la simple transcripció d'aquelles auris passatges del "Fedre", on Plató exalta, amb mítica simplicitat, la inspiració poètica o mania enfront i per sobre la raó i la lògica. […] Es aixi, doncs, que per a classificar jeràrquicament els diversos aspectes presentats per les produccions reveladores de la vida més profunda de la 'psique' humana -aquesta és precisament la missió que es proposa el moviment logicob- , hem emprat un sistema total i unitari en el qual aquelles puguin encabir-se sense esforç ni arbitrarietat.
> Quin sistema més adequat per a això que el desenvolupament dialèctic hegelià?
> Emprant aquest sistema dialèctic, podriem dir, denes (dones), que al moment de la tesi, corresponen dins la teoría de la Logicofobia, aquelles produccions artístiques arrelades en la Litúrgia, o dit d'una altra manera, que tenen per base la Religió, això és la Consciència moral d'un "més enllà". Al moment oposat i complementari o "Antítesi", per contra, totes les obres que són filles de les allucinacions oníriques o altres, l'origen de les quals cal cercar en les tèrboles regions de l'ànima on dominen els tan variats aspectes de la Libido (Cassanyes, 1936[49], cit. García, 2018: 25-26).



Fig.6. Esposizione Logicofobista. (1936). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf

Distingue, quindi, il logicofobismo come Tesi del discorso dialettico, rispetto all'Antitesi, rappresentata dalle opere che derivano dalle allucinazioni oniriche, che scandagliano nel 'torbido' dell'inconscio. L'intento è di elevare il percorso degli artisti in mostra, come se partecipassero di un'aura superiore, al di sopra e non al di sotto del mondo, anzi dal suo interno. "Acabarem proclamant obertament que la logicofòbia o, en la seva manifestació artística, el logicofobisme, és una tendencia artística netament metafísica" (Cassanyes, 1936,

[49] Recuperato da https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf (20/11/2019). Riprodotto in *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme/ Surrealismo en Cataluña1924-1936: De los Amigos de las Artes a el Lógicofobismo*, 1988: 202.

cit. García, 2018: 27). Traendo da Percy Bysshe Shelley conclude che "La metafísica potè ser definida com la recerca de les coses que depenen de la natura interna de l'home o que hi són relatives".



Fig. 7. Opere di Remedios Varo nella ricostruzione della Esposizione Logicofobista (1936) in occasione della esposizione itinerante *Logicofobistas 1936. El Surrealismo como revolución del espíritu* (2016-2018). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.flickr.com/photos/patcdiba/albums/72157682872577385/with/33364816573/

D'altro lato il testo programmatico, elaborato per la mostra da Josep Viola Gamon, enfatizza il "carácter surrealista de la exposición" (Viola Gamon, cit. Bonet, 1998: 44) e, indicando la poesia come forma di conoscenza nel cammino artistico, sottolinea che il surrealismo é quasi *subconjunto* del logicofobismo, in quanto antitetico ad esso. Sulla falsariga di Cassanyes, dunque, sottolinea che ambedue prediligono la ricerca del meraviglioso e attribuiscono valore alla poesia, ma esalta il logicofobismo per la sintesi globale che lo caratterizza:

> El surrealisme aspecte dialècticament antitètic ains la concepció sintèticament global que és el logicofobisme, s'oposa a tota expressió artística i considera la Poesia com a activitat de l'esperit. En la seva recerca del meravillós, sorprenent i excepcional, no és pas evasionista en si, sinó que, tot abastant el concretament poètic, tendeix a precipitar l'actual crisi de consciència, mostrant – se essencialment com a expressió de la revolució permanent de l'esperit. El Surrealisme és a la regada de la poesia i un mètode nou de coneixença (Viola Gamon, 1936[50], cit. García, 2018: 25).

In un "comentario", che appare sul periodico madrileno *La Época* il 5 di giugno 1936, Ramon Nonat (probabilmente pseudonimo di Eugeni d'Ors) propone una distinzione tra il logicofobismo ed il surrealismo:

[50] Riprodotto in *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme/ Surrealismo en Cataluña1924-1936: De los Amigos de las Artes a el Lógicofobismo*, 1988: 202.

> en las interioridades anímicas, el surrealismo apoyaba los pies sobre dos pedestales burgueses de factura modernistas: uno, psicológico, y otro, metafísico. Se apoyaba en Freud y en Bergson. El arte tomaba al psicoanálisis como una herramienta de trabajo para escudriñar la posibilidad de sensibilidades en el público, y para llegar a ellas saturándose de freudismo. La lógica de Bergson guiaba el orden de su producción con sus conceptos metafísicos, siempre teniendo en cuenta la proposición bergsoniana: el fondo del sentido común es seguro; la forma, sospechosa. […] Una patética impotencia de expresión, y un ignorancia técnica, hermana el logicofobismo y el surrealismo. Pero la base anímica que aguanta a unos y otros es muy diferente. En el surrealismo habla el subconsciente, y en el logicofobismo el inconsciente. Aquél coge al hombre, lo pica en cubitos, lo pulveriza, y pasta con ello un brebaje humano. Deshace al hombre para rehacerlo en un abstrato humanista moldeado con máquinas. No rebasa el humanismo, por mucho que lo niegue alambicándolo. El logicofobismo, sí. Lo rebasa y lo niega rotundamente. Lo desprecia como desprecia la lógica. Reniega del hombre, del espíritu, de la materia, de sus relaciones, de la vida, de Dios; de todo. Es la lochura furiosa volontaria del Humanismo. No admite ni trasmite otra cosa que fantasmas depurados y limpido de lógica en absoluto. Es el más allá de la metafísica, que dice uno de sus amigos […] el logicofobismo responde a un estado patológico de nuestros años decisivos. Es el alma del Ochocientos que en nuestro siglo muere entre ataques de locura -los artistas- saltan rabiosamente fuera de la lógica y de toda relación cósmica (Nonat, 1936, García, 2018: 36-37; cit. Puig, 1988: 65).

Conferma, dunque, l'approdo all'incosciente e la negazione dell'*humanismo*, orientandosi oltre la metafisica, commentando, come menzionato, che "el lógicofobismo responde a un estado patológico de nuestros años decisivos" (Nonat, 1936, cit. Puig, 1988: 65).

Comunque, al di là di ogni teoria, Remedios e Esteban partecipano come "otros que compartían -las- inquietudes de ADLAN", come scrive Josep Corredor-Matheos in *Surrealisme a Catalunya 1924-1936*, indicando riguardo a Esteban Francés:

> se trata de un pintor muy interesante, cuyo arte es diferente, incluso en aquellos momentos, al de los artistas de ADLAN: en su obra existe una gran distorsión formal, cierto grado de abstracción y, teniendo en cuenta asimismo las influencias que podía acusar de algunos modelos del grupo de Breton, aportaba al surrealismo un acento personal, inquietante y angustioso. La exposición había aspirado a recoger artistas surrealistas de otros núcleos, y así encontramos reunidos aquí a aquellos que mantenían una relación con ADLAN de Barcelona y que habían contribuido a extender el "adlantismo" (Corredor-Matheos, 1988: 51).

E aggiunge:

> Un caso aparte es Remei Varo, nacida en Cataluña, de padre andaluz y madre vasca y que se casó con Benjamin Péret. Su residencia en México, al acabar la segunda guerra mundial, la alejó del ámbito catalán y español, donde es prácticamente desconocida. Su arte se mueve dentro de un conocido repertorio e imágenes muy literarias, de un misterio muy ilustrativo y efectista, que comparte con otros pintores de esta tendencia (Corredor-Matheos, 1988: 51).

Ambedue annunciano la loro partecipazione all'esposizione a Marcel Jean[51], artista e scrittore francese conosciuto durante il suo soggiorno a Barcellona nel 1935, considerato un *historiador del surrealismo*, con il quale nel medesimo periodo sperimentano una modalità di lavoro tipicamente surrealista, il "gioco del cadavere squisito" (cfr. Cap. II), prima del suo rientro a Parigi. In una lettera del maggio 1936, presente nell'archivio di Marcel Jean, firmata anche da Esteban, Remedios scrive, non ostentando la sua soddisfazione, pur nel timore delle critiche dell'ambiente parigino, in cui l'avanguardia bretoniana si era manifestata ormai da oltre un decennio:

> Querido Marcel […] se celebra ahora en Barcelona una exposición colectiva de pintura y escultura con los elementos mas próximos al surrealismo que han podido encontrarse. Nos han pedido a mí y a Esteban nuestra colaboración y hemos expuesto algunos cuadros con ellos, dado que aquí por el momento no hay suficientes elementos absolutamente surrealistas como para formar un grupo (Varo, 1936, cit. Kaplan, 1998: 44; cit. Duran i Riu, 2018: 57).

Giustifica la sua partecipazione come adesione a una richiesta, tanto che "parece ser que la prevención a participar en la Exposición Logicofobista viene forzada por la idea de ambos, no compartida por alguno de los organizadores" (Duran i Riu, 2018: 57), indicando che non sussistono le premesse per costituire un gruppo surrealista a Barcellona, testimoniando, al tempo stesso, il suo interesse per l'avanguardia. Continua sottolineando le sue distanze dal logicofobismo, mentre, implicitamente considera Marcel un "arbitro" delle proposte artistiche innovative: "Pero queremos que sepas que, puesto que se trata de un grupo que no es absolutamente surrealista, estamos al margen y somos del todo independientes

[51] Marcel Jean (Charité-sur-Loire, 1900 - Louveciennes, 1993) studia all'École nationale des Arts Décoratifs a Parigi, e nel 1924 si reca negli Stati Uniti dove collabora con un *atelier*. Rientrato a Parigi due anni dopo, si avvicina al surrealismo, aderendovi nel 1933, quando conosce André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret e René Crevel. Nel 1936, anno in cui partecipa alla mostra *Fantastic Art, Dada and Surrealism* al Museum of Modern Art di New York, crea in collaborazione con Óscar Domínguez, *Grisou*, una serie di immagini evocanti la creazione del mondo. Trasferitosi per alcuni anni a Budapest per dirigere un *atelier* di *design*, diventa presto uno studioso del surrealismo, tanto che nel 1977 pubblica *Autobiographie du Surréalisme*, un'antologia di scritti surrealisti, a cui segue nel 1991 un'autobiografia, *Au Galop dans le vent paraît*. Per *Profilo della memoria* si possono consultare opere nel sito della Collezione Guggenheim. Recuperato da http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/biografia.php?id_art=196 (20/11/2019).

de él" (Varo, 1936, cit. Kaplan, 1998: 44; cit. Duran i Riu, 2018: 57). Nella lettera assicura anche la successiva adesione al movimento di origine francese, ma, in seguito, non manterrà fede in questi propositi, anzi, per l'intera sua esistenza non accetterà mai di inserirsi in una corrente o gruppo come affiliata, escludendo ogni possibile classificazione. Nonostante tutto sottolinea: "Aceptamos toda vuestra disciplina y estamos dispuestos a firmar vuestros manifiestos, y quisiéramos seguir en contacto contigo y seguir vuestras actividades" (Varo, 1936, cit. Kaplan, 1998: 44).

Di questa amicizia rimane un esempio di gioco di cadavere squisito, opera collettiva di Remedios, Esteban e Marcel, un disegno manuale firmato da entrambi con un titolo nella parte superiore del foglio (cfr. Cap. II), che permette di capire, unitamente ad altre sperimentazioni della medesima tipologia realizzate dal 1935, che coinvolgevano anche Gerardo e un altro amico artista originario delle Canarie, Óscar Domínguez (Óscar Manuel Domínguez Palazón)[52], già nominato, partecipante nella prima esposizione surrealista spagnola e frequentatore dell'ambiente artistico barcellonese[53], come se Remedios fosse già orientata, fin dal primo soggiorno a Parigi e negli anni che trascorre nella capitale della Catalogna, a conoscere e applicare le nuove tecniche dell'avanguardia.

Marcel Jean dice:

> Conocí a Remedios y a Esteban Francés cuando visité a Óscar Domínguez, nuestro común amigo, en Barcelona, en julio de 1935. El marido de Remedios, Gerardo Lizárraga y ella eran artistas comerciales [trabajaban para J. Walter Thompson, el agente de publicidad], ella apenas pintaba entonces, dibujaba un poco y pasábamos bastante tiempo haciendo juntos "cadáveres exquisitos" (Jean, cit. Kaplan, 1998: 38).

[52] Óscar Manuel Domínguez Palazón (San Cristóbal de La Laguna, 1906 - Parigi 1957) si dedica alla pittura fin dalla giovane età, soffrendo una seria malattia che durante la crescita gli causava una progressiva deformazione delle ossa. Ventunenne è già presente a Parigi come aiutante del padre nel mercato centrale di Les Halles, avendo modo di frequentare in seguito scuole d'arte e visitare gallerie e musei. Attratto dai pittori *avant-garde*, in particolare da Yves Tanguy e Pablo Picasso, dipinge un autoritratto premonitorio, in cui si ritrae con una mano deforme e con le vene del polso tagliate, essendo molto propenso al suicidio. Nel 1933 incontra André Breton e Paul Éluard, prendendo parte alle esposizioni surrealiste di Copenhagen nel 1934 e di Londra e Tenerife nel 1936.

[53] Come scrive Josep Miquel García riguardo a Remedios e Esteban: "En el verano de 1935 conocen a Marcel Jean y Óscar Domínguez, quien, en una carta dirigida a Georges Hugnet, manifiesta: 'Paso el tiempo con una mujer y un tipo que pintan cuadros bastante buenos, y experimentamos con los cadáveres exquisitos… Aparte de esta mujer y este tipo, que son elementos muy interesantes, no hay nadie aquí'. -(Domínguez, 1935)- Efectivamente, Jean y Domínguez introducen a la pareja en el juego de los cadavres exquis, que desarrollan en las horas de ocio y a los que incorporan el fotomontaje, recortando fotografías de viejas revistas e incrementando el aspecto lúdico de la creación, que, hasta aquel momento, consistía únicamente en dibujos. A partir de esta aportación, fueron llamados *cadavres collages*" (García, 2018: 56). Recuperato da https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf (20/11/2019).



Fig. 8. Domínguez, Ò, Francés, E., Jean, M. y Varo, R. (1935). Senza titolo (cadavre exquis/ cadavere squisito). [*Collage* di carta ritagliata stampata e incollata su carta seppia, 27,3 x 20,8 cm]. © MOMA, New York. Recuperato da https://www.moma.org/collection/works/33175

Una ulteriore testimonianza dell'interesse di Remedios per le nuove concezioni artistiche, è la sua partecipazione a una riunione di un piccolo gruppo in un caffè di Barcellona, per ascoltare ciò che un critico locale, Jordi Jou (1936a: 4), che la stimava e le attribuiva una "hipersensibilidad agudizada", proponeva in un articolo pubblicato ne *La Humanitat* nei riguardi del logicofobismo.

Successivamente Remedios e Esteban affermeranno in una lettera del 23 maggio che l'esposizione logicofobista aveva

> levantado algunas protestas airadas y mucho interés y curiosidad -e, al tempo stesso, appariranno costernati perché solo- tres o cuatro que creemos que están interesados y que valen la pena, -in quanto che- la mayoría de ellos no siguen el surrealismo del todo, especialmente en lo que se refiere a la parte social, -affermando che- estamos haciendo todo lo posible para conseguir algo enteramente 'surrealista' (Francés & Varo, 1936, cit. Kaplan, 1998: 44).

Tra gli articoli dedicati dalla stampa all'esposizione, Alejandro Plana che scrive in *La Vanguardia*, si sofferma nella sua *crónica semanal* del 23 de mayo de 1936 sulla mostra dedicata a Giorgio De Chirico en la Sala Esteva, che "ofrece un momento precursor del sobrerrealismo" (cfr. Cap. IV) e sulla Esposizione Logicofobista, sottolineando:

> nos presenta un aspecto más inmediato de este movimiento, y que tiene para nosotros el interés de patentizar el grado de su influencia en nuestros jóvenes artistas. […] Toma como bandera las palabras con que el filósofo exalta el poder de la inspiración poética en rebeldía contra la razón y la lógica (Plana, 1936, cit. García, 2018: 31-32)

Di seguito dice, però, che, al di là della *actitud teórica*: "Las obras expuestas son, en su mayoría, una imitación más o menos afortunada del estilo de Salvador Dalí. Los temas son más comprensibles por sus títulos que por su ejecución plástica" (Plana, 1936, cit. García, 2018: 32).

Tra di esse cita anche una delle opere presentate da Esteban Francés, *Chipre-remedio o el complejo del dictador,* che effettivamente in tale periodo trae suggestioni dalla pittura daliniana (cfr. Cap. III), mentre non si riferisce alle opere di Remedios Varo. Alejandro Plana aggiunge che *estos innovadores*

> se muestran obedientes a la consigna de los manifiestos de André Breton que, para escapar a lo que él llama la *dictadura del espíritu*, propugna toda especie de ensayos y experiencias relacionadas con la confesión psicoanalítica, con las prácticas del sonambulismo y de las ciencias ocultas. Creen que la imaginación es más libre cuando consigue acercarse al estado de la locura. […] En este estado, como en el del sueño, el inconsciente colectivo se descubre en toda su espontaneidad. Fundadamente, han temido los sobrerrealistas que sus obras sean tildadas de "literarias". Realmente hay una cantidad enorme de literatura en las doctrinas y en las obras del sobrerrealismo. De ello deriva la desproporción entre el propósito y el resultado, la distancia entre la promesa y la realización (Plana, 1936, cit. García, 2018: 32)

Riconosce la difficoltà di giudicare, considerando la necessità di "situarse en un nivel distinto" rinunziando alla ragione per "impregnarse del sentido poético", constatando tale fatto, mentre immagina, al tempo stesso, il grado di "buena fe y un juvenil humorismo" dei partecipanti alla manifestazione.

In verità, l'iniziativa logicofobista, come l'attività di ADLAN, si caratterizzano come "el último rescoldo surrealista de la España anterior a la guerra civil" che comporta un'autentica paralisi.

I disordini interni che rendevano l'equilibrio assai precario, le tensioni socio-politiche che sfociavano anche in atti di violenza e che testimoniavano un malcontento generale, oltre che nella capitale spagnola, si manifestavano anche a Barcellona, suscitando in Remedios perplessità e interrogativi senza una valida risposta o possibile risoluzione nei riguardi della situazione di emergenza. Un'opera da lei dipinta in questo periodo, *Quiere conocer las causas de* (1935), sembra porre una domanda che rimane aperta. Sono sicuramente queste

circostanze che la conducono presto a partire per Parigi, ma primariamente il suo cambiamento di rotta è determinato dall'incontro con Benjamin Péret.

### 1.5. Il secondo soggiorno parigino e il trasferimento a Marsiglia

Remedios Varo attraverso il *jugador de las Canarias*, come era soprannominato Óscar Domínguez dai surrealisti francesi, conosce il "poeta dell'amor sublime" surrealista, Benjamin Péret (cfr. Cap. IV)[54]. Infatti, frequentatore del gruppo di Breton, soggiornando spesso a Parigi, e organizzatore di esposizioni, Domínguez[55] sembra che avesse sollecitato sia il fautore del movimento che Péret a visitare la mostra surrealista allestita a Tenerife nel 1935 e che avesse suggerito a quest'ultimo di conoscere Remedios, passando per Barcellona, in quanto che manifestava, secondo lui, affinità con il surrealismo. Giunto nella città catalana nel mese di agosto 1936, Benjamin si lega politicamente al POUM, un gruppo trotzkijsta nato nel 1935[56], nonché una delle fazioni di sinistra più avverse al potere costituito e più energiche durante la guerra, dichiarate illegali. Nel mese di ottobre, quando conosce Remedios, scrive infatti a Breton, consapevole che era come un ricercato e che correva il rischio di rappresaglie, nelle medesime modalità dei sospetti di trotzkijsmo: "Trabajo aquí para el POUM, en la radio, donde doy -no te rias tanto- emisiones en portugués" (Péret, 1936, cit. Kaplan, 1998: 52)[57]. Infatti, in quanto rivoluzionario militante

[54] Benjamin Péret (Rezé 1899 - Parigi 1959) come surrealista porta con sé lo spirito combattivo e anche provocatorio del dadaismo. Inizialmente militante comunista, quindi trockista, prende parte alla guerra civile spagnola a fianco degli anarchici. Quando conosce Remedios Varo a Barcellona e dopo essere migrato con lei in Messico, quando la Francia viene occupata dai tedeschi, continua il suo attivismo politico. A tale proposito scrive Lara Vinca Masini: "Nel 1936, dopo l'insurrezione franchista, raggiungeva, a Barcellona, l'esercito rivoluzionario come delegato del POI (Partito Operaio Internazionale trotskista) combatteva con il POUM (Partito Obrero de Unitad Marxista) fino al 1937, quando si univa alla Prima compagnia del Battaglione 'Nestor Makhno' della divisione Durruti. […] A Parigi nel 1937, nel 1938 era, con Breton, tra i promotori della FIARI e collaborava nel 1939 ai due numeri dell'organo della Federazione, la rivista *Clé* " (Vinca Masini, 1989: 489).

[55] Dal 1937, Óscar Domínguez trasferisce la sua residenza nel quartiere di Montparnasse, dove manterrà un soggiorno fisso fino alla fine della sua vita. All'inizio della guerra trascorre qualche tempo a Perpignano in compagnia di Jacques Hérold, Victor Brauner e Remedios Varo. Per Dominguez, l'immediato dopoguerra verrà presentato come uno dei periodi più equilibrati della sua vita, ma in seguito la sua malattia congenita peggiora e dopo essere stato ricoverato in ospedale più volte, si suicida.

[56] Tra i suoi membri Andrés Nin e Joaquín Maurín, cui si aggiungono come leader Julián Gorkin e Wilebaldo Solano. Subiscono l'esilio durante il franchismo e, al termine della dittatura, in seguito alle elezioni, il partito si scioglie nel 1980.

[57] In verità, "el 5 de agosto de 1936 llegó a Barcelona junto con el director de cine Léopold Sabas y Jean Rous, miembro del secretariado internacional. Estos tres delegados del Movimiento por la Cuarta Internacional tenían la misión de facilitar la colaboración de los trotskistas con el POUM, sobre todo en el plano militar y político. Rous y Péret tomaron la palabra en el entierro de Robert de Fauconnet, militante trotskista francés de la Columna Internacional Lenin, caído en el frente de Huesca el 1 de septiembre. Péret había realizado en el mes de agosto una primera visita a los distintos frentes y, desde el 5 de septiembre, tras la marcha de Jean Rous a Francia, se convirtió en el delegado del POI en España" (Guillamón, 2014: 2). Recuperato da http://www.grupgerminal.org/?q=system/files/CartasP%C3%A9retaBrertonyArt%C3%ADculo-Guillamon.pdf; https://www.marxists.org/espanol/peret/1.htm (20/11/2019).

nella lotta politica, anche se non in qualità di combattente, entrerà più tardi, nel 1937, a far parte della divisione dell'anarchico Durruti in Piña de Ebro, nel fronte di Luis Aragon, uno dei surrealisti più implicati nel socialismo marxista, nell'utopia che potesse comportare la liberazione totale dell'essere umano.

Rivolgendosi sempre a Breton, il 7 marzo del 1937, scrive: "Estoy metido en un asunto amoroso que me retiene aquí hasta que la joven pueda acompañarme a París, así que nada puedo decir de mi vuelta" (Péret, 1937, cit. Kaplan, 1998: 53).

Benjamin dedica a Remedios il suo libro di poesie di amore, *Je sublime* (cfr. Cap. IV) e alcuni versi, in "Clin d'œil", anche se probabilmente già composti prima di conoscerla, sembrano evocarla e sublimarla: "Rosa d'armure/ et je pense par tes seins d'explosion/ Rosa d'etang verdi par les grenouilles/ et je dors dans ton nombril de mer Caspienne" (Péret, 1936: 8-9)[58]; le regala altre sue raccolte poetiche e la sollecita a partire con lui per Parigi:

Sicuramente Remedios subisce la fascinazione di Benjamin (cfr. Cap. IV), che si distingue nel corso degli anni Trenta come uno dei maggiori esponenti dell'avanguardia francese, estremista e anticlericale, fra gli "intimi" di Breton, tanto che, quando questi parte per Parigi nel 1937, lei decide di seguirlo, per cui nella primavera del medesimo anno si incontrano di nuovo nella città francese, dove giungono anche Esteban e Gerardo, anche se lei si è ormai separata da quest'ultimo. "Remedios Varo le impuso a Benjamin […] compartir con Esteban Francés su figura y su presencia, así como un estudio en Montparnasse donde el trio acabó conviviendo hasta que Péret ya no pudo escapar del ejército francés" (Bradu, 2018: 281). Inizia, dunque, una nuova relazione amorosa che l'avrebbe condotta a non rientrare più nel paese d'origine, la Spagna. Come racconta Agustín Guillamón:

> dada la creciente amenaza de liquidación política y física de los trosquistas, la absoluta impunidad de los estalinistas y el rechazo de los poumistas a tolerarlos en sus filas, en marzo de 1937 Benjamin Péret tuvo que refugiarse en la Columna Durruti, en el sector de Pina de Ebro, y a finales de abril de 1937, junto con su compañera Remedios Varo, y Munis, dirigente de la Sección Bolchevique-Leninista de España, marchó a París. Allí reemprendió sus actividades profesionales de corrector y de militancia en el POI. Colaboró en los dos números de *Clé* (Guillamón, 2014: 3).

Nel periodo in cui l'artista vive nella capitale francese a fianco di Benjamin frequenta l'ambiente parigino e partecipa a "las tertulias en los cafés".

> Se reunía con sus amigos en el café de la Place Blanche, o en el Cyrano (Montmartre) o en La Coupole de Montparnasse. La pareja […] vivía en

[58] Così Benjamin le dedicò uno dei suoi libri: "A Remedios, cuyos dos pechos son mis dos hemisferios"; in un altro affermò con radiosa luminosità: "A Remedios, mi aliento, mi sangre, mi vida" (Péret, cit. Kaplan, 1998: 53; cit. Bradu, 2018: 281).

> precaria situación económica. Sus ingresos procedían del dibujo de anuncios publicitarios por parte de Remedios -che a Barcellona elaborava anche "carteles"- y del trabajo de Benjamin Péret como corrector de estilo en dos revistas, por ello Remedios prefería las reuniones en los estudios de su compañeros (Varo, 1990: 57).

Collabora alla rivista *Clé*, come Benjamin, che continua la sua attività politica, partecipando a la "FIARI (Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente), nacida a raíz del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* redactado en julio de 1938, en México, por Trotsky y Breton" (Guillamón, 2014: 3). Inoltre alcune sue "vinetas" appaiono nel *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, e talune opere sono pubblicate sulle riviste *Trajectoire du Rêve* y *Visage du Monde*, *Minotaure*, *La Brèche*, *Surréalisme même*; partecipa alla Esposizione surrealista a Tokyo (1937) e alla Esposizione internazionale del Surrealismo nella Galleria delle Belle Arti a Parigi e, poco più tardi, nella Galleria Robert di Amsterdam (1938).

In verità, Remedios viene accolta dai membri del gruppo surrealista come "compagna" di Péret, quindi non per le sue capacità creative e per il suo talento, ma come tante altre figure femminili non valorizzate per la loro autonoma personalità, considerate in qualità di amanti, amiche, nonché muse e oggetto del desiderio secondo le concezioni della poetica surrealista (cfr. Cap. IX). "In ogni caso, Remedios se sintió más integrada en el grupo surrealista parisino de lo que lo había estado en el ambiente de su primera juventud en España" (Varo, 1990: 55), nonostante provasse per i suoi esponenti una particolare "riverenza".

Lei stessa dice a posteriori, come scrive Raquel Tibol:

> Sí, yo asistía a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones; mi posición era la de tímida y humilde de oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Éluard, un Benjamin Péret o un André Breton (Tibol, 1957, cit. Varo, 1990: 59).

Proprio nel corso di una di tali riunioni sembra sia nata una contesa momentanea tra Esteban Francés e Oscar Domínguez, entrambi a Parigi, come Remedios, dopo l'esperienza barcellonese, poiché ques'ultimo aveva tentato di importunare una *mujer* che potrebbe coincidere proprio con la stessa artista e che comporterà per l'artista Victor Brauner[59] l'incidente relativo alla perdita

[59] Victor Brauner (Piatra Neamt, Romania, 1903 - Parigi, 1966) in seguito agli studi di pittura presso la Scuola di Belle Arti di Bucarest, e influenzato dalla pittura cezanniana e postimpressionista, partecipa alla fondazione della rivista dadaista *75HP* a Bucarest e più tardi, dopo il suo primo viaggio a Parigi alla metà degli anni Venti, della rivista *UNU*. Nel 1932 si stabilisce nella capitale francese, avvicinandosi a Constantin Brancusi, e al surrealismo, con i cui esponenti entra in contatto proprio in tale periodo anche se aveva conosciuto l'avanguardia in precedenza, durante il suo primo soggiorno, mentre in periodi alterni torna a Bucarest e durante la

dell'occhio sinistro, dovuto al lancio di un bicchiere (cfr. Cap. VI). In seguito Remedios instaurerà un'autentica amicizia con quest'ultimo, che giunge ad adorarla come una amante (cfr. Cap. VI)[60]. Si ritroveranno a Marsiglia, nel periodo di attesa trascorso prima di lasciare il territorio francese. Per lui, forse più che per gli altri surrealisti, lei sentiva un'affinità particolare, in quanto entrambi erano interessati alle conoscenze alchemiche, tanto da pensare che abbia potuto alimentarle proprio attraverso la frequentazione e il dialogo con l'artista rumeno.

Luis Martín Lozano pensa che quest'ultimo abbia esercitato un "fuerte ascendente" sull'artista di origine catalana, immaginando che per lei sia stato più che un amico, come "facilitador"

> de la posterior concepción de una inconmensurable capacidad para crear seres fantásticos, que actuaran como metáforas de la condición inividual[61]. Como ella Brauner había recibido también una formación académica en una institución oficial y otorgaba una importancia extraordinaria al dibujo como vehículo de auténtica expresión y formulación clara del pensamiento. En los años treinta, la pintura de Brauner se caracterizaba por el uso de acentuadas referencias mitológicas con arquitecturas de ambiente metafísico, al influjo de Giorgio De Chirico (Lozano, 2008: 62).

In tal senso, propendiamo per l'idea che Remedios si sia avvicinata alla pittura metafisica, così come a quella daliniana, tramite Óscar Domínguez e Esteban Francés (cfr. Cap. III; Cap. VII).

Luis Martín Lozano continúa:

> Quizá solo como Salvador Dalí, Brauner le proporcionó a Varo un referente visual del poder que tenían los sueños y la cosmogoníás mágicas […]. A Victor Brauner, como a otros surrealistas, no sólo le interesó el mundo onírico como un referente de imágenes bizarras que lindaban con la irracionalidad, sino también por las revelaciones ocultas que existían implícitamente en los sueños. El sentido casi premonitorio que la pintura llegó a tener para Brauner significó para Remedios la posibilidad de comprobar que el arte no era un mero ejercicio intelectual, sino que estaba estrechamente atado a la formulación de un destino

---

guerra risiede nei pressi di Marsiglia. Probabilmente conosce Remedios nel 1938 quando rientra di nuovo a Parigi da Bucarest (cfr. Kaplan, 1998: 65-68; 72-74).

[60] "Victor le dio a Remedios una agradable acuarela de una mujer andando que pintó -nel 1941 con questa dedica-: "A ma très chère amie Remedios avec le souvenir d'une epoque aneffacable de ma vie. Son admirateur ami. V. B. Marseille oct. 1941" (Kaplan, 1998: 73).

[61] Un'influenza particolare recata a Remedios Varo da Victor Brauner appare in un'opera come *En el techo del mundo* (1938-1939), in cui compaiono animali fantastici antropomorfizzati in un paesaggio primordiale. Appartiene al periodo in cui l'artista catalana non presenta ancora uno stile definito e potrebbe essere posto a confronto con le forme metamorfiche e primitive presenti in *El remitente* dipinto da Victor Brauner nel 1937.

> prestablecido, y al cual sólo el artista -come iniziato- podíá acceder con ojo visionario[62] (Lozano, 2008: 62-63).

Per Remedios Varo, dunque, la frequentazione degli artisti surrealisti, come Victor Brauner[63], si connota come una ulteriore possibilità per "acceder a descifrar el continuo enigma de la existencia, y que el devenir no se limitaba al mundo de lo real". L'artista sottolinea a posteriori, come indica Raquel Tibol:

> Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad[64]. Hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra no la persona; no me interesa la polémica ni ninguna actividad, soy esencialmente pacífica, necesito la paz (Tibol, 1957, cit. Varo, 1990: 59).

Libertà, liberalità, spontaneità, intuizione, immaginazione onirica, creatività, visione ironica e consapevole della esistenza sono caratteristiche soggettive che riesce ad esprimere attraverso l'opera, a cui attribuisce maggior importanza che a se stessa come persona. Il pacifismo per Remedios è naturale componente del carattere ed è proprio di coloro che riescono a vedere il mondo con la giusta distanza critica sulle cose, capacità non comune di raggiunta consapevolezza. Il suo è un percorso di conoscenza che si avvicina allo spiritualismo, ma che non dipende soltanto dalle teorie di Georges Gurdjieff, da lei predilette, (cfr. Cap. VI), basate sulla riscoperta della dimensione interiore, con cui, in ogni caso, entra in contatto quasi sicuramente proprio in tale periodo, anche se non è possibile appurare se abbia realmente incontrato il grande maestro che dal 1936 viveva a Parigi[65]. Pacifista è la sua posizione anche nei confronti di ogni violenza che si manifesta nelle avversità della guerra civile spagnola, che si rivela terribile per lei, anche se non lo manifesta direttamente come denuncia, ma avanza idee

[62] Nel 1958, quando Remedios Varo torna in Europa, si incontra di nuovo a Parigi con alcuni surrealisti -Brauner, Breton, Péret.- Visita lo studio di Brauner, che trova fisicamente *acabado*, di cui ha conservato nella sua camera da letto una delle prime opere degli anni Trenta che gli aveva dato, come appare nella corrispondenza di Remedios con Walter Gruen conservata nell'archivio di Gruen come eredità donata al MAM di Città del Messico.

[63] "Sin duda […] el artista que ejerció sobre ella un fuerte ascendente fue Victor Brauner, pues por encima del hecho que hayan sido más que amigos, Brauner debió ser el facilitador para Remedios de la posterior concepción de una inconmensurable capacidad para crear seres fantásticos, que actuarán como metáforas de la condición individual" (Lozano, 2008: 62).

[64] "Fue seguramente con esas particularidades con las que Varo sintió afinidad: la convicción de la importancia del arte, la confianza en lo intuitivo y la creencia en el impulso subconsciente" (Kaplan, 1998: 63).

[65] Georges I. Gurdjieff aveva costituito un Priorato, acquistando una proprietà nel 1922, il castello di Prieure a Fontainebleau, sede dell'Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo, attivo fino al 1933, mentre, nel periodo in cui l'artista era presente nella capitale francese, organizzava incontri e conviti nel suo dipartimento nella Calle Colonel-Renard. Più tardi, alla metà degli anni Trenta crea un gruppo femminile conosciuto come La Cuerda, ad accesso ristretto, che si riuniva in Montparnasse.

democratiche e libertarie, come repubblicana, nonostante fosse distante dalla sua terra, vivendo a Parigi. Ciò diventa solo l'anticipazione di un contrasto profondo che raggiunge il culmine con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, che la vede coinvolta attivamente per aiutare e salvare gli amici di "viaggio"[66], artisti, e il compagno Benjamin, con cui trova sicuramente un terreno di confronto riguardo alle proprie idee politiche. "Al avanzar los alemanes, ella ve como su compañeros huyen a lugares más seguros; Péret -nel febbraio 1940- es movilizado y enviado a Nantes: État Major XI région, Place Maréchal Foch. Remedios se queda prácticamente sola en París" (Varo, 1990: 61). Imprigionato a Rennes nel mese di maggio del medesimo anno, esce il 22 luglio, grazie al *soborno* accettato da una guardia nazista.

Quando si trova recluso in prigione, Benjamin pensa a Remedios, rimasta sola, come emerge da *La parole est à Péret* (cfr. Cap. IV). Grazie all'aiuto dell'amico Domínguez, quest'ultima si stabilisce a Canet-Plage, vicino a Perpignan quando nel luglio 1940 i nazisti occupano Parigi, alloggiando in un "albergue organizado por otro surrealista, Jacques Hérold" (Mendoza Bolio, 2010: 30)[67]. Ricorda lei stessa questo periodo in una lettera a posteriori, inviata nel 1946 a carissime amiche, tra le quali Narcisa Martín Retortillo:

> Salí de París tres días antes de la llegada de los alemanes; yo me figuraba que habría horribles batallas y cataclismos sin cuento para la toma de París; si llego a saber que no iba a pasar nada, ni me muevo, porque la peregrinación que hice a través de Francia, fue de órdago. Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo, a orillas del Mediterráneo, a unos diez kilómetros de Perpignan; en este lugar encontré a otros amigos afortunadamente. Yo me instalé en una especie de casita o de choza y me dediqué a la vida semisalvaje durante tres meses, en que se me acabaron los centavos y mi color estaba más cerca del chocolate que de otra cosa (Varo, 1990: 216).

[66] "La aversión que sentía Remedios por todas las formas de violencia, no le impiden verse envuelta en dos guerras, la Guerra Civil Española, que la hizo huir de su país, y la Segunda Guerra Mundial. A finales de los años treinta tuvo que socorrer a algunos amigos que se encontraban en apuros. Con su generosidad innata, no dejó de ayudar a los recién llegados a París que tenían dificultades de orden político y económico. […] Supo que -Gerardo Lizárraga- estaba en Argelés y movilizó todos los resortes posibles hasta sacarlo de allí. A José M. Viola, Remedios lo disfrazó, como a otros muchos, mientras Domínguez le falsificaba los documentos" (Varo, 1990: 60-61). Nella biografia di Remedios Varo, stesa da Walter Gruen, si accenna al fatto che abbia aiutato un disertore dell'esercito francese, che le ha comportato la condanna all'incarcerazione. Per evitare ripercussioni, insieme a Benjamin Péret, migra volontariamente dall'Europa allo scoppio del secondo conflitto mondiale, quando la Francia è invasa dai tedeschi.

[67] "Varo se fue a Canet-Plage cerca de Perpignan en los Pirineos orientales, a un refugio organizado por otro surrealista, el artista Jacques Hérold. Remedios se quedó primero en casa de Hérold, con muchas otras personas que asimismo habían huido de París, y al cabo de algún tiempo se emparejó con Victor Brauner, que, como refugiado rumano judío, también se mudó para vivir solo y, a cambio de una ración diaria de pescado, ayudaban a los pescadores locales a recogir las redes" (Kaplan, 1998: 72).

Continua, precisando:

> Entonces volví a París en un vagón de tren, de esos para transportar caballos, en donde permanecí seis días en compañía de otras 35 personas; este es un viaje que nunca olvidaré por lo extraordinario y descacharrante que resulta la convivencia forzosa con 35 personas pertenecientes a las más diversas clases sociales y profesiones. Una vez en París trabajé en lo que pude y fue madurando mi plan para venirme a América; la cosa era peliaguda, pero después de pasar siete meses, en París encontré la oportunidad de irme a Marsella, único lugar en donde podía haber una posibilidad de embarque. Llegué a Marsella más muerta que viva a fuerza de las carreras y sustos que suponía atravesar la línea de demarcación entre la Francia ocupada y la otra parte mal llamada libre -perché controllata dal "maréchal" filo-tedesco Pétain con un governo collaborazionista a Vichy- porque en ésta es donde empezaba lo peor (Varo, 1990: 216).



Fig. 9. Remedios Varo e Benjamin Péret di fronte alla Villa Air-Bel a Marsiglia verso il 1941. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://remedios-varo.com/biografia/

Conclude, indicando l'unica via d'uscita:

> Total que llegué y estuve siete meses dando vueltas hasta que conseguì embarcarme para Orán; de Orán atravesé toda Argelia y Marruecos hasta Casablanca y una vez allí resulta que el barco no salía todavía y yo espera que te espera y el dinero que se acaba (Varo, 1990: 216).

Riesce a vendere due *sábanas* che portava con sé per milleottocento franchi per pagare il viaggio e arrivare a Veracruz: "estuve en las Islas Bermudas, en Santo

Domingo y en Cuba; -scrive- sólo en Cuba, me pude bajar del barco a dar un vistazo a La Habana que me pareció un lugar suculento y paradisíaco. Llegué a Veracruz" (Varo, 1990: 217).

Nella lettera non nomina Péret, ma è implicito che, dopo la sua liberazione in seguito all'armistizio decretato nel giugno 1940, si ritrovano a Parigi per poi raggiungere Marsiglia. Qui, protetti dagli aiuti americani, per i precedenti politici di Benjamin e per le loro idee repubblicane di sinistra, vivono dalla primavera dell'anno successivo con altri rifugiati, come gli artisti Hans Bellmer, Victor Brauner, René Char, Oscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Sylvain Itkine, Wilfredo Lam, André Masson, lo stesso André Breton, che si riunivano ogni fine settimana presso la sua "vivienda provisional", la Villa Air-Bel de La Pomme[68], che aveva assunto temporaneamente il nome di Chateau Esper-Visa.

> A los refugiados se les prestaba ayudas de diversos tipos. Se hacian subastas de obras de arte en las que ellos participaban. […] Pasaban el tiempo con sus conocidos pasatiempos, renovándolos e inventando algunos nuevos. Se confecionó el Juego de Marsella[69]; los cuatro colores de las cartas los reemplazaron por emblemas que simbolizaban el Amor, el Sueño, la Revolución y el Conocimiento: llama, estrella, rueca y sierra. El padre Ubu es el *joker*, y los reyes, reinas y sotas se convierten en genios y sirenas. Se suceden las reuniones, las meriendas campestres, se pinta para poder optar a las subastas; pero se trata tan sólo de un tránsito hacia el destino definitivo (Varo, 1990: 62).

Nell'attesa di ottenere il visto e il passaporto[70] per uscire dalla Francia di Vichy, Benjamin lavora nella cooperativa trotzkijsta Croque-Fruit, mentre, dopo nove mesi di permanenza, nel novembre del 1941 si imbarca fino a Oran con Remedios e, di seguito, sul Serpa Pinto a Casablanca per il Messico.

[68] André Breton rimane a Marsiglia dall'ottobre del 1940. Si unisce al gruppo di Varian Mackey Fry -il rappresentante in Europa della direzione americana di Marsiglia- e Victor Serge presso Villa Air Bel, in cui appaiono anche Max Ernst, Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Wilfredo Lam, André Masson y René Char.

[69] Inventato nel marzo del 1941 durante un incontro frequente ad Au Brûleur de loups, una caffetteria nel Porto Vecchio, di artisti esiliati, come variante del gioco dei tarocchi di Mrsiglia. Dopo aver disegnato le figure dei tarocchi, ventidue progetti di mappe sono elaborati da diversi artisti. Ad esempio Victor Brauner disegna *Helen Smith* (nata come Catherine Elise Müller (1861-1920). *Sirena della conoscenza* e *Hegel. Genio della conoscenza* in relazione a Breton che trae da Hegel la sua definizione di umorismo oggettivo (cfr. Capitolo VIII), mentre Oscar Dominguez, che si trasferisce a Marsiglia più tardi per motivi di sicurezza, disegna *Freud. Mago dei sogni* e *Asso del sogno*.

[70] Benjamin Péret invia una lettera ad André Breton, quando quest'ultimo si trova in Messico, datata 9 giugno 1938, in cui scrive che a Remedios era stata negata la prima richiesta di passaporto: "Además también han negado el pasaporte a Remedios y ahora me encuentro con el dinero del viaje asegurado y en la imposibilidad de partir a causa de este pasaporte y por la imposibilidad en que estoy de sacar 300 dólares para depositar en la aduana mexicana" (Péret, cit. Varo, 1990: 65-66).

### 1.6. Il trasferimento a Città del Messico, il "luogo dell'esilio volontario"

Quando Remedios Varo decide di affrontare il viaggio insieme a Benjamin Péret per giungere in Messico, agisce, in verità, come altri artisti del contesto europeo che, in relazione allo scoppio del secondo conflitto mondiale, optano per il "nuovo mondo", attraversando l'Atlantico. Se da un lato New York, considerata la metropoli per eccellenza del mondo occidentale, diventa, tra la fine degli anni Trenta e gli inizi dei Quaranta, la meta degli esponenti dell'avanguardia, non solo surrealista, dall'altro, Città del Messico accoglie una serie di artisti che manifestano l'ansia di libertà e la ricerca di un luogo in cui impostare una nuova vita. Il Messico, in verità, viene considerato come terra di approdo per i rifugiati europei che, lasciando il proprio paese d'origine, preda del nazifascismo o violentato dallo scoppio della guerra civile spagnola, chiedevano il diritto d'asilo e la cittadinanza ad un governo che sotto il presidente Lázaro Cárdenas del Río poteva garantire una politica democratica di apertura[71] verso comunità immigrate come quella che si costituisce a Città del Messico[72], composta di artisti e scrittori. Benjamin Péret e Remedios Varo[73] frequentano i caffè come il Tupinamba, in cui si parlava di letteratura, filosofia, arte e politica, e instaurano legami di amicizia con Leonora Carrington[74], pittrice e scrittrice, José Horna, scultore e disegnatore, e sua moglie Kati Horna[75] che, lavorando nell'ambito della fotografia, scatta, nel corso degli anni, singolari immagini alle amiche, che assumono rilievo come testimonianze biografiche. Scrive Giada Centazzo, riferendosi a Leonora e Remedios:

> A Colonia Roma, il quartiere di stranieri alla periferia di Città del Messico che diventa la loro casa […] costruiscono un tessuto di relazioni che compensa il

[71] "El presidente Cárdenas se comprometió a ayudar a la República Española, fundando la Casa de España, con fondos de varias entidades mexicanas. Esta organización fue un éxito, se ocupó de procurar puestos de trabajo para los españoles que al poco tiempo adquirieron independencia económica y estabilidad. Fueron creadas otras entidades además de la anteriormente mencionada como la S. E. R. E. (Servicio de Emigración para Republicanos Españoles) y la J. A. R. E. (Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles)" (Varo, 1990: 66).

[72] "El 23 de enero de 1940 el presidente Cárdenas había ofrecido a los exiliados la oportunidad de obtener la ciudadanía mexicana, con el único requisito de firmar un documento y dar el lugar de nacimiento. Remedios nunca dejó de tener nacionalidad española" (Varo, 1990: 68).

[73] Gli aiuti americani, quando si trovano entrambi a Marsiglia, garantivano la partenza per gli Stati Uniti, ma per motivi politici relativi alla militanza comunista, Benjamin Péret non può essere accolto in tale paese, quindi vengono direzionati verso il Messico.

[74] Leonora Carrington (Clayton Green, Clayton-le-Woods, 1917 - Città del Messico, 2011) scrittrice e pittrice inglese, diventa una grande amica di Remedios Varo, quando si incontrano di nuovo in Messico, dopo essersi conosciute a Parigi negli anni Trenta (cfr. Cap. IX).

[75] Nel 1939 Kati Horna (Katalin Deutsch Blau, Budapest, 1912 - Mexico, 2000) che si era trasferita a Barcellona, durante la guerra civile, commissionata dal governo repubblicano spagnolo per documentare la guerra e registrare la vita quotidiana delle comunità in prima linea, con José Horna fugge a Parigi e poi migra in Messico "En esta tierra -dice, relativamente ai rifugiati europei, in un'intervista- encontraron los europeos su nueva patria, un lugar donde fueron bien acogidos, incluso tuvieron un trato fácil y cordial con las altas esferas de la política y de la burguesía, contacto que para algunos, como los artistas de vanguardia, hubiera sido impensable en su país de origen" (Horna, cit. Varo, 1990: 68).

senso profondo di sradicamento che vivono. Insieme all'amica Kati Horna creano un'allegra comunità di surrealisti, cui fanno parte anche i pittori messicani Gunther Gerzso[76] e Agustín Lázo[77] (Centazzo, 2014: 69).



Fig. 10. Remedios Varo in Messico intorno al 1943. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://surrealism.website/Remedios_Varo.html

In verità, nell'ambiente artistico "i più 'puri' surrealisti" (Sileo, 2007: 63) sono il cineasta Luis Buñuel (cfr. Cap. V), il poeta Benjamin Péret, il pittore peruviano César Moro[78], che aveva trascorso molti anni a Parigi, come l'artista austriaco, esperto di etnografia e arte americana Wolfgang Paalen[79], sua moglie Alice

[76] Gunther Gerzso (1915 - 2000), amico di Remedios e Leonora, che ha ritratto nell'opera *Los dias de Gabino Barreda* (1944) (cfr. Capitolo VIII), è un artista plastico messicano di origine ungherese-tedesca che si distingue come pittore, scenografo, scrittore e regista teatrale e cinematografico e parte del movimento artistico noto come *La Ruptura*. Nel 1931 Gunther lascia l'Europa a causa delle difficoltà causate dalla Grande Depressione. Nel 1935 ottiene una borsa di studio per studiare alla Cleveland Playhouse, dove disegna scenografie e negli anni '40 e '50 lavora come scenografo nell'industria cinematografica. Dal 1944 si stabilisce a Città del Messico, dove si dedica alla progettazione di schizzi per opere di teatro e alla scrittura di opere teatrali e successivamente alla pittura.

[77] Agustín Lázo Adalid (Ciudad de México, 1896 - 1971), pittore, disegnatore e drammaturgo, è il pioniere del surrealismo nell'arte messicana per gli storici specialisti. A lui Remedios Varo regala un suo disegno.

[78] César Moro, nome d'arte di Alfredo Quíspez Asín (Lima, 1903 - 1956), poeta e pittore peruviano surrealista firma il suo primo disegno con tale pseudonimo, ripreso dal nome di un personaggio di un romanzo di Ramón Gómez de la Serna, utilizzandolo anche in seguito. Entra in contatto con i surrealisti durante il suo soggiorno a Parigi, quando stringe una profonda amicizia con André Breton. Scrive componimenti poetici in francese e diventa una figura centrale nella circolazione delle idee e dell'estetica dell'avanguardia tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta.

[79] Wolfgang Paalen (Vienna, 1905 - Taxco, 1959), che alla metà degli anni Trenta era membro del gruppo *Abstraction-Création*, costituitosi a Parigi nel 1931, si affilia al surrealismo, diventandone un esponente fino al 1942. Giunge, in seguito, ad assumere una posizione divergente dal dogmatismo bretoniano con la fondazione a Città del Messico, di una nuova rivista, *Dyn*, a cui chiede di collaborare anche Remedios Varo, per conciliare le opposte tendenze materialiste e

Rahon[80], come Leonora Carrington e Remedios Varo[81], anche se non si ritengono affiliate all'avanguardia.

### 1.6.1. La "colonia" dell'arte nell'ambiente di Città del Messico

Quando gli "europei", come una piccola colonia artistica, giungono in Messico, in verità, non rientrano nei circuiti ufficiali e nelle manifestazioni pubbliche, ma, anzi, svolgono attività permanendo spesso su versanti ritenuti marginali rispetto all'arte tradizionale messicana e si trovano di fronte ad un ambiente in cui gli artisti autoctoni da Antonio Ruiz[82] a Julio Castellanos[83], Rufino Tamayo[84], María Izquierdo[85] stanno lavorando sulla fantasia, sul mito, sul

---

mistiche presenti nell'avanguardia. Si unirà nuovamente al gruppo bretoniano nei primi anni Cinquanta, durante il suo soggiorno a Parigi.La sua particolare passione per le culture matrilineari preceltiche gli comporta anche di trovarsi in consentaneità con Leonora Carrington. Intanto, nel 1941 a Michoacán, attraverso l'artista Gordon Onslow Ford (cfr. Cap. II), si era formato un altro gruppo prossimo al surrealismo.

[80] Sempre nel 1939 giunge in Messico anche Alice Rahon (Alice Marie Ivonne Philippot, Chenecey-Buillon, 1904 - Città del Messico, 1987), che aveva sposato nel 1934 Wolfgang Paalen, incontrato a Parigi nel 1931, avvicinandosi poco più tardi al movimento surrealista, per aderirvi ufficialmente (cfr. Cap. IV; Cap. VIII; Cap. X). "È in questo particolare ambiente - il paese surrealista *par excellence* decantato da Breton ed Artaud che aveva già accolto altri surrealisti, - che- Wolfgang Paalen con la moglie Alice Rahon -diventano- animatori della rivista *Dyn*" (Centazzo, 2014: 68). Nel 1936 inizia a pubblicare poesie con il nome di Alice Paalen e si dedica in seguito alla pittura, contribuendo alla nascita dell'arte astratta in Messico, e assumendo il cognome Rahon, probabilmente dalla nonna bretone, quando divorzia da Paalen.

[81] "Si Remedios Varo se mantuvo en estrecho contacto con otros artistas exiliados como Leonora Carrington, Alice Rahon, Wolfgang Paalen y Eva Sulzer, no fue tanto porque estuviéran condenados a una marginación del ambiente artístico mexicano, sino porque compartían una condición existencial común y fuertes lazos culturales con Europa" (Lozano, 2008: 68).

[82] Antonio M. Ruiz (Texcoco, 1892 - Città del Messico, 1964), pittore della vita quotidiana e disegnatore scenico, era conosciuto per il suo soprannome d'infanzia *El Corzo* o *El Corcito*, che è stato concesso dalla sua somiglianza fisica con un popolare torero spagnolo. Nel 1942 inizia a insegnare belle arti alla Scuola Nazionale di Pittura, Scultura e Incisione *La Esmeralda* in cui assume la posizione di direttore. Non è mai stato molto coinvolto nel movimento muralista messicano sponsorizzato da José Vasconcelos, a causa della sua carriera di insegnante. Ruiz, durante la mostra internazionale surrealista presso la Mexican Art Gallery di Città del Messico, mostra due opere, che i critici chiamano "ejemplos estilísticos de realismo mágico".

[83] Julio Castellanos González (Ciudad de México, 1905 - 1947) en 1918 si iscrive alla Academia de San Carlos a Città del Messico e studia pittura viaggiando per l'Europa, nel nord e sud America. Pratica con stile originale la pittura murale e di cavalletto e lavora come disegnatore e litografo.

[84] Rufino Tamayo (Oaxaca de Juarez, 1899 - Città del Messico, 1991), che, quasi al termine degli anni Trenta si trasferisce a New York, offre un *input* di rilievo nella pittura messicana, come pittore e incisore, ispirandosi all'arte popolare come Rivera, Orozco e Siqueiros, per attraversare varie correnti, dal realismo, all'espressionismo, all'astrattismo, prediligendo, rispetto ai muralisti, la pittura da cavalletto, anche se nel 1933 aveva realizzato pitture parietali per un Conservatorio a Città del Messico.

[85] María Izquierdo (San Juan de los Lagos, Jalisco, 1902 - Ciudad de México, 1955) trasferitasi a Città del Messico nel 1923, comincia a lavorare come artista professionale, studiando e conoscendo Diego Rivera e Rufino Tamayo, e sperimentando nuove tecniche. All'inizio degli anni Venti, si associa con el Movimiento Pro-Arte Mexicano y los Contemporáneos, acercandose al folclore y a los elementos populares. Prima donna artista ad esporre negli Stati Uniti, si è orientata verso il surrealismo, mantenendo relazioni con i muralisti del 'mexicanismo', Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros.

folclore, sull'autoritratto, distanti dal surrealismo europeo o orientati ad accoglierne solo di riflesso l'influenza.

Come sottolinea Luis Martín Lozano:

> En 1941, cuando Remedios llegó a México, por vez primer, es cierto que el movimiento muralista se convertía en retórica de una postura nacionalista oficial, pero la pintura de caballete, la fotografía y las artes gráficas se renovaban en continuas propuestas. Por supuesto que el surrealismo de Breton se antojaba, en 1941, un tanto trasnochado, pues se hablaba de sobrerrealismos […] y suprarrealismos [sic] desde 1924 , pero, -per esempio- frente a un cuadro de Max Ernst o Yves Tanguy, la pintura de María Izquierdo o Frida Kahlo retumbaba con mayor color, crudeza, violencia y frenesí (Lozano, 2008: 68).

In ogni caso, nel paese si prospettano graduali mutamenti nel clima artistico, che risente di una modernizzazione che si paventa nel periodo appena successivo alle sanguinose vicende della Rivoluzione[86].

> Artisticamente, il Messico del periodo tra le due guerre non è più solo la nazione del muralismo. I *tres grandes*, Rivera, Orozco e Siqueiros, hanno già scritto le più importanti pagine di questo movimento, cantore del nazionalismo e dell'anticolonialismo messicano. Dopo aver esaltato le gesta rivoluzionarie, celebrato l'indipendenza e la costituzione di uno stato equo e all'avanguardia, recuperando la cultura e le tradizioni pre-colombiane e la storia della mesoamerica arcaica, i muralisti sono diventati artisti di Stato, eroi della conservazione. Primo fra tutti quel Diego Rivera, uomo simbolo del Messico post-rivoluzionario, ora allineato a uno stalinismo di regime sempre più solido. Il tramonto del muralismo, con le sue componenti di *mexicanidad* e *machismo*, vede l'affermazione di nuove correnti artistiche e movimenti di respiro smaccatamente modernista. Gli echi dell'arte europea contemporanea, rafforzati dagli intensi flussi migratori del corso degli anni '20 e '30, hanno lentamente penetrato la società messicana, portando in superficie un sentire più cosmopolita e internazionale (Centazzo, 2014: 67-68).

Al tempo stesso Giada Centazzo precisa:

[86] "Pero fue después de la Revolución mexicana de 1910, que el país se convirtió en un poderoso imán artístico y cultural para muchos extranjeros" con un movimento che appariva come "un auténtico Renacimiento mexicano. […] Después de 1920 los artistas vivieron en un prolífico caldo de cultivo, en un ambiente de entusiasmo donde las ideas estèticas venidas de allende se podían discutir en las mesas del Café de Nadie, en las páginas de revistas como *Forma y Contemporáneos* y, sobre todo, en el margen de las cuatro equina de los muchos cuadros que los pintores realizaban con ímpetu de modernidad y de vanguardia" (Lozano, 2008: 68).

> È ciò che ritroviamo nelle tele di pittori e artisti del cosiddetto realismo magico, sorta di surrealismo spontaneo (cfr. Cap. IV) precedente alla venuta di Breton nel 1938 e alla successiva esposizione alla Galleria di Ines Amor, di Antonio Ruiz, Augustin Lázo, Orozco Romero, Guillermo Meza, Carlos Mérida, negli scatti del fotografo Manuel Álvarez Bravo, nelle poesie degli estridentisti come Maples Arce. Ma anche nei quadri intimisti di piccolo formato di María Izquierdo e Frida Kahlo. Un sottobosco artistico vivo e pulsante, che nella persona di Rufino Tamayo troverà l'iniziatore di quella "ruptura" degli anni '50 che è la base dell'arte messicana contemporanea" (Centazzo, 2014: 68).

In verità gli artisti e gli intellettuali immigrati si distinguono in due gruppi, guidati rispettivamente da Benjamin Péret, il "poeta dell'amor sublime"[87] e Wolfgang Paalen, che, insieme a César Moro, organizza nel 1940 con André Breton l'*Esposición Internacional del Surrealismo* alla Galería de Arte Mexicano. Inaugurata il 17 gennaio del medesimo anno, viene introdotta dallo stesso César Moro, che nel catalogo, inquadrando gli inizi del "siglo XX", si riferisce a Pablo Picasso, definito *el incomparable*, a Giorgio De Chirico, *aparición sensacional*, a Marcel Duchamp, *presencia turbadora* per poi esprimere la "palabra mágica del nuevo siglo: Surrealismo". Continua accennando al "panorama de alucinaciones concretas y tangibles, de iluminaciones" citando Lautreamont e Sade, "astros mayores o de luz más pura" e André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Ernst, che si sono dedicati alla "magnífica empresa de transformación, de recreación del mundo". Con enfasi scrive nel prologo nel mese di novembre del 1939:

> la pintura surrealista es la aventura concreta por excelencia. Es el salto que aplasta las cabezas babosas y amorfas de la canalla intelectual. […] Una multitud de mariposas nocturnas cubre literalmente cada centímetro de pintura surrealista. […] El surrealismo muestra sus armas terribles: la palabra, una tela, colores, humo, cola (Moro, 1939, cit. Bradu, 2012: 199).

Termina riferendosi alla poesia, alla cui conquista si sono lanciati gli artisti e che, secondo la profezia "del Cisne de Montevideo", "debe ser hecha por todos, no por uno" (Moro, 1939, cit. Bradu, 2012: 200).

Naturalmente l'esposizione suscita immediatamente le critiche della stampa, che restituisce il clima di *desilusión general*, come emerge nell'articolo di Luis Cardoza y Aragón (1940, cit. Bradu, 2012: 201), apparso in *Taller* (VIII-IX), nel febbraio del 1940, che definisce addirittura "antisurrealista" André Breton, dichiarato *fanatico y cartesiano*, mentre il surrealismo è "un aspecto

[87] "El 'gran deseo' y el 'pequeño deseo' […] según él, se mezclan en el amor sublime: el primero atañe a la unión del cuerpo y de la mente entre los amantes, y el segundo al erotismo" (Bradu, 2018: 281).

contemporáneo de una gran tradición de arte". Considera Freud, che "ha dado nuevos medios para conocer al hombre y acrecentar su posibilidad" (Cardoza y Aragón, 1940, citado por Bradu, 2012: 201) e aggiunge: "En Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, encontramos ya las exigencias fundamentales de este movimiento poético" (Cardoza y Aragón, 1940, cit. Bradu, 2012: 201), che, però, è definito un "vago viento verde de podredumbre y disolución" (Cardoza y Aragón, 1940, cit. Bradu, 2012: 201), come l'esposizione, ad eccezione delle creazioni di Picasso, Miró, Dalí, De Chirico, Ernst, i medesimi nominati anche in altri articoli, come quello di José Rojas Garcidueñas (1940, cit. Bradu, 2012: 204-206), insieme a Magritte, Tanguy, Duchamp, Harp, Domínguez, Kandinsky, che, in verità, è uno dei maggiori esponenti dell'Astrazione lirica, come Klee, e ancora Masson, Picabia, Ray, Rivera, Lazo, mentre non cita figure femminili, come la stessa Remedios, presente in mostra con una sua opera, *Recuerdo de la Walquiria* (*Hiedra Salvaje*) e neppure Frida Kahlo.

In tali circostanze si dovevano, però, fare "i conti" anche con artisti presenti nella sezione messicana, appunto, che già nel corso degli anni Trenta avevano acquisito rilievo in ambito nazionale, quali Diego Rivera e Frida Kahlo che, in verità, nonostante sia stata inquadrata dalla critica come artista surrealista, non si è mai sentita tale. Remedios incontra ambedue negli anni in cui vive a Città del Messico, anche se non frequenta il loro "circolo" (cfr. Cap. III, Cap. VI, Cap. IX), come conferma l'amica Leonora Carrington nel corso di una intervista:

> There was also Remedios, Péret, Octavio Paz, Diego Rivera, and for a little while Frida Kahlo, Diego and I would every now and then see [José Clemente] Orozco. Diego and Frida got remarried and I helped with the wedding. It was a huge party. I had a long conversation with Diego who told me a lot of gossip. He was very animated; he was a lot of fun, full of life, exuberant. But Frida was going through a rough patch, she was becoming seriously ill so I barely saw her[88] (Carrington, 1997, cit. Aberth, 2010: 58).

Gli artisti immigrati generalmente mantenevano contatti con l'Europa, mentre, nella maggior parte dei casi, risultava difficile la mescolanza tra personalità locali[89] e provenienti da paesi europei.

[88] Leonora Carrington spiega: "Comunque a mio modo di vedere né Frida né Maria erano surrealiste, come invece spesso si trova scritto in qualche libro. Sono definizioni che forse hanno fatto la loro fortuna, ma che in reltà sono il frutto di una difficile comprensione dei rapporti che si instaurrono tra loro e i surrealisti che visitarono il paese in quegli anni … Frida lavorava da sola, isolata dal resto del mondo, e di certo non pensava al movimento francese, né tantomeno credeva di farne parte" (Carrington, 2007: 219).

[89] "Pintores como Agustín Lázo, Carlos Mérida y Roberto Montenegro lo habían comprendido con cierta ortodoxía, y otros como Antonio Ruiz -quien quizá nunca lo entendió de todo- supieron conjuntar algunos aspectos, como la ironía y la sátira, con lo más profundo de las tradiciones vernáculas de México. Y frente a un cuadro de Max Ernst o Yves Tanguy, la pintura de María Izquierdo o Frida Kahlo retumbaba con mayor color, crudeza, violencia y frenesí" (Lozano, 2008: 68).

Scrive Diego Sileo:

> Nonostante il Messico si fosse dimostrato disposto ad accogliere così tanti stranieri, ci fu sempre un certo distacco tra gli immigrati europei e i circoli degli artisti messicani. Gli immigrati cercavano di ricreare il loro stile di vita europeo nell'ambiente messicano e. dal momento che non uscivano fuori dalle loro ristrette comunità, conducevano un'esistenza cosiddetta "all'europea". Dal canto loro, gli artisti messicani erano preoccupati di questa ennesima invasione europea e cercavano di salvaguardare la loro "messicanità", promuovendo la cultura indigena e opponendosi all'influenza colonizzatrice degli stranieri (Sileo, 2007: 74).

Da questo punto di vista dubitiamo del fatto che le due amiche Leonora e Remedios siano giunte ad integrarsi completamente, anzi potremmo intuire che gradualmente avessero costituito un gruppo "chiuso", sia per ambiti di conoscenze, sia per differenti sperimentazioni creative, sia per stimoli intellettuali[90].

Luis Martín Lozano chiarisce:

> Si Remedios se mantuvo en estrecho contacto con otros artistas exiliados como Leonora Carrington, Alice Rahon, Wolfgang Paalen y Eva Sulzer, no fue tanto porque estuviéran condenados a una marginación del ambiente artístico mexicano, sino porque compartían una condición existencial comun y fuertes lazos culturales con Europa (Lozano, 2008: 68).

Bisogna considerare che dagli anni Quaranta del novecento si sfalda, per la prima volta, il monocentrismo artistico e letterario che fino agli anni Venti e Trenta coincideva con l'area europea e, in maniera specifica, continentale e nordoccidentale, per dare origine ad un bipolarismo culturale che si è perpetuato fino ai tempi attuali, in cui continue inferenze, embricazioni e integrazioni policentriche contribuiscono a costituire un portato artistico globale. Se da un lato la capitale francese fin dall'ottocento e già nella seconda metà del secolo precedente aveva attratto molteplici energie creative, costituendo il fulcro portante per la circolazione di esperienze artistiche e il nucleo propulsore per gruppi, correnti, movimenti che le erano nati in seno e che avevano trovato terreno fertile per la loro diffusione, dall'altro, nel corso degli anni Quaranta del novecento, il contesto internazionale si amplia al confronto, alla relazione e allo scambio tra l'*entourage* europeo nelle sue molteplici sfaccettature e quello americano. Non solo viene valorizzato dalla critica il lavoro creativo degli artisti dell'ambiente statunitense, nativi e immigrati, ma anche di coloro che vivono e operano

[90] "Con los años, Varo seguramente se enamoró de México, recibió las caricias de su benigno clima y la suave calidez de su siempre refulgente sol. Aquí se rodeó de amigos, e incluso de ciertos amantes" (Lozano, 2008: 68).

nell'America latina, che, nel corso degli anni Trenta, come menzionato, si era già distinta per gli esiti, anche se non subito riconosciuti in ambito internazionale, del muralismo messicano, che nel decennio successivo si sarebbe orientato verso un'intonazione celebrativa[91].

Breton, Masson, Duchamp, Ray, Artaud, Bataille si recano oltreoceano scegliendo New York per sfuggire al nazifascismo ed alle vicende traumatiche della guerra[92], ma per molti di loro il Messico assume un valore rivelatorio[93]. Difatti, quando i surrealisti nel 1929 avevano tracciato "un mapa" del mondo pubblicato in *Variétés*, una rivista belga, il paese messicano appariva intatto in quanto considerato territorio capace di alimentare l'immaginario.

Fernando Martín Martín scrive:

> En pocas ocasiones la tan anhelada "unión de opuestos" de los surrealistas se hace tan patente como en México, la vida y la muerte, lo real y lo sobrenatural, lo mágico y lo cotidiano, su extraordinario pasado y su presente, el relieve, la flora y la fauna y sus contrastes… todo coexiste ofreciendo una irresistible fascinación" (Martín Martín, 1988: 18).

Già nel 1938 André Breton insieme a Jacqueline Lamba aveva viaggiato in questo paese "postrivoluzionario"[94] che, come sottolinea Susan L. Aberth (2010: 57) "was celebrating its indigenous roots, not its colonial Spanish heritage", per alcune conferenze e per incontrare Trockij che sarebbe stato ucciso due anni più tardi, da lui definito *the surrealist place par excellence*[95], tanto da essere stimolato in seguito a scrivere l'articolo "Souvenir du Mexique" nella rivista *Minotaure*,

[91] "En 1941, cuando Remedios llegó a México por vez primera, es cierto que el movimiento muralista se convertía en retórica de una postura nazionalista official, pero la pintura de caballete, la fotografía y las artes gráficas se renovaban en continuas propuestas. Por supuesto que el surrealismo de Breton se antojaba, en 1941, un tanto trasnochado, pues se hablaba de sobrerrealismos [sic] y suprarrealismos [sic] desde el 1924" (Lozano, 2008: 67-68).

[92] Riferendosi al viaggio di André Breton Luis Martín Lozano scrive: "Por fin habían logrado llegar salvos a América, gracias a la intercesión de Peggy Guggenheim, que facilitò el apoyo económico para su traslado. Al parecer, en un principio México resultó ser una opción política viable para Péret, pero era además aquella tierra prodigiosa" (Lozano, 2008: 64).

[93] Esaminando la relazione tra il Messico e il surrealismo Diego Sileo (2007: 58) afferma che si instaura su due piani, storico, poiché membri del gruppo visitano il paese e vi si stabiliscono, e mitico, per il valore della scoperta e il ruolo che assume nell'immaginario surrealista, riguardo al carattere rituale, rivoluzionario, primordiale, alimentando l'*humour* e il fantastico, per cui gli itinerari creativi si incontrano nei territori del mondo onirico, dell'azione magica, dell'apparizione dell'insolito (cfr. Sileo, 2007: 76, 78).

[94] "Que tanto se había desvivido Breton en tratar de explicar, tras su reciente viaje en 1938, cuando se enfrentó a la grandeza de las culturas precolombinas, al misterio de los ritos ancestrales mexicano, al encanto del arte *naive* del siglo XIX, a la hospidalidad de Diego Rivera, al apoyo moral de León Trotsky y a la violenta realidad de Frida Kahlo, hecha pintura" (Lozano, 2008: 67).

[95] "Soñé a México y me encuentro en México […] para mí nunca como ahora la realidad ha venido a llenar con más esplendor las promesas de la ensoñación […]. México es el país surrealista por excelencia"(Valle, 1986: 120-121).

esprimendo la fascinazione culturale per gli *objets primitifs*[96] evocati anche in *Océanie.* La sua "attrazione verso i miti delle culture indigene nasce dall'esigenza di conciliare il Surrealismo con la creazione di un mito collettivo come strumento di opposizione e resistenza all'oppressione borghese (o economico-politica in genere)", mentre per Antonin Artaud il viaggio in Messico nel 1936 durante il quale vive presso i Tarahumara, gli indios della Sierra Madre[97], si caratterizza come esperienza dell'alterità culturale e sacrale, alla scoperta di una natura tramata di geroglifici misteriosi sugli altopiani della terra messicana che si accompagna a un processo opposto a quello indicato da Max Weber come "disincanto del mondo", e individuabile in un ri-incantamento poetico, una sorta di *cryptographie du monde* (Andréo, 2011: 126). "Per entrambi, tuttavia, la riscoperta dei miti 'primitivi' corrisponde alla riconquista, per l'uomo occidentale, di una grazia mentale e di un fondamento della conoscenza di sé" (Crapiz, 2013: 205-206).



Fig. 11. Remedios Varo. [Stampa fotografica]..
Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/573927546245999452/

[96] "Al parecer, en un principio México resultó ser una opción política viable para Péret, pero era además aquella tierra prodigiosa que tanto se había desvidido Breton en tratar de explicar, tras su reciente viaje en 1938, cuando se enfrentó a la grandeza de las culturas precolombinas, al misterio de los ritos ancestrales mexicanos, al encanto del arte naïve del siglo XIX, a la hospitalidad de Diego Rivera, al apojo moral de León Trotsky y a la violenta realidad de Frida Kahlo, hecha pintura" (Lozano, 2008: 64).

[97] Racconterà questo viaggio in *Al paese dei Tarahumara*, come ricerca non di una religiosa trascendenza del limite umano, ma di una mistica senza Dio, per recuperare un sapere pregenitale utilizzando il peyote, come via per giungere a un conoscenza "altra" rispetto agli schemi razionali.

### 1.6.2. L'ascendente che esercita il nuovo continente

La terra messicana diventa un itinerario prediletto per il "viaggio oltrefrontiera" rispetto all'occidente europeo, tema consueto per le avanguardie come il surrealismo, tanto che lo stesso André Breton nel manifesto di fondazione del 1924 collega la "otredad" geografica del nuovo Continente con la *locura*, "exotismo del interior". "Breton e Artaud -dice Leonora Carrington nell'intervista con Diego Sileo- guardavano al Messico come a un luogo esotico, distante, mitico, altro, e solo una donna, simbolo altro per eccellenza, avrebbe potuto incarnare la diversità di questo paese" (Carrington, 2007: 219).

Quale significato, in verità, assume il Messico per coloro che dal mondo europeo migravano in cerca di nuovo *humus* creativo, quindi, anche per Leonora e Remedios, che instaurano un legame duraturo di amicizia, quando si incontrano nuovamente a Città del Messico, dopo essersi conosciute a Parigi[98] in casa di André Breton negli anni Trenta?

Messico è magia, archetipo, oggetto totemico, *natura naturans*. Lourdes Andrade scrive:

> Las novelas de aventuras ubicadas en territorio americano, que circulan en Francia a principios de siglo contribuyen a forjar la imagen que de México se hacen los surrealistas. Este es, por un lado, el país del ideal libertario, el de la instintiva violencia en contra de la opresión, el de la primera revolución del siglo, el refugio de Trotsky y de los exiliados españoles; por otro, el del 'pasado mítico todavía activo', el de la cotidianidad teñida de magia (Andrade, 1991: 33).

La diversità, chiaramente, rispetto all'ambiente europeo viene interpretata da Leonora e Remedios[99], che consolidano in questa terra la loro amicizia nella vita

[98] "Remedios se siente libre, diferente, comprometida con la República, amada por Péret. Y marcha a París junto al poeta, a quién había conocido como brigadista en España. Que la introduce en su círculo: Ernst, Breton, Carrington, Paalen, Miró. […] La invasión nazi obliga a ambos amantes a abandonar Francia. […] Primero Casablanca, después México. Donde Remedios conoce a Frida Khalo, Kati Horna, Octavio Paz, Leonor Fini, César Moro, Alice Rahon, Eva Sulzer. Y se reencuentra con su amiga Carrington. Ensayó desde muy joven el dibujo publicitario, permitiéndole en México trabajar para la farmacéutica Bayer. Pero siempre lo alternó con el pincel, conjugando la alquimia con la ciencia, el psicoanálisis con la práctica esotérica" (Orgambides, 2017. Recuperato da http://www.fernandoorgambides.com/tag/boda-de-remedios-varo-con-gerardo-lizarraga/ (20/11/2019).

[99] Lucía García de Carpi escribe sobre Esteban Francés: "Había abandonado España, al comienzo de la guerra, y cuando llegó en el 1941, era un miembro más del surrealismo parisino. Su obra sufrió allí una profunda transformación. Y sin necesidad de recurrir a una iconografía local, el deslumbrante colorido y el vitalismo de sus telas denotan la impronta del país de acogida. -E prosegue- Remedios Varo que llegó con Benjamin Péret, también dio en Méjico su verdadera talla como pintora, aunque en nuestra opinión, su etapa mejicana tiene poco de surrealista"(García de Carpi, 2001: 328).

quotidiana e nel lavoro creativo, inizialmente come "azzeramento" di schemi preordinati, di modelli culturali e sociali consolidati, per ripartire da zero nell'avvicinarsi alla nuova realtà in cui si trovano a vivere.

Leonora continua nell'intervista menzionata:

> Io e Remedios non siamo nate e cresciute in Messico e quando siamo arrivate in questo paese non sapevamo nulla né dell'arte precolombiana, né della realtà messicana, era difficile per noi capire che cosa potesse nascere dall'incontro di due dimensioni -quella europea e quella del nuovo mondo- così apparentemente distanti e diverse, ma forse intimamente unite (Carrington, 2007: 219-220).

Un legame ancestrale il loro? Forse**.**

Come la luna e il sole, l'una più inquieta e notturna, l'altra più pacifica e solare, Leonora e Remedios, traggono dalla nuova terra l'energia che alimenta il loro percorso, che consolida la loro amicizia, completandosi a vicenda. "Although Varo and Carrington had met briefly in France, their friendship now became central to Carrington's creative life: 'Remedios presence -ha affermato Leonora- in Mexico changed my life" (Chadwick, 1986: 40; 1985:194).

Remedios, approdata il 16 dicembre del 1941 a Veracruz, dopo un arduo viaggio sul Serpa Pinto lungo la rotta che attraversa l'oceano da Casablanca, in compagnia di Benjamin Péret, capisce subito di essere giunta in un paese che le consente di poter continuare a vivere come una *bohémien*, libera dal gravame delle convenzioni che si è lasciata alle spalle allontanandosi dalla Francia. "Sin embargo -commenta Janet A. Kaplan (1998: 63)- la bohemia con Péret también implicaba vivir sumida en la pobreza pues, como casi nunca tenía trabajo fijo (quizá porque renunciase a ello por ser una componenda burguesa), siempre vivía al filo de la indigencia".

La sua nuova abitazione nella calle Gabino Barreda al numero 18, in San Rafael, prossima a Colonia Roma, diventa subito un luogo di incontro, di confronto, di sperimentazione specialmente con Leonora, ormai quasi al termine del suo matrimonio "per convenienza", come è stato definito dalla critica, con Renato Leduc[100]. Nel 1946 Remedios scrive alle sorelle Martín Retortillo:

> Yo vivo en una casa antigua y enorme (los pisos modernos estilo jaula me horripilan) con dos jardincillos donde, cosa estupenda y que me dejó maravillada, vienen a veces pájaros mosca; tengo muchas plantas y hasta un

[100] In verità, come emerge dalle lettere inviate a Renato Leduc da Leonora (cfr. nota 105), presenti nella esposizione dedicata nel 2018 al MAM di Città del Messico e trasferita al Marco di Monterrey (cfr. Bibliografia), appare che quest'ultima provava per lui un sincero affetto. "Non ho scelto io questo paese, fu Pablo [Picasso] a presentarmi un suo amico messicano (Renato Leduc) e a consigliarmi di partire con lui. La fuga era l'unica via di scampo dal fascismo europeo; ciò che mi importava era proprio salvarmi e sarei andata ovunque pur di abbandonare l'Europa" (Carrington, 2007: 210).

> plátano; tomo muchos baños de sol y me dedico a cocinar de la manera más suculenta y suntuosa que se conoce en los anales de la cocina (Varo, 1990: 70).

Quando arriva in Messico, Leonora, invece, si stabilisce lungo calle Rosa Moreno in un appartamento di una costruzione abbandonata dell'ambasciata russa[101]. Deve ancora recuperare dopo gli eventi traumatici, in seguito all'arresto e alla prigionia di Max Ernst[102], e il periodo di cura a Santander e porre termine alle vicende che l'avevano condotta sull'orlo della follia, come racconta in *Down Below,* un "diario" che scrive a posteriori, quasi per esorcizzare lo stato di psicosi e confermare a se stessa come fosse riuscita ad uscirne[103]. Frequentando Remedios, incontra Emerico Weisz[104], soprannominato "Chiki", un fotogiornalista ebreo ungherese amico di Breton, anche lui giunto in Messico con altri rifugiati di guerra da Casablanca, con cui presto instaurerà una relazione. Le due artiste lavoreranno insieme secondo intenti che le accomunano e tale vincolo sarà interrotto solo dalla scomparsa precoce di Remedios (mentre Leonora rimarrà in Messico fino alla morte). L'amicizia che si consolida proprio nella Colonia Roma, è alimentata da un'affinità (cfr. Cap. VIII; Cap. IX) che prima di tutto corrisponde all'intensità di energie che emanano e di cui sono custodi, come scrive di loro Octavio Paz:

---

[101] "Una ritrovata permanenza nella ragione, vissuta, però, come prigione temporale dello spirito, […] la portò a scegliere quella prigione senza porte che è il Messico. Come l'Alice di Lewis Carroll, Leonora viveva (e vive) il Messico come un desiderabile precipitare tra l'assurdo, l'insolito, il fantastico e il terribile" (Sileo, 2007: 76).

[102] "Il 3 settembre del 1939 a Ernst viene comunicato che deve presentarsi al campo di concentramento per stranieri nel carcere di Largentiére in Ardèche: gli emigrati volontari diventano esiliati politici e vengono sottomessi a leggi che ne limitano la libertà. Max Ernst è tedesco in Francia, perciò da questo momento in poi la sua vita e la sua libertà sono a rischio, il sogno è infranto. […] Dopo sei settimane lo trasferiscono al campo di Les Milles, nei pressi di Aix-en-Provence. […] Il 25 dicembre del 1939 torna a casa. […] Purtroppo gli eventi precipitano nuovamente. Nel maggio del 1940 i tedeschi invadono Danimarca e Norvegia, il campo di Les Milles viene riaperto e Max Ernst, come tutti gli uomini e le donne tedesche dai diciassette ai sessantacinque anni, perde nuovamente la libertà" (Ingarao, 2014: 50-54).

[103] Pubblicato per la prima volta nel numero 4 della rivista *VVV* nel febbraio del 1944, ripercorre in prima persona l'esperienza vissuta tre anni prima da Leonora relativa al suo internamento, per cui rivive la vertigine della sua psicosi, il suo stato di impotenza e di angoscia, di abbrutimento e di abiezione prossimi alla follia, i momenti della sua "prigione", controllata dal dottor Luis Morales nell'istituto di cura a Santander nel nord della Spagna.

[104] "Nel 1931, dopo esser uscito dall'ospizio pubblico di Budapest […] l'appena ventenne Emerico Weisz (Chiki) avrebbe voluto studiare ingegneria, ma l'Università di Stato non lo accetta perché ebreo. Così con l'amico André Ernö Friedmann, anche lui ebreo e presto noto con lo pseudonimo di Robert Capa, decide di abbandonare l'antisemita Ungheria" (Ingarao, 2014: 93-94). Viaggiano da Berlino a Parigi, dove con l'aiuto del fotografo David Seymour trovano lavoro come *fotoreporter* presso la rivista *Regards*, per documentare i movimenti del Fronte Popolare spagnolo. Nel 1936 raggiungono il fronte repubblicano della guerra civile spagnola. Dopo diversi mesi trascorsi in un campo di concentramento francese in Marocco, Chiki riesce a fuggire e a raggiungere Marsiglia dove si ricongiunge con gli altri rifugiati, tra i quali incontra Benjamin Péret e Remedios Varo. Attraverso l'amico Robert Capa, riesce a imbarcarsi sulla Serpa Pinto, per raggiungere il Messico, dove rimane fino alla scomparsa.

> Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas: jamás han oído las voces del elogio o reprobación de escuelas y partidos… Insensibles a la moral social, a la estética y al precio, Leonora Carrington y Remedios Varo atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible y suprema distracción. ¿A dónde van? Adonde las llaman imaginación y pasión (Paz, 1987: 394-395).

Sicuramente Leonora Carrington e Remedios Varo, quando giungono in Messico, per motivi diversi, al di là delle necessità impellenti, quali, per l'una, allontanarsi dopo l'internamento in Spagna per evitare un ulteriore ricovero, in seguito alla crisi psichica, come menzionato, e per l'altra, le persecuzioni, per motivi politici, in cui poteva incorrere Benjamin Péret all'indomani dello scoppio della guerra mondiale, oltre alle proprie idee favorevoli al fronte repubblicano spagnolo, sono spinte entrambe dal desiderio di trovare un nuovo 'paesaggio' per vivere e compiere le loro esperienze creative. Agiscono come altre artiste che gravitavano nell'ambito dell'avanguardia surrealista[105], da Alice Rahon, che giunge a Città del Messico con Wolfgang Paalen quasi al termine degli anni Trenta, a Dorothea Tanning[106] che si stabilisce a Sedona in Arizona, a Leonor Fini[107], che rimane a Parigi, o Kay Sage[108], costretta dalle circostanze a mutare luogo di residenza fino a stabilirsi con Yves Tanguy a Woodbury nel Connecticut dopo una prima tappa a Parigi, diventata città pericolosa e spaesante, purtroppo, per l'occupazione tedesca e per gli effetti recati dal conflitto mondiale.

Tiziana Agnati scrive:

> Leonora lascia New York per trasferirsi con Leduc -un amico poeta e scrittore, ambasciatore messicano a Lisbona, sposato per lasciare l'Europa[109], giungendo-

[105] "Solo hay que imaginarse lo que para Remedios Varo, como quizá también para Leonora Carrington, significó ser una mujer que intenta sobrevivir atada a su condición inexorable de género (cual una planta en estado salvaje), y aún más ante el aluvión intelectual de las discusiones surrealistas, que, por momentos, debió también asfixiarlas y mantener escondida su verdadera identidad y potencial" (Lozano, 2008: 62).

[106] Dorothea Tanning (Galesburg, 1910 - New York, 2012) pittrice e scrittrice statunitense, si trasferisce presto a Parigi, conosce l'avanguardia surrealista e, dopo il ritorno negli Stati Uniti sposa, nel 1946 Max Ernst, vivendo con lui a Parigi dal termine del secondo conflitto mondiale.

[107] Leonor Fini (Buenos Aires, 1907 - Parigi, 1996) pittrice e scrittrice, nata da padre argentino di origini italiane e da madre triestina di origini tedesche, in seguito alla formazione nell'ambiente triestino e ad un primo soggiorno nella capitale francese agli inizi degli anni Trenta, periodo in cui conosce il surrealismo, decide di trasferirvisi, vivendo, dopo una relazione con Max Ernst, con il diplomatico Stanislao Lepri.

[108] Kay Sage (Katherin Linn Sage (New York, 1898 - Woodbury, 1963), pittrice e poetessa statunitense, avvicinandosi, negli ultimi anni Trenta, al surrealismo parigino, conosce Yves Tanguy. Dopo il matrimonio, si trasferisce con lui nel Connecticut proseguendo a dipingere. In seguito alla sua scomparsa, soffrendo di depressione, presto giunge al suicidio.

[109] Mentre stava gradualmente recuperando per uscire dalla psicosi a Santander, la famiglia aveva deciso di inviarla in un altro istituto per cure mentali in South Africa, ma l'artista riesce a non sottostare all'itinerario che le avevano organizzato e recatasi a Lisbona per imbarcarsi viene affidata a una sorvegliante nel vicino villaggio di Estoril. Prossima alla partenza, sfugge a tale destino recandosi all'Ambasciata messicana dove sapeva di trovare un vecchio amico, Renato

> a Città del Messico. Altri surrealisti, lasciata l'Europa, avevano scelto come meta il Messico; tra questi Benjamin Péret con la moglie Remedios Varo, che diventa amica intima di Leonora. Remedios e Leonora -che si erano incontrate a Parigi nel 1939- si vedono ogni giorno, studiano testi di magia, mitologia e alchimia, scrivono e dipingono insieme, e si divertono a cucinare piatti stravaganti (Agnati, 2003: 33)[110].

In Messico ambedue si dedicheranno alla sperimentazione di nuove tecniche, Leonora approdando ad una "cosmologia pittorica" secondo Gloria Feman Orenstein (1977, cit. Agnati, 2003: 36), Remedios orientandosi verso una "cosmogonia figurativa eliocentrica", in cui la figura umana è concepita come astro motore, protesa a cogliere e ad esprimere il prodigio dell'universo. Quest'ultima, più pacata dell'altra, si applica anche in altri versanti, disegnando *para bordados* pubblicati nella rivista *Femineidades*, realizzando *carteles*, annunci pubblicitari e *bocetos* per calendari per l'industria farmaceutica Bayer[111], già citata, una filiale della compagnia farmaceutica tedesca in Messico (Compañía Abastecedora de Impresos), con cui collabora nel corso degli anni, firmandosi "Uranga", sicuramente per distinguere il suo lavoro di pittrice da quello di disegnatrice tecnica. Decora mobili per Clar Decor, disegna interni con motivi floreali orientaleggianti di carattere decorativo, elabora oggetti con materiali trovati, idea costumi con Marc Chagall per il balletto di Léonid Massine, *Aleko*, presentato presso il palazzo di Belle arti a Città del Messico nel 1942, collabora al montaggio della *maqueta* del progetto dell'Aula Magna dell'Università del Messico, disegna, più tardi, nel 1958, le maschere per la messa in scena del "auto sacramental" *El gran teatro del mundo*, di Calderón De la Barca, diretta da Alvaro Custodio, e restaura ceramica precolombiana fornita dal suo amico Wolfgang Paalen, considerando che Benjamin vendeva *piezas* al mercato nero. Anche se aveva partecipato alla esposizione surrealista del 1940 organizzata da quest'ultimo, unitamente ad André Breton e César Moro, in verità, è poco conosciuta nei primi anni in cui vive in Messico, come se rimanesse nell'ombra fino alla sua prima esposizione individuale nel 1956[112]. Lo stesso César Moro, con

---

Leduc, che le garantisce la protezione come ambasciatore e che sposa per ottenere l'immunità diplomatica, come scrive Susan L. Aberth (2010:51).

[110] "Nella primavera del 1941 Max e Leonora si incontrano casualmente in un mercato di Lisbona. Ernst, uscito di prigione, aveva raggiunto a Marsiglia un gruppo di artisti suoi amici che lo avevano presentato a Peggy Guggenheim. La ricca americana lo aveva preso sotto la sua protezione, ne aveva fatto il suo amante e lo aveva condotto con sé in Spagna, da dove intendevano raggiungere gli Stati Uniti. Max prega Leonora di lasciare Renato e di seguirlo a New York, ma Leonora rifiuta" (Agnati, 2003: 33).

[111] "Sin embargo, el ingreso económico más seguro de Remedios Varo procedía de los dibujos que realizaba para ilustrar folletos de publicidad que adquiría el laboratorio farmacéutico Bayer. Los pequeños gouaches que pintó para la farmacéutica Bayer de 1942 a 1949 contienen el germen de lo que será, a partir de 1955, su estilo más personal" (Antequera Lucas, 2007-2008: 352-353).

[112] "También está presente con sus obras en exposiciones surrealistas, como la organizada por André Breton y Marcel Duchamp en Nueva York en 1942 bajo el título *The first papers of Surrealism* (*Primeros papeles del surrealismo*) y la *International du surréalisme* celebrada en la Galería Maeght -a Parigi- en 1947" (Martín Martín, 1988: 18).

cui stabilisce un rapporto amichevole di confidenza non elabora testi critici sul suo lavoro. Sulla loro amichevole vicinanza appaiono diverse testimonianze, come un disegno di Remedios inserito in una sua raccolta di poemi, *Trafalgar Square*, pubblicata nel 1954 o quando Moro scrive in una lettera al connazionale Emilio Adolfo Westphalen, del 21 marzo 1945, che, in cagionevoli condizioni di salute, si era rivolto, dopo alcuni giorni, alla "mujer di Péret", o quando, secondo quanto racconta la poetessa Ninfa Santos, dopo un pranzo con Eva Sulzer[113] (cfr. Cap. VI) e Remedios Varo nella propria abitazione, lui stesso applica loro una maschera di bellezza, fatta con un impasto di erbe e fango, consigliandole di rimanere immobili per non diventare "orribilmente deformate". Comunque la produzione iniziale in ambito pittorico è scarsa nel corso degli anni Quaranta e, solo più tardi, nel corso degli anni Cinquanta, l'artista giungerà a creare una serie piuttosto cospicua di opere pittoriche che le permettono di presentarsi e di esporre. Infatti, quando si stabilisce a Città del Messico, si dedica a più lavori, vivendo in condizioni piuttosto promiscue con Benjamin Péret. Ambedue inizialmente

> lograron aclimatarse […] ambos padecían la altura de la ciudad, la falta de dinero que les impedía escribir y pintar; se quejaban de los intelectuales mexicanos casi enteramente ganados a la obediencia estalinista y de las ratas que hacían sus agujeros en el piso de la casa de la Calle Gabino Barreda (Bradu, 2018: 283).

Dopo quasi dieci anni di vita all'insegna dell'amore, della poesia e della libertà, insieme a Benjamin, che in Messico continua la sua attività politica con il nome di Peralta, mentre lavora come traduttore e insegnante di francese, per poche ore settimanali, nella scuola pubblica di Belle Arti La Esmeralda e studia i miti e le leggende messicani, componendo saggi e *poemas*, giungono a sposarsi il 10 maggio 1946 nella città di Cholula[114], ma poco più di un anno dopo la loro relazione si interrompe: "después de continuas fricciones sobre si debían marcharse de México y reanudar su vida en Francia" (Kaplan, 1998: 112)[115].

[113] Eva Sulzer (1902-1990), fotografa e cineasta di origini svizzere, inizia la sua carriera come poetessa surrealista in Europa, e in seguito diventa pittrice in Messico. Collabora con Wolfgang Paalen nella rivista surrealista *Dyn*, con cui costituisce un *ménage à trois* per nove anni, poiché quest'ultimo era sposato con Alice Rahon. Sulzer e Paalen si erano incontrati nei bagni di Baden Baden nei primi anni Trenta e nel 1934 questi sposò Rahon. Promiscuità e bisessualità erano parte integrante dello stile di vita anti-borghese tipico dei surrealisti.

[114] E'curioso che il documento di matrimonio con Benjamin Péret "aparece quemado precisamente por el lugar donde debía poner la edad de Remedios, que figura además como "soltera" (Varo, 1990: 76), oltre al fatto che risulta nata nel 1913, quindi, ne approfitta per togliere cinque anni di età.

[115] "Después de sus casi siete años de exilio en México, Benjamin Péret tenía una sola idea en la cabeza: regresar a la altura razonable de la Place Blanche en París. Dos grandes impedimentos se oponían a su obsessión: la falta de dinero para financiar el viaje y la mala salud de Remedios Varo que ya había decidido no acompañarlo en Francia. El primer problema fue resuelto por André Breton, mediante un remate de cuadros en París para pagar el boleto de regreso. (Irónicamente el comunista Picasso fue quien dio el más valioso cuadro para esta venta). El segundo se debía al

Rimangono, comunque, uniti da un vincolo di benevola amicizia (cfr. Cap. IV). Sembra che prima della partenza di Benjamin per la Francia, quasi al termine del 1947, per raggiungere Parigi agli inizi dell'anno successivo, Remedios avesse già conosciuto Jean Nicolle, un pilota francese con cui si reca in Venezuela, avendo deciso, già in precedenza, di unirsi ad una spedizione entomologica organizzata dall'Istituto Francés dell'America Latina per la ricerca di batteri patogeni, rimanendovi per due anni, fino agli inizi del 1949. Prima di partire, viene ospitata nella casa di José e Kati Horna, e affronta il viaggio organizzato da la Sta. Lombard in *jeep*, percorrendo il centro America e la Colombia con altri amici francesi, oltre a Jean, con cui instaura una breve relazione sentimentale, che la assorbe talmente da non potersi dedicare al lavoro artistico. Dimostra, quindi, il suo spirito avventuriero, come sottolinea Rodrigo de La Iglesia, che delinea anche le sue caratteristiche in un'intervista del 1987:

> Me pareció una persona muy agradable e interesante. Físicamente era menuda y delgada, tenía una cabellera roja que parecía una llama de fuego y se la dejaba caer por la espalda en forma de cola de caballo. Era hábil e interesante conversadora. Remedios, cuando yo la conocí, no era todavía una pintora de obras de arte, ella había vivido hasta entonces como pintora de dibujos comerciales para la propaganda de grandes casas en periódicos y revistas. En Venezuela entró a trabajar en la Dirección de Malariología, que era el organismo que se encargaba de la lucha antipalúdica en el país. Allí hizo dibujos de anófeles y otros insectos que se conservan hasta hoy día por su perfección y valor artístico (De La Iglesia, 1987, cit. Varo, 1990: 78).



Fig. 12. Remedios Varo con il suo gatto nella Calle Gabino Barreda a Città del Messico nel 1944. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://imgur.com/iMWuZZ4

temor de un resurgimiento de las dos formas de tuberculosis que Remedios Varo había tenido en su infancia" (Bradu, 2018: 283-284).

Al suo arrivo incontra la madre, il fratello Rodrigo e la sua famiglia, e intraprende l'attività di disegnatrice tecnica per il dipartimento di studi sulla malaria del Ministero (División de Malariología) della salute pubblica in Maracay, "por mediación" del fratello che era amico di Carlos Zozaya, suo compagno di studi in medicina, *jefe* insieme a Licinio La Fuente de la Unidad, producendo disegni dei trasmettitori dell'epidemia per una campagna nazionale anti-malaria.

> Cuando su hermano Rodrigo fue designado Jefe de Sanidad en una región de Venezuela, éste se instaló en aquel país con su madre, y Remedios Varo -que entonces terminaba su relación con Péret- decidió imprender el viaje para reunirse con ellos. Así, el 19 de diciembre de 1947 inició la travesía como dibujante técnica en la División de Malariología del Ministerio de Salubridad, donde realizó estudios microscópicos y dibujos de insectos para las campañas contra la malaria y el paludismo práctica que seguramente contribuyó a desarrollar su agudo sentido de la observación (Arcq, 2008: 7)

L'attenzione per il particolare e la precisione grafica, caratteristiche del suo percorso creativo, emergono infatti in tali disegni scientifici che elabora fino alla primavera del 1948, così come in quelli realizzati per pubblicizzare i prodotti per la Bayer, in cui esprime la sua fervida immaginazione animata da una potente energia del pensiero, per raffigurare lo stato del paziente o gli effetti del medicinale, come in *Insomnio I* (1947)[116] (cfr. Cap. II. Studio di caso), in cui offre spazio alla fantasia arricchita da un gusto scenografico singolare. Svolge per due anni un'attività che la appassiona, vivendo in Bancos de San Pedro vicino a Calabozo, nello stato di Guárico, lavorando nell'istituto di Llano. Partecipa ad un'avventura particolare, la ricerca dell'oro, anche con l'intenzione di finanziare il suo ritorno in Messico, nonostante non vi riesca, che per lei assume un significato alchemico (cfr. Cap. VI; Anexo I. Cartas), come appare in alcune opere realizzate a posteriori, quali *Las Fuentes del río Orinoco* (1958) e *La Expedición al Agua Aúrea* (1962).

Quando rientra a Città del Messico riprende il lavoro pittorico, mentre prosegue a collaborare con la Bayer, come appare da una lettera del 2 luglio 1948 (cfr. Capitolo VI; Apparati II. Cartas), in cui si richiede all'artista un originale di un *boceto* per calendario che potrebbe corrispondere al *gouache Invierno* o *Alegoría del invierno*, regalato al fratello Rodrigo.

[116] "Per pubblicizzare dei sonniferi Remedios dipinse *Insomnio I*, 1947: una serie di occhi sorgono dalle porte lungo un'interminabile successione di stanze e alcuni insetti dalle ali cristalline vengono attratti dall'intensa luce di una candela accesa. […]. Illustrava un messaggio che descriveva molto suggestivamente l'infermità dell'insonnia: 'avvertono l'impressione che qualcuno li sta osservando… sono quelli che seppur stanchi hanno le palpebre aperte, scrutatori delle ombre notturne. Indefinita angoscia che riempie di solitudine le stanze scure, secche, orfane di calore'" (Sileo, 2007: 81-82).

Vive, di nuovo, alcuni mesi in casa di José e Kati Horna nella calle Tabasco per poi risiedere nella calle Río Ebro, mentre negli anni Cinquanta occupa la casa studio nella calle Álvaro Obregón 72, dove lavorava in precedenza, e in cui realizzerà le opere pittoriche più conosciute. Poco più tardi vivrà con Walter Gruen, un rifugiato austriaco, nonché musicologo e collezionista, che già aveva conosciuto prima della partenza, direttore della Sala Margolin[117], una libreria e negozio di musica e arte in Colonia Roma nel centro della città. Walter, che affitta un appartamento contiguo al suo, la sostiene nel suo lavoro e le garantisce la sicurezza e la stabilità necessarie, tanto che Remedios si sposa con lui nel 1952 e rimangono insieme fino alla sua scomparsa. Nel corso degli anni la protegge, la rassicura, come compagno amabile e come ammiratore e conservatore della sua opera e dei suoi scritti.

La prima esposizione personale in cui presenta le sue creazioni artistiche, come accennato, viene inaugurata nel 1956 (dal 25 aprile al 15 maggio) presso la Galleria Diana nel Paseo de la Reforma, che propone anche dischi e libri, gestita da due *dueños*, Jesús Bal y Gay, compositore e musicologo, e Rosita García Ascot, pianista e compositrice, discepola di Manuel de Falla. Compuesta por catorce obras, fue recibida con admiración y sorpresa, como lo deja ver la breve nota que Jorge Crespo de la Serna publicó en el número de mayo de 1956 de la Revista de la Universidad de México:



Fig. 13. Remedios Varo e Jean Nicolle nella foresta in Venezuela (1949). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/biografia/

[117] Giunto in Messico nel 1942, dopo un periodo trascorso nei campi di concentramento in Germania e Francia, diventa presto un uomo di affari di successo.

> Remedios Varo, española, apenas es conocida por unos cuantos gambusinos de arte, pero quien visite la minúscula y fina galería Diana, verá qué clase de pintora es esta dama, modesta y acaso excesivamente tímida que, viviendo entre nosotros desde el año 1941, apenas ahora es cuando se decide a enseñar muestras exquisitas de su arte (Crespo de la Serna, 1956, cit. La Redacción, 2008)[118].

Potrebbe essere espressione di una sicurezza acquisita, sentendosi pronta a presentare i suoi esiti, avendo realizzato un numero abbastanza consistente di opere, poiché finora aveva partecipato solo a esposizioni collettive, come *Seis pintoras* con Leonora Carrington, Alice Rahon, Cordelia Urueta, Elvira Gascón, proponendo due opere, *Laberinto mécanico* e *Música de la luz*, che avevano suscitato la critica positiva di Ceferino Palencia. Risalgono agli ultimi anni Trenta, inoltre, le sue partecipazioni alla *Exposition Surréaliste d'Objets* (1938), alla *Exposition Internationale du Surréalisme* del Surrealismo a Tokyo (1937), alla Galleria di Belle Arti a Parigi (1938), alla Galleria Robert ad Amsterdam (1938) e, poco più tardi, in Messico (1940). Altre collettive in cui è presente sono il *Salón Frida Kahlo* (1956), organizzata dalla *Unión Democrática de Mujeres Mexicanas*, il *Salón de la plástica Femenina* (1958), in cui vince il "primer premio de tres mil pesos" per le opere *Armonía* e *Sea usted breve*, *Los Ocho* (1959), il *Primer Salón Nacional de Pintura* (1959), *Homenaje a María Izquierdo y Frida Kahlo* nella Galleria Romano (1960), la *Segunda Bienal Interamericana de México* (1960), una collettiva alla Galleria Juan Martín (1961), *El retrato Mexicano Contemporáneo* (1962) e *Los amantes* (1963) (cfr. Anexo V. Exposiciones).

Nel 1958 Remedios torna a Parigi superando la frontiera con il cognome del poeta Benjamin Péret, poiché sa che quest'ultimo vive in condizioni misere e che manifesta seri problemi di salute, tanto che l'anno successivo giungerà a morire. Per Remedios il viaggio in Europa è anche un'occasione per rivedere la madre, incontrandosi al confine tra Francia e Spagna. Sarà l'ultima volta in cui potrà rivedere i membri della sua famiglia.

Rientrata in Messico l'artista nel 1962 presenta la sua seconda esposizione individuale presso la Galleria Juan Martín con la critica di Margarita Nelken, costituita da sedici opere, tra le quali il trittico *Hacia la torre, Bordando el manto terrestre* e *El vuelo*, che la consacrano al mondo dell'arte, soddisfacendo le richieste dei collezionisti. Mentre si trova *al centro del arte mexicano* l'8 ottobre del 1963 muore in seguito ad un arresto cardiaco. Determinato dall'altitudine? Dalla fatica accumulata negli ultimi tempi? Benjamin Péret, quando invia una lettera a Kurt Seligman il 25 de febrero de 1942, dopo l'arrivo a Città del Messico, aveva sottolineato problemi cardiaci determinati dal fatto che essa si trova a 2400 metri sul livello del mare:

[118] Recuperato da https://www.proceso.com.mx/88454/remedios-varo-su-tiempo-y-el-nuestro (20/11/2019).

> Estamos someramente instalados aquí y desgraciadamente tanto el uno como el otro soportamos bastante mal los 2400 metros de altitud. Estamos el uno y el otro muertos de fatiga de la mañana a la noche y tenemos problemas cardiacos. Y por el lado material esto va todavía peor (Péret, cit. Varo, 1990: 67; cit. Lozano, 2006: 52).

La stessa Remedios in una lettera del 1946 si riferisce a Città del Messico

> que está nada menos que a 2400 metros de altura, y como se te ocurra andar deprisa o correr se te sube el corazón a la garganta. Espero contaros algún día mis aventuras, que son truculentas y a veces muy cómicas (Varo, 1990: 217).

In ogni caso, sembra che avesse accusato alcuni problemi già nell'ultimo anno di esistenza.

Nella biografia che scrive per il catalogo ragionato sull'opera dell'artista, Walter Gruen la ricorda:

> su conversación fascinante e inteligentísima que sabía hacer caso omiso de la esterilidad racional, su capacidad de observación, su gran amor para toda la creación que nos rodea, una cierta coquetería femenina, su ser accessible a los inevitables homenajes del otro sexo (lo que quizá la predispuso a fungir como *femme enfant* y musa, figuras tan idolatradas en los circulos surrealistas) -anche se ha sempre rinunciato a configurarsi in questi "stereotipi" (cfr. Cap. IX)- su amplitud de criterio y su generosidad, que la hicieron mantener sus amistades fielmente hasta el final de su vida, a pesar de algunos desengaños, su enorme curiosidad hacia todos los aspectos de la vida y la ciencia (Gruen, 2008: 101).

Infatti era sempre propensa a sperimentare, costruendo gradualmente il proprio percorso, come un processo di conoscenza, di edificazione di sé, di perfezionamento. Nell'atto del dipingere l'artista ha modo di esprimere la sua interiorità, il suo *pensamiento* e di placare le tensioni quotidiane. "Lo único que pinto es una manera particular de sentir" (Lucas, 2015)[119], ha detto Remedios, interessata più al processo posto in atto per dipingere che all'esito finale. La pittura è un modo per osservarsi e riflettere, con ironia, diventando specchio di sé. Oltre a raffigurarsi tramite molteplici *alter ego* nell'opera, talora si descrive nelle carte:

[119] Recuperato da https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/01/5635a342ca4741bf1f8b4670.html

> Yo soy una reencarnación de una amiga que tuvísteis en otros tiempos. Ella era poco agraciada físicamente hablando, nariz abundante, cutis pecoso, cabello rojizo, peso inferior al que debiera, afortunadamente mi actual encarnación solo ha conservado como característica física el cabello rojo. […] Esta reencarnación no fue fácil. […] -e continua rivolgendosi all'anonimo amico a cui rivolge la lettera- En cuanto a la actividad maniática llamada Pintura … ¿ qué puedo deciros? Ambos fuimos atacados de este mal, si queréis recordarlo. No sé si habéis persistido en esta rara forma de perversión, iyo, sí! *Helas*! Y cada día me siento más avergonzada de tamaña frivolidad (Varo, 1990: 225).

Così in un'altra lettera del 5 febbraio 1946 si delinea come se si guardasse nello specchio:

> Tenéis que saber que nunca conseguí engordar y que jamás pude pasar de los 52 kilos en épocas de prosperidad y apetito que son escasas; soy ya de una vez escalofriante y tengo tres arrugas junto al ojo derecho y dos junto al izquierdo, arrugas que me traen a mal traer y contra las que utilizo toneladas de crema de belleza sin risultado palpable; tengo también unas doce o catorce canas cuidadosa y artísticamente camufladas bajo un elegante y armonioso edificio capilar (Varo, 1990: 218).

Nella medesima lettera scrive che "aquí, en Mèxico, me ha ido muy bien, hay mucho trabajo, he ganado muy bien mi vida y vivo bastante tranquila y confortablemente. […] -Aggiunge, però, che- este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote" (Varo, 1990: 218).

In verità, se dovessimo chiederci quali elementi ed aspetti della terra messicana abbiano influenzato più o meno direttamente il lavoro creativo di Remedios, la risposta potrebbe essere la medesima pronunciata da più voci della critica: "no influyó para nada" (Martín Martín, 1988: 19).

Infatti, da un lato, se è vero che il paese messicano è mitizzato dagli europei come terra dalle mille risorse da scoprire e sperimentare, dall'altro, se osserviamo le opere pittoriche da lei elaborate dai primi anni Quaranta alla scomparsa possiamo dire, ad un primo sguardo, che le figure mitiche e ibride che abitano gli spazi reali trasformati in luoghi dell'immaginario, nonché il paesaggio proposto, non presentano le caratteristiche tipiche della cultura messicana, anzi potrebbero essere state realizzate in qualunque altro luogo, anche se non è detto che in se stesse non contengano e integrino componenti che determinano l'essenza di questo nuovo mondo in cui Remedios vive come "esiliata"[120] (cfr. Cap. VIII; Cap. IX).

[120] Secondo Ida Rodríguez Prampolini, "Remedios Varo siempre fue una exiliada en México; así lo afirmó y así lo vivió. Pero no es que sólo México le fuera ajeno, los otros países en los que pasó su

Ciò significa che, invece di mirare alla individuazione precisa dei modelli e degli archetipi che permetterebbero di impostare un confronto con il retaggio etno-antropologico, le religioni, i rituali, le usanze e le tradizioni del mondo messicano, dovremmo rivolgere il nostro sguardo verso quanto li sublima. Non seguire, dunque, un percorso impostato verso la scoperta di *topoi* e, quindi, di restrittive similitudini, quanto spaziare oltre per riconoscere che il nucleo fondante, che Remedios trasmette nell'opera pittorica riguardo alla terra che l'ha accolta come esiliata, è l'energia che riscopre come forza cosmica che permea il paesaggio geologico, capace di alimentare la propria potenzialità altrettanto energetica, di trasferirsi nel potere magico di ogni oggetto secondo la sua collocazione nello spazio, e che penetra in ogni essere come presenza enigmatica nelle "stanze" dei suoi dipinti.

Luis Martín Lozano scrive:

> Fue en México donde Remedios Varo encontró el espacio mágico idoneo para poder proyectar el cumulo de sus experiencias y donde se consolidó como una artista de alcance universal. Lo que sitúa a Varo como una creadora trashumante entre dos mundos y atada a particulares circustancias históricas y culturales que explican su devenir en el tiempo del siglo XX, así como su lucha constante por consolidar un mundo propio, cargado lo mismo de inventiva e imaginación que de análisis y profunda reflexión" (Lozano, 2008: 45).

La immaginiamo sempre pronta ad interrogarsi, senza placare i suoi dubbi con risposte esaurienti, come se attingesse continuamente alle fonti della conoscenza, secondo un'esplorazione attenta che non colma completamente la sua ansia di sapere, che non riduce le sue *terribles angustias* riguardo al senso della vita, proiettata verso un "misticismo que se refleja en su obra madura y que, al final de su vida, se estaba cristalizando más, sin poder llegar a una claridad total, sin poder excluir, al mismo tiempo, aquel alud de dudas que la asaltaban" (Gruen, 2008: 101).

Al tempo stesso, aggiunge Walter Gruen:

> El ambiente del México, la atmosfera acogedora de la ciudad y sus habitantes, el sol radiante y la libertad que se respiraba deben haber servido como bálsamo a los traumas de Remedios, la eterna fugitiva, dándole la oportunidad de decantar su arte y prepararlo para una pronta eclosión. No creo que en ningún otro país hubiera podido crear una obra como la que hizo en México (Gruen, 2008: 105).

---

vida tampoco la tocaron. Remedios fue una exiliada dentro de sí misma" (Rodríguez Prampolini, 1986: 21).

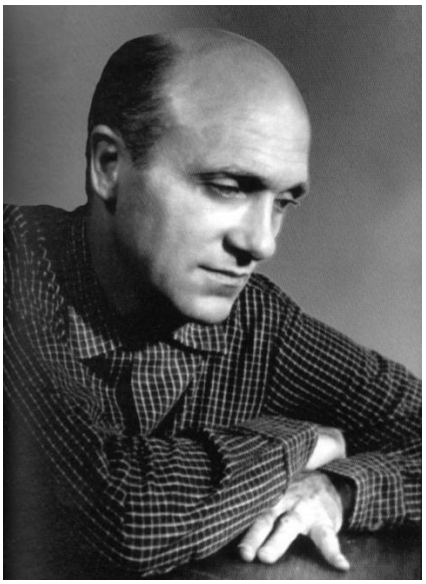


Fig. 14. Walter Gruen. (1952). [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/biografia/

Infatti lei stessa, quando giunge a Parigi nel 1958 gli scrive una lettera, rivelando che ormai preferisce vivere in Messico:

> Hoy hace ocho días que salí [de México], !Dios mío!, qué deseos tengo de regresar, aunque ya no me siento tan mal, sin embargo veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes [los surrealistas] y a estas cosas, que no me interesan gran cosa y que mi vida, no sólo material o sentimental sino también intelectual, está ahí, en esa tierra que sinceramente amo con todas sus fallas, defectos y calamidades (Varo, cit. Gruen, 2008: 107).

La risposta relativa all'influenza messicana nel suo itinerario creativo proviene ancora, propriamente, dal suo ultimo compagno, Walter Gruen, quando scrive:

> Muchas veces se suscita el problema sobre la ausencia aparente de la influencia de México, país que ella amaba profundamente y en el que había vivido tanto tiempo. Remedios estaba impresionada por todo lo que ofrecía México: su arte precolonial (sobre todo el Olmeca, horizonte mas antiguo y original), los colores de su montanas, la pureza del aire y el brillo enceguecedor del sol, las supersticiones de sus habitantes y su sabiduría, la vida cotidiana, etc. Pero […] ella llevaba su bagaje espiritual consigo. Este consistía en la abstraccion de las particularidades entre los hombres y en la síntesis del hombre mismo con sus problemas y busquedas. [...] La influencia determinante de México es la siguiente: una libertad ilimitada de hacer lo que a uno se le antojaba, incluso el morirse de hambre, […] la fuerza indomita de la tierra mexicana (Gruen, 1991: 54).

Una forza vitale, dunque, che, oltre alla magia per la irruzione del meraviglioso nel quotidiano e alla "hechicería", alimenta l'energia interna dell'artista e le permette di avanzare nell'intento di "trascender, de superarse, elevarse encima de su proprio YO", un aspetto, che, purtroppo, come confessa lo stesso Walter Gruen, non aveva mai del tutto compreso di lei.



Fig. 15. Remedios Varo [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.facebook.com/RemediosVaroArts.

### 1.6.3. L'attrattiva della terra messicana. Studio di caso. Lettera al Signor Gartner

Quando Remedios scrive una lettera non datata al signor Gartner, probabilmente nell'intento di riferirsi a Gerald Gartner, occultista e scrittore suo contemporaneo, impegnato nella pubblicazione di testi sulla *brujería* moderna, chiede consigli dopo aver conosciuto un suo libro, attraverso la traduzione di Leonora, e appare piuttosto impressionata dal paesaggio tellurico messicano, come a sua volta Esteban Francés, che sembra esprimerlo nelle sue opere elaborate dopo il suo arrivo in America Latina. Infatti Remedios Varo scrive:

> Ahora deseo consultarle algo. Este terreno sobre el que nosotros vivimos es sumamente volcánico (como usted ya sabrá); uno de los miembros de nuestro grupo se encuentra en muy difícil situación a causa de la agitación volcánica del subsuelo; siendo persona de escasos miedos económicos, vive en una casa antiquísima -che- […] está situada en un lugar muy céntrico de la ciudad. Hace unos meses empezó a elevarse por sí solo un pequeño montículo en el patio, del montículo comenzó a salir un poco de humo y un calor intenso, y después, a intervalos más bien largos, pequeñas cantidades de lo que inmediatamente vimos con horror era lava. No hay duda posible, -continua- se trata de un pequeño volcán que, quizás, en cualquier momento, puede convertirse en tremenda amenaza (Varo, 1990: 220).

Prosegue proponendosi di poter effettuare delle sperimentazioni con le manifestazioni della natura e ironicamente indica che sono stati costruiti una parete e un tetto per occultare il vulcano dagli sguardi indiscreti, utilizzando il cratere per cucinare. Riferisce, così, tale fenomeno all'energia cosmica, alla materia incandescente della Terra, al fuoco rivelatore come la fiamma alchemica. Un vulcano simile appare nell'opera *Il relojero* (cfr. Cap. VI, Cap. VII), ridotto nelle dimensioni e in forma di braciere e in *De Homo Rodans* (cfr. Cap. VIII), alludendo al *Xitle*, quando cita i disastri del Pedregal de San Ángel, formato dalla sua colata lavica.

> Actualmente, este recinto sirve de cocina; la altura del montículo permite cocinar cómodamente sobre su cráter, y debo decir que es admirable para obtener *chiche-kebab* y *brochettes* en su punto. Pero nos alejamos del consejo que deseaba pedirle. A pesar del trabajo incesante que hemos realizado, de los múltiples experimentos, etc., etc., no hemos podido incluir de ninguna manera las substancias arrojadas por el volcán dentro de nuestros sistemas solares, ni tampoco utilizarlas en forma alguna dentro de nuestras prácticas; la lava fresca es totalmente rebelde y actúa aparentemente en forma independiente; el único resultado, hasta ahora, ha sido un fuerte acceso de alergia sufrido por la Sra. Carrington, que se aplicó una cierta cantidad en el cuero cabelludo (Varo,1990: 220-221).

In tono dichiaratamente ironico prospetta le virtù curative della lava magmatica e si interroga sulle proprietà energetiche per comprenderne meglio la composizione e gli effetti, mentre al tempo stesso si sofferma a coglierne le caratteristiche con immagini assai simili a quanto propone Benjamin Péret nel suo poema epico, *Aire Méxicano* o come Alice Rahon e Wolfgang Paalen, che utilizzano spesso la figura del vulcano in pittura e poesia, in quanto che la fluidità della lava che fuoriesce dal cratere e si riversa sulla terra è metafora dell'energia tellurica che può irrompere e scardinare ogni sistema logico di certezze.

> Quizás usted conoce las posibilidades de esta substancia y la manera de aprovechar la energía que contiene; a mi juicio y viniendo de profundidades no impregnadas por nuestras emociones y perteneciendo a un mundo más denso de emociones minerales, escapa por el momento a nuestra comprensión, pero yo deseo ardentemente comprenderla por si es posible ayudarla en su trayectoria hacia un mundo menos denso y hacerla, también, comprender y participar en nuestros propósitos. Le ruego me comunique lo que sepa sobre esta materia lo más pronto posible, pues el volcán no ha crecido más de un centímetro por semana, pero no podemos saber qué sucederá en los próximos meses (Varo,1990: 221).

Si interroga, dunque, sul luogo, sulle sue componenti geologiche con il fine di scoprire energie e aspetti imperscrutabili, misteriosi, considerando che il suo interesse per il motivo del vulcano è significativo, come metafora di metamorfosi, di continua rinascita, sinonimo della propria esistenza come nomade, durante la quale attraverso ogni nuova ubicazione ha tentato di reinventarsi con molta naturalezza. In tal senso il Messico per lei comporta realmente una rinascita per conoscere se stessa. Al tempo stesso comprende che la nuova terra in cui vive può sollecitare modalità diverse per interpretare non solo i fenomeni naturali, ma anche gli aspetti sociali e culturali per lei sconosciuti, che nel tempo si sono consolidati, trasmettendosi alle generazioni successive, diventando usanze e tradizioni, come l'attività dei *curanderos*, che assume ai suoi occhi un valore magico. Comprende, infatti, che il Messico è un paese ancorato a credenze misteriose e stregonerie e scrive nella prima parte della medesima lettera:

> Como usted ya sabe en este país existe una gran actividad en el terreno de la brujería, pero todas estas prácticas se limitan casi siempre al ejercicio de la medicina o a la fabricación de filtros de amor, todo ello hecho de una manera más bien mecánica y algo distraída por parte del curandero, y, únicamente porque así es la costumbre, el factor principal es siempre la fe del paciente, que, naturalmente, produce en muchos casos buenos resultados; pero, esto, sin duda, aunque interesante para la psicología y psiquiatría, no es lo que nos interesa; -in tal caso si riferisce a se stessa e a Leonora, dal momento che sperimentano insieme- en los filtros de amor las cosas son un poco más complicadas y peligrosas, ya que la costumbre es ad ministrar Toloache disimulado en una taza de café -una sostanza molto comune in Messico, utilizzata per il mal d'amore, ottenuta dallo Stramonio spinoso che può essere fatale in quanto tossica e pericolosa, capace di determinare allucinazioni, ma anche danni cerebrali di carattere percettivo e cognitivo, come scrive Remedios- y las consecuencias de la ingestión del Toloache son fatales, siendo la principal una pérdida total de la voluntad (Varo,1990: 219).

Conferma nella medesima lettera che ambedue si dedicano alla sperimentazione prossima alla *brujería*: "Dejando, pues todo esto de lado, nosotros, es decir la Sra. Carrington y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería" (Varo, 1990: 219).

Quanto indicato permette, dunque, di comprendere, nonostante nella pittura di Remedios non appaiano aspetti "tipici" della terra messicana, quanto la sua vita ne sia stata ugualmente imbevuta specialmente nell'esperienza quotidiana, tanto che "se fue mexicanizando", non solo ammirando l'arte precolombiana e conoscendo miti e leggende autoctone, e come la sua curiosità e il suo interesse di conoscere e di sapere le abbiano comportato di sperimentare, arricchendosi di tutti quegli elementi che sono stati da lei considerati allo scopo di alimentare il suo

continuo percorso di ricerca. Questo significa che tutto ciò che di nuovo giunge a conoscere è finalizzato ad un personale processo orientato verso il cambiamento, verso l'acquisizione di ulteriori energie, dal momento che nel corso del suo itinerario esistenziale e creativo desidera alimentare le sue potenzialità e capire se stessa. Ammette nella lettera non di possedere poteri speciali, tipici dei paranormali e di coloro che attendono all'occultismo, ma capacità inconsuete di carattere percettivo cognitivo, come i "sensitivi", per cogliere le relazioni tra le cose al di là dei limiti della logica corrente[121]. Questo situa il suo percorso nei ventidue anni messicani su una linea d'onda in cui è difficile cogliere il confine tra visione e visionarietà, in quanto che è assai labile, tra percezione sensoriale comune e percezione del "settimo senso", o extrasensoriale. Diego Sileo, a proposito dell'itinerario di Remedios Varo, parla di "trascendenza" secondo due distinti livelli:

> uno, nel quale solitamente questi processi si manifestano, si verifica quando vengono alla luce i legami casuali che l'occhio abitualmente non riesce a vedere o quando si deducono precisamente queste reti occulte del destino; l'altro, invece, quello della trascendenza radicale e definitiva, si verifica quando -non senza un dominio effettivo dei fili del fato- si riesce a scappare dalla trama inevitabile del destino relativa alle reti occulte di legami che l'occhio non riesce a vedere e all'apertura di un varco per scappare dalla trama come esperienza radicale e definitiva. […] Il grande tema è l'unità cosmica e, di conseguenza, le interconnessioni segrete dei mondi, dei diversi piani della realtà (Sileo, 2007: 193-194).

La sua produzione artistica assume, infatti, un carattere altrettanto magico e misterioso nell'indagine del meraviglioso, che accoglie un patrimonio di nuove conoscenze nel contesto messicano utili per conoscere meglio se stessa, distaccandosi gradualmente dalle concezioni surrealiste, di cui, però permangono l'alchimia del desiderio e della conoscenza ulteriore, l'effetto di spaesamento che emerge da un sottofondo ironico, pur sempre "moderato" o "mediato", la sperimentazione di tecniche alogiche a petto dell'onirismo (cfr. Capitoli II, III, VIII). Peter Engel spiega: "La vida cotidiana, la vida onírica y la obra plástica de Remedios Varo se encuentran entretejidas" (Engel, 2015: 63)[122]. Nel suo lavoro artistico rende, dunque, l'incantesimo di un proprio universo immaginario partendo dalla scena ordinaria, per proporre all'osservatore il proprio realismo

[121] "Profondamente superstiziosa e molto in armonia con la natura, professava una credenza mistica nelle forze che si trovano molto più in là di noi e che influiscono negli eventi e li dirigono. Affrontò tanto la sua vita quanto la sua opera in accordo con questa visione delle cose. […] Lo studio dell'influenza umana nelle forze della natura e l'uso di figure ibride sono caratteristiche frequenti in tutta l'opera di Remedios Varo" (Sileo, 2007: 75, 86).

[122] Recuperato da https://issuu.com/atalantaweb/docs/remedios_varo-_articulo_de_el_mundo (20/11/2019).

magico (cfr. Cap. IV) arricchito dalla fantasia, nelle vesti autentiche del magico quotidiano.

> Cuando Remedios decidió quedarse a vivir en México -después de un corto viaje a Venezuela- es porque esta tierra generosa le brindò la oportunidad de renacer a la vida artística, de sobreponerse a su pasado y aspirar a ser, nuovamente, feliz. En ese mismo espacio donde tomó forma el imaginario de las antiguas religiones precolombinas, que tanto admiraban los surrealistas como Artaud y Breton, allí mismo se propuso Varo concebir su propia Arcadia, cargada de nuevos significados y significantes, y decidió afincar sus últimas raíces. En realidad, para la historia del arte méxicano no fue nada nuevo, pues desde que los primeros españoles pusieron pie en tierras americanas no ha cesado la fascinación de Occidente (Lozano, 2008: 67-68).

Nella sua pittura ogni presenza si carica di allusioni che rinviano, anche se non direttamente, alle concezioni mitiche del nuovo mondo, a un portato secolare che riguarda le antiche civiltà del paese messicano; nondimeno la plurisignificanza delle immagini si carica di simbologie rituali, sacrali della nuova terra, assumendo un carattere totemico. Per questo si può confermare che Remedios, nei suoi anni trascorsi in Messico, in cui testimonia il suo lavoro in esposizioni personali ed appare partecipe in esposizioni collettive, come indicato, estende la sua sperimentazione ed esprime un universo archetipico più prossimo all'inconscio collettivo di Jung che all'io freudiano (cfr. Cap. II).



Fig. 16. Remedios Varo nel suo studio a Città del Messico. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/752312312734907886/

> Remedios Varo inició así la última etapa de su carrera artística, la más prolífica y decisiva, pero también la definitiva con que logró trascender individualmente y en absoluta autonomía creativa. […] Pero en México fue, ante todo, libre. Aquí no había Papas ni profetas, no hubo pequeños reyes a quien rendirles protocolo y pleitesía. […] En México podía ser pintora, escritora y casi científica, dando rienda suelta a todas sus ideas, inquietudes, sueños y temores, podía inventar universos, imaginarse cosmos y descubrir nuevas dimensiones (Lozano, 2008: 67-68).

La sua ricerca che sembra solitaria e da "perenne esiliata" in verità, partecipa fino alla scomparsa, avvenuta purtroppo troppo presto, di un mondo completamente rimeditato e sublimato e ciò può avvenire soltanto attraverso una completa "immersione" in esso per "rinascere" arricchendosi di nuove conoscenze ed esperienze.



Fig. 17. Remedios Varo. [Stampa fotografica]. Recuperato da http://leedor.com/2013/08/24/remedios-varo-sus-pinturas-y-sus-libros/

## CAPITOLO II

## 2. IL CADAVERE SQUISITO E L'AUTOMATISMO PSICHICO COME TECNICHE SURREALISTE ADOTTATE DALLO SGUARDO DI REMEDIOS VARO

## 2.1. Il gioco del cadavere squisito e la questione dell'automatismo psichico

Quando Remedios Varo giunge a Barcellona e incontra Esteban Francés inizia a sperimentare le tecniche tipiche del surrealismo che aveva avuto modo di conoscere durante il suo primo soggiorno parigino. Tra queste la preferita è il gioco del cadavere squisito, praticato in gruppo, cui partecipa anche Óscar Domínguez, quando soggiorna nella città catalana nell'estate del 1936[123]. I surrealisti in Francia avevano tratto spunto da un consueto gioco da sala, basandosi sull'accostamento fortuito di parole secondo associazioni psichiche automatiche, provenienti dall'inconscio, tanto che il primo risultato, che aveva dato il nome al gioco, era la frase[124] "le cadavre/ exquis/ boira/ le vin/ nouveau" (Breton & Éluard, 1938, cit. Breton, 1948: 8; 1975: 7; cit. Kaplan, 1998: 38). Perdita di senso, gratuità, spaesamento, come effetto determinato dalla combinazione casuale, sono componenti che rinviano propriamente all'"automatismo psichico puro come reale funzionamento del pensiero", espressione con cui André Breton spiegava il termine "surrealismo" nel manifesto di fondazione dell'avanguardia nel 1924 (De Micheli, 1988: 340), e che ribadisce, nuovamente, in un testo pubblicato nel 1941 per sottolineare le caratteristiche di un'opera surrealista[125]. Al tempo stesso si possono stabilire relazioni con la definizione di Bello, secondo Isidor Ducasse conosciuto con lo pseudonimo Conte di Lautréamont[126], come "el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas" (Cirlot, 1982: 342), un aforisma enigmatico, con implicazioni provocatorie, secondo l'interpretazione dadaista e surrealista,

[123] "En verano de 1935 el pintor canario al dar cuenta a su amigo Georges Hugnet de sus andanzas por Barcelona, le escribía: "Paso el tiempo con una mujer y un tipo que pintan cuadros bastante buenos y experimentamos con los cadáveres exquisitos […]. Miró y Dalí se han ido al campo. Aparte de esta mujer y este tipo, que son elementos muy interesantes, no hay nadie aquí" (Domínguez, cit. Guigon, 1996: 278).

[124] La frase era stata composta da più persone, secondo la sequenza sostantivo- aggettivo-verbo-sostantivo-aggettivo, senza che nessuna potesse conoscere l'intervento dell'altra.

[125] "Il denominatore comune alle nuove ricerche surrealiste, Breton lo aveva tuttavia individuato già nel '41, in *Génese*, nella ricerca di esiti diretti d'automatismo puro,'solo modo di espressione' che realizzi 'l'unità ritmica', che è 'la sola struttura che risponda alla non-distinzione, sempre più chiara, tra qualità sensibili e qualità formali, e tra funzioni sensitive e funzioni intellettuali'; 'un'opera non può essere considerata surrealista se l'artista non si è sforzato di raggiungere il campo psicofisico totale (del quale il campo cosciente è soltanto una piccola parte). Freud ha dimostrato che l'assenza di contraddizioni regna in questa profondità abissale. […] L'automatismo porta direttamente a questa regione' " (Crispolti, 1969: 24).

[126] Isidore Lucien Ducasse, (Montevideo 1846 - Parigi, 1870) si trasferisce per i suoi studi in Francia, prima a Tarbes, poi a Pau e definitivamente a Parigi. L'opera i *Canti di Maldoror* è pubblicata postuma nel 1874."Per il suo carattere ambiguo e per la passione dei toni cruenti e altrettanto visionari, per il potersi esprimere liberamente e senza alcuno scrupolo, il conte verrà considerato dai poeti surrealisti loro precursore. Il protagonista dei *Canti di Maldoror*, infatti, è il simbolo della vittoria dell'immaginazione e dell'inconscio sulla realtà e sul controllo. Questo personaggio ribelle ed enigmatico si trova in un mondo di malvagità, di miseria e di perenne cambiamento, che può lasciare perplesso il lettore" (Bertuglia, 2018). Recuperato da http://www.artspecialday.com/9art/2018/04/04/conte-lautreamont-la-poesia-si-maledetta/ (20/11/2019).

relative al sessuomorfismo della macchina celibe[127]. Abitualmente i surrealisti si riunivano intorno ad un tavolo passandosi un medesimo foglio dall'uno all'altro, senza sapere che cosa avesse disegnato chi lo precedeva, poiché veniva ripiegato, per poi, al termine, aprirlo e assistere alla sorpresa dell'esito raggiunto, come combinazione gratuita di parti di un corpo umano, di animali, di-**s**egni che non necessariamente approdavano ad un elemento figurativo o ad un'opera integrale, anche se era unitaria, così da modificare il gioco di parole nato inizialmente per caso in un disegno originale ottenuto con il contributo di ognuno. Non generato da un unico artista, dotato di "potere di deriva" e libero sfogo dell'attività metaforica dello spirito", propone una relazione continua tra esteriore e interiore, con un esito prossimo all'enigma che si genera dall'incontro di elementi riconducibili alla stessa sfera dell'inconscio nel corso della produzione di una frase o di un disegno.

> Ha preso origine verso il 1925 nella vecchia casa, ora distrutta, del numero 54 della rue du Chateau -di Marcel Duhamel-. […] Quando la conversazione sui fatti della giornata o su proposte d'interventi divertenti o scandalosi nella vita del nostro tempo cominciava a perdere di interesse, -spiega André Breton- avevamo l'abitudine di passare a dei giochi-giochi scritti prima di tutto, combinati in modo che gli elementi del discorso si affrontassero nel modo più paradossale possibile e in maniera che l'umana comunicazione, deviata all'origine, offrisse allo spirito che la registrava il maggior numero possibile d'avventure. […] E' la certezza che, costi quel che costi, esse portano l'impronta di ciò che non può essere generato da un solo cervello, e che sono dotate, ad altissimo grado, del potere di deriva, a cui la poesia non darà mai sufficiente importanza. Con il *cadavre exquis* abbiamo avuto -infine- a nostra disposizione il mezzo infallibile per mettere a riposo lo spirito critico e per dare libero sfogo all'attività metaforica dello spirito" (Breton, 1948: 5, 12; 1975: 5).

In verità, Remedios, Esteban e Óscar si appassionano a questo gioco, come emerge da una serie unica di lavori realizzati nell'estate del 1935, impostati non tanto sul disegno e sulla utilizzazione della matita, come quelli realizzati generalmente dai surrealisti del gruppo parigino[128], quanto sul *collage*, quindi sui ritagli da riviste e giornali, combinati con estrema casualità, suscitando spaesamento nell'osservatore. Marcel Jean scrive, ricordando di aver giocato con Gerardo Lizárraga, una variante del famoso "juego de las consecuencias":

---

[127] Il termine "macchine celibi", riferibile alla parte inferiore del *Grand Verre* di Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915 - 1923), si estende, secondo Michel Carrouges, a una serie di macchine fantastiche, inutili, incomprensibili, impossibili, deliranti e entropiche, che compaiono principalmente nella letteratura: la macchina della Colonia penale di Kafka, le macchine fantasiose di Raymond Roussel, quelle che compaiono in Supermâle (Supermaschio) di Jarry e nei racconti di Edgar Allan Poe o nell'Eva futura di Villiers.

[128] Alcuni esiti relativi al gioco del cadavere squisito cui partecipa André Breton si basano sul *collage* (cfr. Bibliografia, catalogo della esposizione *Juegos surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos*, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 1996-1997).

> Entre los surrealistas, un importante remedio contra el aburrimiento había sido siempre el dibujar lo que llamábamos "cadáveres exquisitos" y en Barcelona pronto nos dedicamos a ese famoso entretenimiento, introduciendo, sin embargo, una técnica distinta: a las sorpresas de la colaboración a ciegas añadimos el encanto del *collage*. Las sucesivas aportaciones con que se formaba la imagen final no se dibujaban a mano, sino que las cogíamos, ya teminadas y de colores vivos, de los anuncios ilustrados de revistas antiguas. Recortábamos imágenes de personajes, objetos, animales, etc., y pegábamos los recortes en una hoja de papel; luego, de acuerdo con las reglas de juego, cada participante tapaba su *collage* y se pasaba la hoja al siguiente jugador. Y advertíamos que, en las inesperadas y alegres imágenes que obteníamos, los colores que se habían reunido al azar, con frecuencia nos parecía que iban muy bien y que realizaban las relaciones que se revelaban entre los elementos individuales de nuestra obra colectiva (Jean, 1983, cit. Jaffee McCabe, 1984: 32; cit. Kaplan, 1998: 40).

Partecipe alle realizzazioni del gruppo, quando soggiorna a Barcellona, l'artista francese continua commentando:

> El proceso era muy divertido y hacíamos "cadáveres" de los restos de los anuncios antiguos hasta que nuestra provisión de revistas viejas quedó hecha trizas. Todos nosotros compartíamos unas cuantas composiciones 'exquisitas', que aportaron nuevos descubrimientos poéticos al repertorio ya infinitamente variado del juego (Jean, 1983, cit. Kaplan, 1998: 40).

Chiaramente Marcel Jean sottolinea che per loro, come per gli altri surrealisti, tale "applicazione" era un *divertissement*, una prova spontanea e oltremodo ironica che esprimeva il modo di porsi nei confronti dell'arte tradizionale. Infatti, nonostante fosse un gioco, l'esito diventava un'autentica opera d'arte fuori dei canoni consueti, suscitando quel tanto di provocazione che poteva essere utile a cambiare il modo di vedere le cose e il mondo.

Come illustra il *Catálogo razonado* relativo alle opere di Remedios, edito con la collaborazione di Ricardo Ovalle e Walter Gruen nel 1994 e di nuovo nel 2002 e nel 2008, Janet A. Kaplan scrive:

> en 1935, en solo un año, Varo estuvo directamente implicada, de forma individual o colectiva, en la producción de 25 obras, que incluían dibujos y *collages* realizados en solitario y una serie extraordinaria de "cadáveres exquisitos". Participó en este juego surrealista de yuxtaposiciones al azar y asociaciones inconscientes con Domínguez y con Jean. […] Durante el mes de julio, los tres artistas produjeron, en combinaciones siempre cambiantes, la mayor parte de esa obra. Aunque se podría menospreciar esta actividad como "mero" entretenimiento y juego o, en palabras de Jean, como "ese famoso entretenimiento", la participación de Varo en este proyecto revela una temprana

> adhesión a los principios artísticos del surrealismo. […] Aunque no podemos identificar con certeza las aportaciones específicas de Remedios Varo a estos trabajos colectivos, sus *collages* individuales hechos posteriormente también en 1935 -y que mandó a Jean tras el regreso de este a París- evidencian que para Varo ese año supuso un desarrollo extraordinario y una creciente sofisticación conceptual como artista surrealista. Los títulos que acompañan a estas obras aumentan su fuerza narrativa (Kaplan, 2013: 19, 22-23).

Sono in ogni caso frutto di un lavoro collettivo, anche se i partecipanti potevano variare e non sempre Remedios partecipa come appare dalle testimonianze rimaste. Si tratta di esempi diversi in cui appaiono figure, parti di esseri umani, uniti ad altri oggetti quotidiani, piante, fiori, annunci di abbigliamento da sartoria[129]. Infatti i loro "giochi" si approssimano molto al fotomontaggio, che lo stesso Domínguez stava sperimentando, in seguito ai suoi soggiorni parigini[130], come forma di rovesciamento dei linguaggi tradizionali.

Rispetto all'impronta provocatoria e fortemente antiestetica dei dadaisti, tra i primi a scoprire il "caso" come componente fondamentale per alimentare questa tecnica[131], le opere di Remedios e quelle elaborate in gruppo con Esteban e Óscar, che si prodigano nel lavoro creativo, spinti dall'esigenza di rinnovare l'arte e dall'empito surrealista di cambiare la vita e rinnovare il mondo, traendo riferimenti diretti da Rimbaud e Marx, sembrano partecipare di una idea ricombinatoria di parti ed elementi in funzione meno scioccante, seppur sempre libera e basata sull'associazione psichica. I loro esiti creativi non abbandonano completamente la coerenza stilistica, non appaiono caotici, anzi mantengono sempre un "ordine" compositivo e integrano, al di là della fotografia, parti disegnate, tanto da essere definiti *collages* anche se, nella maggior parte dei casi,

[129] "Podemos imaginar las revistas y folletos publicitarios esparcidos por la mesa y por el suelo, y a cada artista, con las tijeras y el bote de cola en la mano, buscando el elemento adecuado para añadir a la composición. Ya fuera que trabajasen todos en un 'cadáver' al mismo tiempo, o que cambiasen de uno a otro a medida que cada adición se ocultaba debidamente a los demás, los materiales provenían de las mismas fuentes, como puede verse a partir de los recortes que escogieron: imágenes en color de antiguos anuncios de ropa de alta costura, fotografías de objetos cotidianos, plantas en flor y pequeños animales" (Kaplan, 2013: 19-20).

[130] Óscar Domínguez presente a Parigi già dal 1927, per lavorare con suo padre (cfr. Cap. I, nota n. 52), ritorna a Tenerife nel 1928 dove realizza la sua prima esposizione con opere di tono cubista e prossime al *naïf* che non riceve consensi dalla critica, piuttosto severa nei suoi confronti. Di nuovo nella capitale francese nel 1929, non conosce subito i surrealisti, ma inizia a lavorare orientandosi verso il fantastico e l'onirico. Alla morte del padre nel 1931 rientra a Tenerife, ma i soggiorni parigini per lui sono consueti e continuano nel corso degli anni. Prima di avvicinarsi al gruppo surrealista francese, la cui frequentazione si consolida solo dal 1934, stabilisce contatti con il gruppo surrealista di Tenerife, instaurando un legame di amicizia con l'animatore culturale della rivista *Gaceta de Arte*, citato nel primo capitolo, Eduardo Westerdahl conosciuto nel 1928, ponendosi a difesa delle avanguardie e sostenendo al tempo stesso l'estetica razionalista, costruttivista e surrealista.

[131] "Il problema dei giovani poeti è proprio quello di individuare e mettere a punto altri processi percettivi e l'unica vera innovazione in questo senso è stata quella dell'automatismo ideato da Breton e Soupault. Quest'invenzione viene rilanciata proprio dall'intervento di Tzara: i dadaisti, infatti, portando a Parigi il loro estremismo nichilista, ma soprattutto la scoperta del 'caso' come componente dell'espressione artistica, rimettono in ebollizione le acque" (Ragozzino, 1995: 22).

non sono composti da altri materiali. Si avvicinano anche alle elaborazioni collettive del medesimo periodo cui partecipa lo stesso André Breton.



Fig. 18. Breton, A., Lamba, J., Tanguy, J. y Tanguy, Y. (1938). *Cadavre exquis/ Cadavere squisito*. [Carta stampata tagliata e incollata e matita su carta, 30.4 × 19.7 cm]. © National Gallery of Victoria, Melbourne; © André Breton/ ADAGP, Parigi Recuperato da https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/107831/

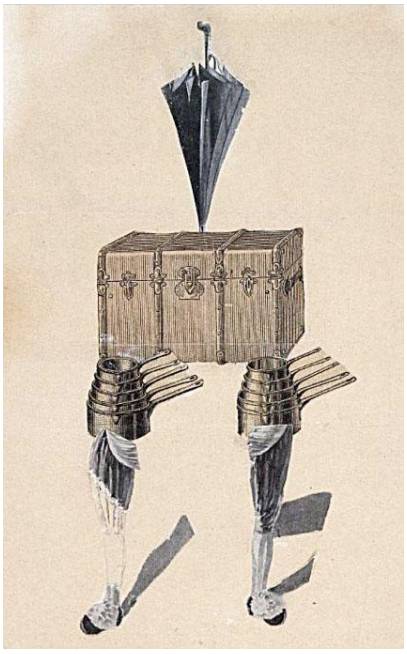


Fig. 19. Breton, A., Ducrocq Tanguy, J., Morise, M., Naville, P., Péret, B., .Prévert, J. y Tanguy, Y. (1928). *Cadavre exquis/ Cadavere squisito*. [Carta stampata tagliata e incollata e matita su carta, 28.9 x 22.9 cm]. Recuperato da https://www.moma.org/collection/works/35778



Fig.20. Breton, A., Lamba, J. y Tanguy, Y. (1938). *Cadavre exquis/ Cadavere squisito*. [Carta stampata, tagliata e incollata e matita su carta]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/29977153742220309/

Mobili, candelieri, un clavicembalo compaiono nel *Catálogo de sombras* (1935), inseriti in riquadri ai quali si sovrappongono ritagli, come, ad esempio, un bambino trattenuto dalla mano di una madre, mentre un'altra sta per aprire il tappo di una bottiglia abbinata ad un elemento che sembra una parte di matita. L'opera non è firmata, come *El pianista enmascarado* (1935), in cui ad uno dei musicanti seduti ritratti in una fotografia casuale è applicato un volto enorme ritagliato con una serie di prolungamenti-tentacoli che sembrano capelli, foglie di una pianta o piume di un mascherone utilizzato nei rituali tribali.

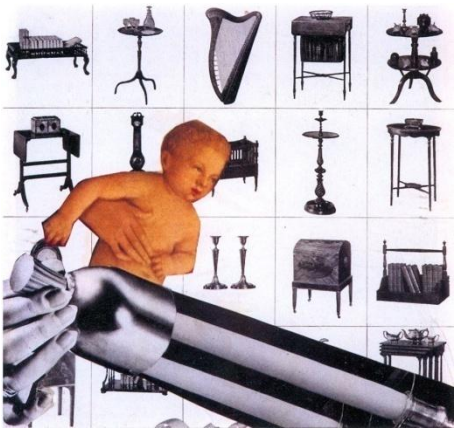


Fig. 21. Varo, R. (1935). *Catalogue des ombres/ Catálogo de sombras.* [*Collage*, 17,4 × 18,4 cm]. © Fundación Mapfre, Las Palmas de Gran Canaria. Recuperato da https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/colecciones/remedios-varo/catalogue-des-ombres-catalogo-de-las-sombras.jsp

Diversamente dai *collages*, *Quiere conocer las causas* si presenta come un disegno in cui compaiono sul lato sinistro in basso i nomi di Esteban, Marcel e Remedios, come pura enumerazione dei *jugadores*, poiché non sono firme apposte dagli artisti, solitamente riconoscibili per la calligrafia differente.

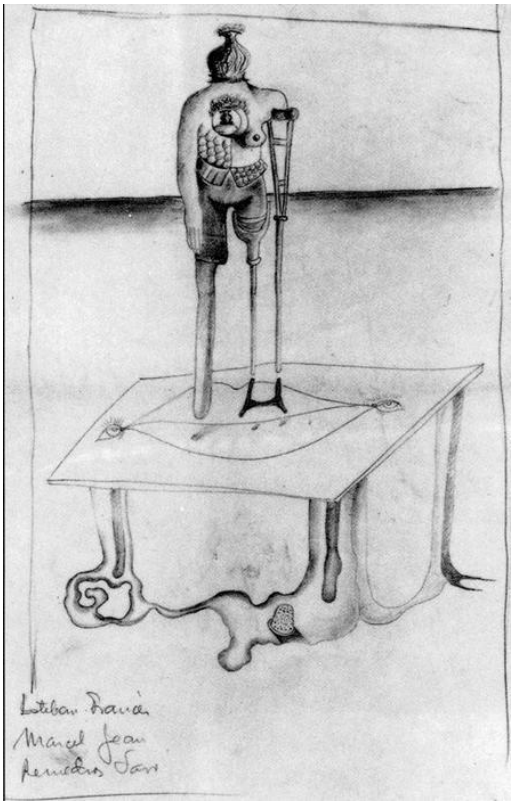


Fig. 22. Francés, E., Jean, M. e Varo, R. (1935). *Quiere conocer las causas de.* [Matita su carta]. Recuperato da http://mamellesdetiresias.blogspot.com/2013/09/cadavres-exquis-iv.html

Una figura-manichino, che poggia su un tavolo con due stampelle, in quanto mancante di un braccio e di una gamba, si presenta con gli altri due arti, uno dei quali per metamorfismo diventa altro, cambiando la propria natura. La linea di una bocca che termina ai lati con due occhi tracciata sul tavolo potrebbe essere stata disegnata da Remedios, mentre la parte sottostante alla *mesa* squadrata che si metamorfizza, per cui le zampe si trasformano in materia informe, potrebbe distinguersi sempre come opera sua, poiché applica il metamorfismo come in altre opere.

*Quiere conocer las causas de* (1935) potrebbe riferirsi al cambiamento politico conservatore di carattere monarchico e nazionalista, che nel 1933 pose fine al breve periodo socialista dei due anni precedenti, che aveva anche garantito il voto alle donne dal 1931 e sembra quasi presentire la violenza dell'imminente guerra civile, in quanto che l'immagine del manichino mutilato con un groviglio in luogo

della testa, diventa una cruda metafora della condizione attuale, venata di amara ironia, perdendo ogni connotazione ludica.

> La figura, que parece haber sido dibujada por una sola persona, es una mujer con muchos pechos, una prótesis en lugar de pierna, una muleta en vez de un brazo y un agujero en el pecho: una unidad completa, aunque mutilada; un todo continuo. Otros jugadores añadieron una mesa con unos ojos coquetos de pobladas pestañas y una boca absurda y caricaturesca, además del derrame de formas. Pero es probable que el artista que dibujó la figura fuese el mismo que, posteriormente, añadió detalles y sombras, incluso una línea de horizonte y un marco a lápiz, para insertarlo en escena, y que convirtió de esta manera el conjunto en una obra que habla de la violencia que estaba emergiendo en la ciudad y que anticipaba los horrores extremos que se iban a producir[132] (Kaplan, 2013: 26).

Nell'opera-*collage*, *La leçon d'anatomie/ La lección de anatomía*[133] (1935) sembra applicare di nuovo il metamorfismo. In essa compaiono torsi umani con volti diversi ritagliati e applicati casualmente, mentre nella *estructura* amorfa notiamo due radiografie e fotografie di occhi inserite in maniera sparsa per colmare i vuoti e, nella parte inferiore, una *masa visceral* non identificabile, come una parte di un organo interno dell'essere umano.

Magnolia Rivera offre un'interpretazione singolare di carattere simbolico, riferendosi ai funghi sacri che "están ocultos en los escenarios que la artista crea" e afferma:

> La obra de Varo es un catálogo micológico preciso en el que representa a los hongos principalmente a través del engaño óptico o trampantojo ("trampa al

[132] "En uno de estos 'cadáveres exquisitos', firmado por Varo y Francés, encontramos una referencia a los costos de esta situación política en una figura con un solo ojo que hace muecas y enarbola una bandera con un apéndice escuálido, mientras que el otro brazo es un hueso que remata en tres dedos esqueléticos. La cavidad torácica, que está dentro de una copa transparente, contiene la mitad de un costillar vacío y medio guardapelo en forma de corazón. La parte de abajo es una obra con una sensibilidad muy diferente. Si el dibujo corresponde al orden de firmas, Remedios hizo la parte superior y Esteban la parte inferior, que muestra formas más carnosas y sexuadas, entre las que destaca la ramificación de las trompas de Falopio, en cuyo centro hay una cartela con las letras INRI rodeadas de un halo de rayos, una referencia a las iniciales que Poncio Pilatos escribió encima de la cabeza de Cristo en la cruz. El ojo único, los huesos descarnados y la bandera hablan del momento político, mientras que la sección sexual y burlonamente anticlerical que reposa sobre la cabeza de un animal tiene resonancias típicamente surrealistas" (Kaplan, 2013: 25-26).

[133] "La coherencia visual y narrativa de este *collage* resulta realmente impactante. A tal vez que puede ser interpretado como una fascinante explicación pedagógica de los distintos niveles del estudio anatómico desde la superficie hasta el interior, involucra al espectador mediante su gran poder visual y su inquietante yuxtaposición de elementos gráficos. Varo había aprendido mucho estudiando los resultados de los *collages* colectivos, y lo demostró aquí con gran éxito" (Kaplan, in González Madrid & Rius Gatell, 2013: 23).

ojo" que esconde unas formas en otras) o por medio de metáforas visuales que significan una realidad distinta a la que nombran.

Ejemplos de estos trampantojos podemos hallarlos en los *collages* que realizó en colaboración con otros artistas en 1935, como la anamorfosis (deformación de la perspectiva) en *La leçon d'anatomie.* Esta pieza oculta varios hongos, como el que se encuentra dentro de la forma circular en la parte inferior. Está inspirada en los pectorales de oro del Darién de la Mesoamérica precolombina (Rivera, 2014)[134].

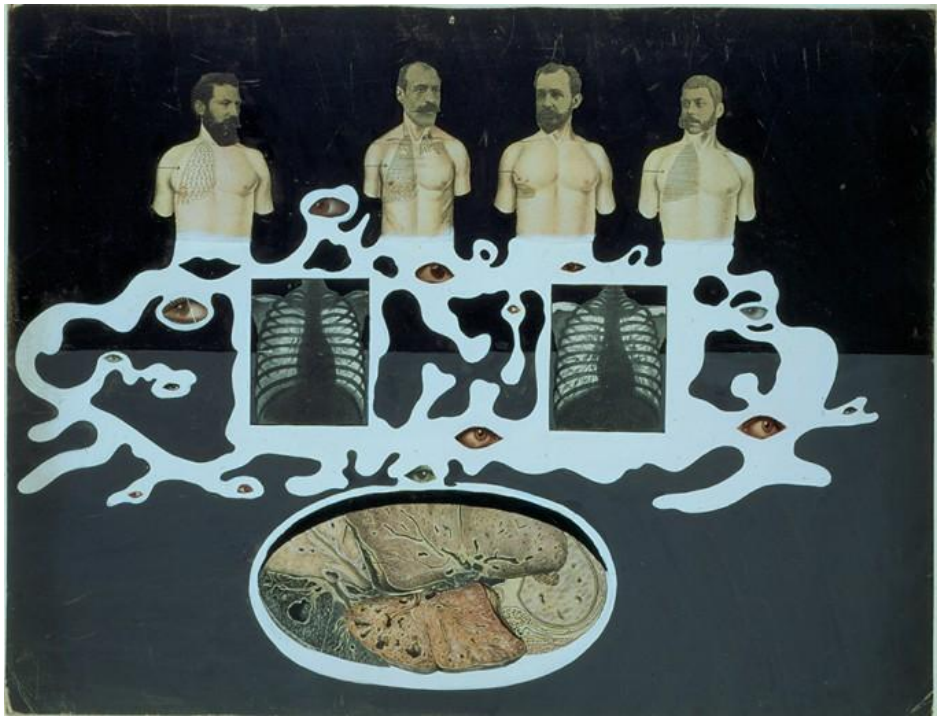


Fig. 23. Varo, R. (1935). *La leçon d'anatomie/ La lección de anatomía.* [*Collage* su carta, 23,3 x 31,5 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/la-lecondanatomie-1935/

In altri casi la sua fantasia si pronuncia affrontando altri temi, come la donna e il tempo, per esempio in un cadavere squisito del 1935, nel *Catálogo razonado* (Gruen & Ovalle, 2008: 300, [n. 14a]), composto con Óscar e Esteban, in cui tre diverse teste femminili si originano da una strana forma, un fazzoletto o un indumento, da cui emergono una mano con un bastone e un braccio che si congiunge a una carta piegata, prossima a trasformarsi in panno, come se derivasse da un volto maschile presente in basso, nell'atto di porsi una mano alla testa quasi in segno di smarrimento. L'altro braccio si insinua nella cassa di un orologio con numeri romani, rivelando il contrasto tra la bellezza fallace e

[134] Recuperato da https://confabulario.eluniversal.com.mx/remedios-varo-teonanacatl/ (20/5/2020).

l'impressione dello scorrere rapido del tempo, invitando ad una riflessione, per quanto libera e sottilmente ironica, sulla vanità dell'esistenza[135].



Fig. 24. Varo, R. (1935). *Le message/ El mensaje*. [*Collage* su cartone, 26.5 x 16.5 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/the-message-1935

Al mondo femminile si riferisce l'opera *Le message*, riprodotta in seguito anche sulla copertina del catalogo della esposizione *Remedios Varo. Arte y literatura* (1991), come opera emblematica inseribile tra le testimonianze artistiche che rivendicano *ante litteram* la libertà della donna rinunciataria al ruolo domestico e ai consueti compiti familiari che la relegano in una posizione subordinata all'uomo. Campeggia, infatti, sul supporto di cartone la figura di una giovane piuttosto spavalda, che non ostenta a esibire se stessa, con il busto nudo e le braccia dietro i fianchi, mentre sorride incontrando lo sguardo dell'osservatore, a gambe divaricate, coperte da calze nere con giarrettiere applicate a un paio di *culotte* di pizzo bianco[136].

[135] "Se trata de una obra muy lograda en la que las partes se vinculan bellamente para crear una poderosa disyunción narrativa de múltiples realidades y una silueta que contrasta fuertemente sobre la página en blanco. Asimismo, indaga en las formas de ruptura surrealista del tiempo, que Remedios examinará años más tarde en su obra de madurez, como en *Revelación* o *El relojero*" (Kaplan, 2013: 20).

[136] Può essere interessante collegare questa opera con gli inizi dell'arte "impegnata" e dell'arte pop più tardi di un altro grande fotomontador come Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907 - Berlino

Energica e ribelle, sembra un'immagine da cartellone pubblicitario, dal momento che appare gigantesca rispetto a una seconda figura femminile, in dimensioni assai ridotte, di fronte ad essa, ma di spalle rispetto all'osservatore, vestita di azzurro, applicata in basso nell'opera[137]. Quest'ultima, che trattiene forse un fazzoletto o un foglio di carta, sembra posare la sua mano destra su una coscia dell'altra e riporre con la sinistra una foglia dorata o forse una carta in una sorta di scatola aperta, simile a una cassetta postale, disposta al punto vita dell'immagine della ragazza seminuda, su cui è applicata, come accostamento spaesante, una gamba che calza uno stivale rosso incastrato in una racchetta da neve. Sulla destra del *collage* spicca un grande piatto ovale con uova ripiene e salmone decorato con ostriche, la cui forma rinvia ai seni femminili, come offerta afrodisiaca: bellezza, sesso, cibo, sono le componenti che invitano a pensare all'erotismo e al legame inconscio che si stabilisce tra il desiderio sessuale e il piacere di alimentarsi per appagare i propri sensi, un tema molto presente nelle opere dei surrealisti, da Masson a Dalí. In verità Remedios sembra smitizzarlo con sottile ironia, proprio attraverso la figura femminile a torso nudo che, nella sua posa, si impone nello spazio e, al di là della sensualità, esprime energia ribelle a contrasto con la menzionata figura, visibile in basso, vestita in azzurro, che sembra rispecchiare il ruolo "tradizionale" della donna[138] silenziosa o che sussurra, nell'attesa di riconquistare la propria voce e la propria parola. La cassetta semiaperta potrebbe suggerire la possibilità di guardare al di là dell'apparenza, per inoltrarsi in un itinerario alla scoperta di sé, che costituisce lo scopo principale del percorso artstico di Remedios; la foglia d'oro (se è una foglia?) potrebbe esserne l'emblema e anticipare il processo alchemico che Remedios proporrà successivamente nelle sue opere.

In ogni caso, al di là di riferimenti precisi e di tentativi di interpretazione, è preferibile considerare questo come altri *collages*, un' "opera aperta", in cui ogni

---

Est, Repubblica Democratica, 1982) poiché sembra proporre una narrativa che si avvicina all'immagine pubblicitaria, anche se combinata in un *collage* sconcertante.

[137] Si può stabilire una comparazione con le illustrazioni dell'artista Josep Renau Berenguer per la rivista *Estudio* (Valencia, 1931-1936) come serie di fotomontaggi in cui impiega per la prima volta il colore e mostra le donne con i seni all'aria, in atteggiamento di sfida, e che si collega agli ideali della seconda repubblica e soprattutto ai pensieri politici della sinistra, per cui l'amore libero e la libertà sessuale della donna, dovevano imporsi rispetto alla morale consueta che risentiva del peso castrante della religione. In tal senso ricordiamo le serie *Los diez mandamientos* (1934), *Hombres grande y hombres funestos de nuestra historia* (1935), *Amor en la historia* (1936) y *La lucha por la vida* (1936). L'opera artistica di Josep Renau Berenguer del periodo republicano si connota al di là della dimensione puramente estetica per il carattere innovatore del suo lavoro, influenzato dalle avanguardie europee, per il carattere politico della *militancia* antifascista che appare in altre opere come *Páginas negras de guerra* (1933) e *Testigos Negros de nuestro tiempo* (1935-1937). Fa parte del rinnovamento estetico della generazione degli anni Trenta, poiché apporta la pratica del fotomontaggio, che eleva all'assurdo, sottolineando l'intenzionalità politica.

[138] "En la parte inferior del *collage* aparece de espaldas una figura mucho más pequeña. Se trata de una mujer rubia, bien peinada y mayor que la protagonista, con un sencillo vestido azul y unas medias negras más prácticas que seductoras. En una mano tiene un trapo con el que acaricia la piel desnuda del muslo de la muchacha. Estas imágenes sacadas del mundo doméstico han sido combinadas en una obra rica, atractiva y sexualmente juguetona. De los elementos visuales elegidos por Varo emana una calidez particular que se refuerza por la adición de un fundo azul cielo que potencia el tono de gozo y optimismo que irradia el conjunto" (Kaplan, 2013: 24).

elemento collabora a rendere l'opera polisignificante, come i numerosi esempi artistici nell'ambito dell'avanguardia surrealista e nei molteplici versanti dell'arte contemporanea. "Remedios disfrutó caramente haciendo este *collage*: el disfrute del verdadero compromiso surrealista"[139] sottolinea Janet A. Kaplan (2013: 24), aggiungendo:

> En la Barcelona de 1935 y 1936 se sentía más abierta, más libre y más divertida. -rispetto a quando aveva soggiornato nella capitale francese- Quizá soñara con París, pero fue en Barcelona, en su ciudad, en su país, donde consiguió tener su surrealismo, crear su obra con la primera llamarada de energía, entusiasmo y desenfreno. […] Es en su obra temprana, especialmente la que realizó en Barcelona en ese corto período entre 1935 y 1936, donde se encuentra el corazón del surrealismo de Remedios Varo (Kaplan, 2013: 35).

Sicuramente tali affermazioni si possono avvalorare considerando le opere di questo periodo, prevalentemente *collages*, che testimoniano la volontà di scoprire nuove possibilità nel fare arte da parte di Remedios, unita alla curiosità e al puro desiderio di sperimentare. Appare, infatti, pronta ad inoltrarsi nella ricerca artistica dell'avanguardia non solo per verificare a se stessa, con molta passione ed energia creativa, le capacità di applicare le tecniche surrealiste che aveva appreso a Parigi durante il suo primo soggiorno, gravitando nel gruppo surrealista francese, ma anche per accogliere le esperienze degli amici artisti a Barcellona, per trasferirle nelle sue elaborazioni, trasformandone con originalità gli elementi essenziali. Se, quindi, il procedimento è il medesimo sperimentato anche dagli adepti al movimento, chiaramente l'artista lo trasmuta per ottenere esiti diversi, non affidandosi alla sola riproduzione o ripetizione imitativa. Acquisisce il metodo, come nel procedimento scientifico si applica una formula, ma la conclusione è un'altra, così come diverso è l'effetto che si produce.

Come afferma Isabel Castells Molina:

[139] Si può proporre un'altra comparazione con l'artista Amparo Segarra Vicente (Valencia, 1915 - Madrid, 2007) che si avvicina all'avanguardia surrealista e sperimenta il *collage*, come Remedios Varo, e, come lei, vive la guerra e l'esilio, viaggiando dalla Francia alla Repubblica Dominicana, dal Guatemala a Puerto Rico a New York. Analizzando i suoi *collages* "se observa que echan mano de una serie de elementos alegóricos o metáforas que dejan patente la vigencia o dependencia que el arte sigue teniendo del emblema, la alegoría o el símbolo. Y todos, del primero al último creado mantienen estética y carácter surrealista. En ellos hay una serie de elementos o símbolos constantes: A) la oposición de contrarios: tanto hombre-mujer; oriente-occidente; piedra-carne; religioso-laico. B) la figura femenina: es raro que no aparezca alguna mujer en sus collages. Si la mujer está vestida es normalmente una mujer sometida, sumisa, conformista, pero si está desnuda, no es tan sólo un desnudo femenino, es consciente de su desnudez que se convierte en metáfora de una mujer libre, sin ataduras y tan perfecta como la Venus Celeste neoplatónica. […] Con esos símbolos unidos aparentemente sin sentido, expresa variedad de temáticas, entre las más recurrentes de sus *collages*: las denuncias de desigualdades, opresiones, los contrastes culturales y la mujer, que siempre está presente en ellos por su importancia en el devenir de la historia" (Villaverde-Solar, 2019: 177).

> Remedios no dejó, así, de utilizar técnicas que había observado y practicado en sus inicios parigino**s.** Lo que hizo fue combinarlas con esas otras inconfundiblemente suyas y que impiden convertirla en una simple discípula que repite recetas aprendidas de memoria. […] No hay que olvidar que las creaciones automáticas sufrían *a posteriori* un proceso de elaboración, selección y poetización que les daba auténtica entidad artística, a parte de las que, una vez concluidas y analizadas, terminaban siendo desechadas (Castells Molina, 2009: 25).

Potremmo, comunque, chiederci se nel breve periodo barcellonese queste "operazioni" creative siano state solo una "parentesi" rispetto al suo futuro itinerario o se invece possano acquisire valore a petto degli esiti successivi. In verità, la sua esigenza era di sperimentare e chiarire a se stessa i risultati "transitori", per poi passare a realizzare altro, ma l'opera successiva si spiega essenzialmente in relazione a questo momento di euforia giovanile, di scoperta del nuovo, come una fase, quindi, ineludibile nel suo cammino. D'altra parte, se è vero che le sperimentazioni sul cadavere squisito si concentrano negli anni vissuti a Barcellona, Remedios non perderà il desiderio di dedicarsi a tale gioco fortuito, poiché, quando vivrà in Messico, applicherà di nuovo tale procedimento lavorando e sperimentando nel suo studio con Leonora Carrington (cfr. Cap. IX). Rispetto all'opera pittorica, assume per ambedue il valore di un passatempo, di un divertimento temporaneo come un altro gioco tipico che coinvolgeva numerosi artisti dell'avanguardia, quello dei tarocchi di Marsiglia, sicuramente sperimentato da Remedios durante gli incontri presso la Villa Air-Bel quando vive come "rifugiata" proprio in tale città (cfr. Cap. I), dove soggiorna, tra l'altro, anche Óscar Domínguez prima di imbarcarsi per giungere in Messico**.** Traendo spunto dal mazzo di carte dei tarocchi utilizzato in Francia[140], gli artisti si prodigavano nel disegno collettivo[141], ognuno elaborando una figura simbolica, in analogia a quelle solitamente stampate e proposte nei tarocchi, sempre ripiegando un unico

[140] Lo stile delle carte marsigliesi utilizzate da Breton e dai surrealisti, come testimonia il libro-catalogo *Le jeu de Marseille*. *Autor d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940 - 1941*, 2003 (cfr. Bibliografia), si era imposto come norma per il tarocco francese intorno agli inizi del XVIII secolo, e influenzò anche quello delle carte italiane, anche se il gioco era stato probabilmente inventato nell'Italia settentrionale nel XV secolo. L'uso del nome *Tarot de Marseille* risale agli anni Trenta del XX secolo, quando Paul Marteau, direttore dell'editore di carte da gioco Grimaud usò questo nome per un mazzo pubblicato per usi esoterici e basato sullo schema di quelli prodotti da Nicolas Conver, un artigiano di Marsiglia, e conosciuti anche attraverso esoterici come Eliphas Lévi, uno dei maestri alchemici a cui si riferisce Breton nel secondo tempo dell'avanguardia.

[141] "Refugiados bajo el auspicio del comité estadounidense para la ayuda a los intelectuales, el grupo genera diversas creaciones, entre las que destacan la serie de dibujos colectivos de Marsella, así como un juego de cartas cuya baraja elaborarían los propios artistas;"inspirado en el famoso tarot medieval de Marsella, reconstruido por Paul Marteau en el siglo XVIIII, aunque no era propiamente un tarot, sino un juego de naipes organizado de acuerdo con la escala de valores del surrealismo" (Castro Borrego, 2011: 60-70). Remedios era un'appassionata: tra gli oggetti conservati e presentati nella esposizione *Adictos a Remedios Varo* al Museo di Arte moderna (MAM) di Città del Messico (2018) appare un mazzo di carte e, tra i libri della sua biblioteca, uno riguarda la cabala mistica.

foglio a disposizione, in modo che ciascuno, disegnando un'immagine compiuta, una forma integra, non potesse vedere che cosa avesse realizzato un altro artista, come nel gioco del cadavere squisito. Al termine, dispiegando il foglio, si otteneva una serie continua di riquadri disegnati, similmente alle carte da gioco, utilizzabili spesso per tale operazione.

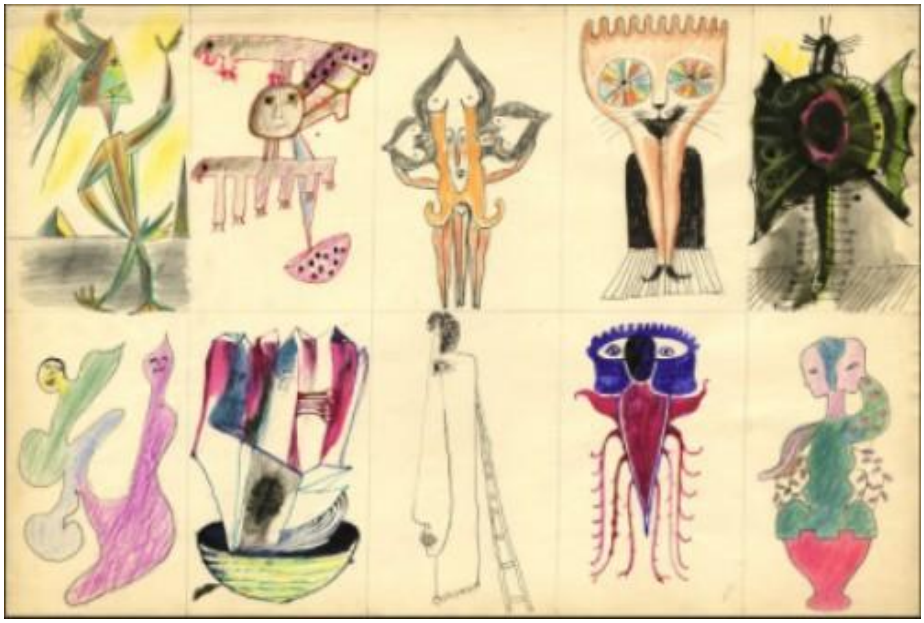


Fig. 25. Brauner, V., Breton, A., Domínguez, Ó., Herold, J., Lam, W., Lamba, J. y Varo, R. (1941). Disegno collettivo. [Inchiostro su carta, 32 x 48 cm]. © Colección TEA Espacio de las Artes, Tenerife. Cabildo Insular de Tenerife. Recuperato da https://teatenerife.es/obra/dibujo-colectivo/2685

Una ulteriore questione, che si pone e che discende da quanto indicato, riguarda, dunque, l'affidarsi all'automatismo psichico e quale rilievo abbia assunto per Remedios nelle fasi creative del suo itinerario artistico. Chiaramente, dopo aver conosciuto gli esponenti del surrealismo a Parigi, anche se solo nel corso del secondo soggiorno parigino sarà pienamente accolta dal gruppo, tramite la figura di Benjamin Péret, si sente imbevuta dei loro intenti e ne pone in pratica i propositi già nel periodo in cui vive a Barcellona. Creare senza vigilare con consapevolezza per abbandonarsi all'automatismo è un tentativo che non rimane isolato, tanto che Remedios lo pratica nel lavoro artistico, non solo nei *collages* relativi al gioco del cadavere squisito, che continua a sperimentare anche negli anni messicani insieme a Leonora Carrington, ma anche nelle creazioni successive e nelle sue note scritte, nonostante che gli esempi recuperati tra le sue carte, a cui Isabel Castells Molina si riferisce e che cita nel suo saggio sull'artista *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*, che menzioniamo spesso in questo studio, siano piuttosto esigui.

Remedios Varo scrive:

> Un viejo directorio telefónico, un ramo de laurel, una chinche, un peine, un bote de pintura verde, un zapato de mujer de terciopelo violeta bordado de perlas y una moneda falsa de cinco pesos […], ciertos incidentes se han producido desde el día de mi transgresión: mi mejor camisa se ha quemado, un gran depósito de sal se ha acumulado debajo de mi cama, y al día siguiente tuvo lugar el inicio de la sorprendente transformación de mi inspiración pictórica (Castells Molina, 2009: 79).

In questo testo della lettera pubblicata con il numero sei nel libro della studiosa (cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.6.), l'artista firma, ironicamente, con uno pseudonimo, Fernando González, precisando anche l'indirizzo "c/o Emile Zubrin, San Ángel". Se, da un lato fornisce un esempio di automatismo deragliante dai canoni del pensiero razionale, dall'altro appare come una lista di ingredienti per una ricetta, in verità, molto spaesante. Attraverso la sua ironia, permette di capire il suo scetticismo nei confronti di tale procedimento[142]. Isabel Castells Molina spiega:

> La Carta 6 (cfr. Cap. II. Studio di caso) introduce, además, una divertida parodia de la pintura automática o surrealista en general, y en ella pide "consejo" al supuesto psiquiatra ante la irrupción de escenas o imágenes inconexas en el desarrollo de una plácida tarea de arte figurativo. Esta carta ha sido utilizada por Janet A. Kaplan para separar a Remedios del surrealismo (Castells Molina, 2009: 37).

E prosegue citando ciò che scrive la biografa dell'artista:

> Ella no exploró seriamente el automatismo psíquico. […] Por el contrario, más bien se burlaba de él, puesto que encontraba graciosa la idea de que las imágenes aflorasen cuando menos se las esperaba. […] La pintora había dejado de ser la joven tímida que se atemorizaba ante Breton y su cohortes, y con una estratagema sencillamente deliciosa rechazaba un precepto básico del proceso surrealista, era como si estuviese declarando su independencia frente al movimiento y su teoria (Kaplan, 1998: 128-129).

In verità, i giudizi critici sono discordi su tale piano: Isabel Castells Molina, infatti, non crede che la redazione di questa lettera possa comportare di distinguere Remedios dai surrealisti e che da essa possa dipendere la sua indipendenza dal gruppo francese, tanto che quanto vi scrive in maniera ironica ne

[142] Isabel Castells Molina, che esamina le carte dell'artista, scrive: "Así, mientras en la Carta 6 nos cuenta su desesperado *alter ego* - éste, además, marcado con el recurso al pseudónimo, pues la carta aparece firmada por Fernando González […] en la Carta 7, al señor Gardner, un 'gran sillón de cuero', una 'mesa de madera', el 'cráneo de un cocodrilo', una 'pipa incrustada de falsos brillantes' y 'un jarro verde de céramica ordinaria', constituyen un sistema solar atravesado por un meteoro que no es otro que su gato" (Castells Molina, 2009: 38).

sia la prova e la ragione, anzi sottolinea, invece, come molteplici elementi ricorrenti nelle opere, frutto dell'immaginario sempre caratterizzato dal suo atteggiamento ironico (cfr. Cap. VIII), possono testimoniare le sue relazioni con il surrealismo. L'ironia, difatti, è una componente fondante del suo lavoro per guardare a distanza il mondo, e, quindi, anche il movimento d'avanguardia che aveva avuto modo di conoscere. Se consideriamo, inoltre, che viene adottata proprio dai surrealisti in maniera provocatoria nel fare artistico, tale capacità critica dello sguardo come atteggiamento consueto di vita, al di là della provocazione di matrice dadaista[143], allora, la riavvicinerebbe al surrealismo stesso.

A questo proposito Fernando Martín Martín, considerando gli scritti di Remedios, come *Consejos y recetas* sottolinea il suo gran potere immaginativo, dal momento "que a veces es mucho más surrealista que su obra plástica", però, al tempo stesso, precisa che "no se trata de escritura automática en su sentido estricto, sino de historias breves con un argumento de carácter fantástico y sugestivo muy próximo, en algunos casos, al de su pintura" (Martín Martín, 1988: 23). Nonostante ne confermi il carattere rivelatorio, quando scrive che "el surrealismo de Remedios es figurativo, narrativo -siempre hay un tema predominante- y especulativo, en el que, lentamente, parecen haberse posado en el lienzo, a modo de revelaciones, insólitas visiones" (Martín Martín, 1988: 23), aggiunge che quest'ultime "son representadas de forma detallada y minuciosa", e ciò rende testimonianza, secondo lo studioso, del fatto che

> sus lienzos son un producto reflexivo y meditado en todos los aspectos. Por lo general Remedios hacía bocetos previos, pequeños estudios, antes de abordar la versión definitiva. Algunos son del tamaño de la tela en papel de calco que luego sobreponía en el lienzo o en la plancha de masonita. Todo este miuucioso proceso hacía que el trabajo en cada uno de los cuadros fuese lento y detenido concentrándose en él por espacio de varias horas seguidas al día y, en ocasiones, durante meses (Martín Martín, 1988: 23).

In ogni caso non esclude il ricorso all'automatismo, commentando: "Pese a haber señalado que la obra de Remedios es contraria al concepto de surrealismo automático, no obstante no descartó algunas tecnicas del azar, como fue la […] decalcomanía inventada por Óscar Domínguez (Martín Martín, 1988: 24) e resa pubblica alla metà degli anni Trenta. Sottolinea, dunque, la casualità che emerge propriamente da una sperimentazione *irreflexiva*, *ininterrumpida e instintiva*,

[143] "In dada tutto era esterno: scandalo, insulto, assurdo. Il surrealismo ebbe una interiorizzazione e un 'metodo', anche se non si può negare l'origine da una "costola" dada, una costola doppia e dialetticamente divisa, in quanto che ogni negazione implica un'affermazione e ogni distruzione implica una speranza" (Aguilera Cerni, 1984, paragrafo 1). Recuperato da http://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/ (20/11/2019).

adottata da Remedios tramite l'amico artista canario, consideratone l'ideatore e colui che l'ha introdotta nel gruppo parigino.

## 2.2. Domínguez e Varo: la decalcomania

Il procedimento automatico che accomuna le sperimentazioni di Remedios alle ricerche di Esteban e Óscar negli anni barcellonesi non riguarda, dunque, soltanto il gioco del cadavere squisito, ma anche altre tecniche che si correlano alla casualità, al gioco esplorativo, all'invenzione che alimenta l'immaginario. Una di esse, come menzionato, è la decalcomania che favorisce l'intervento del caso come agente indicatore dei segni, o il ritorno allo stadio di trasmissione libera, mediante la pratica del gioco infantile. Remedios la apprende, traendone suggestioni singolari per il proprio lavoro creativo, dall' amico Óscar Domínguez, che, prima di giungere a Barcellona nell'estate del 1935, quando soggiorna a Parigi l'anno precedente, scrive una lettera a Breton, chiedendo di poter partecipare alle riunioni del gruppo surrealista nel Café de la Place Blanche, cosicché ne conosce gli esponenti e li rende partecipi delle sue ideazioni, oltre a esserne influenzato[144]. Inizia in tale periodo a sperimentare la nuova tecnica basata sull'azzardo, considerata da Breton "la più elettrizzante delle sue invenzioni". Infatti permette a Domínguez di produrre impressioni di *gouache* carenti di contenuto figurativo le cui proprietà stimolano l'osservatore all'estrazione soggettiva di motivi per "pareidolia" (Hawkins, 2005)[145], propiziando al tempo stesso l'esercizio della libera associazione. Consiste nell'applicare sopra un foglio di carta bianca uno strato a *gouache* nera, ricoprirlo con un altro foglio di carta, facendo pressione, toglierlo subitaneamente così da cogliere gli effetti sorprendenti prodotti da tale semplice operazione, che comportano di aprire la via per inoltrarsi verso il meraviglioso, poiché le forme indefinite o le tracce irregolari che si creano possono rinviare a paesaggi magmatici, strane arborescenze, cascate minerali, profondità glaciali, madrepore marine, frammenti di stalattiti, che generano interesse e sorpresa specialmente per gli adepti sempre alla ricerca di nuove ispirazioni.

Le prime decalcomanie appaiono sulla copertina della monografia di Baumeister che Westerdhal pubblica nella *Gaceta del arte* nel medesimo anno 1934 (libro n. 3). André Breton in un testo manoscritto nel maggio del 1936 le

[144] "En 1934 conoce al grupo surrealista de Bretón que se reunía con los poetas Aragon, Éluard, Hugnet y los pintores Max Ernst, Tanguy, Dalí, Brauner y otros en el café de la Place Blanche donde Domínguez hizo su aparición "vestido de un enorme abrigo que le daban un aspecto de un oso –come scrive Marcel Jean (1959: 238) in *Histoire de la peinture surrealiste/ Historia de la pintura surrealista*- apodo que a partir de entonces adoptaron sus compañeros surrealistas" (De Osma, 2001: 13). Partecipare in un gruppo che presenta un'ideologia, una missione per l'artista che presenta una personalità insicura e autodistruttiva, era molto importante.

[145] Recuperato da http://aarondelolmo.blogspot.com/2017/12/pareidolia-everywhere.html (30/12/2019).

definisce "decalcomanie senza oggetto preconcepito"[146] o "decalcomanie del desiderio"[147] presentando tale scoperta al gruppo surrealista, come la più "elettrizzante delle invenzioni", un grande apporto che rinnova l'arte nel momento in cui si pone la questione della pittura a *trompe l'oeil*, illusionista e figurativa di impronta daliniana[148] (cfr. Cap. III). Gli artisti che si prodigheranno come lui stesso nella sperimentazione sono Yves Tanguy, Georges Hugnet, Marcel Jean e, poco più tardi, Max Ernst, che applicherà tale tecnica sulla tela perfezionandola negli anni Quaranta. Per non incorrere nella ripetizione Óscar Domínguez e Marcel Jean inventeranno di riferirsi a delle forme come modelli di leoni-biciclette[149] o leoni-finestre pubblicate dall'editore Guy Levis Mano con il titolo *Grisou* (1936), mentre nel *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* pubblicato da Breton e Éluard nel 1938, la decalcomania viene spiegata sottolineando la differenza con le macchie sul muro di Leonardo, utile spunto per gli artisti, tra i quali lo stesso Ernst, poiché la decalcomania appare come "aquella pared elevada a la perfección" come spiega José Pierre (1996: 22).

Nella rivista *Minotaure*[150] riferimenti precisi alla decalcomania compaiono nel numero 8 del 1936 in cui Breton e Péret dissertano rispettivamente nei testi *Le Chateau étoilé* e *D'une décalcomanie sans objet prèconçu (décalcomanie du*

[146] Recuperato da https://www.andrebreton.fr/work/56600100596170 (30/03/2020). Secondo José Pierre: "A primera vista, la decalcomanía sin objeto preconcebido era tan sólo un instrumento más, clasificable, en la panoplia del perfecto pintorcillo surrealista, junto al *frottage* y a la paranoia crítica. En efecto, el nuevo procedimiento no influye en absoluto en la evolución creadora de Max Ernst ni de Salvador Dalí" (Pierre, 1996: 22).

[147] Il pittore interviene sulla decalcomania già stampata per rivelare allo spettatore le forme da lui trovate; sono i casi di decalcomania interpretata e decalcomania interpretata con gli apriscatole del 1936. Dal 1937 compaiono le prime decalcomanie del desiderio, metodo consistente nell'uso dei paesaggi concepiti dall'inconscio nella decalcomania come scenografia per una nuova creazione; in altri casi, viene selezionato un corpo o un oggetto simbolico specifico per la stampa. Con questa progressione, la decalcomania viene gradualmente incorporata come un'altra risorsa tecnica nell'elaborazione dei dipinti di Domínguez. Alcuni esempi di questo sono *Decalcomania con fiume e ponte* e *La Fumeuse I* del 1937, il già citato *Les siphons*, o *Nus avec le profil de Breton* elaborato nel 1938.

[148] Per i surrealisti il sogno è l'unica realtà possibile che si può rendere in pittura come visione lucida dai netti contorni perché l'artista coglie l'effetto onirico come bagliore, come appercezione pura, come "apparizione" che sembra più reale del reale. Per questo motivo la pittura di Dalí, specialmente nel corso degli anni Trenta, diventa un *exemplum*, (cfr. Cap. III) anche se non è l'unico versante di ricerca nell'ambito surrealista. Masson, Ernst, Tanguy si orienteranno verso altre sperimentazioni, anche molto distanti dal *trompe l'oeil*. La ricerca daliniana, che assume rilievo in relazione alla paranoia critica, sarà considerata, comunque, in misura minore in seguito all'espulsione dell'artista dal gruppo che avviene nel 1934.

[149] Abituale in Óscar Domínguez è la rappresentazione dell'apriscatole, del sifone, della bicicletta, della macchina da cucire, del revolver o del piano; la macchina da scrivere, la spilla da balia, il fonografo o l'uovo; il toro, la farfalla, il cavallo, il leone o l'albero del drago, nonché una varietà di resti scheletrici, residui di piante e articolazioni più o meno ruvide. Le rappresentazioni umane più comuni corrispondono a quelle della donna con la faccia nascosta e il torero. Tuttavia, la figurazione di Domínguez difficilmente può essere considerata definitiva; nelle loro immagini gli elementi sembrano rispondere ai principi di alterazione, associazione o dinamica. L'astrazione è evidente contrastando il suo concetto di paesaggio, alludendo spesso alla sua isola natale o ispirata da essa.

[150] Nella rivista *Minotaure*, una delle più importanti riviste d'arte contemporanea d'ispirazione surrealista, stampata dall'editore svizzero Albert Skira (1903 - 1973) in associazione con il greco Tériade (1897 - 1983), a Parigi dal 1933 al 1939 per tredici numeri e concepita da André Breton, viene inserita un'opera di Remedios Varo non legata alla tecnica della decalcomania.

*désir)*, per persuadere che le immagini generate dal procedimento adottato da Domínguez si possono applicare alla natura sublime dell'isola vulcanica di Tenerife, luogo nativo dell'artista, al suo ambiente notturno e diurno. Nel medesimo numero compaiono *Entre chien et loup* di Benjamin Péret e *Le bleu du ciel* di Georges Bataille, preceduto da *Du haut de Montserrat*, un poema di André Masson accompagnato da due immagini di sue opere relative al paesaggio della montagna. Secondo Georges Sebbag:

> Benjamin Péret, dans *Entre chien et loup* déroule un conte féerique et cosmique. Il réussit à passer en revue, dans un décor de plage, de nuages, de forêts, de lac noir, de torrent, de rochers et de grottes, une série de dix décalcomanies, dont trois d'André Breton, deux de Domínguez, deux de Marcel Jean, une de Jacqueline Breton, une de Tanguy et une de Georges Hugnet. Il est bon de remarquer que lorsque Péret légende Tanguy un cerf surgit au creux des vagues, qu'à la hauteur d'une décalcomanie de Domínguez un lion rugit sur un rocher aigu et qu'avec Bréton intervient un tamanoir "occupé à faire sa toilette" (Sebbag, 2005: 67).

André Breton nel medesimo numero 8 di *Minotaure* del 1936 ne parla esplicando la tecnica quasi nella forma di una ricetta di cucina:

> pour ouvrir à volonté sa *fenêtre* sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs. Étendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez *aussitôt*' d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut – être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est un mur porté à sa perfection. Qu'il vous suffise, par exemple,d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimé de la manière la plus personnelle et la plus valable (Breton, cit. Guigon, 2005: 53).

Inoltre in un articolo nel numero 14 del medesimo anno, segnala con enfasi che si trattava "ancora una volta, di una ricetta a disposizione di tutti", riferendosi alla scrittura automatica, riconosciuta come procedimento fondamentale del movimento d'avanguardia. Aggiunge una prova riproducendo nel medesimo numero della rivista dieci decalcomanie prodotte da lui stesso, due di Domínguez, due di Marcel Jean, una di Georges Hugnet, una di Tanguy e una di Jacqueline Mathilde Lamba Breton.

In verità, tale tecnica produce immagini enigmatiche che procedono da una semplice traccia di inchiostro, evocative e rivelatorie, esempi di *tachisme* che rinviano al caos delle origini o ai resti del *day after*, ricordi mitici delle catastrofi geologiche di Atlantide, di cui la natura vulcanica del territorio di origine di Domínguez sembra rendere testimonianza, "rochers caressés ou non par la dynamite", aggiunge Breton, "faune abyssale toute parodique de l'effort humaine", come indica Emmanuel Guigon (2005: 53). Queste immagini captanti, pure e significanti, dunque, conducono lo sguardo verso l'altrove, poiché può perdersi e al tempo stesso ritrovare un segno rivelatorio.

Se, dunque, tentiamo di comprendere quale relazione possa stabilirsi tra la decalcomania di Óscar sperimentata alla metà degli anni Trenta e il lavoro creativo che Remedios sta svolgendo nel medesimo periodo, possiamo affermare che quest'ultima ne percepisce la potenza dell'immagine, l'energia che consiste nel profondo e che essa riesce a sprigionare. Remedios non si dedica, in realtà, alla sperimentazione diretta della decalcomania nella sua forma più "primitiva" come proposta inizialmente dall'artista canario, quindi *ex abrupto*, ma più tardi, la applica nelle sue opere pittoriche, come il *frottage* o il *fumage* (cfr. Cap. X), specialmente quando dipinge gli spazi, gli ambienti che accolgono figure fantastiche e simboliche, che talora assumono una consistenza liquescente prossima al metamorfismo del reale diventato "altro", in quanto che genera luoghi da sogno o del sogno, stimolando una "visione" incerta e seducente. Per lei la decalcomania, al di là di proporsi come una tecnica da sperimentare, attrae proprio perché promette di avanzare con la fantasia verso mondi sconosciuti, di immaginare un nuovo universo, di scandagliare nel magma originario in cui individuare segni/ emblemi come nella foresta di simboli dagli occhi familiari baudelaireiana, ma anche di scavare per cogliere l'inconoscibile, il non rappresentabile, l'inesplicabile. Precorrono l'informale, trasportano alla deriva verso l'astrazione da ogni elemento riconoscibile tramite confronti possibili con gli emblemi dell'inconscio collettivo, si pongono al di là, nell'oltre, territorio sconosciuto e prediletto da Remedios, come da altri artisti che preferiscono l'altrove come sentiero nascosto in cui camminare trasformando il tempo cronologico in durata interiore.

Come scrive Benjamin Péret in *Entre chien et loup* esaminato da Emmanuel Guigon:

> Je partis sur la pointe des pieds […] je débouchai de nouveau sur la rive du lac noir. Mais le paysage était transformé. Ce n'était plus les prés étincelants, les buissons de boîtes à musique, un cataclysme était passé par là. Des rochers aigus se dressaient vers le ciel entourés de brumes du soir naissant et, sur l'un d'eux, un lion grondait, menaçant.
>
> Je m'enfuis, poursuivi par le lion et n'eus que le temps de disparaître par l'étroite ouverture d'une grotte qui béait devant moi. Ce n'était cependant pas tout à fait une grotte, car une étrange lumière d'aquarium la baignait et je pouvais à loisir contempler la végétation de dentelles gelées qui l'ornait. Perdu

> dans cette contemplation, je ne prenais pas garde au sol que je foulais et, à plusieurs reprises, je trébuchai contre des traces de pas, des traces de talons plutôt, comme si l'on avait marché sous la terre, la tête en bas (Péret, cit. Guigon, 2005: 54).

La decalcomania produce, quindi, effetti visionari, un incontro inatteso tra arte e natura, o tra "l'art le plus automatique et la nature la plus luxuriante et fantasque", come sottolinea Georges Sebbag (2005: 67), poiché possiede il potere miracoloso di rivelare i segreti della natura stessa, garantendo un "point sublime dans la montagne".

La sperimentazione della decalcomania contribuisce, dunque, come il gioco del cadavere squisito, a stimolare l'automatismo psichico nella creazione artistica di Remedios Varo. Potremmo asserire che, indubbiamente, tale funzionamento automatico del pensiero[151] permane alla base dei suoi intendimenti, al di là di configurarsi come una sola parentesi nel suo percorso e che "no es contraria al concepto" (cfr. paragrafo 2.1.). In verità, l'opera successiva, specialmente quando giunge e lavora a Città del Messico, appare più costruita, come indica Janet A. Kaplan[152], e più stilizzata, anziché distinguersi come libera espressione; in ogni caso il procedimento automatico rimane al fondo, come punto di partenza, anche nei dipinti che sembrano organizzati secondo un'idea precisa. La concezione costruttiva, infatti, sopraggiunge gradualmente a posteriori rispetto alla "traccia" automatica, segno manifesto di una riflessione, come azione cosciente del pensiero, "por tanto, nada tiene de extraño que Remedios integrara esos procedimientos puramente azarosos con las ideas profundamente elaboradas que dan la nota argumental y filosófica a sus cuadros" (Castells Molina, 2009: 25).

In una intervista in cui le si chiedeva se quando iniziava un quadro avesse già deciso la forma da dargli o se fosse un processo spontaneo in cui il tema si sviluppava automaticamente, Remedios affermava: "Sí, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado" (cit. Castells Molina, 2009: 67-68; cit. Kaplan, 1998: 128)[153]. Non dice che dipende dal sogno e neppure dallo stato di sonno-veglia che Salvador Dalí propone coniando il metodo della paranoia critica, però, come vedremo nelle opere che si

[151] "L'automatismo psichico che Breton e il suo gruppo cercano di stimolare, mettere in atto nelle parole (scrittura automatica), e nel comportamento (i sogni ipnotici, le passeggiate e gli incontri inattesi) ha come riferimento essenziale "lo stato di sogno" (Bandini, 1986: 57, cit. Fusco, 2004a: 129). "Nel 1933 disserterà sul corretto significato del termine automatismo e sulla debita distinzione da operare tra l'automatismo praticato dagli artisti surrealisti e quello praticato dai *medium*, sostenendo che, mentre i pimi mantengono integra la consapevolezza di ciò che creano *in fieri* e ad atto compiuto, i secondi non sono coscienti di ciò che la loro mano realizza" (Fusco, 2004a: 129).

[152] "La fantástica obra que Varo produjo en sus años en México está profundamente inspirada en la energía, la invención y la adhesión a lo maravilloso del surrealismo, pero al mismo tiempo resulta sumamente controlada y estilizada. […] Supone su obra de madurez, meticolosa y reflexiva en la complejidad de su concepción y ejecución" (Kaplan, 2013: 34-35).

[153] Riguardo alla "visione" del quadro prima di dipingerlo possiamo aggiungere che Remedios realizzava disegni che assumono un valore a sé come opere indipendenti, ma che sono anche studi grafici precedenti alla elaborazione pittorica (cfr. Capitolo X).

succedono nel corso degli anni, il metamorfismo organico (cfr. Cap. III), la simbologia totemica, l'invenzione che provoca spaesamento, l'*humour*, l'ibridismo, l'alchimia, sono effetti confrontabili con gli esiti di alcuni artisti surrealisti. Inoltre sperimentando tecniche come il *frottage*, il *fumage*, la decalcomania che appartengono sempre al retaggio surrealista come il gioco del cadavere squisito, ha la possibilità di ampliare le sue modalità di espressione e di ricerca, non vincolata ad un unico procedimento operativo, tanto da poter considerare che nella stessa modalità con cui è riuscita ad accogliere le diverse manifestazioni dell'avanguardia, è stata capace di rielaborarle per farle proprie in un percorso di esperienze dichiaratamente singolare. Come indicava, a suo tempo, Walter Gruen, "ella dominaba los procedimientos surrealistas como nadie, pero los usaba […] como técnica para elaborar sus ideas preconcebidas. Sus cuadros abundan de estas técnicas, pero no tienen su origen en ellas" (Gruen, 1991: 53, cit. Castells Molina, 2009: 25).

Quanto aderisca, quindi, ai principi surrealisti è un'altra questione assai ampia che tenteremo di spiegare in questo studio, affrontando i vari momenti del suo percorso connotato da una originale produzione pittorica. Comunque, a molti anni di distanza, nel 1958, Remedios Varo dirà riguardo alla sua implicazione nel surrealismo: "Veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes [los surrealistas] y a estas cosas" (Varo, cit. Gruen, 2008: 107).

### 2.3. Dal cadavere squisito alla combinazione metamorfica: primi esiti surrealisti

Nel medesimo periodo in cui Remedios Varo elabora i *collages* come giochi collettivi abbinando operazione artistica e divertimento, realizza una serie di opere grafiche e pittoriche che sembrano derivare proprio dall'accumulazione gratuita di questi primi esperimenti.

*Composizione* del 1935 può essere considerata uno degli esempi migliori del suo approccio al surreale, in quanto che nel disegno a *tinta* firmato con le sue iniziali, riunisce più elementi tra i quali una strana arborescenza che dalle crepe della terra arida si eleva e ritorce su se stessa, come se il tronco diventasse malleabile sviluppandosi in circoli e archi intrecciati, così da sostenere una esile figura che sembra riposare e abbandonarsi sui rami, costituendo un *continuum* tra di essi. Un'altra strana creatura che vola con le ali di insetto in luogo della testa, al di sopra dell'altra in riposo, sorregge un filo sottile che si incurva e arriva fino a terra dove lo sostiene una mano che fuoriesce dal suolo; un ago è infilato nel tronco che appare come elemento di un processo metamorfico *in fieri*. La linea è sottile e fluida, sinuosa, la composizione è raffinata e ogni elemento concorre a uno sviluppo organico e metamorfico che esprime relazioni possibili con l'opera grafica di Salvador Dalí (cfr. Cap. III), mentre lavora a fronte dell'ambiente

artistico barcellonese. Come scrive Arnau Puig: "Con la obra de Ramei [sic][154] Varo…reencontramos la sensibilidad de línea y la forma de los mejores dibujos de Salvador Dalí" (Puig, 1975: 14, cit. Kaplan, 1998: 38) attestando, così, la sua posizione nel surrealismo barcellonese.

Appartiene al medesimo periodo *Le désir* (1935) (Gruen & Ovalle, 2008: 134; 301, [n.16]), una tecnica mista di piccole dimensioni che raffigura una scena singolare di non facile interpretazione dipinta su una scatola da scarpe. Appare, infatti, una serie di protuberanze appuntite come se emergessero dall'inconscio in superficie per effluvi dal fondo, manifestandosi alla soglia della coscienza[155]. Su ognuna di esse cola, da luci di candela, la cera viscosa; la medesima si combina con il materiale con cui Remedios dipinge, talmente liquescente da produrre chiazze magmatiche; ogni luce è come un fuoco che spicca da un piano riquadrato di cera, similmente agli altari per le offerte e i fuochi sacri tipici dei rituali per onorare un dio. Intorno ad ognuno, infatti, appaiono rami di mirto e una fiamma si avviluppa in un cono nella parte centrale dell'opera, dipinto proprio nel punto di congiunzione di due scale tracciate con il segno pittorico che si elevano in secondo piano, così da diventare elemento evocativo e indubbiamente simbolico di carattere rivelatorio. Rinvia al culmine della passione? Al vortice del desiderio erotico?[156] Al fuoco della vera conoscenza e alla completezza raggiungibile attraverso l'amore come fusione degli opposti? Al di là delle significanze simboliche tale composizione diventa un'opera-oggetto comparabile agli oggetti surrealisti a funzionamento simbolico. Difatti, se da un lato Remedios lavora sull'oggetto trovato di matrice dadaista, modificandolo rispetto alla sua funzione abituale per renderlo opera d'arte, dall'altro non agisce attraverso la sola decontestualizzazione come nell'operazione duchampiana che concepiva il *ready*

[154] La "i" rinvia alla lingua catalana dal momento che richiama la "reclamación" postfranchista di Remedios Varo, quale figura appartenente a tale cultura, essendo nata ad Anglès e vissuta, per un periodo, a Barcellona.

[155] "De unas aberturas oblongas que hay en estos barquichuelos salen diversas protuberancias, unas de tipo vegetal otras que parecen polvo o llamas. Una diminuta escalera suspendida en el aire une tres de estas embarcaciones. Como en su obra, *Pintura*, estas formas están colocadas contra un fondo oscuro indeterminado y están pintadas con un trazo claro y preciso. Son similares también las cimas puntiagudas, acentuadas por medio de unas sombras muy marcadas. Otra semejanza con *Pintura* radica en el uso de ciertas variaciones dentro de una estructura repetida y en el carácter evocativo, pero no narrativo, de las imágenes. Como *El Deseo* no está fechada, no resulta claro si fue pintada antes de abandonar Barcelona o después de llegar a París, aunque sus semejanzas con *Pintura de 1936* sugieren la fecha más temprana. Al ser la primera obra de Varo que se reproduce en una publicación surrealista francesa, *el Deseo* marca su debut público como integrante del grupo surrealista […] -presenta una- curiosa semejanza con *L'échelle du désir/ La escalera del deseo (*1936), realizado por Wolfgang Paalen, después de su llegada a París, -che- hizo una escalera en espiral con una llama en lo alto" (*Le Désir el debut de Remedios*, 2016). Recuperato da http://remedios-varo.com/blog/le-desir-el-debut-de-remedios/ (20/11/2019).

[156] "Elaboradas a partir del azar de los efectos de la cera derramada (una técnica utilizada por unos cuantos surrealistas que Remedios continuaría explorando en otras obras), esas manchas lechosas, esos picos de montes, el follaje, la energía del fuego y la misteriosa escalera que levita, todo dentro de una caja abierta, son una poderosa evocación de las sensaciones del deseo, foco de tantos pensamientos y obsesiones surrealistas" (Kaplan, 2013: 27).

*made* rettificato[157], senza considerare l'intervento dell'artista, se non solo per cambiargli posizione e contesto, così da renderlo inutile e riducendo il suo significato ad un piano puramente verbale per progressivo processo di riduzione, in base all'idea. Remedios interviene, invece, su di esso con l'elaborazione pittorica, senza quindi eliminare la pittura retinica, anzi compie un'operazione di "bella pittura", potremmo dire, seguendo i consueti canoni del fare artistico, come azione manuale, fabrile. In ogni caso la scena che dipinge non aderisce al criterio imitativo del reale, ma presenta una combinazione inusuale di elementi, quindi straneante, il cui significato interpretativo sfugge all'osservatore abituato a vedere un semplice paesaggio, così da sollecitare lo sguardo per indugiare nelle possibili significanze. Se da un lato, quindi, l'opera *Le désir* si distacca dal puro *ready made* dadaista, dall'altro potrebbe essere avvicinata all'oggetto surrealista, dal momento che la composizione genera interrogativi, pone dubbi, assume carattere evocativo e simbolico, diventa polisignificante, ma, al tempo stesso non è puro oggetto, è pittura abbinata ad un oggetto. Inoltre, poiché lo sguardo dell'osservatore ammira per consuetudine più l'una dell'altro, la pittura sembra assumere più rilievo dell'oggetto stesso, per cui nel rinvio continuo, tale elaborazione creativa può porre interrogativi proprio sul concetto di opera d'arte. Sicuramente Remedios, quando la realizza, non si pone tali questioni e probabilmente la scelta della scatola da scarpe per dipingervi sopra non è dettata dall'intenzione di rinviare alla concettualizzazione dell'opera d'arte, ma si affida semplicemente al caso e al suo immaginario. Agisce, quindi, con fantasia e intuito, più che con la consapevolezza e la volontà di produrre un oggetto surrealista[158], anche se, in seguito, a due anni di distanza l'opera viene pubblicata su *Minotaure* nel numero 10 dell'inverno 1937.

Fernando Martín Martín scrive:

> El deseo -è- obra que por sus características formales hay que emparentarla con una segunda versión denominada *Deseo II*, fechada en 1935; en ambos casos se trata de una suerte de paisajes de atmósfera irreal, de cuya superficie emergen unas protuberancias a modo de montículos de distinto tamaño. En el primero -prosegue- sus vértices aparecen coronados por una materia reblandecida, y en el

[157] Uno dei *ready made* di Marcel Duchamp più conosciuti è *L. H. O. O. Q.* che riproduce la *Gioconda* di Leonardo, smitizzando l'*unicum* dell'operazione artistica, sovvertendone i canoni fino alla perdita dell'*aura* e sostituendola con la ripetizione seriale.

[158] Gli oggetti surrealisti nascono dall'intento di attribuire un particolare significato simbolico ad oggetti appartenenti alla quotidianità, per cui gli esponenti dell'avanguardia realizzano composizioni di frammenti di immagini reali, accostati e combinati per creare nuove realtà. L'oggetto designa sia l'opera, sia la tecnica con cui l'opera è stata eseguita con l'apporto dell'artista. Nell'articolo *Objects surréalistes*, pubblicato nel 1931 su *Le Surréalisme au service de la révolution*, Salvador Dalí sostiene la necessità di considerare gli oggetti quale forma artistica a sé stante. Gli oggetti surrealisti comprendono qualsiasi tipo di oggetto a cui l'artista abbia assegnato un significato peculiare, indipendentemente dallo scopo originario per il quale tale oggetto fosse stato prodotto. La tematizzazione, ossia l'inserimento dell'oggetto usuale in uno spazio onirico è la caratteristica comune a tutti gli oggetti surrealisti che si distinguono nella loro specificità.

*Deseo II*, se encuentran unidos por filamentos a los que dos extrañas aves con apariencia feroz tratan de cortar con sus picos (Martín Martín, 1988: 16-17).

Nella seconda versione, che, in verità, è stata datata ai primi anni Quaranta, il fondo appare realizzato secondo la tecnica della decalcomania, conosciuta attraverso Óscar Domínguez che nell'estate del 1935, come menzionato, mentre era a Barcellona, stava lavorando, come già in precedenza a Parigi, sull'oggetto surrealista. Probabilmente l'artista canario influenza Remedios anche per il soggetto, in quanto che, esaminando gli elementi compositivi che vi compaiono, simili a "pinze", possiamo cogliere probabili relazioni con opere da lui realizzate nel medesimo periodo, tra la metà degli anni Trenta e i primi anni del decennio successivo, ma, al tempo stesso, stabilire eventuali rapporti con le creazioni di Benjamin Péret e Luis Buñuel, se osserviamo non solo *Gruta Mágica II* (*Deseo II*), (1942), inchiostro e *gouache* su carta) ma anche *Los alacranes*, (1943) (Gruen & Ovalle, 2008: 143; 308, [n.52]) riguardo al tema della lotta tra gli scorpioni (cfr. Cap. IV; Cap. V), un termine, *alacranes*, utilizzato specialmente nel sud del Messico rispetto a *escorpiones*.



Fig. 26. Varo, R. (1943). *Los alacranes.* [Olio su tela, 66 x 61 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.co.uk/pin/324259241901992564/

Infatti, in quest'ultima opera, da sviluppi di forme geometriche, come origami di carta del gioco infantile del quadrato magico, (indovino o inferno e paradiso) di colore verdastro e cromo brunastro, alcune disposte su un piano palcoscenico rosso irregolare con un cubo rosso che emerge da dietro, altre al di sotto, spuntano

chele simili a quelle degli scorpioni, rosse, nere-violacee, grigie, bianche, come se contravvenissero al sistema rigido delle geometrie. Un occhio appare tracciato su un piano geometrico cromo che forma con altri un parallelepipedo irregolare aperto, un altro paio di occhi compare in basso su un ulteriore piano bruno nerastro ripreso a china. Una strana presenza a destra, dipinta come un alone bianco, completamente evanescente sembra una figura femminile nuda, con i seni acuminati e geometrici e un braccio sintetizzato come una striscia di bianco che unitamente alla mano è piegato quasi ad occludere gli occhi. Tale figura si rivolge all'indietro come a non voler vedere e la sua forma corporea rivolge le spalle alle geometrie.

Diego Sileo commenta:

> L'opera a tratti umoristica e a tratti minacciosa, è dipinta magistralmente con una tavolozza ricca, calda e attentamente combinata. […] Lascia pensare che il suo stile si sarebbe potuto evolvere verso un'astrazione cromatica, se non fosse che anche in quest'opera, come in tutte le sue, a dominare è l'elemento narrativo (Sileo, 2007: 86).

L'immagine dello scorpione compare, in verità, anche nell'opera di Benjamin Péret, che la inserisce come personaggio "parlante" nella sua introduzione ad una raccolta di miti, leggende, racconti popolari d'America, *La parole est à Péret*, scritta in Messico e pubblicata nel mese di maggio del 1943 (cfr. Cap. IV; Cap.V), quando esalta il meraviglioso, procedendo per emblemi e giocando su accostamenti che escludono ogni connessione logica e che appaiono irriverenti nei confronti dell'*establishment* e della religione come istituzione. Così Luis Buñuel ne propone la lotta in un fotogramma del film *L'âge d'or*[159] (cfr. Cap. V), tanto da rendere l'idea di uno stato d'allarme e provocando un corto circuito tra le relazioni logiche. Anche nel quadro-*collage* *Loplop présente les membres du groupe surréaliste (Personnages surréalistes*, realizzato da Max Ernst nel 1931, compaiono gli scorpioni, uno afferrato all'addome da una mano tagliata, un altro congiunto all'addome e alla coda ad un'altra mano, provocando un effetto spaesante. Remedios Varo potrebbe aver tratto spunto da Péret, dal momento che

[159] La scena degli scorpioni nel film *L'âge d'or* (la cui sinossi è precisata in Colina, 1977: 78-80) sembra riprendere come modello i documentari della serie *Segreti della natura* molto diffusi negli anni Venti e Trenta, ma, in verità, risulta piuttosto problematico spiegarne il significato. Claude Jean Philippe sostiene l'equivalenza tra l'aggressività degli scorpioni, in particolare nelle scene in cui lottano per la loro sopravvivenza e quella di tutti i personaggi umani del film. George Albert Astre attribuisce al comportamento degli scorpioni il valore di presagio degli avvenimenti prossimi a scatenarsi, anche se non riconducibili al solo significato simbolico. "Gli scorpioni dell' *L'âge d'or* appartengono […] a quell''inconfessabile' fauna del surrealismo cui allude il *Primo manifesto* e il loro referente più prossimo non va cercato nella letteratura medioevale, ma nell'opera di Lautréamont, disseminata di enigmatiche e inquietanti presenze animali" (Bernardi, 1984: 82).

dipinge l'opera nel medesimo anno della composizione dell'introduzione menzionata o potrebbero essersi influenzati a vicenda.



Fig. 27. Ernst, M. (1931). *Loplop Introduces Members of the Surrealist Group/ Loplop présente les membres du groupe surréaliste* (dettaglio). [Stampe in gelatina di argento ritagliate e applicate, carta stampata e incollata, matita e *frottage* di matita su carta, 50.1 x 33.6 cm]. © MOMA, New York. Recuperato da https://arte.sky.it/2017/10/mostra-max-ernst-moma-new-york/; https://www.moma.org/collection/works/35777

Indubbiamente il carattere evocativo, il gioco allusivo delle corrispondenze analogiche di retaggio baudelaireiano, la visione onirica e l'effetto di spaesamento permettono di riconoscere come opere surrealiste sia *Le désir (Deseo I)*, dipinta nel periodo in cui vive a Barcellona, prima di soggiornare a Parigi, sia *Gruta Mágica II*, come le versioni III e IV, elaborate probabilmente in Messico nel 1942, così come *Los alacranes* (1943) (cfr. Capitolo V). Più tardi, nel 1947, realizza una *gouache*, *Insomnio II*, che, nonostante si possa collegare, come altre opere, alle pubblicità di medicinali per la Bayer, offre spunti per indagare i sogni come porta aperta all'incosciente, mentre "cierra el camino al autoconocimiento". Nell'oscurità interrotta dal bagliore di una lampada a petrolio, appare la forma di una testa di un pesce vorace, con la bocca semiaperta che mostra la dentatura, tale da costituire un pericolo e incutere timore, come immagine allucinatoria che emerge da scie nebulose che si dileguano e metamorfizzano, di lato ad una figura maschile che esce dalla porta semiaperta di una torre.

In ogni caso Remedios conferisce alle cose, agli oggetti del mondo, che nelle sue creazioni appaiono in strane combinazioni o che vengono trasformati, metamorfosati, un significato totemico del tutto personale, addirittura mitico-rituale-magico, avvalorabile anche nel percorso successivo, specialmente nel

corso degli anni vissuti in Messico, esprimendo la sua acquisita capacità di rendersi completamente autonoma dall'avanguardia francese.

Opere che realizza poco più tardi, in prossimità del suo secondo soggiorno parigino, tra il 1937 ed il 1939, sono *Espíritus de la montañas*, *Anticipación*, *Muñecas vegetales* o *Recuerdo de la Walkiria* datate 1938. In quest'ultima, che appare nella esposizione internazionale del surrealismo organizzata nel 1940 da César Moro, Wolfgang Paalen e André Breton in Messico (cfr. Cap. I), un anno prima del suo arrivo con Benjamin Péret, è dipinto un indumento femminile, un corsetto, oggetto presente del soggetto assente, abbandonato a terra i cui tiranti si metamorfizzano in ramoscelli naturali con foglie. Sembra una visione nitida e precisa che emerge alla coscienza come un'illuminazione, un' "evaporazione di effluvi", dall'interno di una base in muratura circolare, simile ad una torre, mentre gocce d'acqua come lacrime scendono dalla parete; all'intorno, dall'acqua, affiorano solo per metà due teste femminili, come se procedessero nel liquido magmatico.

L'aspetto visionario è reso anche dall'applicazione della tecnica della decalcomania, utilizzando le gradazioni dell'azzurro, così da rendere l'effetto sfuocato, liquescente, come le atmosfere fluide del sogno che convive sempre nell'opera di Remedios con la cura del dettaglio, così da esprimere il contrasto tra lucidità e disordine. La "visione nitida" come apparizione misteriosa e onirica si accampa, quindi, sul fondo offuscato della vertigine, in cui non sussistono limiti o 'contorni' definiti, mentre la precisione è giustificata propriamente in relazione al passaggio continuo tra sonno e veglia, in cui la rivelazione assume l'evidenza di una nuova realtà netta e precisa, il sogno, che emerge dal gorgo sconosciuto del mistero.

Un'altra opera che può documentare le relazioni di Remedios con le sperimentazioni di impronta surrealista è *La pierna liberadora de las amebas gigantes*, che espone nel 1936 alla Galería Catalònia a Barcellona alla Esposizione Logicofobista, in cui applica accostamenti straneanti e anticipazioni del metamorfismo organico che emergerà in realizzazioni successive. In essa compare una figura senza testa come il busto di donna dipinto da Max Ernst in *Elephant Célèbes*, che rinvia alla *Femme 100 têtes* del medesimo, interpretata nel gioco linguistico come donna cento teste o donna senza testa[160], emblema dell'assenza e metafora del desiderio[161]; al posto degli occhi appare un binocolo, mentre uno degli arti inferiori termina con una protesi gigante simile a una stampella, che ricorda la presenza di questo elemento nelle opere di Salvador Dalí. In tal caso

[160] Nel romanzo-*collage* di Max Ernst "il titolo che annuncia una donna dalle cento teste è accompagnato dalla figura di un busto femminile decapitato. La contraddizione pare risolta con il ricorso ad una presunta analogia fonetica. La relazione tra titolo e immagine, cioè tra linguaggio e visione, si basa ancora una volta su codici non scritti, su associazioni mentali inafferrabili e sui temi dell'omonimia e della doppia identità tanto cari ai surrealisti" (Maffei, 2003). Recuperato da https://blog.maremagnum.com/la-femme-100-tetes-di-max-ernst/ (20/11/2019).

[161] "E' caratterizzata da una figura, un intruso, generalmente una donna dalla *silhouette* bianca - talvolta nuda -, che, sia per differente dimensione che per diversa prospettiva, ma soprattutto per essere contestualmente fuori luogo, perturba l'immagine" (Belloni, 2013). Recuperato da http://www.giacomobelloni.com/styled-57/styled-70/index.html (20/11/2019).

assume la forma di una chiave che apre un armadio dei sogni, in cui appaiono un pianeta, sicuramente la luna, come in opere successive, impostate sul tema della mujer-luna, e una nube, dalla quale sale un liquido lattiginoso di fronte ad un muro in frammenti, dietro il quale emerge una cometa. Janet A. Kaplan scrive:

> Esta colisión entre lo terrestre y lo celeste, entre muebles y paisaje, entre lo natural y lo artificial, habla de la influencia de su exploración anterior en los "cadáveres exquisitos" y anticipa los rasgos característicos de su obra posterior, como por ejemplo *Mímesis* (1960). Esta obra también incluye el imaginario de cuerpos truncados y articulaciones protésicas que proyectan una fantasía onírica interior hacia la realidad exterior de la guerra en las calles (Kaplan, 2013: 30).

In tal caso la studiosa considera la relazione del lavoro artistico di Remedios con le tensioni sociopolitiche che comportano lo scoppio del conflitto civile in terra spagnola.

### 2.4. L'opera pittorica *El agente doble*

I riflessi degli eventi bellici sembrano emergere in *El agente doble* (1936), un'opera elaborata proprio nel periodo dell'imminente guerra civile, gravida di tensioni emotive e di mistero, che anticipa realizzazioni più tarde, suscitando effetti stranianti e manifestando il desiderio come pulsione sessuale. Il titolo può riferirsi all'agente segreto che spia o si infiltra in un'organizzazione che non è la propria come nello spionaggio internazionale e che, in questo caso, sembra spiare in uno strano spazio chiuso.

Tutto si compie in una stanza claustrofobica, in quanto che gli elementi e le due uniche presenze umane compaiono all'interno di uno spazio concluso, ripartito geometricamente come un parallelepipedo in affondamento prospettico azzardato, in cui le uniche aperture ristrette sono una finestrella sulla parete a destra e l'altra in basso sulla parete di fondo; dalla prima fuoriesce un prolungamento organico dipinto in rosso brillante che termina con una mano aperta a forma di guanto su cui è posato uno strano elemento bianco e rotondo come una palla con un filamento similmente a uno spermatozoo, che si allunga e continua fino a terra. Sulla parete di fondo, dipinta in bianco, compaiono sette protuberanze circolari a forma di seni femminili[162], come le uova nel piatto da portata in *Le message*, (cfr. paragrafo 2.1) al di sopra di una forma arborea in rilievo che sembra gessosa o lignea, come *axis mundi*, mentre alla parete a sinistra si appoggia, con la fronte una strana figura in nero, con i capelli rossi corti pettinati all'indietro, le labbra altrettanto rosse, molto pronunciate come il sopracciglio; gli occhi sono bassi, una

[162] "El número de pechos -siete- hace referencia al dolor provocado por la muerte, la traición y el odio que se respiraba en el ambiente, así como podemos ver en ellos los siete pecados capitales […]. Los pechos parecen mirar fijamente el espectador como ojos invisibles que todo lo ven" (Caballero Guiral, 2018: 96-97).

gamba è coperta da un pantalone, l'altra scoperta e nuda, marrone rossastra, come il volto con il profilo appena prognato che nella sintesi potrebbe ricondursi all'essenzialità primordiale delle maschere africane, mentre sulle spalle un'enorme ape le si aggrappa al collo.

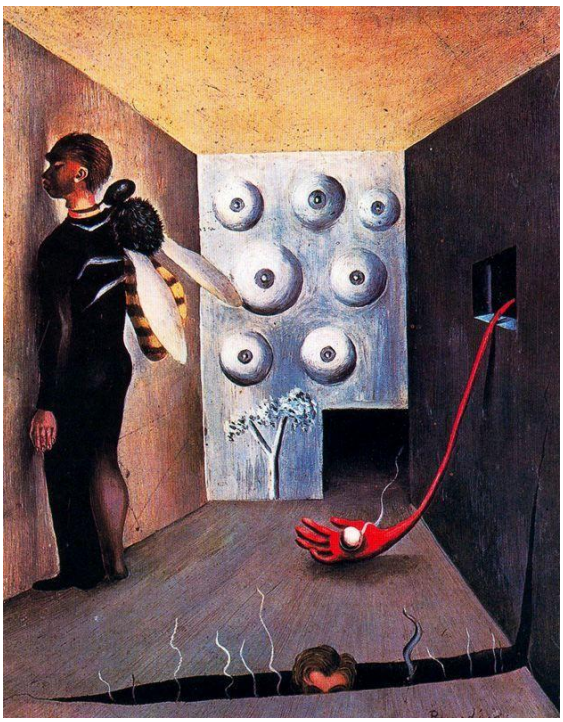


Fig. 28. Varo, R. (1936). *L'agent double/ El agente doble*. [Olio su rame, 22 x 17 cm]. Recuperato da http://wikiooimg.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/8LT632/$File/Remedios-Varo-The-double-agent-S.JPG

Potremmo chiederci se Remedios Varo sia stata influenzata dagli aspetti del *cine negro*, come Eduardo Arroyo[163], un artista que, come lei, scelse l'esilio volontario molti anni dopo. Infatti possiamo paragonare l'ansietà e lo stato di malessere[164] che esprime *El agente doble* con opere realizzate dall'artista negli

[163] Antonio García López explica sobre el artista Eduardo Arroyo*: "*Su pintura, a pesar de estar inscrita en una estética formal afín a la del emergente *pop art* americano, acaba alejándose de los aspectos más superficiales de este movimiento, para asumir la figuración como herramienta combativa. […] Dado el contexto, muy pronto los recursos narrativos se transformaron en un arma eficaz para luchar contra la angustiosa situación política de nuestro país. En el caso de Arroyo y su exilio voluntario, se nos propone una actitud crítica y estética de gran coherencia que acabará impregnando toda su trayectoria. […] Arroyo consigue una estilización de la violencia, cuya lectura simbólica se convierte en una metáfora de la cruda violencia que vivió nuestro país en aquellos años del regimen franquista. Arroyo provoca en el espectador los mismos efectos de incertidumbre y proximidad, con los que el cine negro exterioriza todo su entramado conceptual de la violencia física, moral y psicológica" (García López, 2019: 156-157).

[164] En "*José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* […] - Eduardo Arroyo elige un- modo irreal, y un tanto onírico, de conformar el "atrezzo" es frecuente en los decorados del cine negro, por ejemplo en el film de Farrow (1948) titulado *Mil ojos tiene la*

anni Settanta (cfr. Capitulo IX). La figura che abbiamo descritto in *El agente doble*, sembra un androgino, mentre la testa rossastra di un'altra figura umana appare appena dalla crepa del suolo, da cui emergono alcuni filamenti organici.

Difficile individuare un univoco significato, ma l'opera provoca spaesamento e inquietudine. Janet A. Kaplan, che pone una serie di interrogativi sul dipinto, scrive:

> El título *L'agent double* es asimismo siniestro, al igual que esa cabeza semioscurecida que emerge del suelo. Este es el primero de los personajes autorreferenciales que poblarán gran parte de la obra posterior de Remedios Varo, y plantea la cuéstion fundamental de la guerra civil: ¿quién es el agente doble? ¿Será ese personaje o el que está de cara a la pared? El espacio subterráneo ofrece un excelente punto de observación clandestino desde el cual espiar. Pero ¿puede realmente ver algo esa figura? ¿No está su línea de visión bloqueada por el suelo? ¿Ha atrapado al andrógino o ha sido atrapada por él?Acaso han sido atrapados ambos por esa criatura más grande que intenta acceder desde el exterior? (Kaplan, 2013: 31).

L'opera si apre, dunque, alla polisignificanza nel tentativo di interpretare la figura che spia dalle fessure e l'insetto gigante nell'ambiente che presenta una scena che pulsa di aspetti sconcertanti, dichiaratamente drammatici.

Come scrive Kaplan:

> Recuerda una película de cine negro: oscura, pesada, repleta de perturbadoras sugerencias de intriga y peligro. […] Y qué decir del zángano gigante que se aferra a la espalda del andrógino? ¿Es acaso un compañero, un asesino en potencia o, en los varios sentidos de la palabra 'zángano' del español coloquial, un incordio, una plaga, un mensajero o un espía? (Kaplan, 2013: 31-32).

In verità, al di là di possibili spunti relativi al vissuto quotidiano a petto delle tensioni socio politiche, l'opera si colloca nell'ambito dell'indagine delle pulsioni che affiorano alla coscienza, del desiderio represso che emerge da ogni anfratto, dell'istintualità primordiale dell'Es che sopravvive nell'indistinzione rispetto all'Io e che si conferma nell'unità indefinita, in cui gli opposti, maschile e femminile convivono nella mescolanza di caratteristiche anziché separarsi come dualità e polarità. Implicazioni simboliche si originano dall'essere prossimo alla parete che riflette la completezza dell' ermafrodito alchemico come segno della conoscenza, comportando la scoperta, la rivelazione, in questo caso, del recondito,

---

*noche,* podemos encontrar elementos semejantes a los empleados por Arroyo. La avasalladora presencia de ojos dentro de un espacio cerrado, dota a la obra de un ambiente altamente onírico y surrealista, metáfora del acoso continuado, al que es sometido un perseguido. La mirada del espía que invade de violencia moral todos los rincones del cuadro"( García López, 2019: 158).

di ciò che rimane nascosto come tabù, ma percepibile nella veglia rispetto al sonno che assopisce, stando all'erta, come in attesa di un allarme che scatta da un momento all'altro, destato dall'ape. Quest'ultima nella sua polisignificanza, esprime energia, morte e rinascita in un ciclo continuo, fertilità, fecondazione, in relazione al mito della Dea Madre, tanto che spesso compare vicino alla Luna-Dea Diana-Donna madre terra, e in rapporto ai suoi frutti, simbolo della produzione, riproduzione, abbondanza, del "matriarcado y de la laboriosidad" (Caballero Guiral, 2018: 97). Ciò che destabilizza e che crea sconcerto è la serie di sguardi che si incrociano nell'opera: l'occhio socchiuso che prova passione erotica, l'occhio che controlla dalla crepa del pavimento, come spia del desiderio che tenta di irrompere[165], oltre allo sguardo vigile come caratteristica costante nell'opera di Remedios, sempre presente e che difficilmente si abbandona completamente all'automatismo nel suo itinerario creativo.

Janet A. Kaplan, confrontando questa opera con le creazioni virtuosistiche dal punto di vista tecnico, dei decenni posteriori, che indugiano sul particolare stilizzato, scrive:

> *L'agent double* muestra un surrealismo crudo, directo y sin filtros. […] La tensión constante, una "peculiar mezcla de pasividad y acción […], el inquietante efecto amenazador de algo que está por ocurrir [que ha sido llamado lo freudiano del surrealismo], un registro de terror" (Krauss, 1999: 722), nutren esta obra en modos que sugieren la familiaridad de Varo con Freud, a quien los logicofobistas habían leido con avidez durante todo ese año (Kaplan, 2013: 32).

L'opera è, infatti, realizzata nel medesimo anno della mostra dei logicofobisti a cui Remedios partecipa, come menzionato, insieme a Esteban Francés. Sicuramente proprio con lui approfondisce le teorie freudiane, dopo il primo approccio nel corso del suo primo soggiorno parigino, anche se si sentirà veramente implicata con l'avanguardia solo quando vi ritorna nel 1937, per il legame affettivo con Benjamin Péret[166] e sarà riconosciuta dal gruppo.

In verità Remedios, in un secondo tempo, durante gli anni vissuti in Messico, testimonierà il suo completo distacco dal surrealismo e dal freudismo, manifestando la sua visione ironica, anche attraverso le sue opere come *Mujer*

[165] "En esta escena, la tensión sexual de attración – repulsión es palpable. El personaje, mitad macho de pesados miembros, mitad hembra curvilínea, que está de cara a una pared desnuda y sin posibilidad de escapar; la mano roja y brillante que se cuela en el espacio con la palma abierta, sujetando una pelota con una cola como de spermatozoide; los filamentos que se deslizan en una abertura pequeña y oscura; una pared cubierta de pechos carnosos, voluptuosos; un árbol bifurcado y frondoso, situado bajo los pechos, que parece un peludo triángulo púbico; una cabeza que emerge de una hendidura larga y estrecha, acompañada de colas serpenteantes: todo ello embutido en un pequeño habitáculo que palpita con energía sexual. La posibilidad de la explosión late en la habitación, como late también la fuerza represiva que lo mantiene todo bajo control" (Kaplan, 2013: 32).

[166] "En efecto, la que en los años cincuenta se convertiría en una reputada pintora, sólo entró en contacto con los surrealistas parisinos en 1937, de la mano de Benjamin Péret" (García de Carpi, 1997: 45).

*saliendo del psicoanalista* (1960) (cfr. Cap. II. Studio di caso) dipinta tre anni prima della scomparsa. Lei stessa, come Leonora Carrington, Esteban Francés, Gordon Onslow Ford[167], che aveva conosciuto a Parigi, e che, a sua volta, aveva instaurato rapporti con Sebastian Matta[168], quando giungono nel nuovo mondo, il Messico, saranno più pronunciati a esplorare gli archetipi junghiani, come modelli universali di carattere totemico per compararli con i simboli e i miti della cultura messicana, a petto delle teorie alchemiche e spiritualiste. Chiaramente per Remedios e Esteban gli svolgimenti del surrealismo erano un riferimento diretto per soddisfare il loro desiderio di innovazione mettendo a fuoco le loro energie e, nonostante quest'ultimo fosse più giovane, era stato proprio lui a introdurla nell'ambiente barcellonese, quando si erano conosciuti tra la fine del 1932 e gli inizi dell'anno successivo. Sicuramente si influenzavano a vicenda, lavorando nel medesimo studio, mentre sperimentavano il gioco del cadavere squisito, *dibujos colectivos a ciegas*, e partecipavano alle *tertulias*. Minori suggestioni sembra, invece, trarre da Gerardo, anche se firma con il suo cognome, Lizárraga, un'opera realizzata alla metà degli anni Trenta, presente nel catalogo ragionato (Gruen & Ovalle, 2008: 212, [n. 193]), in cui elabora una figura costituita di piani liquescenti, accennando ad un metamorfismo organico simile a quanto appare nelle realizzazioni del marito, come *La madre Tierra cercada con alambre de púas* (ca 1940) (matita su carta) o *Senza titolo* (ca 1940) (Kaplan, 1998: 71) (lapis su carta), ma rimane un episodio isolato, dal momento che Remedios non imita lo stile dell'artista, né risente di aspetti formali e iconografie che permangono nelle opere successive. Quando si ritroveranno a Parigi nel 1937, in quanto che Esteban, come Gerardo, parte per la capitale francese come Remedios, anche se quest'ultima interrompe la relazione con lui e con Gerardo Lizárraga (cfr**.** Cap. I), per seguire Benjamin Péret, si incontreranno durante le riunioni degli esponenti del gruppo surrealista al café Les Deux Magots, rimanendo, come menzionato, in amichevoli rapporti.

[167] "En el verano de 1939 […] Onslow Ford alquiló un palacio en Chemillieu (Ain), muy cerca de la frontera con Suiza. Allí se reunieron el propio Onslow Ford, Matta con su esposa Anne, a quien llamaban 'Pajarito', Esteban y personajes famosos como Breton con su esposa Jacqueline Lamba y su hija Aube, Marcel Duchamp y Yves Tanguy. Al grupo vino a sumarse una pintora norteamericana que andaba entre el grupo surrealista, Kay Sage. […] Esteban disfrutaba con toda la ilustre compañía, las inteminables discusiones, y la estima que su capacidad artística despertaba en los demás. […] Lo cierto es que hacia finales de 1941 o comienzos de 1942, consiguió llegar a Méjico y allí se reunió con Gordon Onslow Ford -que partió para Nueva York en 1940- en Erongarícuaro, un pueblo remoto de la región de Michoacán, al oeste de Ciudad de Méjico" (Windholz, 1997: 16-18) (cfr. Cap. VI). Di Onslow Ford l'artista Remedios Varo conservava alcune opere pittoriche, che sono diventate parte dell'archivio donato al Museo di Arte Moderna di Città del Messico e presentate nella mostra *Adictos a Remedios Varo* inaugurata nella medesima sede il 19 ottobre 2018.

[168] Giunto a Parigi nel 1939 per studiare architettura con Le Corbusier, Sebastian Matta aveva conosciuto i surrealisti e 'José Luis Sert le había contratado en las obras del Pabellón Español que se construía -con Luis Lacasa- para la Exposición internacional" (Alix Trueba, 1997: 29).



Fig. 29. Domínguez, Ó., Francés, E., Jean, M., y Lizárraga, G. (s. f.). *Cadaver exquis/ Cadavere squisito*. [Matita su carta]. © The Israel Museum, Jerusalem. Recuperato da https://www.imj.org.il/en/artistec/esteban-frances-marcel-jean-oscar-dom%C3%ADnguez-and-gerardo-lizarraga

Lucía García de Carpi scrive:

> Con respecto a los que fueron sus primeros tiempos en París, existen distintas versiones, que en todo caso sitúan a Francés, una vez más en estrecha conexión con Remedios Varo y Óscar Domínguez, que era una de las pocas personas conocidas en la capital francesa. […] Su primera oportunidad de participar en las actividades del grupo se la brindò, un año más tarde, la *Exposición Internacional del Surrealismo*, celebrada en la Galerie Beaux arts (García de Carpi, 1997: 50).

Opere di Esteban Francés come il *collage La corrida* (1935) o la pittura *Composición* (1934) sono confrontabili con *El agente doble* e *La pierna liberadora de las amebas gigantes* o con altre opere appena successive, in cui Remedios dà sfogo al mondo meraviglioso del sogno. Nella prima opera, braccia incatenate che fuoriescono da un basamento, di fronte al quale appare un toro recalcitrante, si protendono verso l'alto con i pugni chiusi, producendo un effetto spaesante e inquietante come nell'opera di Remedios appena menzionata; l'ambiente è uno spazio aperto, non una stanza chiusa senza porte, ma è articolato

geometricamente come spazio concluso anche se la fila di arcate sovrapposta alla parete di fondo appare in obliquo, comportando un incastro di piani come in una scenografia teatrale, molto simile agli spazi palcoscenico dechirichiani, così come gli orologi disposti per ogni dove permettono di ricordare *L'enigma dell'ora* (1910) dell'artista della metafisica, considerato inizialmente dall'avanguardia "il padrino dei surrealisti" (cfr. Cap. VII). Non è del tutto accertabile, e possiamo solo immaginare che Remedios si sia avvicinata alla metafisica attraverso gli amici artisti Esteban e Óscar, che si ispiravano agli esiti dechirichiani, individuandone i riferimenti nella pittura di Salvador Dalí ammirato da ambedue (cfr. Cap. III). Inoltre, frequentando in seguito l'ambiente parigino Remedios ne aveva tratto certamente suggestioni, nonostante che, ormai, negli anni Trenta, Giorgio De Chirico non fosse più considerato da tempo un punto di riferimento, per i suoi "colori fangosi" e il suo "ritorno all'ordine", ma primariamente, per la sua "memoria storica" che emerge dall'idea del classicismo rivisitato (cfr. Cap.VII).

In *Composición surrealista* di Esteban Francés le figure amputate, che ricordano i *collages*, senza testa o con prolungamenti organici che sembrano consistere tra i manichini dell'assenza e le bambole di Bellmer, destano inquietudine. La figura femminile sulla sinistra, estremamente metamorfosata e ridotta, con un solo arto superiore allungato che termina con una mano guantata e un solo arto inferiore, quale esito della deformazione fisiognomica della figura, bloccata ad un perno-morsetto della macchina da cucire, diventa addirittura allarmante. Imposta il tema dell'essere umano in rapporto alla macchina assai comune tra i dadaisti, se pensiamo alle macchine celibi e all'espressione di Lautreamont sull'idea del bello[169] assunta anche dai surrealisti in modalità provocatoria.

Lucía García De Carpi scrive:

> Aborda en un escenario de indudable raigambre chiriquiana (asimilado más que probablemente vía Dalí) el tema recurrente de la relación entre el hombre y la máquina, o, para ser más precisos, de la mujer y la máquina. El protagonismo femenino, en este caso, exigía, dentro de la mejor tradición surreal un tratamiento en clave sádica y Francés no decepciona en absoluto, al colocar en primer plano una conjunción perversa entre un personaje femenino y una, en apariencia anodina, máquina de coser. Aparentemente es la mujer la que domina la situación, por cuanto con su mano controla la rueda que pone en marcha el mecanismo, pero a la postre su pierna es lacerada con precisión mecánica. […]. El mismo motivo se repite de nuevo, aunque de forma más sutil en un segundo plano. Como es sabido, tales juegos de duplicados son frecuentes en la pintura de Dalí, al que igualmente remiten los desbordamientos que deforman los

[169] "Beau comme la rétractabilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; [...] et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !" (Ducasse, (Conte di Lautréamont), [1869], VI, 3: 200). Recuperato da http://athena.unige.ch/athena/citations/lautreamont.html).

cuerpos de las figuras que aparecen en el mencionado cuadro[170] (García de Carpi, 1997: 48).

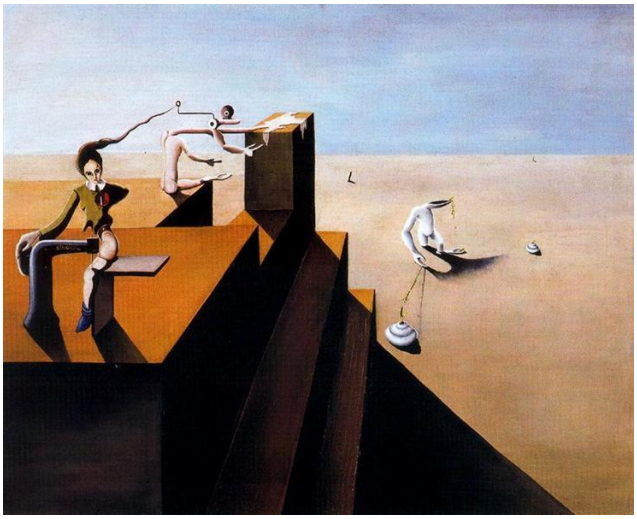


Fig. 30. Francés, E. (1934). *Composición surrealista*. [Olio su tela, 59 x 73 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/en/esteban-frances/composici-n-surrealista-1934

La chioma dei capelli della figura si prolunga come il filo esile di un gomitolo, simile stilisticamente, ai filamenti organici presenti nell'opera di Remedios, come la metamorfosi della gamba della figura che in *La pierna liberadora de las amebas gigantes* termina con una grande chiave di metallo. Nell'opera di Esteban appare dipinta alla sommità di una serie di blocchi squadrati in un ambiente aperto, ma arido e semivuoto come un mare magma piatto e infinito similmente alla superficie marina che diventa addirittura un telo o un foglio da sollevare nell'opera estremamente narcisistica, *Dalí, cuando con seis años pensó que era una niña acariciando la superficie del agua para ver a un perro dormido a la sombra del mar* (1950), realizzata dall'artista di Figueres assai più tardi. In ogni caso Esteban era affascinato dalle opere di Dalí, che avrebbe dovuto partecipare come Miró alla mostra logicofobista, ed è molto probabile che, nonostante Remedios non simpatizzasse per l'artista catalano, fin dai tempi in cui frequentava l'Accademia San Fernando, né tantomeno partecipando all'atmosfera creatasi nell'ambito della Residencia de los estudiantes, si sia approssimata ad esaminare le sue opere, o in ogni caso a coglierne, anche se indirettamente, gli aspetti surreali, proprio attraverso Esteban Francés (cfr. Cap. III).

[170] La studiosa indica che la figura in ultimo piano ricorda le deformazioni simili a quella del motivo centrale in *I desideri liquidi* (1932) di Salvador Dalí che apparve in mostra alla Galería libreria Cataloña insieme a *L'enigma di Guglielmo Tell* e alle acqueforti per i *Canti di Maldoror* nel dicembre 1933.



Fig. 31. Francés, E. (1938). *El sueño*. [Olio e *grattage* su tela, 38,1 x 45,7 cm]. © Museo Reina Sofia, Madrid. Recuperato da https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/sueno-dream

La comunanza di idee tra Remedios e Francés compare, peraltro, in altre opere, anche a distanza di anni, se osserviamo *Alegoría del invierno*, che abbiamo menzionato (cfr. Cap. I) (Gruen & Ovalle, 2008: 162; 314, [n. 89]) conservata nella collezione del Museo Reina Sofia di Madrid, dipinta nel 1948, quando ormai da sette anni vive a Città del Messico, rispetto a *El sueño*, elaborata da Esteban addirittura dieci anni prima, nel 1938, nel periodo in cui era ancora in Europa, quando, frequentando Onslow Ford, trascorse un mese presso la sua casa di Chemillieu (cfr. nota n. 167), dove, nell'estate del 1939 era ospite anche il pittore cileno Roberto Matta[171].

In verità, Remedios, nel dipingerla si attiene alle richieste della Bayer con molta precisione, come indica una lettera inviatale dalla Abastecedora de Impresos il 2 luglio 1948:

> Para el invierno [preferimos] un paisaje a base de cristalizaciones y bloques de hielo transparentes en cuyo interior pueden verse aprisionados diversos objetos, vegetales, un pájaro, etc., etc., etc., cuidando que se dé preferencia a cosas típicas de México (flor de noche buena, algún cactus, etc. Tal vez habría manera de incluir en la composición nuestros volcanes cubiertos de nieve eterna en segundo término del dibujo (Varo, 1990: 222-223).

[171] Sicuramente Esteban Francés rimane affascinato dagli interessi di Matta che approfondisce aspetti di un mondo magico, geodetico, geologico tra geometria e cosmogonia, riferendosi agli "oggetti matematici" di Poincaré, e la quarta dimensione in relazione all'uomo quadridimensionale proposto in *Tertium organum* da Ouspensky, un libro che anche Remedios consultava, presente nella sua biblioteca.



Fig. 32. Varo, R. (1948). *Invierno o Alegoría del invierno.* [*Gouache* su carta, 44 x 44 cm]. © Museo Reina Sofia, Madrid. Recuperato da https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/alegoria-invierno

Gli elementi confrontabili nelle due opere riguardano la compartimentazione dello spazio in una rete di riquadri appena tracciati, quasi effimeri, in bianco, che conferiscono un alone misterioso e sognante all'ambiente; l'atmosfera bloccata, l'immobilità del "paesaggio" immaginario, ideale, presente in entrambe, anche se Remedios preferisce inserire nelle forme poliedriche trasparenti, generate dagli incroci di linee geometriche e sospese nella vegetazione disseccata, e tra gli aculei di piante spinose simili a cactus, esemplari di uccelli, di fiori, di farfalle, dipinti con una cura da entomologa, come se fossero "congelati", eclissati, sottovuoto, mentre Francés predilige forme organiche, magmatiche, non riconducibili ad elementi verosimiglianti. Remedios rivelerà, nel corso degli anni, un gusto specifico per la cristallizzazione di una molteplicità di elementi presenti nelle opere, utilizzando una griglia a rete[172] in molteplici modalità, come elemento compositivo che emerge in *Alambradas* (1937) di Esteban Francés, ma spesso presente anche nelle opere di Óscar Domínguez tra gli anni Trenta e Quaranta, quasi adottata con insistenza, tanto da diventare per lui un "modulo ricorrente" come appare già in *Paysage aux sphères* (1939), che elabora durante il suo periodo "cosmico"[173]. La struttura ricorda configurazioni minerali, vegetali e altri

[172] La fase pittorica delle reti nell'itinerario creativo di Domínguez si svolge tra il 1939 e il 1940. Sono conservate pochissime opere di questo genere. L'insieme di immagini che le compongono è caratterizzato dallo stipito di linee collegate e nette, costituendo un complesso di poliedri irregolari estesi a tutte le profondità che di solito monopolizzano l'intero quadro. La loro angolarità e il ritiro verso il primo termine si oppongono alla curvatura e alla permissività degli oli immediatamente precedenti. A volte il cielo è strappato dalle meteore che si incrociano lasciando una scia gialla. "El efecto producido es el de un extraordinario dramatismo" (Castro, 1978: 50).

[173] I paesaggi del 1938 e del 1939 compongono la collezione della sua fase cosmica. La natura insolita e strana di queste creazioni viene interpretata come vista panoramica di altri mondi: Dominguez li denomina comunemente *Paysage cosmique* o *Composition cosmique*. Mantengono

tipi di cristallizzazione naturale, anche per la tonalità fredda, insistente e limitata, l'aspetto gelido, che trasmette compulsione e paranoia, come espressione incosciente e ossessiva che rende l'*horror vacui*, per l'oppressione e l'asfissia del volume e le anguste dimensioni delle maglie.

In ogni caso, le corrispondenze analogiche nel lavoro creativo dei tre artisti si spiega propriamente alla luce della loro amicizia e della loro esperienza di vita. Se Remedios Varo arriva a Città del Messico nel 1941, con Benjamin Péret, Esteban Francès vi giunge alla metà dell'anno successivo, cosicché si incontrano di nuovo e riprendono anche a lavorare insieme, mentre Domínguez permane fino alla scomparsa nel 1958 a Parigi, ma tra il 1937 e gli inizi del nuovo decennio gli scambi tra loro sono vicendevoli, poiché, come menzionato, si ritrovano abitualmente nella capitale francese.

Thomas Windholz precisa:

> Allí había toda una concentración con Remedios y Benjamin Péret y sus amigos, un circulo formado fundamentalmente por surrealistas exiliados. Entre ellos, los pintores Gunther Gerzso (cfr. Cap. I), Leonora Carrington y su marido Chiqui Weisz, y José y Kati Horna, la famosa fotógrafa. Esteban se instaló en la zona antigua de la ciudad muy próximo al resto del grupo. […] La lucha por la supervivencia era muy dura. Esteban y Remedios realizaron algunos trabajos para la Oficina Británica de Propaganda Antifascista y tuvieron alguna intervención en los figurines para el ballet *Aleko* de Massine, con escenografías de Chagall (Windholz, 1997: 18).

Il Messico sarà una "experiencia artística enormemente liberadora", continua lo studioso (Windholz, 1997: 18) non solo per Esteban, ma anche per Remedios. Gli "argomenti" comuni del loro dialogo pittorico potevano riferirsi al mondo interiore che si esprime in "paesaggi" caratterizzanti come "morfologie psicologiche", nella ricerca di elementi che comportano trasformazioni come scoperte dello sconosciuto e dell'indicibile, di archetipi che si configurano come modelli mitici dell'inconscio collettivo, traendo maggiori riferimenti dalle teorie di Jung rispetto alla psicanalisi di Freud, che sembra "radicarsi" nel pensiero di Breton proiettato, agli inizi del movimento, verso l'espressione dell'inconscio individuale. Unitamente alle conoscenze alchemiche, anche considerando le

in comune il flusso scatenato di esplosioni e turbolenze, la concentrazione di cicloni o spirali, pareti e cadute improvvise, rilievi rotti e forme simili a quelle di organismi primitivi o presumibilmente geografici nella possibile simbiosi, quasi sempre ignorati. Nella maggior parte dei casi i colori sono freddi, scuri e scialbi, le atmosfere inquietanti, inospitali e in declino. "En sus pinturas cósmicas, una verdadera mutación en su trabajo, Domínguez imagina una especie de limbo: un fuera de lugar y un fuera de tiempo donde las imágenes se forman en medio de la lucha, un mundo completamente nuevo barrido en un movimiento de torbellinos, materiales en formación, etapas de una génesis que además podemos considerar infinita" (Guigon, 2005: 56).

implicazioni jungiane con l'opera di Paracelso[174], sono tutti stimoli rilevanti che si offrono come motivi di confronto e di analisi per Francés come per Remedios.

## 2. 5. La via del meraglioso di Remedios *a través de* Freud, Jung e Lacan

Nel suo viaggio verso il meraviglioso Remedios Varo dipinge presenze totemiche in cui si convogliano le proprie suggestioni, emozioni, ossessioni, adottando un procedimento che sembra prossimo agli stati ipnagogici che Leonora Carrington si provoca mentre dipinge figure ibride ed emblemi liminali, e che si potrebbero situare nello stato di soglia tra realtà e sogno, tra universo immaginario e mondo sensibile. Leonora propone aspetti interpretabili traendo riferimenti dalla psicologia archetipica di James Hillman[175] ed è molto probabile che nel periodo messicano, quando le due artiste lavorano a contatto, anche Remedios sia approdata agli stadi allucinatori spiegabili secondo le concezioni esposte da tale studioso[176]. In ogni caso è opportuno sottolineare che gli elementi delle sue composizioni non derivano direttamente dallo stato ipnagogico, ma da una sorta di onirismo che emerge, risalendo dal fondo allo stato di veglia e trasforma la visione reale, comportando l'elaborazione di una pittura visionaria che trova le sue matrici teoriche nella psicanalisi, anche se con appropriati "distinguo" (cfr. Capitolo III; Capitolo VIII).

Infatti, quando Remedios conosce i surrealisti, e già nel periodo barcellonese, se pensiamo a Óscar Domínguez e Esteban Francés, che incontra di nuovo a Parigi, quando, nel 1937 vi giunge al seguito del suo nuovo compagno Benjamin Péret, viene influenzata sicuramente dal "freudismo", quale componente essenziale del surrealismo. Alla teoria psicanalitica il fautore del movimento André Breton, prima di redigerne il manifesto di fondazione, si avvicina nel 1921,

[174] "Precisamente en 1939 se publicaba en francés una parte de las obras escogidas de Jung en las que, probablemente, se incluyera la conferencia que el suizo había dictado en 1929 sobre Paracelso y, aunque las investigaciones y estudios de Jung sobre el famoso médico y alquimista del siglo XVI serían publicadas unos años más tarde" (Alix Trueba, 1997: 30).

[175] Nella rielaborazione della filosofia analitica di Jung rispetto alle concezioni di Freud, James Hillman (Atlantic City, New Jersey, 1926 - Thompson, Connecticut, 2011), agli inizi degli anni Settanta, esamina gli archetipi in cui individuare le forme primarie delle esperienze vissute dall'umanità nello sviluppo della coscienza e polarizza l'attività psicologica e psicoanalitica su due nuovi centri dinamici: l'anima e l'archetipo. "Tenta di ordinare il materiale del sogno per temi o immagini ricorrenti: tempo e spazio, feste e pranzi, carnevale e circo, animali e odori - proponendo un percorso per immagini, di tipo estetico, funzionale a un'indagine sia letteraria che pittorica" (Agnati, 2003: 50-51).

[176] Rinvia, infatti, alla fase ipnagogica, caratterizzata da un particolare stato fluttuante della coscienza e dal carattere vago e sfumato dei pensieri, durante la quale possono prodursi fenomeni come illusioni o allucinazioni, prima dell'addormentamento o anche al risveglio dal sonno. "La produzione di Leonora Carrington presenta molti aspetti che rientrano nello specifico della classificazione proposta da Hillman: a) un contesto spaziotemporale dislocato rispetto alla realtà; b) il carattere di allucinazione fisiologica; c) la legittimazione di comportamenti aggressivi, crudeli o violenti; d) elementi di bizzarria e distorsione; e) l'esperienza di partecipazione personale del narratore/ dormiente-allucinazione del sé" (Agnati, 2003: 50-51).

quando è motivato a organizzare un viaggio a Vienna insieme alla propria moglie Simone, a Paul Éluard e a sua moglie Gala, per incontrare Freud[177].

Teresa Del Conde scrive:

> El joven poeta que estudió medicina y psiquiatría, impregnándose desde 1913 de ideas freudianas, se entrevistó con el fundador del psicoanálisis (quien por entonces ya era reconocido mondialmente y contaba con sesenta y cinco años de edad) en la sección de la casa de este último destinada a consultorio y gabinete de estudio en el legendario piso de Berggasse 19, hoy día convertido en museo. Al año siguiente Breton publicó su memoria del encuentro con el título de "Interview du Professeur Freud" -esprimendo la sua delusione- en el numero 1 de marzo de la revista *Littérature* (Del Conde, 2008: 18).

Già alla metà degli anni Dieci Luis Aragon e André Breton si interessano alla neurologia e alla psichiatria, approssimandosi sicuramente ai testi di Pierre Janet, docente presso il Collége de France, che nel suo saggio *Automatisme psychologique* del 1889 sostiene il ruolo fondamentale dei traumi psicologici sulla frammentazione dello spirito, anticipando Freud nell'affermare l'importanza dei ricordi subconsci nel mondo quotidiano. Quasi dieci anni più tardi, Breton, quando nel 1924 redige il manifesto di fondazione dell'avanguardia, e dopo poco più di due anni dalla visita a Freud da lui descritta con estrema semplicità, come se avesse perduto parte dell'"alone mitico" iniziale, considera il versante delle ricerche psicanalitiche e si affida alla teoria freudiana per esprimere l'onnipotenza del desiderio senza limiti, che può comportare la libertà totale dell'essere umano, la liberazione dal sistema sociale obbligante, cogliendo nella manifestazione delle pulsioni inconsce la via d'uscita dal conformismo. Comunque, anche se gli esponenti del movimento e il suo fautore "tienen una relación directa con los planteamientos psicoanalíticos y con la teoría del sueño de Sigmund Freud[178], come spiega Sarane Alexandrian (1974: 47) "Breton -no- se apoyó exclusivamente en Freud. […] Al contrario, diversas enseñanzas fueron utilizadas

[177] "Hay que recordar el carácter complejo de su relación con Freud. Fue, lleno de ilusión, a encontrarse con él en Viena, el 10 de octubre de 1921, pero salió tan decepcionado que cuando volvió al café donde le esperaban su mujer Simone, Gala y Paul Éluard que le acompañaban, se negó a hablar de ello" (Jiménez, 2013, paragrafo 2).
Recuperato da http://www.inmaterial.com/jjimenez/syses.htm (20/11/2019).

[178] "En el texto […] recogido después en *Los pasos perdidos*, Breton (1924: 90) dice di Freud: 'Me encuentro en presencia de un viejecito sin distinción que atiende a sus visitas en su pobre gabinete de médico de barrio', y finalmente concluye: 'no saco de él más que generalidades' […]. Según Alexandrian (1974: 56), 'Breton permaneció varios años sin perdonar a Freud este desengaño. Cuando hizo su elogio en el *Manifiesto del surrealismo*, fue por un acto de lealtad intelectual, porque su herida no había cicatrizado todavía'. Muchos años después, retrospectivamente, el propio Breton (1952: 80) habló de "la admiración entusiasta que tenía por Freud, y que no dejé de tener. Freud me recibió, en 1921, en Viena y, a pesar de que por un lamentable sacrificio al espíritu dadá, expliqué despectivamente en *Littérature* mi visita, tuve la suerte de que no me guardara rencor y continuara escribiéndome" (Jiménez, 2013, paragrafo 2). Recuperato da http://www.inmaterial.com/jjimenez/syses.htm (20/11/2019).

y combinadas juntas, para formar en el origen los métodos surrealistas, no siendo el de Freud siempre predominante". Spiegando il termine surrealismo come *"*automatismo psichico puro per mezzo del quale ci si propone di esprimere, o verbalmente, o per iscritto, o in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero"[179], dichiara di ricorrere alla *tabula rasa* per la conquista dell'irrazionale ed esprime, inoltre, il suo elogio per la *locura*, in quanto che il folle è colui che deraglia completamente dalle regole convenzionali, che dà spazio alle proprie pulsioni e che è capace di cogliere aspetti che non sono percepiti dallo sguardo comune sulle cose[180], come sottolinea anche Giorgio De Chirico (cfr. Cap. VII).

Teresa Del Conde continua:

> Su elogio de la locura (parodiando a Erasmo) le concedia a ésta un valor *per se.* Freud, en cambio, como terapeuta, minaba los elogios a los 'lunáticos' y cuando supo que los surrealistas lo habían convertido en uno de sus manes protectores se mostrò bastante disgustado, si bien durante los últimos años de su vida cambió de opinión" (Del Conde, 2008: 18).

Il padre della psicanalisi scrisse, infatti, in una lettera datata 20 luglio 1938, inviata da Londra, dove aveva trovato asilo con la sua famiglia, a Stefan Zweig dopo la visita di Salvador Dalí, come precisa Teresa Del Conde:

> Me sentía inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han acogido como su santo patrón, como chiflados incurables (digamos que en un 95%, como el alcohol). El joven español con sus ojos cándidos y fanáticos y su indudable maestría técnica [sic] me ha hecho reconsiderar esta opinión… Desde el punto de vista crítico podría seguirse manteniendo que el concepto de arte desafía toda interpretación precisa. La proporción cuantitativa de material inconsciente y de elaboración preconsciente y consciente permanecen siempre dentro de ciertos límites. Más sea como fuere, estos puntos constituyen graves problemas psicológicos (Freud, 1938, cit. Del Conde, 2008: 19-20).

---

[179] André Breton continua nel manifesto di fondazione del 1924 scrivendo: *"*Dettato dal pensiero, in assenza d'ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori d'ogni preoccupazione estetica o morale" (Breton, [1924], cit. Crispolti, 1969:10).

[180] Breton collega la rappresentazione visuale del sogno all'opera dechirichiana, riferendosi in particolare all'opera *Il cervello del bambino*. " Parece obvio que el sueño de Breton actúa sobre los materiales visuales del cuadro de Giorgio de Chirico, que había atraído intensamente su atención cuando lo vio desde un autobús al pasar por la galería donde estaba expuesto en 1914, y que acabaría comprando no mucho después, en una fecha no completamente determinada. Lo conservó hasta 1964, en que lo vendió probablemente por motivos económicos. En 1950, cuando apareció el *Almanaque* surrealista del medio siglo, Breton publicó una fotografía retocada del cuadro, con el título *Despertar del cerebro del niño*, en la que el personaje representado aparece con los ojos abiertos, en lugar de cerrados como en la pintura" (Jiménez, 2013, paragrafo 1). Recuperato da http://www.inmaterial.com/jjimenez/syses.htm (20/11/2019).

La relazione con il procedimento automatico, con il processo associativo, con il sogno è, comunque, indiscutibile e generalmente gli artisti che approdano al surrealismo si confrontano con la psicanalisi freudiana e si sentono più o meno coinvolti, tentando di collegare i fondamenti teorici con la pratica quotidiana della proposta artistica.

> Automatismo psíquico, escritura automática, sueño. Junto con la voluntad de una renovación poética intensa, esos son los elementos fundamentales que acabarán conduciendo definitivamente a la formación del grupo surrealista en 1924. Georges Sebbag (2004: 9) fijó sintéticamente como sigue los pasos cronológicos de la invocación pre-surrealista del sueño: '1. A finales de enero de 1919, el pre-sueño [*presommeil*]. Breton oye antes de dormirse el mensaje automático "Hay un hombre cortado en dos por la ventana". De ese mensaje derivará la escritura automática a dos manos de *Los campos magnéticos*. 2. Marzo 1922, el relato de sueño [*rêve*]. En esta fecha, *Littérature*, nueva serie, n. 1, publica "Relato de tres Sueños", precedido de la reproducción del famoso cuadro de Giorgio de Chirico *El cerebro del niño*, en el que el personaje corpulento, con el busto desnudo y los párpados cerrados, de cara a nosotros, parece salido de la cama, por la noche, como un sonámbulo. En el mismo número figuran "Entrevista con el Profesor Freud en Viena" y el primer proceso verbal de azar objetivo bajo el título "El Espíritu Nuevo". 3. Otoño 1922, el llamado periodo de los sueños [sommeils]. El grupo surrealista experimenta los sueños hipnóticos, tal como se relata en "Entrada de los médiums"' (Jimenéz, 2013, paragrafo 1).

Dobbiamo riconoscere che il freudismo si respirava nell'aria nel contesto culturale parigino ed europeo e per Breton è stato una base indiscutibile per intraprendere il cammino verso il meraviglioso come proiezione dell'universo onirico[181] dettata dall'onnipotenza del desiderio. Potremmo, allora, chiederci, nel nostro caso, con quali modalità e con quale atteggiamento Remedios Varo ha accolto il metodo del maestro viennese?

Considerando che nel 1937 Remedios, come abbiamo menzionato, giunge nuovamente a Parigi, dopo un primo soggiorno agli inizi degli anni Trenta, per seguire Benjamin Péret, è sicuramente questo il periodo in cui approda, incontrando direttamente i surrealisti e il suo fautore, alle conoscenze psicanalitiche. Probabilmente già in precedenza, tramite Domínguez e Francés, durante il periodo barcellonese, vi si era approssimata, considerando i suoi molteplici interessi che spaziano, nel corso del suo itinerario creativo, dall'astronomia, alla fisica, dalla matematica all'ingegneria, dalla biologia alla

[181] "Freud ha portato opportunamente la propria attenzione sul sogno come esponente dell'attività psichica profonda. 'Credo -dice ancora Breton- alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealtà, se così si può dire'" (Breton, 1924, cit. Crispolti, 1969:10).

psicologia[182], segno di un eclettismo orientato ad armonizzare le diverse dottrine ed a trasfondere ogni cognizione scientifica in conoscenza alchemica.

Come hanno assunto, dunque, tali artisti a dieci anni di distanza dalla nascita del surrealismo, i fondamenti della psicanalisi? L'interrogativo che si pone riguarda, infatti, il loro atteggiamento, chiedendosi se abbiano tentato di approfondirli a petto delle loro specifiche esperienze creative oppure se ne abbiano risentito, in quanto che attratti dalla novità dell'esperienza o ne siano stati assorbiti gradualmente dalla "scia" di un orientamento generale che impostava le sperimentazioni sulle tecniche derivanti dall'irrazionale e dal sogno.

Una risposta potrebbe derivare da quanto esplica José Pierre riguardo a Domínguez:

> La mayoría de las veces, en los cuadros de Domínguez, estos objetos o estos seres vivos se pliegan a las leyes del simbolismo freudiano, sencillamente porque ese simbolismo aprovecha lo que podríamos calificar de consenso onírico general, que Freud aprendió en los sueños de su pacientes. Dicho de otro modo, son esos objetos y esos seres vivos los que se imponen al artista durante la elaboración del cuadro, en virtud de su propia significación simbólica, y no el artista quien los elige de manera deliberada para expresar una idea o un sentimiento (Pierre, 1996: 18).

Potremmo aggiungere che questa modalità di visione e di indagine è propria anche di Remedios, dal momento che il suo universo fantastico sembra crearsi tramite "apparizioni" di oggetti e di esseri che assumono significato metaforico-simbolico, come emersioni dal fondo interiore che non dipendono dalla volontà, da un atto di coscienza. Sfilano nelle sue opere una molteplicità di presenze che sopraggiungono dall'inconscio anche se l'artista interviene a livello sovra-cosciente, organizzando l'opera tramite una tecnica progressivamente più controllata con il trascorrere degli anni, da cui emerge un'attenzione precisa al particolare.

Susanne Klengel scrive:

> Por un lado su arte coincide puntualmente con los postulados surrealistas expresando consecuente y exclusivamente el mundo interior, el mundo de los sueños y de las imágenes de la fantasía infantil; por otro la ejecución técnica, controlada y perfeccionista, se opone al ideal surrealista nunca abandonado del automatismo psíquico. La técnica de Remedios Varo -aggiunge, sottolineando

[182] Ciò si può attestare anche considerando la varietà di libri, circa trecento, presenti nella biblioteca della sua abitazione, da *Le mot d'esprit* di Sigmund Freud a *Los cazadores de microbios* di Paul de Kruif a *Bong'kwé, Les livres de nature* di Winant D. Hubbard, da *The Psicology of Man's possible evolution* di Piotr Ouspensky a *La raison de vivre* di Etienne Lalou, o *L'etranger* di Albert Camus, da *El desarrollo de la luz* di Rodney Collin (Ediciones Sol México) a *Drogas mágicas* di Milton Silverman (editorial Sudamericana), da *Les 25 meilleurs histoires noires et fantastiques* de Jean Ray a *Le Matin de magiciens* di Louis Pauwels.

> quasi la contraddizione- sugiere más un estado de "supra-conciencia" que la influencia inmediata de la "subconciencia" (Klengel, 1991: 24)[183].

Al di là della tecnica, dunque, che manifesta, come considerato, un gusto preciso per il dettaglio, curato con un'attenzione che rivela la messa in atto di un controllo sovracosciente (cfr. Cap. III; Cap. VIII), sicuramente la nostra artista si conduce gradualmente a stabilire relazioni con l'analisi psichica di Freud dal momento che propone nella sua opera un mondo oltre[184], di carattere dichiaratamente simbolico, al di là del visibile, ancorché più fantastico che surreale.

### 2.5.1. Dal linguaggio freudiano agli archetipi junghiani

Esaminando il gioco poetico di analogie e corrispondenze che caratterizza gli esiti creativi dell'artista, Teresa Del Conde (2008: 21) afferma che "muchas de las obras de Varo están plagadas de lo que hemos dado en llamar símbolos freudianos". In tal senso merita almeno indagare a quale simbologia ricorra per capire se veramente si può stabilire un *trait d'union* con il pensiero freudiano. Quando quest'ultimo ricorre al simbolo, in verità, come produzione dell'inconscio, e quindi come rappresentazione manifesta di contenuti celati, in relazione al sogno, significa che ha ricostruito un codice del simbolismo onirico, evidenziandone le variabili in rapporto al carattere ambiguo, polisemico e individuale. Se consideriamo la riconversione simbolica dei contenuti latenti, rimossi dalla coscienza, che, secondo Freud, generalmente riguardano la sfera della sessualità e le esperienze infantili, in verità, osservando le opere di Remedios, questi non si colgono immediatamente e i simboli più ricorrenti riguardano anzi significanze alchemiche non sessuali. Magari in alcune opere, come *Hacia la torre* o *Ruptura* possiamo intravedere la sua necessità di fuga, il baluginare della memoria, del passato che ritorna nell'immagine delle collegiali in bicicletta guidate da una suora, che ricorda l'istituto religioso in cui ha ricevuto la prima formazione, o il confronto continuo con l'immagine che appare di se stessa, il proprio *alter ego*, ogni volta diverso nelle opere e tratteggiato con ironia sottile.

---

[183] Susanne Klengel nel suo testo *Bordando el manto terrestre*. *Remedios Varo y el mundo literario de Pynchon* (1991: 23-31) descrive la relazione tra opera pittorica e letteraria, riconoscendo il carattere narrativo, descrittivo e illustrativo del lavoro di Varo e si riferisce a Thomas Pynchon che in *The Crying of Lot 49/ La subasta del lote 49* "describe el momento en el que la protagonista de la novela, Edipa Maas, recuerda su viaje a Ciudad de México y su visita a una muestra de arte de la artista catalana, Remedios Varo. Una de las obras que llama la atención de Edipa es la parte central de un tríptico que lleva por título *Bordando el manto terrestre*" ( *La subasta del lote 49 (Remedios Varo*)", 2014).
Recuperato da http://catalogo.artium.eus/book/export/html/10547 (20/11/2019).

[184] "Las imágenes extraen una 'eficacia amenazante e inédita del presentimento de un orden, de otro orden, que sin embargo es sólo discreta ruptura con el orden visible" (Caillois, cit. Del Conde, 2008: 20).

Probabilmente la sua attenzione verso la psicanalisi freudiana viene meno nel corso degli anni, come aspetto ormai indagato, senza sentire di dover continuare l'analisi, ma rimane, in ogni caso, un substrato, quando ormai ha acquisito rilievo e sicurezza nel fare pittorico che si caratterizza come un processo alchemico, mentre la simbologia si perpetua nelle sue opere fino al termine del proprio itinerario di ricerca.

Le sue sono "immagini-presenze" che si situano sulla soglia tra visibile e invisibile, conscio e inconscio ed esprimono un significato mitico, totemico che consente di pensare ad archetipi provenienti dall'inconscio collettivo, come simboli preesistenti alla psiche individuale, in quanto "modelli più profondi del funzionamento psichico". Come spiega James Hillman:

> L'archetipo fornisce la base per unire quegli incommensurabili che sono il fatto e il significato. Gli eventi storici esterni sono organizzati archetipicamente in modo tale da rivelare significati psicologici essenziali; Queste disposizioni archetipiche degli eventi storici sono i miti eternamente ricorrenti della storia e delle nostre anime individuali. Per alcuni di questi significati, la storia plasma la nostra psiche e, allo stesso tempo, è lo scenario in cui facciamo agire i miti della nostra anima (Hillman 1990a: 27).

Per questo si può desumere che lei, come Francés e Domínguez, al di là degli *input* iniziali, abbiano prediletto quei totem che si originano per istinto, che derivano da esperienza comune, come spiega Jung attraverso la sua concezione filosofica. Osservando il loro lavoro creativo, possiamo prevedere o supporre, dunque, un probabile "passaggio" o una "transizione" dal freudismo al simbolismo jungiano, congiungendo le idee dei due psicanalisti. Dovremmo appurare se ciò avvenga propriamente dopo la migrazione di Remedios, come di Esteban, in terra messicana, come menzionato, poiché, in verità, quando giungono a vivere in questo nuovo paese, accolgono elementi che si fondono attraverso una mescolanza o combinazione capace di produrre un sincretismo tra più culture, contesti, visioni di vita, come fondamento dei loro intendimenti che traspare nei loro esiti creativi. Come Josefina Alix Trueba spiega riguardo a Esteban Francés:

> Realmente parece estar consiguiendo un sincretismo entre los mitos occidentales y los mitos americanos, en un auténtico alarde simbólico y en la transformación de unos mitos en otros. En definitiva, se trataría de poner al unísono ambas culturas a la búsqueda del "inconsciente" colectivo jungiano (Alix Trueba, 1997: 34).

Sono parole che possono ben esplicare anche la ricerca artistica di Remedios in Messico, un paese che le ha offerto, in verità, la possibilità di crearsi un nuovo contesto e una nuova vita.

La studiosa sottolinea di nuovo riguardo a Esteban Francés:

> Realmente, parecía no haber un lugar mejor en el que pudiera expresarse, en toda su magnitud, el universo de transformaciones, de representación de los mundos interiores, de las profundidades de la tierra, de las materias en constante cambio, como el panorama volcánico de México. Vieja preocupación esta, por otra parte, de los alquimistas y de los mitos más antiguos de la humanidad. En este sentido, vuelven a aparecer, aún sin quererlo, las teorías del 'inconsciente colectivo' formuladas por Jung y la búsqueda de los arquetipos comunes a todos los pueblos desde la más remota antigüedad (Alix Trueba, 1997: 34).

E' il "Mèxico profundo" come territorio da esplorare, attivando energie segrete e sconosciute che si estrinsecano come il magma vulcanico, l'universo tellurico, il mistero del mondo interiore ed esterno tra magia, occultismo, alchimia in un *mix* di credenze e riti millenari, di culture totemiche e miti cosmogonici. Anche se nelle opere di Remedios non si rivelano compiutamente, in quanto che, come menzionato (cfr. Cap. I), non appaiono elementi precisi e riconoscibili che si correlano a questo retroterra o *background* [185] (cfr. Cap. VIII; Cap. IX), in verità, consistono al fondo come portato nella sua vita in terra messicana che si dispiega nella scena consueta del mondo conosciuto, nel "fantastico quotidiano" che compare nelle sue opere pittoriche e nei suoi scritti.

Emmanuel Guigon scrive:

> Cuando se mira la obra de Remedios Varo lo primero que nos llama la atención, lo más aparente si no lo más significativo, es el carácter sistemático de su investigación, la autenticidad real y la coherencia perfecta de su universo en los cuadros de la madurez, cuya fantasía no es tanto extraña como esencial por profusamente enraizada en la maravilla cotidiana (Guigon, 1991: 18).

Indubbiamente nel periodo messicano, dagli inizi degli anni Quaranta alla scomparsa, i suoi fondamenti di carattere psicanalitico si modificano, traendone suggestioni che mutano in relazione all'approdo a nuove conoscenze mitico-archetipiche, che si intessono nella pittura di Remedios con la magia e con l'alchimia, un tema assai caro per Jung, indagato in alcuni suoi scritti per chiarirne i rapporti possibili con la psicologia e la psicanalisi. Anche per questo motivo si

[185] "En la obra de Varo no se refleja para nada el ambiente méxicano que había sido calificado por los surrealistas como "lugar surrealista por excelencia" -come indica André Breton-. […] Desde la perspectiva de la estética de la recepción la obvia ausencia de elementos particularmente mexicanos que hasta hoy no ha dejado de extrañar, ya no sigue siendo un criterio de la crítica" (Klengel, 1991: 31).

spiega l'avvicinamento di Remedios all'inconscio collettivo jungiano. A proposito del tema della "conversione", Jung imposta la sua teoria sulla trasformazione simbolica da una forma all'altra, non soltanto come effetto di un processo difensivo dalle pulsioni rimosse perché inaccettabili alla coscienza, oltreché generatrici di conflitto, ma anche come espressione di una pluralità indefinita di immagini primordiali che alimentano l'immaginazione, costitutive, quindi, come menzionato, di un inconscio collettivo, depositario di simboli universali, archetipi, modelli arcaici immutabili, trasmessi ereditariamente anche se indipendenti dall'esperienza personale.

Potremmo aggiungere che nel caso di Remedios questi ultimi sono anche accolti da un contesto, o meglio "tradotti e confrontati" con un ambiente che, per lei, è l'universo immaginifico dei miti e dei rituali della terra messicana, anche se, a giudizio della critica, nelle sue opere, ribadiamo, non trapelano diretti riferimenti a tale mondo culturale. Il suo è, nondimeno, un paesaggio totemico che si nutre di simbologie e che riguarda il proprio cammino verso l'assunzione di consapevolezza nella volontà di testimoniarsi in presenza. Ogni *alter ego* che appare nel proprio percorso creativo incontra presenze e oggetti simbolici, oltre a definirsi come incontro con se stessa per il riconoscimento, al di là dello sdoppiamento che potrebbe determinare spaesamento e dispersione, o disorientamento e frammentazione dell'io, o, in altra accezione, desiderio narcisistico, che, in verità, Remedios, nel tentativo di "fundir lo mitico con lo científico", come spiega Peter Engel (cit. Del Conde, 2008: 20), non manifesta in alcuna sua creazione.

Nella psicanalisi junghiana i contenuti dell'inconscio personale si collegano in modo indistinguibile con i contenuti archetipici dell'inconscio collettivo. Jung, che si avvicina all'alchimia, come "ponte" tra il passato stratificato nelle dottrine gnostiche e neoplatoniche, a cui si avvicina tra il 1918 e il 1926, ed il presente, costituito dalla moderna scienza dell'inconscio, tramite la lettura, nel 1928, di un libro di alchimia taoista, *The Secret of the Golden Flowers*, inviatogli dal suo amico sinologo Richard Wilhelm, giunge a concepire che essa è l'equivalente storico della psicologia del profondo e ad esaminare il processo di individuazione. Quest'ultimo, come trasformazione psicologica graduale da uno stato incosciente a quello cosciente, determinata dalla pulsione naturale, definibile come "archetipo", per la realizzazione della propria personalità, autonoma da modelli collettivi accettati inconsapevolmente, può identificarsi con la trasformazione alchemica del metallo nell'oro[186]. Infatti avviene la trasmutazione dall'Io al Sé (*principium individuationis*), per la liberazione dall'ombra, parte istintuale della psiche, il lato oscuro di noi stessi, che corrisponde alla *nigredo*, allo stadio della separazione degli elementi ostili per poi giungere alla chiarificazione, alla purificazione attraverso il fuoco alchemico, all'*albedo*, luce della coscienza e della conoscenza, alla fusione degli opposti come sintesi unitaria tra *anima*,

[186] Armonizzando l'uomo moderno con la natura, nell'Uno la dicotomia tra soggetto e oggetto, il lavoro dell'alchimista contribuisce al perfezionamento introspettivo, riproducendo, anche empiricamente, la parabola del viaggio interiore del Sé.

immagine interiore femminile per l'uomo, e *animus*, figura interiore maschile per la donna[187], incontro dell'inconscio con la coscienza, nel simbolo dell'*uroboros*, che rinvia all'onnipresenza pervasiva dell'Uno-Tutto, allegoria della circolarità, della trasformazione, della duplice natura dell'anello perenne del divenire. "Il sé -sostiene Jung- non è soltanto il punto centrale, ma anche l'estensione che comprende la coscienza e l'inconscio; è il centro di questa totalità -di cui è simbolo il cerchio magico o il mandala- come l'io è il centro della coscienza" (Jung, 2003: 45). Nel corso dei suoi studi può appurare che

> l'intero processo alchemico volto alla unificazione degli opposti può rappresentare anche l'itinerario di un singolo uomo verso l'individuazione, con la differenza non trascurabile che un individuo non potrà mai uguagliare, nella sua produzione simbolica, la ricchezza e l'ampiezza dei simboli dell'alchimia (Jung, 2017: 553-554)[188].

Il processo alchemico, la trasmutazione che coincide con la trasformazione psichica, i contenuti dell'inconscio personale, come l'ombra[189], che compaiono in superficie similmente agli archetipi dell'inconscio collettivo nel corso dell'acquisizione di coscienza come autoconoscenza, l'alambicco come vaso alchemico per scoprire l'*aurum philosophicum* come *aurum non vulgi*, sono tutti aspetti ripercorribili nell'itinerario creativo di Remedios, che congiunge nella sua immaginazione, psicanalisi e alchimia. Il fatto stesso che in alcune sue opere compaiano immagini che direttamente rinviano allo scavo introspettivo nel buio, come la torre, simbolo della costruzione di sé[190] (cfr. Cap. VI), o le ombre che comportano una sosta per avanzare nella ricerca, come per esempio in *Les Feuilles Mortes* (1956)[191], potrebbe veramente avvalorare le mutue

[187] Entrambi gli archetipi hanno potenzialità creative e distruttive. L'*anima* crea illusioni, ma anche complicazioni, mentre l'*animus* rappresenta il contatto con la sfera del diretto e del tangibile, l'*hic et nunc*.

[188] Anche in Talvacchia, s. f.. Recuperato da https://www.psicolife.com/articoli-e-saggi/261-la-psicologia-di-cg-jung-e-lalchimia (15/04/2020). "Rinunciando ad oltrepassare il confine dottrinale tra la rassicurante riva dell'interpretazione psicoanalitica e i turbinosi e oscuri flussi carsici dell'operatività iniziatica, la *coniunctio* jungiana della materia e dello spirito s'innesta in un 'luogo intermedio' (*metaxu*), dove la coscienza e la materia psichica s'integrano interagendo. -come esprime in *Mysterium Coniunctionis*, l'ultima opera prima della scomparsa- […] La concretizzazione del lavoro alchemico è data soltanto dall'unione effettiva, ossia spirituale, tra l'uomo e il cosmo (*Unus Mundus*)" (D'Alonzo, 2016, paragrafo 3). Recuperato da http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/psiche/jung_alonzo.htm (20/11/2019).

[189] L'ombra riguarda gli aspetti che l'individuo non conosce di se stesso, rappresenta tutto ciò che è stato rimosso per l'educazione e le influenze dell'ambiente, tanto che nei sogni compaiono nella forma di figure demoniache e nei simboli come viaggi nell'oscurità.

[190] La torre che Jung realizzò realmente su un terreno a Bollingen, in Svizzera, come testimonianza visibile del processo di individuazione, si espandeva come edificio parallelamente alla sua crescita psichica, diventando, per lui, un luogo di ritiro spirituale. Nei dipinti di Remedios Varo la torre potrebbe ricongiungersi alla concezione jungiana dell'acquisizione di consapevolezza.

[191] "En este óleo, Remedios combina el color con una gama de tonos grises. La protagonista, una mujer con rasgos muy similares a la artista española -sus ojos avellana y el color rojizo de su

corrispondenze tra psicologia e alchimia a petto delle teorie jungiane, dal momento che indaga gli influssi e le correlazioni tra le componenti visibili e invisibili del cosmo, così come la riscoperta dei miti[192], che campeggiano nei suoi dipinti, riconducibili all'universo femminile e al processo alchemico.

### 2.5.2. Dai miti junghiani all'ipotesi lacaniana

L'accoglimento della psicanalisi jungiana comporta, per Remedios Varo, la possibilità di alimentare il proprio percorso creativo, proiettandosi a cogliere nuovi spunti e suggestioni nel periodo in cui vive in Messico. Non è la sola a riferirsi ad un mondo archetipico e totemico, in quanto che nei versanti dell'arte contemporanea oltreoceano, assumono rilievo personalità artistiche orientate, nel corso degli anni Quaranta, verso la riscoperta e la emersione della soggettività, come gorgo interiore, attraverso proposte al di là della figurazione tradizionale, impostate su esperienze segniche e gestuali che traggono suggestioni dal surrealismo e dall'espressionismo. Il sottofondo psicanalitico costituisce l'*humus* per esprimere le proprie inquietudini e liberare se stessi, recuperando il rapporto con le origini, riscoprendo un cosmo primordiale con cui dialogare per ritrovare la propria identità divisa, per confermarsi in presenza, testimoniandosi nel fare artistico[193].

Potremmo, comunque, ipotizzare nell'itinerario di Remedios, anche un ulteriore passaggio da Freud e Jung a Lacan, che propone, altresì, il suo pensiero critico nei riguardi del "padre della psicanalisi" concentrandosi sull'importanza del linguaggio, sulla scoperta della "parola", dal momento che per Lacan **"**il discorso dell'inconscio è strutturato come un linguaggio", che, come aggiunge Althusser (1994: 19-20), si fonda *di diritto* nell'oggetto della pratica analitica, nella teoria del suo oggetto. In verità, l'impostazione lacaniana assume rilievo quando Remedios Varo scompare dalla scena artistica, specialmente in concomitanza agli svolgimenti delle teorie femministe che si manifestano sull'onda del sottofondo filosofico e storico culturale della contestazione del 1968 e nel clima socio-ideologico dei primi anni Settanta per sottolineare la rivalutazione del ruolo femminile, come indipendente e autonomo rispetto alla "legge del padre". Considerano, infatti, l'importanza del sistema linguistico che

---

cabello-, hace un ovillo con el hilo que sale del interior de un ser que, sin rostro, se encuentra en una actitud de sumisión hacia la protagonista. Su tronco es una sucesión infinita de puertas […] y, de su interior, salen volando dos pájaros. […] El tiempo parecería haberse detenido, si no fuera por el vuelo de los pájaros o por las cortinas que, impulsadas por un fuerte viento proveniente del exterior, dejan pasar pequeñas hojas de un árbol de hoja caduca, situándonos de esta forma en el otoño, un tiempo de finitud y oscuridad" (Caballero Guiral, 2018: 136-137).

[192] L'interesse verso i miti da parte di Remedios Varo è testimoniato anche da uno dei libri conservati nella sua biblioteca, *Dieux, heros et mythes* di Michel Leturmy de 1958.

[193] Pensiamo, in tal caso, all'espressionismo astratto ed all'*action painting* che risentono del retaggio surrealista e approfondiscono le relazioni con le teorie psicanalitiche: la pittura di Arshile Gorky e Jackson Pollock ne costituiscono gli esempi emblematici.

Lacan propone, per proiettare le tematiche freudiane psicologiche e biologiche nella sfera sociale.

Uno dei temi più sviscerati è il complesso edipico freudiano, che Lacan esamina analizzando la figura del padre che, secondo Freud, è in grado di rompere la "fusione simbiotica" tra la madre e il figlio, come espressione di un passaggio che si produce sotto la legge dell'ordine, la "legge di cultura […] -che- si confonde nella sua essenza formale con l'ordine del linguaggio" (Althusser, 1994: 20-21)[194], così da interdire il godimento incestuoso del figlio stesso. Intravede la necessità della "parola" che è in grado di determinare tale rottura, la separazione in tale unione. Il padre, attraverso un processo di separazione, può ricordare alla madre di essere anche la sua donna e al figlio di guardare altrove, in modo da consentirgli di avviarsi alla costruzione di una identità, di una soggettività essenziale per inserirsi nel mondo, nella società, nelle relazioni**.** "Del Padre si può fare a meno a condizione di servirsene", (Lacan, 2005: 136)[195] dirà Lacan a distanza di tempo, il 13 aprile 1976, durante il seminario dedicato a Joyce quando ormai già dal termine degli anni Cinquanta le relazioni familiari sono mutate nel sistema sociale occidentale, riferendosi non tanto alla figura fisica paterna, quanto al suo significato simbolico[196], in quanto che la figura "linguistica" del padre stabilisce il limite al godimento senza regole e senza legge, poiché in senso metaforico detiene il potere della legge come un "effetto" del sistema linguistico e non tanto perché abbia una funzione superiore di procreazione, assumendo, allora, la funzione di porre un limite al godimento che, se non viene incanalato, non assume significato, neppure come desiderio (Lonobile, 2001, paragrafo 6)[197]. Invita, dunque, ad interrogarsi proprio sul senso, per la presa di coscienza della possibilità di abbandonarsi al desiderio che viene indirizzato per trovare la propria libertà e riconoscere il viatico per affermarsi come identità. La legge del limite, dunque, per Lacan, è l'introduzione di una mancanza, l'unica e sola opportunità per interrogare il desiderio.

---

[194] "Segnaliamo i due grandi momenti di questo passaggio -dall'esistenza biologica all'esistenza umana- : 1) il momento della relazione duale, preedipica" […] 2) il momento dell'Edipo, in cui sorge sullo sfondo della struttura duale una struttura ternaria, quando il terzo (il padre) s'intromette come ostacolo alla soddisfazione immaginaria del fascino duale, ne sconvolge l'economia, ne rompe il fascino, e immette […] in quello che Lacan chiama l'ordine simbolico. […]. I due momenti sono dominati, governati e segnati da un'unica legge, quella del simbolico" (Althusser, 1994: 20-21).

[195] Recuperato da http://adelesuccetti.it/it/pubblicazioni/fare-a-meno-del-padre/ (20/05/2020).

[196] "La relazione tra uomo e uomo, fra sé e l'altro, è mediata da un simbolo. […] Nella fase edipica, il padre rappresenta la Legge simbolica che pone in essere il triangolo familiare, attualizzando sotto la sua autorità l'interdetto dell'unione o dell'inglobamento della madre. […] 'Bisogna riconoscere nel Nome -del- Padre il sostegno della funzione simbolica che identifica la sua persona con la figura della Legge' (Lacan, 278, 14). […] Attraverso la simbolizzazione del padre reale, e cioè accedendo alla metafora paterna (Nome-del-Padre), -l'individuo- […] accede alla Legge il cui fondamento è proprio il Nome-del-Padre e si installa nel registro simbolico" (Rifflet Lemaire, 1972: 33, 118).

[197] Recuperato da https://www.letteratour.it/teorie/A05_teorie_femministe.asp#006 (20/11/ 2019).

> Il desiderio è soggettività, è ciò che sta a cuore della nostra soggettività, ciò che più essenzialmente è soggetto, e al tempo stesso è il contrario, opponendosi alla soggettività come una resistenza, come un paradosso, come un nucleo rigettato, ripudiabile. […] Il desiderio, lungi dal confondersi con la sensazione di una spinta oscura e radicale, -si situa- al di là. […] Se è il desiderio del desiderio dell'Altro, si dischiude sull'enigma di cosa sia il desiderio dell'Altro in quanto tale. Il desiderio dell'Altro come tale è fondamentalmente articolato e strutturato nel rapporto del soggetto con la parola, ovvero nella disconnessione di tutto ciò che, nel soggetto, è vitalmente radicato (Lacan, 2016: 522-529).

"Non c'è Legge senza desiderio, non c'è desiderio senza legge" (Cingolani, s. f.)[198]. La castrazione[199] come legge del limite[200], come atto di interdizione-donazione, in quanto il padre introduce una mancanza e al tempo stesso può trasmettere al figlio il dono del limite al godimento[201], può consentire l'accesso al desiderio come scelta futura, l'apertura verso il proprio avvenire, come prospettiva verso la vita come costruzione di se stesso. Allora si spiega "la vera funzione del Padre -che per Lacan- […] è quella di unire (e non di opporre) un desiderio con la Legge" (Lacan, cit. Cingolani, s. f.).

Il pieno abbandono al desiderio non appare quasi mai collegato alla *libido* nell'opera di Remedios, che ancora ogni opera al suo "sguardo vigile", capace di controllo e al tempo stesso di introspezione, di "regolare" e incanalare la sua potenza come espressione dell'io nell'ansia di libertà, per avvalorare se stessa, le proprie energie e la propria auonomia non solo come donna, ma come persona. Questa è sicuramente una via interpretativa che possiamo percorrere senza indugio e che ci può condurre, anche, a trovare motivi di confronto, senza azzardo, con la teoria lacaniana e a ipotizzare una sua visione "oltre Freud" e "oltre Lacan", che trapela in opere capaci di suggerire una interpretazione prossima all'abbattimento e all'abbandono della Legge del Padre, esprimendo il desiderio di liberarsene (cfr. Studio di caso. *Mujer saliendo del psicoanalista*).

---

[198] Recuperato da http://www.ascolto-ansia.it/psicologia_riflessioni/psicologia-padre-legge.html#:~:text=Non%20c'%C3%A8%20Legge%20senza,c'%C3%A8%20desiderio%20senza%20legge.&text=Un%20Padre%20%C3%A8%20tale%20solo,come%20prospettiva%20verso%20la%20vita (30/03/2020).

[199] "Il *sacrificio* è realizzato nell'Edipo attraverso la castrazione simbolica e la morte del padre, a motivo del suo accesso al posto dell'Altro: è la metafora paterna. […] L'interdetto del padre, ripetendo per ogni soggetto l'accesso al simbolismo sociale, -fa- […] del padre il rappresentante della Legge ed il protagonista dell'ingresso del soggetto nell'ordine della cultura, della civiltà e del linguaggio" (Rifflet Lemaire, 1972: 118).

[200] "Lacan mostra l'efficacia dell'ordine, della legge che fin da prima se ne sta in attesa della nascita di ogni piccolo dell'uomo, e s'impossessa di lui fin dal suo primo pianto per assegnargli un posto e un ruolo, insomma una destinazione forzata. Tutte le tappe attraversate sotto il regno della legge, del codice di assegnazione, di comunicazione e di non comunicazione umana" (Althusser, 1994: 22-23).

[201] "Nell'Edipo -il linguaggio- trova interamente il suo centro e il suo ordine intorno al *fallo* significante, insegna del padre, insegna del diritto, insegna della legge, immagine fantasmatica di ogni diritto" che nasce dalla promessa di un potere onnipresente, che, precisamente poiché è inevitabile, minaccia entrambi i sessi con il complesso di castrazione "l'ultima tappa dell'Edipo, la 'castrazione', può darcene l'idea" (Althusser, 1994: 24-25).

Non è dato sapere se Remedios, realmente, conoscesse la posizione lacaniana, "revisionista" del pensiero freudiano, che in ogni caso si testimonia già nella seconda metà degli anni Trenta, anche se si chiarifica e sviluppa più tardi nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta, modificandosi a petto dei cambiamenti sociali e di un contesto che purtroppo l'artista non giunge a conoscere, dal momento che scompare nel 1963. Non può, quindi, né essere testimone, né quantomeno partecipare agli svolgimenti della contestazione di impronta rivoluzionaria del '68, periodo in cui il pensiero lacaniano ha preso forza, come menzionato, specialmente nel mondo femminista, fin dagli inizi del decennio successivo, come simbolo di libertà e liberazione dal ruolo maschile, patriarcale, assoluto, inattaccabile e indiscutibile, che ha perduto di autorità, dando spazio al desiderio sempre celato, nascosto della donna, rimasta per secoli in silenzio. In ogni caso Remedios, che, come indicato, giunge a Parigi nel 1937, protraendovi il suo soggiorno fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, potrebbe aver conosciuto la teoria lacaniana o essersi avvicinata ad essa in un periodo successivo. Il filosofo, altresì, già nel 1936, diventato un membro della Società Psicanalitica di Parigi, aveva presentato nel Congresso di Marienbad il suo lavoro sulla fase dello specchio[202] e, poco più tardi, inizia a pubblicare i suoi saggi.

In verità, le opere di artiste che nei medesimi anni Trenta del novecento si avvicinano al surrealismo parigino e che instaurano anche più tardi legami affettivi con esponenti del movimento, come Leonora Carrington o Dorothea Tanning, sono state interpretate alla luce delle concezioni lacaniane, anche se non è possibile confermare relazioni precise tra i loro percorsi creativi e il pensiero filosofico "revisore" di Freud, prediligendo un'analisi orientata verso la liberazione del desiderio paragonato all'estasi mistica. Potremmo anche supporre che Remedios abbia conosciuto le teorie di Lacan per mediazione, attraverso Leonora, che conferma la sua militanza nei gruppi di emancipazione femminile e una similare ansia di conoscenza, dal momento che entrambe erano sempre molto curiose di sperimentare e di approssimarsi verso il nuovo. Se così fosse, allora anche l'opera *Mujer saliendo del psicoanalista*, compiuta nel 1960 (cfr. Cap. II. Studio di caso), che indubbiamente si riferisce alla psicanalisi, potrebbe essere veramente interpretata in relazione alla "legge del padre" e all'esigenza di abbandono al desiderio, come pulsione intrinseca liberatoria; il riferimento interpretativo a Lacan, dunque, non sarebbe del tutto inappropriato. Inoltre, se non è possibile attestare la sua conoscenza degli studi di Lacan, possiamo, però, assicurare, esaminando la medesima opera (cfr. Cap. II. Studio di caso), che Remedios conosceva le idee di Adler, probabilmente attraverso Benjamin Péret,

[202] In questa piccola relazione non pubblicata, Lacan "retoma algunos desarrollos sobre determinado momento importante de la constitución del psiquismo, que otros ya habían realizado antes que él. […] ese momento particular en el que Freud dice en su artículo de 1914, *Introducción del narcisismo* se produce ese 'nuevo acto psíquico' que no es otra cosa que la constitución del yo. […] Lacan responde: 'Ese nuevo acto psíquico que da nacimiento al yo es la *identificación a una imago*" (Rodríguez Ponte, 2014). Recuperato da http://interlitq.org/blog/2014/08/03/el-3-de-agosto-de-1936-lacan-preísenta-en-el-congreso-de-marienbad-su-trabajo-sobre-la-fase-del-espejo/ (20/11/2019).

approssimandosi al suo concetto di evoluzione individuale, più che inoltrarsi nella questione della protesta virile e della superiorità maschile nei cui confronti la donna può reagire con un ruolo attivo, anziché rassegnarsi o adattarsi. E' anche vero che lo stesso Benjamin, nella introduzione citata alla raccolta di miti e leggende, pubblicata nel 1943 (cfr. Cap. IV), parla dell'orda primitiva e di "assassinare il padre", quindi Remedios potrebbe essersi riferita al pensiero del poeta francese, con cui mantiene i rapporti, anche se la loro relazione era terminata e ormai è di nuovo presente a Parigi negli anni Cinquanta, fino alla scomparsa nel 1959. *Mujer saliendo del psicoanalista*, dipinta l'anno successivo, nel 1960 è, in ogni caso, un esempio singolare da analizzare per tentare di chiarire il rapporto di Remedios con la psicanalisi (cfr. Cap. II. Studio di caso), nei cui confronti assume un atteggiamento ironico, che emerge proprio dall'opera**,** permettendo di capire, come indicato, che similmente ai surrealisti non crede in essa come terapia[203]. Indubbiamente ne aveva esaminato le teorie approntate dai diversi studiosi, ma era convinta che poteva farne a meno per curare le proprie ansie, anche se ne approfondisce gli aspetti ed esprime la sua curiosità e il suo interesse a petto del suo universo fantastico che si nutre di sogni e di immagini rivelatorie come le "emersioni" in superficie dal fondo dell'inconscio.

Ricapitolando, possiamo, dunque, presupporre per Remedios un cammino per fasi: un approccio iniziale alla psicanalisi freudiana, quando negli anni Trenta giunge a Parigi, e si inserisce tramite Péret nel "circolo" dei surrealisti, oltre ai presupposti che si esplicano già nel periodo barcellonese alla metà del medesimo decennio; il suo "trasferimento" di interessi verso i modelli universali jungiani, quando giunge a vivere come "esiliata" in Messico, agli inizi degli anni Quaranta e nell'intero corso del decennio per orientarsi, poi, più tardi, verso una visione ironica della psicanalisi che coincide, molto probabilmente, con una revisione a petto degli archetipi come modelli mitici, di carattere rituale, sacrale e apotropaico; la probabile "transizione", forse influenzata da Péret, e tramite le idee di Adler, alle teorie di Lacan, che interpreta Freud interrogandosi sulle pulsioni, sul complesso di Edipo "ridicola uniforme per astratto manichino" (Cerana, 2018)[204] che per lo stesso Breton e gli altri esponenti del surrealismo non era concepibile.

In relazione alla propria visione più aderente al ruolo femminile e all'affermazione di sé come persona, Remedios si avvicina a tali conoscenze con uno sguardo che, velato d'ironia, appare, ribadiamo, sempre critico, come emerge dai suoi esiti creativi e dai suoi scritti (cfr. Cap. VIII), calandosi nel profondo, nella riflessione, dal momento che la capacità ironica subentra quando emerge la capacità di vedere il mondo a distanza per conoscersi.

---

[203]Tale aspetto è proprio anche di altri artisti e scrittori, come, per esempio, Italo Svevo ne *La coscienza di Zeno*. Lo stesso Breton si avvicina alla psicanalisi non per adottarne il metodo terapeutico, ma per individuarne gli aspetti a sostegno dell'automatismo psichico e dell'irrazionalità come principi del movimento d'avanguardia.

[204]Recuperato da http://guglielmocampioneracconti.blogspot.com/2018/02/il-surrealismo-e-la-scrittura.html (20/11/2019).

Una buona dose di ironia traspare, infatti, nelle sue lettere riferite a ipotetici "scientifici", a cui sembra motivata a chiedere consigli che, in verità, si collegano alle scienze occulte e a poteri paranormali, nonché per parlare delle misteriose energie dell'universo anziché riferirsi alla psicanalisi. Identifica, quindi, negli "scientífici" non tanto gli psicanalisti e gli psichiatri, quanto gli sperimentatori che indagano vari fenomeni, tra i quali quelli relativi alla gravità e alle cognizioni spazio-temporali, che scavano nell'uomo interiore proponendo la quarta dimensione e la consapevolezza di sé, più prossimi sicuramente alla figura dell' alchimista, che diventa un'autentica "cifra" emblematica nel suo itinerario creativo. In altri casi invia lettere a "dottori" per chiedere spiegazioni riguardo ai sogni, agli episodi del rimosso, alle ossessioni o alle turbe, considerando che, talora, si sentiva *angustiada*, come scrive Kaplan, come se il suo carattere, nonostante l'energia che promana nelle sue opere, fosse incline allo stato tipico del "malinconico"[205], manifestando in ogni caso una propensione per l'introspezione, "proclive a los viajes interiores". Lo studio dell'inconscio, quindi, la attrae. Inoltre, molto probabilmente, provava un sentimento di colpa per aver occupato il posto della sorella scomparsa prima della sua nascita, tanto che la madre (cfr. Cap. I) aveva scelto per lei il nome "Remedios".

Teresa Del Conde scrive:

> Probablemente por ello fue que se comunicò bastante bien con Günther Gerzso (cfr. Cap. I), afligido de similar condición en algunas etapas de su vida. Por esta misma razón Remedios sobrecompensaba mostrándose alegre, comunicativa y simpática cuando el ánimo taciturno se le alejaba. Educada en un colegio de monjas, los sentimientos de culpa deben haberla acosado con frecuencia. Las creencias desaparecen… pero lo hacen cuando ya lograron marcar ranuras indelebles que se calcan en las diversas "impresiones" por las que transcurre la vida, al igual que los trazos que se inciden en una plancha de cobre se transmiten a los ejemplares que quedan en el papel aunque el autor no los convoque conscientemente. Esto lo dice alguien que conoce por experiencia propia la educación en un colegio de monjas (Del Conde, 2008: 22).

### 2.5.3. Studio di caso. Il dipinto *Insomnio*

Nel periodo in cui Remedios, migrata in Messico con Benjamin Péret, lavora per case farmaceutiche come la Bayer (cfr. Cap. I) realizzando disegni di carattere pubblicitario, elabora un'opera, *Insomnio* (1947), in cui dipinge gli effetti provocati dallo stato di veglia durante la notte per l'incapacità di riposare, che nella scuola psicanalitica si collega ai timori nei confronti di fantasie e pensieri che possono manifestarsi durante il sonno.

[205] "Tengo para mí, sin poderlo asegurar que Remedios Varo padecía de lo que antes llamábamos 'melancolía' y que ahora conocemos como brotes depresivos" (Del Conde, 2008: 22).

In un interno che si apre verso una serie di altri interni, tramite tre porte aperte concentriche, emergono dall'oscurità tre paia di occhi femminili in spazi diversi, mentre in primo piano su un tavolo compare una candela accesa fissata in un candeliere che illumina le pareti, intorno al quale volano due farfalle notturne.

> Insomnia places the viewer in the position of a sleep, deprived person prone to hallucination: only the pairs of floating feminine eyes, at once sad and wakeful, inhabit these rooms. In the front room the sparkling wings of two oddly over, sized dragonflies mirror the candle's light as though the light itself had magically incarnated them (Conley, 2009: 49)

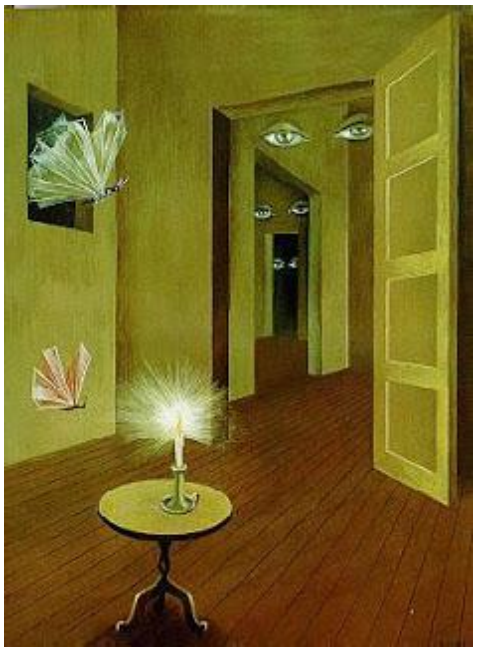


Fig. 33.Varo, R. (1947). *Insomnio I.* [*Gouache* su cartolina, 28 x 22 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/insomnio-i-1947/

Varo invita a sperimentare tale stato mentale e inganna lo spettatore tramite un gioco iterativo; anche la luce nell'effetto spettrale dell'alone si diffonde nell'interno, replicando la fiamma che si riflette nelle ali degli insetti-libellule. Lo spazio diventa psicologico e gli occhi, che sembrano presenze familiari, guardano l'osservatore, invitando al rispecchiamento e ad entrare nel mistero, a penetrare da una porta all'altra. La luce della candela attira a procedere nelle stanze dei sogni[206] o degli incubi, che non prevedono limiti e si aprono verso l'indefinito del gorgo interiore.

[206] "The candle in the foreground practically invites the viewer seeking sleep to pick it up, move away from the over-sized dragonflies and this simultaneously familiar and unreal setting practically devoid of furniture, and penetrate deeper into the multiplying rooms beyond, lured by the beckoning pairs of feminine eyes to a place where darkness reigns, portending rest and a possible return to normality" (Conley, 2009: 49).

> Perhaps a soothing space lies there, a place where eyes remain safely enclosed within their heads. Te strangeness of the setting, however, suggests a more sinister destination: a place to be avoided, where nightmares replace dreams. For Varo the experience of sleep in this painting overlaps with wakefulness. One reality, embodied by the candle, anamorphically transforms into an alternate reality, indicaded by th oversized dragonfly wings. Waking and dreaming, what we see and what we only think we see, may coexist; the marvelous and the everyday coincide in a house that potentially poses as much of a threat as it does domestic safety (Conley, 2009: 50).

Nel momento in cui dovrebbe garantire sicurezza come spazio domestico, in realtà, non promette questa certezza, anzi consegna al dubbio. Velata di una sottile ironia, anziché promettere tranquillità e riposo desiderato da chi acquista il farmaco, l'opera provoca spaesamento e suscita inquietudine. Precisamente questa sensazione di insicurezza, di incubo appare anche nelle scene oniriche elaborate da Salvador Dalí per Alfred Hitchcok in *Spellbound* (1945).



Fig. 34. Hitchcock, A. (1948). *Spellbound.* [Fotogramma di pellicola filmica corrispondente alle scene disegnate da Salvador Dalí]. Recuperato da https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-334216/cine-y-arquitectura-la-escenografia-disenada-porsalvador-dali-para-spellbound-de-hitchcock

Se osserviamo la scena proposta da Dalí appaiono due aspetti che coincidono con il quadro di Remedios Varo. A livello iconografico è possibile individuare, infatti, l'accumulazione di occhi e la sensazione di sviluppo in profondità, come un effetto *zoom*. D'altra parte emerge la sagoma di qualcosa che vola. Nel caso dell'incubo di *Spellbound* le parole sono le seguenti: ""No se porque yo corría, algo daba golpes sobre mi cabeza, un gran par de alas que me persiguieron hasta que llegué a la falda de la montaña"[207]. In tal senso, dal momento che il dipinto di

[207] "Non so perché stavo correndo, qualcosa mi stava colpendo la testa, un grande paio di ali che mi hanno inseguito fino a raggiungere i piedi della montagna". Recuperato da https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-334216/cine-y-arquitectura-la-escenografia-disenada-por-salvador-dali-para-spellbound-de-hitchcock (23/05/2020).

Remedios Varo appartiene al 1947, è possibile cogliere la possibile influenza di Dalí. D'altra parte, la sensazione di insicurezza, dello spazio interno oppressivo, rinvia maggiormente all'atmosfera della letteratura e del *film noir/ cine negro*. Per esempio curiosa è la coincidenza cronologica tra il quadro di Remedios Varo e il film nordamericano del direttore John Farrow, *Night Has a Thousand Eyes/ Mil ojos tiene la noche* (1948). Si può dire, inoltre, che l'influenza di Remedios Varo, anche se indirettamente, emerge nelle generazioni posteriori di artisti, come nel caso del pittore spagnolo, già menzionato, che sperimentò, come Remedios, la condizione di esiliato. Ci riferiamo a Eduardo Arroyo e alle sue costanti allusioni a scenari inquietanti come quelli della serie *Toda la ciudad habla de ello* e, in particolare, alla serie dedicata all'esiliato Blanco White. La relazione più diretta che abbiamo notato tra il quadro *Insomnio* di Remedios Varo e l'opera del pittore madrileno è il dipinto *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* (1978).



Fig. 35. Arroyo, E. (1978) *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres*. [Olio su tela, 200 x 230 cm]. © IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia. Recuperato da https://blog.carmenthyssenmalaga.org/?p=1338

Possiamo dire che sia in Remedios Varo che in Eduardo Arroyo:

> el pesimismo es afrontado con grandes dosis de ironía y humor negro, cuestión que le acera al prototipo del detective privado de films como *El halcón maltés* (Huston, 1941). Se trata en ambos de un mecanismo de autodefensa que permite hacer frente a las situaciones más adversas. Así el artista denuncia, y pone en tela de juicio la capacidad de engaño que posee la propia actividad creadora, en cuanto a condición de puesta en escena y de representación del mundo real. Una cuestión estrechamente unida al juego de mostrar y ocultar en el que acaba

involucrado su trabajo (Garcia López, 2019:159).

In *Insomnio* come nella serie dedicata a José María Blanco White, possiamo parlare della *ocultación* come ricorso narrativo come Antonio García López ha spiegato: "El fuera de campo y la elipsis son el recurso mejor administrado, lo que le conduce a la elaboración de una historia violenta en donde presente, pasado e incluso futuro son encadenados" (García López, 2019:159).

D'altra parte la differenza riguarda il fatto che nel caso di Remedios Varo le coincidenze estetiche con il *film noir/ cine negro* sono logiche fino a un certo punto, dato che si stavano producendo nello stesso tempo cronologicamente. Il cinema stava applicando, inoltre, i principi delle teorie di Freud, e la psicanalisi. Stava, infatti, proponendo una utilizzazione stilizzata della violenza non solo esteriore, ma anche interiore. In tal senso possiamo ricordare films come *Night Has a Thousand Eyes*/ *Mil ojos tiene la noche* (Farrow, 1948), o la sequenza finale con il *tiroteo* nel labirinto di specchi de *The Lady from Shangai*/ *La dama de Shanghai* (Welles, 1949). Qualcosa che, come si può vedere nel caso di Eduardo Arroyo, assume "un carácter anacrónico, incluso parecen fruto de un espíritu inconformista que le lleva a no bajar la guardia, a permanecer alerta" (García López, 2019: 159) di fronte a ogni possibile minaccia. Anche lo sguardo di Remedios Varo rimane vigile nelle sue opere, in attesa che suoni l'allarme.

### 2.5.4. Studio di caso. *Mujer saliendo del psicoanalista*

Agli inizi degli anni Sessanta, quando dipinge *Mujer saliendo del psicoanalista,* Remedios Varo scrive una lettera al Dottor Alberca e "le cuenta sus problemas como son sus complejos de culpabilidad y timidez o bien su decaimiento y desesperación" (Varo, 1990: 94) (cfr. Anexo I. 15.1.4. Carta) parlando della sua estrema sensibilità, dei suoi sogni, incubi e terrori. Il dottore a cui si riferisce e a cui interessano le fotografie delle sue opere e le rispettive note di commento scritte per inserirle in un libro o in una conferenza, era amico di suo fratello Rodrigo, che diventa un tramite per ambedue.

A tale proposito nella lettera Remedios manifesta la sua preoccupazione per eventuali critiche che potrebbero sorgere da parte di coloro che leggeranno i suoi *comentarios* pubblicati, in quanto che il loro carattere è *demasiado íntimo* e qualche persona potrebbe sentirsi *ultrajadas* da talune espressioni da lei utilizzate nelle annotazioni relative alle singole opere[208]. In una "carta adjunta" sottolinea che intende riferirsi a lui come psichiatra e lo interpella per aspetti psicologici che le destano preoccupazioni non indifferenti. Infatti Remedios scrive in tono quasi

[208] Scrive Remedios Varo nella lettera non datata pubblicata con il numero quattro nel libro di Isabel Castells Molina (cfr. Anexo I. Cartas): "Todos esos cuadros pertenecen a diferentes personas que se sentírian ultrajadas si de repente se enteran de que yo he dicho: 'éste es el peor cuadro que he pintado' o 'qué lastima que no me decidí a pintar el doctor Chávez con una hermosa cabeza de halcón, como es la suya', etc." (Castells Molina, 2009: 74).

confidenziale:

> Es la primera vez que escribo a un psiquiatra en forma abierta y desembozada, porque solapada y misteriosa ya lo he hecho tres veces sin obtener resultado. Yo quería tantear el terreno antes de ponerme en contacto con ninguno, no para juzgar su sabiduría o capacidad, puesto que soy incapaz de ello, sino más bien su carácter como ser humano. Creo que un psiquiatra debe inspirar ante todo cariño y confianza. Ah!. Me estoy olvidando que de decirle que mi interés en aproximarme a un psiquiatra es porque sufro mucho de un permanente sentimiento de culpabilidad. Como yo sola no he podido mejorar nada, pensé que necesitaba la ayuda de alguien (Castells Molina, 2009: 74)[209].



Fig. 36. Varo, R. (1960). *Mujer saliendo del psicoanalista. (Podría ser Juliana).* [Olio su tela, 70,5 x 40,5 cm]. Recuperato da http://www.zarawitta.com/2012/04/mujer-saliendo-del-psicoanalista.html

.

In verità, pochi anni prima, nel 1957, si dedica alla realizzazione del ritratto del dottor Ignacio Chávez, *eminente cardiólogo*, probabilmente su commissione, spiega Teresa Del Conde (2008: 22) che "a todas luces se trata también de un *memento*, un aviso de una muerte próxima", in quanto che sembra premonitorio in

[209] Nel testo continua parlando di "cartas misterioras" firmate con il nome "pretencioso pero maquiavélico de Gradiva". Isabel Castells in nota dice che "probablemente, lo que ha llegado a nosotros es un borrador de lo que, después de adjuntar una de ellas, sería la carta definitiva para el doctor Alberca" (Castells Molina, 2009: 75).

relazione alla scomparsa di Remedios in seguito ad un arresto cardiaco.

Pochi anni più tardi, nel 1960, Remedios dipinge *Mujer saliendo del psicoanalista*, un'opera in cui, come prevede il titolo, propone una figura femminile appena uscita da una seduta psicanalitica, che, quindi, ha chiesto consiglio ad un dottore della psicanalisi.

Rispetto ad altre opere in cui dipinge differenti *alter ego* di se stessa, in questo caso, come scrive Teresa Del Conde:

> la figura de la joven que sale del consultorio es -entre todas las que pintara Remedios- la que menos se parece a ella. Corresponde a otro tipo de esquematización fisonómica y esto salta a la vista si comparamos la parte visible del rostro con el rostro de la figura protagónica -in un'altra opera dell'artista- en *La llamada"* (Del Conde, 2008: 23).

In quest'ultima l'artista si dipinge con i capelli rossi, fluttuanti, che si innalzano a formare una scia che si ricongiunge alla luce cosmica riflessa dalla luna. Come in altri dipinti è il suo *alter ego* che coincide con l'immagine della veggente. Invece "la joven cubierta de sobrepellices verdes en *Mujer saliendo del psicoanalista* tiene el pelo rubio platino y la frente extendida de lado a lado; el par de ojos que miran a la izquierda no son prominentes, sino alargados, de color azul". Nel titolo dell'opera, quando viene esposta, solitamente appare un'aggiunta "(podría ser Juliana)", in quanto che sembra che Remedios intendesse riferirsi alla filosofa Juliana González[210], studiosa del pensiero di Freud, oltre che di Nietzsche, Marx, Sartre, comunque la figura dipinta non corrisponde ai suoi tratti fisiognomici, anzi, assume le sembianze di un'immagine onirica. Compare, inoltre, nella piega del mantello, un secondo volto, che assume nella fisiognomica le caratteristiche di una maschera, di nuovo il doppio io, quello del profondo, di forma triangolare, ricorrente anche in altre opere, di significanza alchemica, riferendosi all'oltre ed alla triade anima-corpo-mente, come in quelle di Leonora Carrington, e con la linea allungata degli occhi che guardano verso destra.

Teresa Del Conde scrive:

> La parte descubierta de la fisionomía, que parece carecer de boca aun cuando no la cubriera el ropaje, se repite a la inversa (mirando para el lado opuesto) en una configuración tipo máscara que sugiere la contrapartida inconsciente al yo. […] La delicada mano de la 'analizanda' sustene en gesto levemente despreciativo la

[210] Remedios Varo accoglie l'indagine della filosofa, influenzata dal catalano Eduardo Nicol, di cui era discepola e membro del seminario di metafisica presso Città del Messico, per oltre venti anni, a cui dedica anche un libro, *La metafísica dialéctica de Eduardo Nicol* (1981), concentrandosi sulla ricerca di una rifondazione dell'etica e dell'umanesimo. Sicuramente legge i suoi testi e incontra il mitico simbolo di Eros nel pensiero di Freud nel suo studio sulla "rivoluzione della cultura", in cui la filosofa conferma il rapporto tra pulsioni erotiche e condizione etica dell'uomo.

> punta de la larga barba de una cabeza, la tan mencionada cabeza del padre (Del Conde, 2008: 23).

Come sottolineano le parole della stessa artista nella nota di commento all'opera: "Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre -como es correcto al salir del psicoanalista" (Mendoza Bolio, 2010: 185). Dunque "es lo correcto deshacerse de la cabeza el padre", espressione che, a nostro giudizio si riferisce al distacco dalla legge del padre, comportando, come menzionato nel capitolo, un'interpretazione che potrebbe essere riferibile alla teoria di Lacan. Rinvia, infatti, alla "liberazione" dalle convenzioni proprie non solo del sistema familiare in cui la figura paterna assume un ruolo autorevole, ma dalla "dipendenza" da norme che possono ricollegarsi alla "superiorità" dei "padri". Ciò non riguarda solo il padre putativo *stricto sensu*, per liberarsi dal freudiano complesso di Edipo, come "interdetto, struttura sottostante all'organizzazione apparente delle società" (Rifflet Lemaire, 1972: 33), ma le figure maschili come simboli della "norma" e, al di là di esse, i crismi di un sistema tradizionale di carattere patriarcale[211].

In questo dipinto dedicato all'introspezione psicologica e al proprio universo interiore, Remedios testimonia la propria esigenza di autonomia come desiderio di indipendenza, e al tempo stesso la presa di distanza dalla psicanalisi come terapia, pur esaminandone e conoscendone gli aspetti che consistono alla base delle sue creazioni artistiche.

Janet A. Kaplan scrive:

> En esa empresa es fundamental la impugnación de la autoridad o, en términos derivados de uno de los cuadros de Varo, "tirar al padre". Para Varo, tirar al padre era invertir el tradicional drama edípico que constituía el expediente habitual de los surrealistas varones, como se ve en obras como *El enigma del deseo: mi madre, mi madre, mi madre* de Dalí. En el cuadro de Varo […] más que la rebelión del hijo, vemos que la hija, tras abandonar el despacho del Dr. Von FJA (que representa a Freud, Jung y Adler), -come di seguito spiegato nel paragrafo, procede- a tirar la cabeza del padre en un pozo que es, según Varo, exactamente lo que hay que hacer al salir del psicoanalista. En este rito de pasaje psicológico, la afirmación de la propia independencia es crucial para todo descubrimiento creativo de las mujeres (Kaplan, 2008: 37).

Non necessariamente bisogna riconoscere nella testa presa per la barba dalla

[211] " 'Il padre è presente unicamente per la propria legge che è Parola ed è solo nella misura in cui la sua parola è riconosciuta dalla madre che essa prende valore di legge' (Lacan, 33)" (Rifflet Lemaire, 1972: 116).

figura femminile il padre di Remedios, Rodrigo e Zeyalvo, o, come scrive Teresa Del Conde, il volto di Benjamin Perét[212], considerando che la sua relazione con quest'ultimo era già terminata prima della fine degli anni Quaranta[213]. Sicuramente era rimasta in contatto con lui, come possono dimostrare le lettere che le invia, anche a distanza di anni, o i testi poetici che le dedica (cfr. Cap. IV) e, proprio in seguito alla sua scomparsa nel 1959, l'artista potrebbe aver riconsiderato quanto il poeta dell'amor sublime sottolineava, come menzionato nel paragrafo precedente, nella sua introduzione del 1943 a proposito dell'assassinio dei padri (cfr. Cap. IV). Infatti, come menzionato, Remedios era capace di trasformare ogni relazione affettiva conclusa in amicizia, per cui non risulta del tutto appropriato identificare nella testa presente nell'opera quella del "poeta dell'amor sublime". In ogni caso se anche Janet A. Kaplan concepisce che la "cabeza del padre" si possa identificare con il volto di Benjamin Péret, questo non significa che Remedios l'abbia dipinta in relazione al fatto che avesse ormai "tagliato i ponti" e, quindi, eliminato ogni legame con lui, considerando che continuano ad essere amici al termine della loro relazione, ma, anzi, come testimonia il poeta nel suo testo, per ribadire il suo desiderio di "liberarsi" da ogni sistema patriarcale, politico-linguistico e culturale che poteva ancorarla a una posizione di "sudditanza", per ritrovare una sua "capacità di invenzione" e perseguire in essa nel corso della sua esistenza. Ella 'derrocó al padre' de la autoridad surrealista al crear una visión y una versión alternativas del surrealismo que incluyen una crítica inherente (y a veces abierta) de la teoría y la práctica surrealistas", spiega Kaplan (2008: 37), dunque, l'intenzione di Remedios è di prendere anche le distanze dal surrealismo, di cui Péret è uno dei maggiori esponenti, in dialogo diretto con il "padre" del movimento, André Breton, così come dalla psicanalisi "adottata" dai surrealisti, ma, in senso più ampio e generale, di "porre il veto" ad ogni portato dei cosiddetti "padri" che può emergere anche all'interno dell'avanguardia ed ogni retaggio, quindi, che possa comportare un'influenza diretta di carattere patriarcale[214]. In senso lacaniano, l'esigenza di Remedios è propriamente quella di evitare radicalmente ogni "sugerencias" e "potere" misogino, ogni sistema convenzionale ingabbiante.

Teresa Del Conde aggiunge, individuando nella figura i tratti fisiognomici del malinconico:

> Los desperdicios psicológicos contenidos en el cestillo -che la figura ambigua

[212] Teresa Del Conde scrive: "Bien pudo suceder que Remedios, consciente o incoscientemente, deseara liberarse de toda aquella época de dependencia, que le impidió en muchos aspectos crecer -recordemos la legendaria *femme enfant* de los surrealistas-: por ello quizá representó a Perét y no a su propio padre, alentador de sus actitudes artísticas" (Del Conde, 2008: 23).

[213] Benjamin Péret rientra a Parigi nel 1947. La corrispondenza (cfr. Cap. IV) tra ambedue testimonia che non perdono i contatti e che Remedios non ha percepito il poeta surrealista come una figura che ha gravato troppo su di lei riguardo alle convinzioni e agli intendimenti dell'avanguardia.

[214] "André Breton llevaba su grupo surrealista comprometido con el arte y la política con un aire dictatorial" (Mangini, 2013: 164).

> tiene in una mano- perdurarán, según nos dice Remedios, lo que no aclara es que la boca cubierta simboliza el silencio que suele dominar a los melancólicos en las representaciones tradicionales de la "complexión melancólica", mismas que provienen de tradados e ilustraciones medievales (Del Conde, 2008: 23)

In verità, nell'iconografia tipica, se pensiamo alla *Melanconia* di Albrecht Dürer, la figura allegorica si caratterizza per il braccio piegato che sorregge la testa da una posizione seduta, con la bocca serrata e le ciglia aggrottate che esprimono uno sguardo cupo e corrucciato.

Tra gli oggetti contenuti nel cestino trattenuto con la mano destra dalla figura dipinta da Remedios compaiono una chiave, capace di aprire le porte dell'inconscio, una spilla con la luna, simbolo di femminilità, che permette di pensare alla donna-luna, al mito della Dea Diana-Luna, un piccolo rocchetto di filo, che ricorda il lavoro femminile di tessere e cucire, una chiave, un paio di lenti di occhiali, un orologio, che, al di là di misurare il tempo cronologico, rinvia a "el tiempo suspendido o el miedo del tiempo", ma anche al trascorrere rapido del tempo e alla durata, come flusso interiore. Scrive, sempre nella medesima nota citata, l'artista: "En el cesto lleva desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera" (Mendoza Bolio, 2010: 185). Compaiono altri strani strumenti, tra i quali uno simile a un fuso per filare, o a una piccola trottola, una bottiglietta di elisir e un gancio che sembra pungente, destando uno stato di allarme.

Lo spazio in cui si inquadra la figura femminile è circolare, come quello di una torre, limitato da edifici circostanti di impronta tardo rinascimentale con un paramento murario che segue un andamento poligonale, in cui si aprono due porte. In prossimità di una di esse, a destra, appare una targa all'entrata su cui è scritto: "Doctor Von FJA psicoanalista".

Remedios nella sua nota di commento sull'opera invita a decifrare la scritta: "El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler)" (Mendoza Bolio, 2010: 185), i patronimici di tre esponenti fondamentali delle teorie psicanalitiche riuniti in un acronimo per rinviare alle teorie sicuramente da lei conosciute, relative alla psicanalisi freudiana, jungiana e adleriana[215].

Commenta Teresa Del Conde:

> Si queremos analizar el cuadro basándonos en la idea de la liberación de la imagen paterna, tenemos que partir de la fusión de estas tres siglas y no simplemente de la mención de los tres personajes, pues ese factor por sí solo no

[215] "Adler también externó opiniones sobre la sensación de inferioridad, que caracteriza particolarmente a los que padecen angustia neurótica, misma que genera, según sus calabra, 'el objetivo de la perfección'…y a través de este objetivo la psique pretende minar 'las sensaciones de culpabilidad'. De este modo sería posible suponer que Remedios guardò silencio … cancelando algunas claves que le eran comunes como la esquematización de su propia fisionomía y proporcionando otras que resultan crípticas para la gran mayoría de sus espectadores" (Del Conde, 2008: 25-26).

> nos dice mucho, El acertijo está en que Jung y Adler fueron, cada uno por razones diferentes, hijos que protagonizaron la rebelión contra el padre. No contra el padre carnal, sino contra el padre introyectado en la figura de Freud. Si Remedios fue una persona que sólo escuchó cabla de psicoanálisis y leyó algunas cosas, hubiera referido únicamente en sus notas los nombres de Sigmund Freud y de Carl Gustav Jung. Pues aunque Adler llegó a ser un activo socialista, le hubiese quedado demasiado lejos. Lejos de ella, pero no de Benjamin Péret. Pensemos además que Adler postuló certa cosas, como 'la inferioridad de los órganos (órganos del cuerpo humano), "la protesta masculina" y 'el abandono de la línea femenina', que encontramos de algún modo implícitos en la mentalidad de Remedios (Del Conde, 2008: 26).

In tal senso il riferimento è al complesso edipico per cui il padre è considerato come colui che è in grado di rompere la "fusione simbiotica" tra il figlio e la madre. Il Padre interdice il godimento incestuoso, assoluto tra i due, contribuendo in modo decisivo alla formazione della psiche umana, anche se da Freud è concepito in modo negativo, tanto da essere odiato e 'ucciso', ancorché sul piano metaforico, dal figlio stesso. Dal punto di vista di Jung, il desiderio di congiungersi alla madre, svincolato dal significato sessuale, è proprio dell'individuo che mira a ritornare alle proprie radici per rinascere, rigenerandosi a nuova vita, quindi trasformarsi, per cui il padre, oltre a caratterizzarsi come figura concreta, assume la funzione archetipica di orientare verso il Sé, costituisce la struttura simbolica, l'*imago* che, interiorizzata, regola il Super-Io, che funge da freno inibitorio rispetto alle pulsioni istintuali, aggressive, tese al godimento puro e immediato, sfrenato, così da consentirne la sublimazione**,** tanto che se viene arginato, può mutarsi in capacità desiderante. La "funzione paterna" è, quindi, del tutto indipendente dalla sessualità del soggetto.

Al di là, comunque, dei rapporti tra tali teorici, del contesto in cui hanno operato e del loro percorso, su cui si sofferma la studiosa Teresa Del Conde, sottolineando gli aspetti della "eredità" freudiana e della dissidenza jungiana e adleriana rispetto all'ortodossia del padre della psicanalisi[216], fino a chiedersi se Remedios Varo conoscesse la storia personale e le relazioni intercorse tra i teorici della psicanalisi fino alla scomparsa di Adler[217], in verità, sembra che lei desideri

[216] "El acertijo está en que Jung y Adler fueron, cada uno por razones diferentes, hijos que protagonizaron la rebelión contra el padre. No contra el padre carnal, sino contra el padre introyectado en la figura de Freud. Fueron sus más estrechos seguidores (Jung era para Freud 'el príncipe heredero' y Adler 'la única personalidad digna de ocupar la presidencia de la Sociedad Analítica de Viena') Así estaban las cosas hacia 1910. Un año después empezaron los disentimientos. Freud cometió con Adler algo semejante a una excomunión e incluso se abrió juicio privado que causó sensación entre la intelligentsia vienesa. […] Carl Gustav Jung fue declarado 'hereje' algún tiempo después de la controversia pública con Adler. Se le acusó de 'desviacionista' y para los seguidores ortodoxos llegó a ser una figura especialmente negativa, debido a que "Padre Freud" había puesto sus mejores esperanzas en él" (Del Conde, 2008: 24-25).

[217] Teresa Del Conde pone alcuni interrogativi: "Remedios Varo sabía todo esto? No hay respuesta a dicha pregunta. Sabía que Wilhelm Stekel, otro de los radicales disidentes de 1913, se suicidó un año después de la muerte de Freud? Que Adler murió durante un viaje aventurado que hizo a Aberdeen. Escocia en 1937? […] Si Remedios fue una persona que sólo escuchó hablar de

propriamente "abbattere" o rimuovere tali padri. Ciò che appare, dunque, interessante ai fini dell'opera di Remedios per un'interpretazione quantomeno possibile più aderente al suo percorso, riguarda proprio la "paternità della psicanalisi", l'esigenza di liberarsene, ma anche di prendere le distanze dall'autorevolezza della figura patriarcale, dalla "*imago* paterna", da schemi e stereotipi appartenenti al passato che devono essere necessariamente rimossi per avvalorare la propria indipendenza e autonomia senza bisogno di approdare alla psicanalisi, come se ormai fosse riuscita a superare le "fasi critiche" affidandosi alle proprie energie, confidando nella propria forza interiore. Infatti, come abbiamo menzionato, Remedios non crede nella applicazione psicanalitica come terapia, e l'opera dipinta permette di capire che lei intende fare a meno della legge del padre. Assumendo, con questo semplice gesto, un atteggiamento che può essere interpretato attraverso le posizioni lacaniane, al tempo stesso procede "oltre Lacan", potremmo dire, in quanto che, se per Lacan il ruolo del padre assume pur sempre un valore come effetto del sistema linguistico, l'intenzione dell'artista è di mettere a tacere la "legge del padre" come limite, e, quindi, ogni "complesso di castrazione", anche se la testa del padre può, in verità, sempre riemergere dal pozzo senza fondo dell'oblio, "trasportando" di nuovo in superficie e comportando la riemersione attraverso il suo riflesso.

Come scrive Fariba Bogzaran:

> El personaje -de la cabeza-, puede ser interpretado como el arquetipo de la autoridad masculina, un falso masculino, el salvador de la *femme enfant*. […] La mujer del cuadro se libera de esa dependencia para convertirse en una mujer individual. Del rostro de la paciente cae una máscara hecha de tela, con lo que Remedios ilustra el concepto de Persona de Jung, como un hombre que puede quitarse las apariencias al retirar esa máscara de su antiguo ser (Bogzaran, 2008: 176-177).

L'artista riconferma la propria identità, quindi, proprio con l'"abbandono", l'annegamento di un sistema convenzionale, degli innumerevoli padri, e non solo quelli della psicanalisi, ma, anzi, qualsivoglia emblema o metafora di autorità e di verità assolute, confutabili, in quanto che inconsistenti e non verificabili a petto della relatività del pensiero, del linguaggio e della precarietà della vita[218]. In tal

---

psicoanálisis y leyó algunas cosas, tubiera referido únicamente en sus notas los nombres de Sigmund Freud y de Carl Gustav Jung" (Del Conde, 2008: 25).

[218] Magnolia Rivera, propone anche per quest'opera una interpretazione simbolica riferendosi ai funghi sacri: "El hongo también está presente en el óleo *Mujer saliendo del psicoanalista* de 1960. El personaje de cabellera blanca lo lleva en una mano. Es la cabeza cortada. En los antiguos ritos iniciáticos, el aspirante llevaba la boca cubierta como símbolo del juramento de silencio. Divulgar lo que ocurría en las ceremonias era penado con la muerte. Transitaba por espacios a oscuras en señal de ceguera espiritual y salía convertido en *epoptés*, 'el que ha visto'. Una de las mayores pruebas consistía en que arrancara la cabeza del hongo sagrado. Si lograba salir con ese trofeo se le otorgaba la calidad de iniciado. *Mujer saliendo del psicoanalista* retrata el instante en que el

senso, il cosiddetto "padre" diventa soltanto effetto di un sistema linguistico altrettanto convenzionale e arbitrario. Solo in questa modalità è possibile, per Remedios, accedere alla scoperta del desiderio elettivo, unico, personale, intimo con cui mettersi in gioco lungo il percorso della propria esistenza.

In ogni caso, anche se non fosse stata a conoscenza della posizione lacaniana, sicuramente nell'opera pronuncia il medesimo atteggiamento di indipendenza riconducibile al ruolo attivo della donna rispetto alla "protesta virile" definita da Alfred Adler, le cui conoscenze erano state mediate sicuramente attraverso Benjamin Péret. L'insoddisfazione femminile nei confronti del proprio ruolo fino alla protesta interpretabile come compensazione del sentimento di inferiorità, viene, infatti, sottolineata dallo psicanalista in *Der Sinn des Lebens* (1933), in relazione alla considerazione della personalità come un tutto tra corpo e mente indivisibile, e spiegabile unitamente all' "abbandono della linea femminile", intesa come obbedienza e sottomissione oltre che come amore parentale. Un altro aspetto che conduce ad individuare relazioni con la teoria di Adler riguarda la concezione della vita come movimento e proiezione di sé nel futuro, come evoluzione continua e spinta ascensionale verso la perfezione superando gli opposti, antitetici. Remedios Varo, infatti, manifesta l'energia della vita concepita come mutamento, come passaggio continuo da uno stadio all'altro, nell'esigenza di rinnovarsi, approdando all'alchimia nella propria ricerca in cui confluisce ogni scienza. Chiaramente non è una donna che innalza il vessillo dell'emancipazione del ruolo, il suo atteggiamento non lo concerne, ma non è d'altra parte né rassegnata a mantenere quello tradizionale, né condizionata dall'idea di inferiorità, anzi esprime, attraverso la sua opera pittorica e i suoi scritti, un ruolo attivo dall'inizio alla fine, conferma la sua volontà di affermarsi e testimoniarsi in presenza, innanzitutto, e lo ribadiamo, come persona.

### 2.5.5. Studio di caso. Automatismo psichico e parodia

Rispetto ai *collages* che testimoniano l'implicazione di Remedios Varo nella sperimentazione collettiva del cadavere squisito, non solo come "mero automatismo", con Esteban Francés, Óscar Domínguez, Marcel Jean, rimangono solo pochi esempi di scrittura automatica, una tecnica e al tempo stesso un metodo per abbandonarsi all'irrazionale, al libero fluire di parole senza nessi logici. Se da

---

personaje trae consigo la cabeza del hongo, solar y masculina, imagen de la propia conciencia y del alma. El color de la indumentaria es verde, símbolo azteca de lo sagrado y matiz del vitriolo alquímico que unifica los aparentes contrarios. El personaje se dirige al pozo Kallichoron o Calícoro, el de 'las hermosas danzas' -que aún puede verse en Eleusis- para entrar en él con esa cabeza cercenada. Debe sumergirse en el útero de la diosa Madre, en el agua femenina y lunar, para morir. Sólo así podrá nacer de nuevo. Esta pintura representa el viaje al interior del propio ser. El hongo que trae el personaje tiene la forma del *Panaeolus*, 'agua de los niños pequeños' o 'niño santo', como si fuera una versión aumentada de la variedad *Psilocybe mexicana* que utilizaba María Sabina o la que usaban los aztecas en los rituales nocturnos llamados *veladas*" (Rivera, 2014). Recuperato da https://confabulario.eluniversal.com.mx/remedios-varo-teonanacatl/ (10/06/2020).

un lato essa sembra, per la componente dell'azzardo, rinviare alla composizione di una poesia dadaista, pensando a Tristan Tzara, che traeva da un sacchetto, in modo estremamente casuale, lettere e parole ritagliate da un giornale, dall'altro, frantumando ogni legame non solo prevedibile, ma anche imprevedibile e che potrebbe destare sorpresa a posteriori, scardina ogni modello di riferimento, procedendo anche oltre l'associazione psichica freudiana[219].

In Remedios la scrittura automatica si avvicina talora ai fenomeni deliranti daliniani (cfr. Cap. III) e al tempo stesso al flusso di coscienza, anche se, probabilmente non conosceva gli scritti di Joyce[220], come possiamo notare da alcuni esempi, (cfr. Anexo II. Textos. 15.2.8.1), quando scrive:

> *Pelo de limbo*. Corazón caliente, tres veces caliente, en demasía abundante la cascada de sol entra y sale, en el entrar y salir hay coque con los muebles y los estropea, debiera ir en una sola dirección pero va en muchas diferentes, tantas como ventanas, entra, choca y echa un chorro de sol por cada ventana, afuera lo recogen cuidadosamente para hacer miel, no creo que la sepan usar y temo que les dé una urticaria (Castells Molina, 2009: 117).

> *Mercurio*. Sal en una mesa llena de mosquitos magníficos, vestidos con algo de tul, la sal los ha espolvoreado por pura casualidad al caer del techo en donde hay cierta acumulación, no es a propósito esa acumulación, es el vapor de la sopa que se ha acumulado desde hace 39 siglos y medio, cosa imposible de comprobar debido a la intolerancia del consabido plomo. Estando en esta situación una corrida de toros o de liebres da lo mismo, prácticamente hablando ni la una ni la otra producen esa cosa verde y densa que necesitamos para barnizarnos (Castells Molina, 2009: 117).

La lettura di queste parole reca un effetto di spaesamento e genera "visioni" che baluginano e si accumulano come in un sogno, per cui il procedimento è onirico e visionario. Cita il miele e gli insetti che comportano di pensare ad opere di Salvador Dalí come *La miel es más dulce que la sangre* (cfr. Cap. III), la prima

[219] Tale processo può manifestarsi in stato di *trance*, oppure nello stato cosciente, ma senza la consapevolezza di ciò che stiamo scrivendo, come durante la dimensione onirica oppure meditativa. Il soggetto, dunque, non compie azioni volontarie e rimane sorpreso di ciò che appare scritto sul foglio di carta, poiché l'aspettativa di scrivere produce una lieve autosuggestione che determina il movimento automatico della mano e la conseguente produzione di lettere, parole, frasi e, in certi casi, figure. Gli psicologi interpretano la scrittura automatica nell'ambito dei cosiddetti automatismi, comportamenti guidati da associazioni inconsce, per cui si manifestano ogni volta che compiamo determinate azioni senza esserne consapevoli.

[220] Come sappiamo è una tecnica narrativa che consiste nella libera rappresentazione dei pensieri di una persona così come compaiono nella mente, prima di essere riorganizzati logicamente in frasi, è considerata, come sappiamo, un vero e proprio genere letterario, adottato nei romanzi psicologici che si caratterizzano per il monologo interiore, come *Ulisse* e *Finnegans Wake*, offrendo spazio ai conflitti interiori, alle emozioni e sentimenti, alle passioni e sensazioni. Il primo teorico del flusso di coscienza può essere individuato nello psicologo e filosofo francese Victor Egger (1848-1909), collega di Henri Bergson e autore de *La parole intérieure*. *Essai de psychologie descriptive* (1881).

opera surrealista dell'artista catalano, in cui l'asino morto putrefatto, le mani tagliate e lo spazio ampio sprofondante verso l' infinito rinviano a immagini presenti nel film *Un chien andalou* di Luis Buñuel (cfr. Cap. V), o alle formiche che appaiono nella mano di uno dei personaggi in una scena che trae ispirazione da un sogno daliniano, nella medesima pellicola[221].

In ogni caso l'ironia di Remedios, che emerge spesso nel corso delle sue esperienze creative concepite sempre come sperimentazioni, si rivela anche nei confronti dell'automatismo psichico che, per coloro che esaminavano il manifesto di fondazione bretoniano, senza estendere le conoscenze e ampliare il proprio punto di vista, coincideva con il surrealismo.

In una carta in cui si firma con un nome maschile, Fernando González, utilizzato come pseudonimo, l'artista finge di riportare le *tribulaciones* di un adepto del gruppo de *Los observadores de la interdipendencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana*, dal titolo originariamente in francese tradotto da Walter Gruen. Chiede, dunque, consiglio, ma non è specificato a chi si rivolge, anche se Janet A. Kaplan pensa che si tratti di uno psichiatra. In realtà, il gruppo a cui si riferisce Remedios potrebbe essere uno di quelli costituiti dai seguaci di Gurdjieff che lei frequentava in Messico, così come la persona immaginaria a cui scrive potrebbe essere un "maestro" spirituale. Comunque, anche se fosse uno psichiatra, il testo permette di capire che ironizza, mentre propone la questione, come in altri casi, perché, non credendo nella psichiatria e nel suo linguaggio, trapela un gusto particolare per la parodia che utilizza anche quando affronta tecniche basate sull'automatismo psichico.

Remedios Varo scrive nella lettera (cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.6.):

> Estimado señor:
>
> Me permito escribirle, rogándole disculpe haberme tomado est libertad, así como mi mal francés. Me encuentro gravemente trastornado y no me atrevo a confiar a ninguna de las personas que me rodean ciertas alteraciones que vengo sufriendo, sobre las cuales creo que usted será capaz de aconsejarme. La cosa empezó hace aproximadamente seis meses. Yo pintaba con entusiasmo un cuadro donde se veía una amable pradera, con borregos y vacas paseándole serenamente. Confieso que me sentía satisfecho de mi obra, pero he aquí que de pronto una fuerza irresistible me empujó a pintar, sobre el lomo de cada borrego, una pequeña escalera, en cuyo extremo superior se encontraba una imagen de mi vecina de enfrente; sobre las vacas me veía obligado a colocar, no sin angustia, unos pañuelos bien plegados. Podrá usted imaginarse mi sorpresa y desolación. Escondí estos cuadros, empezando otros, pero me veía siempre instado a introducir elementos extraños en ellos, hasta que llegó un momento en el que habiendo vertido, por azar, cierta cantidad de salsa de jitomate sobre mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emozionante

[221] Se l'atmosfera onirica è un aspetto che caratterizza i film buñueliani, la critica, attraverso l'*humor negro*, alla morale cristiana e all'ipocrisia borghese, costituiscono autentici casi di studio per la critica orientata ad esaminare *Un chien andalou* o *L'âge d'or* (cfr. Cap. V).

> que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué. Me he visto obligado a llevar, a partir del momento en que pinté el primer cuadro que le he mencionado, una vida casi clandestina, temiendo que mi gente al descubrirme pudiera hacerme examinar por un alienista (Castells Molina, 2009: 77-78).

Quando parla di *mancha tan extremadamente significativa*, in realtà la concepisce come opera, dimostrando che nel corso della sua sperimentazione si affida al caso. Al tempo stesso aggiunge che teme di essere considerata *locha* dalla gente, tanto che poteva correre il rischio di essere analizzata da un "lienista". Si esprime in maniera ironica anche quando più oltre nella lettera cita una serie di oggetti in accumulazione gratuita, utilizzando le modalità della scrittura automatica, dal *viejo directorio telefónico* al *ramo de laurel*, dal *peine* al *bote de pintura verde* (cfr. Cap. II, paragrafo 1.1), preoccupandosi di spostarsi nello spazio in relazione alle fonti luminose come se attendesse l'esplicarsi di una trasformazione, sollecitando il verificarsi di un evento che può approssimarsi ai rituali magici, con effetti dovuti sempre alla casualità, come incidenti, poiché sfuggono al suo controllo:

> Más aún, expresamente coloqué el bote de pintura verde bajo un rayo de luz roja que se filtraba a través del vidrio coloreado de mi ventana (horror complementario!) Hice todo esto, sin medir sus consecuencias (teniendo poco tiempo de haber ingresado al grupo, mi control alcanza exclusivamente a los objetos que mencioné anteriormente). Como era previsible, ciertos incidentes se han producido desde el día de mi transgresión: mi mejor camisa se ha quemado, un gran depósito de sal se ha acumulado debajo de mi cama, y al día siguiente tuvo lugar el inicio de la sorprendente transformación de mi inspiración pictórica (Castells Molina, 2009: 77-78).

Continua ponendosi una serie di domande e conducendo in maniera ironica la sua "finzione", definendosi "pittore della domenica" così smentendo la sua professionalità e le sue competenze:

> Ahora me pregunto ¿es todo esto consecuencia de mi iniziativa de introducir nuevos elementos en mi sistema solar? ¿Es un súbito disparo de mi subconsciente que, en un intento de emancipación, me ha impulsado a actuar de manera desordenada sobre los importantísimos factores que constituyen mi universo práctico-doméstico? O bien, ¿soy simplemente un loco?
> Mis ocupaciones habituales consisten en la venta de perfumes de una marca francesa, a la que represento, y soy también responsabile de una botica herbolaria. En cuanto a la pintura, soy sólo pintor de domingo (Castells Molina, 2009, 77-78).

Conclude la lettera scrivendo che alcune letture surrealiste le hanno permesso di tranquillizzarsi:

> Recientemente, tuve la suerte de leer ciertas publicaciones surrealistas que fueron para mí de gran ayuda, tranquilizándome mucho. Esto me ha decidido a escribirle para pedir su opinión respecto a mi línea de conducta, así como su consejo sobre qué libros debería leer para iluminarme al respecto (Castells Molina, 2009: 78-80).

Sempre mantenendo il suo atteggiamento ironico, dunque, permette di capire che il "tuffo" nell'inconscio, l'abbandonarsi al caso fortuito, escludendo la volontà per procedere sul binario dell'automatismo psichico senza il controllo della ragione, secondo i canoni surrealisti, può anche determinare gli effetti indicati nella lettera, senza, per questo, doversi sorprendere.

# PARTE II

# L'AMBIENTE SURREALISTA: ANALISI DEL SUO IMPATTO E INFLUENZE NELL'OPERA DI REMEDIOS VARO

## CAPITOLO III

## 3. IL METAMORFISMO ORGANICO DI REMEDIOS VARO A CONFRONTO CON LA PARANOIA CRITICA DI SALVADOR DALÍ

### 3.1. Il metamorfismo organico come segno di trasformazione e trasmutazione

Rendere visibile l'invisibile, potenziare lo sguardo per vedere le cose comuni in modo non comune, per trasformare la realtà che può rivelare aspetti inconsueti e aprire spazi al fantastico, al visionario, al meraviglioso: l'universo pittorico di Remedios Varo sollecita a intraprendere questo viaggio e a chiedersi quale sia il mondo che si riflette nelle proprie opere e come si origina e se il suo approccio sia un approdo al fantastico o all'onirismo psicanalitico. Come abbiamo indicato nel capitolo precedente di questo studio, la pittura non è concepibile, per lei, soltanto come lavoro di fantasia e neppure deriva completamente da psichismo e associazione psichica, attraverso cui la complessità dell'inconscio si trasferisce direttamente sulla tela. Infatti si connota come combinazione con estrema "naturalezza" dell'emersione onirica, che prende forma utilizzando gli elementi del *fantastique* nel momento in cui subentra la verifica dello stato di coscienza, per trasferire sul supporto la "visione" attimale, come appercezione pura nel vissuto quotidiano, che diventa emblema, assumendo significanze simbolico-analogiche fino a modificare il tessuto del mondo reale, di superficie, per trasformarlo in un non luogo collocabile negli spazi infiniti del meraviglioso.

In ogni caso spaesamento, meraviglia, incontro sonno-veglia e metamorfismo sono gli ingredienti delle sue creazioni pittoriche che si situano nello "stato di soglia". Nel suo immaginario che si proietta sulla carta o sulla tela, attraverso un *medium*, la matita o il pennello, campeggiano una molteplicità di presenze, si producono strane mescolanze che concorrono al metamorfismo quale modalità capace non solo di mutare gli aspetti del mondo fisico, dall'organico all'inorganico e viceversa, ma di trovare anche una lunghezza d'onda tra naturale e spirituale, materia e spirito, *animus* e anima, conscio e inconscio, senza opposizioni. Concepiti come "vasi comunicanti", secondo André Breton, il loro transito si esprime non solo nelle creazioni di Remedios Varo, ma anche negli esiti dell'amica Leonora Carrington, di altre artiste che gravitano nell'*entourage* surrealista, così come di Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, esponenti maschili di un movimento che, pur alimentando la partecipazione femminile, rispetto ad altre avanguardie, in verità, considerava le artiste sempre come figure secondarie. Lo sguardo vigile di Remedios non impedisce tale "transito", come libero passaggio dal sonno alla veglia e viceversa, anche se preferisce non trasferire direttamente i suoi sogni nell'opera grafico pittorica[222], nonostante che, come afferma Fariba Bogzaran (2008: 162), la sua opera sia "narrazione cosciente della scena onirica", caratterizzata da "sogni lucidi". Infatti scrive:

[222] D'altra parte neppure i surrealisti, che concepiscono la vita come sogno, per cui "el sueño se concibe como un ámbito de materialización de la imagen, en continuidad psíquica con las experiencias del estado de vigilia" (Jiménez, 2013: 15), rappresentavano direttamente i propri sogni nell'opera pittorica: "Es importante también destacar la importancia del carácter visual del sueño. Y, en relación con ello, no concebir de manera ingenua o reductiva la vía por la que el sueño se hace presente en el universo plástico surrealista. […] Representar plásticamente un sueño no significa sin más copiarlo, la utilización de los materiales oníricos en las artes demanda un proceso de transcripción, de elaboración secundaria de los mismos" (Jiménez, 2013: 20, op. cit. ).

> pueden ser vistas como la narración consciente de una escena onírica, pero también como procesos de transformación. Sus ambientes parecen salidos de un sueño; sin embargo, las acciones e interacciones son lúcidas y deliberadas. En cada cuadro realiza un acto psicomágico[223]. La soñadora- pintora no es la única que se involucra en la creación del mundo, sino que es asistida por una fuerza invisible. En sus pinturas Remedios Varo demuestra claramente que la creación es una forma de participación conjunta de la magia de la naturaleza con la fuerza de lo desconocido" (Bogzaran, 2008: 181).

Tuttavia nei suoi scritti appare la descrizione di alcuni, per cui interviene con la consapevolezza tipica di chi riesce a vedere ironicamente a distanza il mondo e se stessa e sembra che alcune rappresentazioni mentali di immagini diventino quadri, come scrive Marisol Argüelles (2018: 193) in modo tale che, ad esempio, *Presencia inquietante* (1959) "parece reproducir el relato de una terrorífica pesadilla" (cfr. Anexo II. Textos. 15.2.6. Sueños) come appare nelle sue note. La descrizione ossessiva forse deriva dalla necessità di far fluire l'inconscio o dalla curiosità e dall'interesse per l'interpretazione.

Lourdes Andrade escribe:

> Vivió en su imaginación como en ese *espacio-tiempo* objetivo en donde se desarrolló su vida terrestre. Pero los vasos comunicantes que unían ambas realidades no cesaron nunca de fluir, de nutrirse recíprocamente, y las barreras que los separaban eran tan tenues como para permitir entrever en una el reflejo de la otra, sin, por otra parte, confundirse nunca. Remedios era frágil, temerosa, reservada, pero no perdió nunca el sentido, no se desdibujaron jamás, en su interior, los muros del núcleo íntimo que integraba su "yo". Aunque cambiara el paisaje exterior o el interior, la semilla de la conciencia vigilaba siempre, y si el sueño y la fantasía desplegaron enormes y multicolores alas en su espíritu, su vuelo fue siempre dirigido por esa luz interna que guió sus pasos por los diversos mundos en los que transcurrió su peculiar existencia (Andrade**,** 1996: 7-8).

La trasformazione naturale in Remedios Varo convive a petto della trasmutazione spirituale, la realtà si veste di fantasia determinando sconcerto e perplessità, come un *habitus* di cui cambiare le apparenze per scandagliare nel profondo da cui trapelano talora equivoche parvenze. Creando un universo ulteriore che contravviene all'abitudine per scegliere la diversità e la divergenza, nel gioco tra maschera e vero volto, le inquietudini, i tormenti, i desideri, le passioni che permangono nell'interiorità ogni volta assumono all'esterno

[223] "Dentro de su sueno, el acto psicomágico comienza cuando Remedios Varo ve la oportunidad de transformarse y renovarse mediante su habilidad creativa. […] La mayoría de los sueños escritos por Remedios Varo tienden a ser de indole personal -e nella sua opera grafico-pittorica- la vida cotidiana se encuentra entretejida -con la- vida onírica" (Bogzaran, 2008: 162, 177-178).

sfaccettature e forme diverse che partecipano del metamorfismo. Muta dunque il paesaggio reale di cui emergono gli aspetti anche più nascosti, i risvolti più sconosciuti, anche se l'artista non giunge mai agli eccessi che debordando dalla misura, da un lato, alimentano l'esuberanza di energie, stimolano l'ebbrezza della vita e dell'amore e, dall'altro, generano la passività, l'annullamento, la morte. Il mutamento, è, comunque, proprio del processo naturale, rispetto allo *status* sociale, che si manifesta nel passaggio continuo dalla generazione alla distruzione, dalla crescita alla degenerazione, dal proliferare della vita alla desolazione della fine, suscitando interrogativi e insicurezze, dal momento che l'equilibrio precario talora vacilla senza trovare appigli. Anche Remedios, chiaramente, sente la precarietà, talora è "angustiada", come appare nell'opera *Angustia* (1947), in cui una figura femminile è avvolta completamente da un filo che la ingabbia e la sospende da terra, costituendo un'effimera figura geometrica a forma di diamante in cui svolazzano libellule e compare una lingua di fuoco, che rinvia a significanze alchemiche. Così talvolta è intimorita dalle circostanze e dalle visioni notturne, come emerge dall'opera *Visita Inesperada* (1958) in cui una figura femminile appare sorpresa riguardo ad una presenza visionaria, come se fosse scaturita da un sogno che descrive, in cui prova un "horror espantoso" e si sente minacciata (cfr. Anexo II. Textos. 15.2.6.9. Sueños, n. 9; Castells Molina, 2009: 131). In ogni caso preferiamo raffigurarla nel suo ambiente di vita, impegnata, con mente salda e in atteggiamento resiliente, nel suo lavoro quotidiano, che le comporta di trasformarsi e mirare alla trasmutazione.

L'*imagerie* metamorfica, tipica dei surrealisti, che Desmond Morris[224], uno dei pochi testimoni viventi del movimento d'avanguardia, delinea nel suo recente libro, *Le vite dei surrealisti*, distinguendo ben cinque tipologie di surrealismo, "paradossale, atmosferico, metamorfico, appunto, biomorfo e astratto", compare nell'opera di Remedios Varo nei termini dello zoomorfismo, del fitomorfismo, del meccanomorfismo.

Frutto dell'immaginario che rispecchia lo spazio reale e i luoghi illimitati del profondo, le sue creazioni grafico-pittoriche si proiettano verso una dimensione superiore, nell'atto di trasformare se stessa e l'ambiente che la circonda, anche se non trasfonde in esse il mutamento come germinazione continua del corpo-natura, sollecitata dall'intensità del desiderio erotico, che si manifesta nella proliferazione vitale, come in André Masson, né raggiunge gli estremi di una modificazione organica dovuta agli stati ossessionali e deliranti di Salvador Dalí che spesso rivelano al fondo la presenza della componente erotica. Anzi, conduce sempre con moderazione l'operazione creativa, mitigando gli eccessi, anche se i suoi esiti derivano da emozioni e desideri profondi, sempre, però, "elevati" per cogliere l'armonia delle sfere. D'altra parte, solo le capacità di immaginare e desiderare rendono possibile la "costruzione autonoma e armonica della propria vita" (Ragozzino, 1995: 12), oltre al fatto che l'espressione libera del desiderio

[224] Desmond Morris realizza la sua prima personale surrealista nel 1948 e, mentre si appresta a diventare uno dei più celebri divulgatori scientifici della sua generazione, frequenta per anni gli esponenti dell'avanguardia a Parigi.

comporta lo scardinamento di ogni tabù. Attraverso un modello interiore che predilige la percezione personale dei fenomeni e l'acquisizione graduale di consapevolezza, per l'elaborazione dell'opera in cui intervengono i processi onirici o immaginari, Remedios Varo esprime una sua precisa visione dell'essere umano e del cosmo, ""poniendo ante nuestros ojos un orden de cosas presidido por las metamorfosis […], por una peculiar alteración de las relaciones causa-efecto […] y del uso habitual de cosas y objetos […] o por extraños sucesos que asombran incluso a sus protagonistas" (Castells Molina, 2009: 17).

Un'opera emblematica in cui Remedios applica il metamorfismo è *Mimetismo* (1960), nella quale una figura seduta si sta trasformando, assumendo aspetti della poltrona che la accoglie. Infatti le mani e le braccia sono simili ai braccioli, i minutissimi piedi appaiono come le estremità delle zampe di legno e il volto assume sulla pelle la medesima decorazione del tessuto che ricopre l'oggetto.

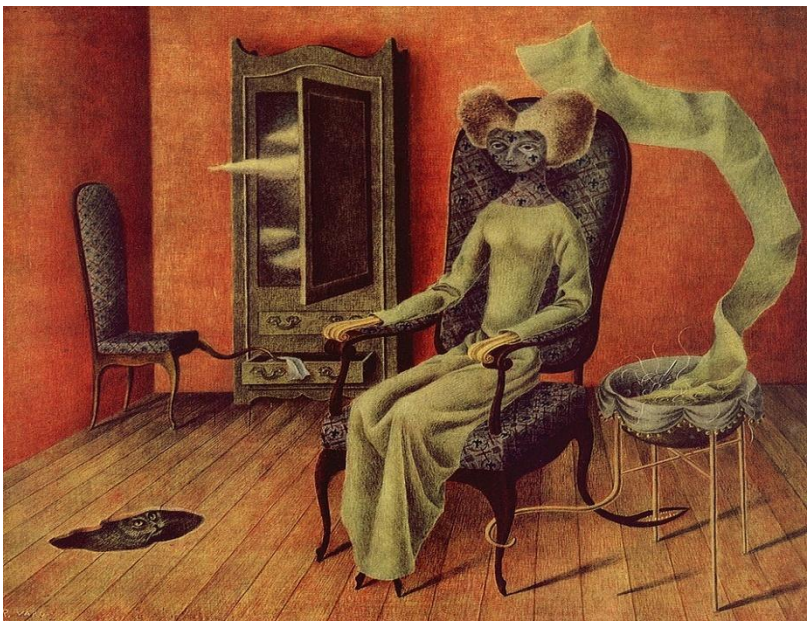


Fig. 37. Varo, R. (1960). *Mimetismo (Mimesis).* [Olio su masonite, 48 x 50 cm]. Recuperato da https://curiator.com/art/remedios-varo/mimetismo

Nella sua posizione statica e meditativa il soggetto diventa gradualmente oggetto, si mimetizza con l'ambiente, quasi, ironicamente, sembra prossimo ad im*mobili*zzarsi come un *mobile*, perdendo la sua *mobili*tà e la vitalità, nel momento in cui si "approfondisce" nel suo pensiero, come se sprofondasse nella poltrona. Al contrario gli oggetti subiscono una metamorfosi e si vitalizzano, infatti la poltrona in angolo con una zampa apre un cassetto di un armadio, che svela, a sua volta, un cielo di nubi, comparabile ai cieli dipinti da René Magritte, mentre una zampa del mobile dove è posato un cesto, che raccoglie gli oggetti utili per cucire e da cui fuoriesce una tela che alita nello spazio, si avvinghia ad

una zampa della poltrona dove siede la figura. Remedios Varo scrive nella "nota al reverso" dell'opera pittorica (cfr. Anexo III. Notas al reverso. 15.3.26.):

> Este es un inquietante caso de mimetismo. Esta señora quedó tanto rato pensativa e inmovil que se está transformando en sillón; la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón, y las manos y los pies ya son de manera torneada. Los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa; la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón; el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso, cuando ve la transformación (Mendoza Bolio, 2010: 185).

Proprio esaminando questo dipinto la critica ha proposto relazioni con un quadro di Leonora Carrington, *Self-portrait* (1937-1938)[225], considerando che in Messico lavoravano l'una a petto dell'altra, anche se non hanno realizzato opere in collaborazione, e si influenzavano vicendevolmente (cfr. Cap. IX), applicando il metamorfismo nella produzione grafico-pittorica. Remedios, in tal caso, gioca sul mutamento di materiale, un aspetto che nell'ambito della metafisica e del surrealismo emerge spesso, se consideriamo gli esiti creativi di Giorgio De Chirico e di René Magritte. Quest'ultimi, per esempio, realizzano dipinti in cui appare la pietrificazione come ne *Il cervello del bambino* (1914) (cfr. Cap. II; Cap. VII), un quadro prediletto dai surrealisti nell'ambito della pittura dechirichiana, in cui il corpo della figura umana diventa pietra, o ne *La chanson d'amour* (1948), un dipinto magrittiano in cui i due amanti, oltre a mostrare una parte del corpo trasformata in pesce, sono pietrificati come il masso su cui siedono in prossimità del mare, che si presenta nel suo divenire solcato da un vascello fantasma, costituito di aria come le nuvole. Magritte, addirittura, rende inorganica la materia organica, giungendo talora al paradosso e all'assurdo, come in *Le chateau des Pyrénées* (1959), in cui la roccia su cui è ben arroccato il castello appare sospesa nel vuoto rispetto all'acqua del mare, come se gli schemi, le convenzioni, le prospettive, gli orizzonti di senso, come "costruzioni" umane, diventassero fittizie, non trovando una base alla quale ancorarsi e non permettendo il dinamismo, il movimento, quindi, il cambiamento.

Potremmo dire che Remedios Varo non giunge mai ad azzardare troppo nel contrasto degli elementi per sollecitare, dalla contraddizione, spaesamento e condurre l'osservatore a cogliere l'assurdo quotidiano, nel senso che non avanza nella sua pittura verso il "corto circuito" totale. Nella sua propensione a

[225] Janet A. Kaplan propone un confronto con uno dei dipinti più emblematici di Leonora Carrington, *Selfportrait*, titolato anche *The Inn of the Dawn Horse*, elaborato prima del periodo messicano, a distanza di oltre venti anni da quello di Remedios, basandosi sulla posizione seduta della figura femminile, in entrambi, anche se nell'opera di Leonora non partecipa della metamorfosi. In ambedue tale figura rinvia all'*alter ego* dell'artista, suggerito in *Autorretrato* anche dagli animali totemici, però queste sono solo notazioni attraverso le quali possiamo impostare una relazione tra le due opere, ma non sono tali da poter attestare una influenza diretta, considerando l'intento e gli altri elementi presenti in ognuna delle opere (cfr. Cap. IX).

modificare il reale, la composizione comporta di "trasportare" il riguardante verso ulteriori significanze e verso un mondo altro, i cui indizi si scoprono nell'ambiente ordinario, proiettandosi a creare il fantastico nel reale, però sempre con "discrezione" o "moderazione". Il cambiamento, inoltre, "in atto e in potenza", è essenziale per Remedios, in quanto che il viaggio interiore è costellato da una serie indeterminata di passaggi nell'ambito di un percorso alchemico, attraverso il quale concepire il proprio itinerario di esistenza. Infatti, come già indicato**,** l'alchimia diventa uno dei temi principali nel suo itinerario, implicando propriamente la capacità di modificarsi, per accogliere nuove energie e ascendere al grado superiore. Non a caso nelle opere pittoriche l'artista appare in vesti sempre differenti, che esprimono non tanto il desiderio di trasformarsi, tipico del gusto per il travestitismo, per apparire ogni volta diversa, ma i suoi innumerevoli volti, in cui si configurano i suoi *alter ego* (Sileo, 2007: 106, 167; cfr. Cap. I; Cap. VI, paragrafo 6.9.9; Cap. VII) cioè le innumerevoli sfaccettature di se stessa, con cui confrontarsi ironicamente.



Fig. 38. Remedios Varo con la maschera disegnata da Leonora Carrington. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.facebook.com/RemediosVaroMx

Sono espressioni del suo cammino di conoscenza e della sua volontà di vedersi in modo altro, proprio per acquisire maggior consapevolezza, con un atteggiamento semiserio che ammette una variabilità, senza mai raggiungere il tragico o, diversamente, il ridicolo, testimoniando sempre la sua *medietas*, nell'intento di percorrere l'itinerario di una esistenza suscettibile di cambiamento, per rinnovarsi, accogliere nuove esperienze ed energie, poiché la stasi è morte. Spesso i suoi *alter ego* rivestono i ruoli di eroina, alchimista, maga, vestale, come "proiezioni" di sé in relazione all'esigenza di vivere in armonia con se stessa e in congiunzione con l'universo, nell'attesa di rivelazioni o indizi che possono permettere un connubio armonico che garantisce la pienezza sapienziale, la "sabiduría". Non è l'unica a tentare di addentrarsi in questi territori, se pensiamo che, nell'ambito delle avanguardie, non solo artiste e artisti che, come lei, gravitano nel surrealismo e non si affiliano, o altri che, invece, vi aderiscono, ma

anche esponenti che sono stati interpreti delle idee innovative in altri contesti di ricerca, si sono proiettati verso l'esoterismo, da Giacomo Balla a Piet Mondrian, da Vasilij Kandinskij a Marcel Duchamp, pur conducendo la loro sperimentazione su fronti diversi e talora distanti.

Lourdes Andrade afferma:

> Remedios no vivió una vida, sino muchas, no cumplió un destino, sino multiples, aquellos de cada uno de los seres fabulosos que pueblan sus telas. Se transformó magicamente en cada una de estas sorprendentes alimañas, las siguió por universos llenos de recovecos y prodigios ideados por su mente (Andrade, 1996: 7).

Il suo percorso artistico di "chiaroveggente", sottende anche una concezione del ruolo dell'artista come creatore/creatrice di "universi altri", nonché come "scopritore/ scopritrice" di mondi, per cui si può affermare che è rivestito ancora di un "alone", di un' "aura", che, secondo Walter Benjamin sembra perduta, considerando, nel suo saggio del 1936 (cfr. Bibliografia), i versanti dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Garantisce, dunque, una molteplicità di indizi che invitano a ricercare, a interpretare, a riflettere, oltre che a sorprendere l'osservatore, per inoltrarlo a cogliere rivelazioni inconsuete attraverso l'operazione artistica.

### 3.2. *Animalia* nell'opera di Remedios Varo

Tra gli indizi che nelle opere di Remedios Varo assumono un valore totemico, si possono individuare gli animali, in quanto che si arricchiscono di significanze riguardo alle emozioni, tensioni, desideri dell'artista, diventandone *transfert* freudiani e, al tempo stesso, assumendo un valore emblematico e archetipico, riconducibili all'universo collettivo dell'inconscio di impostazione junghiana (cfr. Cap II e Cap. VIII). Popolano non soltanto le sue creazioni, ma anche quelle di altre artiste che si collegano in modalità diversificate all'universo surrealista, da Leonora Carrington, a Leonor Fini, a Dorothea Tanning. Infatti, in quanto simboli di un mondo interno, individuale, che assume forme archetipiche e totemiche, si riversano in essi ossessioni, tensioni, conflittualità che ricorrono negli stati onirici, quando raggiungono lo stato di soglia, così da risvegliare le pulsioni più intrinseche che rimangono nascoste nella veglia e invece si liberano nel sogno. Rivestono, inoltre, un valore simbolico di connotazione universale, in relazione ai significati rituali, sacrali, mitici che assumono nell'inconscio collettivo non solo di una comunità, sopravvivendo alla base della *societas*, ma anche di civiltà diverse nei vari periodi storici, dalle origini fino ai tempi attuali, e di un mondo senza confini definibili. In tal senso gli *animalia* campeggiano, prendono spazio nella creazione come operazione individuale, estrinsecazione diretta, specialmente

pensando all'automatismo surrealista, dell'inconscio soggettivo che riconduce e trasferisce dal subcosciente alla coscienza e al sovracosciente[226] le immagini mitiche, arcaiche, universali dell'inconscio collettivo.

Diventano ricorrenti se l'io non riesce a liberarsi o, comunque, se rinviano a desideri nascosti e inesauribili capaci di ripresentarsi inevitabilmente ogni volta che si pronunciano barriere, fratture, divieti, che ne comportano lo scatto, come se si situassero tra l'Es e l'Io.

Scrive Georgiana M. M. Colvile che esamina la simbologia animale riferendosi alle artiste che si avvicinano al surrealismo:

> Most of these women's animal imagery comes from dreams or from various myths they chose to refer to. Animals appear frequently in dreams. Freud identifies small animals as genital symbols […] wild beasts as representing passionate impulses, and beasts of prey or wild horses as substitutes for a dreaded father figure. Jung relates animals to various unconscious manifestations of the *animus* and *anima* and man's basic instinctive drives […]. Links between women, children, animals, and various forms of magic are a constant in western art (Colvile, 1991: 160).

Così, per proporre un esempio comparabile, nell'universo interiore di Leonora Carrington, gli animali totemici si originano dallo stadio più selvatico o selvaggio, che spesso rimane nel fondo perché regolato, gravato, spesso obbligato dalla mente, per cui l'Es viene regolato dall'Io, che innesca relazioni con le "strutture" o "sovrastrutture" sociali, cui subentra il Super Io con l'acquisizione di comportamenti e modelli limitanti, determinando insoddisfazione e oppressione. Compaiono nel suo tinerario pittorico e nei suoi racconti, suscitando curiosità, diventando manifestazioni del suo doppio, in base alla divisione dell'Io, *totem* personali, *alter ego* magici, immagini a specchio, metamorfosi di se stessa e della persona amata in un paesaggio ai confini tra il reale e il fantastico, nello spazio di soglia, appunto, di passaggio o di incontro-confronto tra due mondi, in cui prevale sempre l'immaginario.

Nello spazio dell'immaginazione, proiezione del suo pensiero in un eterno presente, appaiono, infatti, la iena e il cavallo, animali da lei prediletti, l'una poiché rinvia alla "natura animale" dell'essere umano, alla sua ferinità oltre che alla fertilità, come emerge nel dipinto, già citato, *Self-portrait,* in cui si raffigura seduta in abbigliamento mascolino, come un'amazzone, l'altro perché diventa emblema della libertà, come quello dipinto nella medesima opera, in fuga dalla finestra a *trompe l'oeil*, mentre un cavallo a dondolo, emblema della sua fanciullezza e della spontaneità primigenea, è appeso ad una parete alla sua sinistra. Ambedue gli animali compaiono nei suoi racconti, *La débutante* e *La*

[226] "La técnica de Remedios Varo sugiere más un estado de "supra-conciencia" que la influencia inmediata de la subconciencia" (Klengel, 1991: 25).

*dame ovale*[227], in cui, tramite il paradosso, la provocazione e lo *shock*, raggiunge gli estremi dell'*humour noir* (cfr. Cap. VIII), per esprimere il desiderio di liberarsi dalle "strettoie" delle convenzioni sociali e dagli schemi precostituiti della società, della famiglia e della "classe" di appartenenza[228].

Da parte sua Remedios, invece, sembra "elevare" le sue presenze totemiche ad un livello superiore rispetto all'istintualità belluina, preferendo il gatto e il gufo, come emblemi dello sguardo della *clarividente.*



Fig. 39. Varo, R. (1955). *Paraíso de los gatos.* [Olio su masonite, 29 x 21 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/paraiso-de-los-gatos-1955/

Nelle sue opere velate d'ironia, come *humour* innocente rispetto alla "terribilità" dell'*humour noir* di Leonora, dipinge una varietà di gatti, di cui si circonda anche nella vita quotidiana, e ad essi dedica un luogo immaginario in cui vivere pacifici tra la natura del bosco e le abitazioni simili a torri di un castello

[227] Ambedue sono inseriti nella raccolta *La dame ovale* pubblicata in francese nel 1939 con incisioni di Max Ernst. In *La débutante* la protagonista invia al ballo delle debuttanti, per l'entrata in società una iena al suo posto, che mangia la domestica Nanny, per assumere le sue sembianze e non essere, quindi, riconosciuta, mentre ne *La dame ovale* la protagonista entra nella casa della dama, che la invita a giocare con il suo cavallo a dondolo, bruciato dal padre, irritato per la sua infantilità. Ambedue gli animali sono *totem* che rinviano all'esigenza di libertà, al recupero dello stato di innocenza e di istintualità originaria.

[228] "Leonora Carrington, la più ribelle lavora in una sorta di continua autoanalisi ad autoritratti che, mentre raccontano luoghi e fantasie dell'infanzia, danno sfogo ad allucinazioni e metamorfosi, espressioni di una faticosa ricerca d'identità. A rappresentare il rapporto tra forze istintive della natura e mistero della vita interiore, appaiono quasi imprescindibili, figure di animali portatori di simboli, dal cavallo bianco, agli uccelli, alla iena, che compare anche nel magnifico racconto *La débutante* […] familiari alla *femme enfant*, ma anche alla *sorcière.* Leonora situa il suo *alter ego* in stanze spoglie, in oscuri intriganti giardini notturni, in laboratori alchemici dove sembra compiersi la magia della creazione che la rende libera" (Decina Lombardi (2007: 364).

delle fiabe in *Paraíso de los gatos* (1955); talora, possono diventare, per lei, anche emblemi della *locura* desbordante, propria della *bruja*, rispetto alla conclusa razionalità, o ibridi tra natura umana e animale, come il *Gato-hombre* (1943)[229] (cfr. Cap. X).

Lo sguardo del gatto compare nell'opera menzionata, *Mimetismo*, mentre spia, attraverso un buco nel pavimento, sorpreso del mutamento in atto della donna, come il volto che scruta in *Luz emergente* (1962), che potrebbe identificarsi con l'*alter ego* della donna protagonista. Così appare accovacciato ai piedi del *Vagabundo* (1958) o, imperturbabile, seduto sotto la finestra in *La revelación o El relojero* (1955), mentre sopraggiunge una sfera di luce dalla finestra, oppure diventa soggetto onirico in *Caballero encantado* (1961), ad indicare l'invidia umana per la semplicità del modo di vivere di un gatto. Elettrizzato nell'opera *Simpatía* (1955), il felino è rappresentato mentre salta su un tavolo formando con la posizione del suo corpo un'ellissoide perfetta, con il pelo color fiamma che genera scintille provenienti da raggi astrali, da ineffabili "ruote" di energia cosmica, come se fosse in grado di attrarre gli influssi celesti, le energie dell'universo, utili all'essere umano per captare indizi rivelatori, l'armonia delle sfere celesti e trovare il punto di congiunzione delle costellazioni per sentirsi in equilibrio con il cosmo.

I raggi raggiungono la capigliatura della figura femminile, parimenti elettrizzati dall'energia, e della medesima tonalità arancionata, come il fuoco, con cui è dipinto l'animale, che diventa un tramite, possiede un potenziale, mentre la donna, l'artista stessa o il suo *alter ego*, attratta dall'energia che emana, guarda fisso nei suoi occhi ipnotici[230], capaci di attirare lo sguardo dilatato e complice dell'essere umano. Altri gatti si possono individuare nell'opera, come appare dalle code che emergono dalle estremità della sua veste, a terra, come un "concilio" degli animali veggenti, mentre, al tempo stesso, sembrano effetti della sua trasformazione, similmente alla figura femminile in *Mimetismo*, i cui piedi diventano le minute zampe della poltrona. Titolata inizialmente *La rabia del gato*, Remedios Varo in una nota "al reverso" descrive il dipinto sempre con sottile ironia, dal momento che guarda a distanza il suo lavoro pittorico, riflettendo, in questi termini:

[229] "Es una obra equivalente en su técnica y propósito a la aludida *Mujer* o *El espíritu de la noche*, […], adquiriendo un grado de significación tan grande que hace que podamos referirnos a "gatomaquias surrealistas". La importancia de la representación del gato como tema se justifica, por otro lado, porque este animal fue la mascota de no pocas artistas, y de hecho no fue rara tampoco, la coexistencia de varios de estos animales bajo un mismo techo. El gato es un felino y, al contrario que el animal doméstico por antonomasia que es el perro, como tal, tiene libertad e independencia inherente en su carácter, poseyendo un importante papel simbólico en muchas religiones" (Martín Martín, 2013: 61).

[230] Ricordiamo che André Breton manifestava la sua attenzione verso l'ipnosi, il sonnambulismo, anche se i suoi interessi erano orientati alle trame nascoste dell'inconscio, alle allucinazioni, agli stati sonno-veglia come vasi comunicanti.

> El gato de esta señora salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es costumbre tolerar así quiere uno a los gatos -como me pasa a mí-. Al acariciarlo brotan tantas chispas que forman todo este artilugio eléctrico muy complicado. Algunas chispas y electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente una ondulación permanente (Kaplan, 1998: 122-123; Mendoza Bolio, 2010: 166).



Fig. 40. Varo, R. (1955). *Empatía.* [Olio su tela, 50 x 45 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/328692472789870505/

L'animale è, quindi, un intermediario tra terra e cielo, dal momento che viene consultato, come una sfera magica, tanto che l'artista scrive che gli chiede: "como me pasa a mí", esprimendo il desiderio di contatto con il soprannaturale. A tale proposito Janet A. Kaplan indica che il gatto può influenzare la donna rendendola pazza come se stesso che sembra roteare nello spazio, generando angoscia: la pazzia, propria anche del *Cheshire Cat* in *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll è sintomo di deragliamento del pensiero, si correla con l'isteria tipica della donna, diventa oltremodo espressione di libertà.

Potrebbe, inoltre, evocare una poesia di Charles Baudelaire, *The Chat*, nella raccolta *Les fleurs du mal* diventando, altresì, l'emblema di quella empatia che permette di raggiungere l'apoteosi, la *rubedo* alchemica: "Lorsque mes doigts caressent à loisir/ Ta tête et ton dos élastique,/ Et que ma main s'enivre du plaisir/ De palper ton corps électrique,/ Je vois ma femme en esprit" (Baudelaire, 1976, paragrafo 37)[231].

Infatti è un gatto, l'animale che assiste ad un rito di una cerchia di iniziati, in *Robo de sustancia* (1955) in cui Remedios raffigura in una radura cinque presenze sedute in cerchio, sole tuniche senza corpo, intorno ad un fuoco, mentre in secondo piano compaiono cinque tuniche identiche, unite in fila, come a costituire

[231] Recuperato da http://amediavoz.com/baudelaire.htm#37.%20EL%20GATO (20/05/2020).

un unico personaggio, da cui spuntano gambe in calze rosse, impegnate in una danza rituale. In luogo della testa, infatti, appare un'unica forma romboidale, presente anche in alcune opere di Leonora Carrington[232], dotata di occhi allungati, naso profilato e bocca piccola, di significato simbolico, in quanto allude al passaggio di sostanza, all'essenza, come indicato dall'artista in una brevissima nota riferita all'opera: "Este personaje del fondo sencillamente se apropió de la sustancia de esos otros cinco y por eso se quedaron las túnicas vacías" (Mendoza Bolio, 2010: 167).

Anche Leonora Carrington[233] e Leonor Fini amano i gatti, così da subirne in ogni caso una "fascinazione rituale", come sostiene Jean Baudrillard[234], che trapela anche dall'emblema della sfinge di pietra di Baudelaire[235]. Compagno ideale, amichevole creatura implicata emotivamente al di là degli istinti, il gatto, in verità, come la sfinge, che rende l'enigma dell'ibrido, tra essere umano e animale, ostenta una sensualità sottile, assurgendo ad un significato simbolico singolare, in quanto che la sostituisce nella dimensione reale, quotidiana. Leonor Fini la dipinge, assumendone anche le vesti, per la natura enigmatica e il fascino che le è proprio, in *Stryge Amauri* (1947), *Sphinx Amalburga* (1942) e *Divinité chtonienne* (1946), come altra faccia della donna guardiana e protettrice, sottilmente sensuale, nei confronti dell'essere maschile talora addormentato o accasciato a terra, preso da un sonno-sogno. Nella sua doppia natura la sfinge rinvia ad una molteplicità di significati, che si riuniscono nella deità madre/ mostro, terra/ inferno, vita/ morte, diventando animali sacri nell'antico Egitto, di doppia natura tra Bastet, gatto benevolente, e Sekhmet, leonessa malefica.

Sicuramente il gatto produce anche effetti castranti, come nell'immagine del pazzo nella carta dei Tarocchi, in cui morde l'uomo raffigurato alle gambe, o, al contrario, fertilizzatori, come emerge nei romanzi brevi di Leonor Fini, tra i quali *Murmur*[236], in cui narra, tra stranezze e bizzarrie, gli esiti strabilianti e

[232] Una tra queste *Temple of the World* (1954) descritta nel paragrafo successivo.

[233] Come in *Paraíso de los gatos/ Cat's Paradise* (1955) di Remedios Varo, così in *Horses* (1941) di Leonora Carrington non sono presenti esseri umani, come se gli animali avessero preso il sopravvento. In *Quand ils passaient,* un racconto elaborato da Leonora prima del 1940, il gatto diventa detentore di poteri occulti, preconizzatore di eventi misteriosi. Così *Nigrum* (1994) assume, come le altre sue sculture bronzee degli anni novanta, un potente significato totemico come il cavallo, il primo nell'ordine, potremmo dire, dei suoi animali *totem.*

[234] "Baudrillard insists on the perfectly ritual fascination emanated by animals, and equates it with female charm. […] He maintains that the attraction of animals lies not in their wildness but in 'the feline, theatrical nostalgia for parade and ornament they arouse in us'. […] Baudrillard's definition of the 'paradoxical space, where the distinction between nature and culture is abolished […] in the concept of ornament and parade in which woman and animal alike are reflected' points to a place from which woman can create" (Colvile, 1991: 161).

[235] Charles Baudelaire nella poesia *La beauté* (XVII) inserita nella raccolta *Les fleurs du mal/ I fiori del male* del 1857 scrive: "Sono bella, o mortali: una chimera/ di pietra!/ Tutti il mio seno ha estenuato,/ ma al poeta un amore ha ispirato/ tacito, eterno come la materia/ troneggio nell'azzurro quale sfinge incompresa" (Baudelaire, 1994: 22).

[236] Leonor Fini nel romanzo breve *Murmur fiaba per bambini pelosi* pubblicato per la prima volta dalle Éditions de la Différence a Parigi nel 1976 e successivamente da La Tour Verte nel 2010 in un'edizione riveduta da Richard Overstreet e Robert de Laroche, recentemente in versione italiana curata da Corrado Premuda, propone il gatto, come protagonista della storia in cui si identifica

febbricitanti della potenza sconvolgente del desiderio alimentato ed esaudito. Il gatto diventa, infatti, un amante perfetto preferito all'uomo, a cui insegnare tutti i segreti dell'amore e in cui confidare per conservare e aumentare l'energia, linfa della vita. Il suo sguardo si rispecchia nelle sue pupille a fessura verticali, tanto che Leonor suppone di possederle come caratteristica originale fin da piccola, dall'età di quattro anni; veste, inoltre, costumi da donna gatta[237], cambiando mille maschere per indossare quella da felino, che le è forse più congeniale, non tanto perché si approssima all'immagine della predatrice, quanto per il senso di mistero che promana dalla fascinazione dello sguardo. Infatti la potenza della visione sia per Leonor, sia per Remedios, permette di percepire a distanza ravvicinata il proprio mondo nel suo metamorfico trasformarsi, cogliendone gli aspetti anche con ironico distacco[238]. Leonor scrive nell'*Onéiropompe*, un altro romanzo breve, pubblicato nel 1978, in cui il gatto è il protagonista che si chiede stupito:

> Gli animali sono i messaggeri degli dei: - Ma io merito tanto? - I gatti come i preromantici, amano le rovine, gli anfratti difficili, i passaggi imprevisti dove corrono le lucertole blu, a cui a volte manca l'estremità della coda (Fini, 2014: 101).

Il gatto, come il gufo, che si aggira tra le rovine, rinvia, pertanto, all'oscurità e anche alla morte, secondo il culto egizio, ma, essenzialmente, alla chiaroveggenza. Ambedue sono emblemi della capacità di vedere oltre, nel buio, in cui si svelano o celano indizi, cifrari di verità imperscrutabili. Uccello ambivalente, in quanto simbolo di tristezza, fin dall'antica Grecia, di ritiro solitario, notte, freddo, morte, il gufo, come il gatto, accompagna stregoni, genera tuoni e fulmini, ma è anche il portatore di saggezza. Sono due bestie notturne, predilette da Remedios Varo, che sembrano tratte da una filastrocca di Edward Lear, *The Owl and the Pussycat*, i cui temi, quali il viaggio, l'amore e l'erotismo, il cibo come elemento magico e sapienziale, l'attesa, la trasformazione, la luna-emblema femminile, l'occulto, possono collegarsi alle sue opere.

In *Creación de las aves* (1958), infatti, la figura seduta dell'artista-alchimista, pittrice e musica dalle molteplici energie, assume propriamente connotazioni di un gufo-civetta, "metáfora visual de la creación artistica como espejo de la creación del universo" scrive Hector Tajonar (2014: 77). Come androgino con gli arti rivestiti di piume e la testa da uccello notturno, "the wise owl represents Varo's

---

l'autrice che interviene dall'interno, ponendosi nei confronti dell'essere umano in una posizione di autorevolezza e di potere in virtù della sua magica conoscenza istintuale.

[237] Idea anche costumi di danza classica riferiti all'animale. Nel 1945 crea i costumi per *Il palazzo di cristallo*, balletto di Balanchine all'Opera di Parigi, e nel 1948 si raffigura come gatta setosa per il *Bal de la Violette*, con lunghi guanti neri in omaggio probabilmente alla cantante e attrice Yvette Guilbert.

[238] Ne *La vita ideale* (1950) Leonor si ritrae con i capelli quasi "anguicriniti", come Medusa tra i gatti accovacciati e un ocellotto in una posa estremamente quotidiana, al di là dei *cliché* consueti della donna fatale, che la contraddistinguono.

ideal vision of herself as an artist, and the birds her vicarious escape from the world through painting" (Chadwick, 1991: 202-203). Alcune raffigurazioni di gufi nelle opere di Remedios sono piuttosto inquietanti e si riferiscono a personaggi con un doppio volto come in *Esquiado* (1960), in cui un mago dallo sguardo indifferente, con una sfera di cristallo nell'abito, presenta due facce. La figura femminile al centro di *El encuentro* (1962), coperta con un mantello blu, tiene una copia della sua faccia in una mano e, aprendo con l'altra una porta, incontra un gufo.

Nel gioco di sguardi e di riflessi, tra volto umano e animale, si nasconde la rappresentazione di se stessa, e, attraverso l'ibridazione e l'androginia, Remedios incontra il suo animo creativo, come Leonor Fini e Leonora Carrington. In *Caza nocturna* (1958), di nuovo, una donna-civetta appare avvolta in un panno dorato, mentre due uccelli-gufo volano attorno ad una costruzione di suggestione dechirichiana.

Il gufo, inoltre, come animale notturno, rinvia all'universo di emblemi che compaiono generalmente nell'opera pittorica di Remedios Varo, relativi spesso agli uccelli, come per Max Ernst, simboli totemici di fuga o, talora, soltanto sigle decorative che accompagnano le figure umane, che rendono il dinamismo e il rapporto con la natura. Carlos M. Luis scrive: "En muchas de sus representaciones el ave se metamorfosea en un ser hibrido al igual que ocurre en las pinturas de Max Ernst, Leonora Carrington, Chagall o Toyen. […] En los *collages*[239] de Max Ernst aparecen personajes con cabezas de aves (Luis, 2010, paragrafo 1)[240].

Il *totem* per Ernst è Loplop, (cfr. Cap. VIII), l'Uccello Superiore, che ricorre in numerose sue opere, alitando alto, come qualsiasi altra parvenza di volatile, inoltrandosi nel surreale, nei territori del visionario, come ne *Les forêts*, dipinte negli anni Venti, o implicato nel ciclo di generazione annunciata attraverso l'uovo, come in *Internal view: the egg* (cfr. Cap. VIII)[241], rinato dopo la "morte di Max nel 1914"[242], attraverso il gioco ironico e bizzarro tra animale e uomo, zoomorfismo e antropomorfismo, innocenza o spontaneità rousseauniana propria dello stato naturale e barbarie della civiltà[243] o dell'inconscio. In verità,

---

[239] Los elementos que aparecen en los collages de Max Ernst, crean una iconografía no ajena a la unión de los contrarios que los alquimistas soñaban y que formó parte del ideario de Breton. En la práctica del *collage* definido por el propio Max Ernst como una alquimia de la imagen visual, el pintor hace despliegue de una imaginación que ha enriquecido a la poesía surrealista.

[240] Recuperato da https://revista.triplov.com/numero_03/Carlos_M_Luis/index.htm (20/11/2019).

[241] "Cuando tenía quince años la muerte de una cacatúa de su posesión, coincidió exactamente con el nacimiento de su hermana. A partir de entonces subsistió en su imaginación 'una representación irracional donde confundía los pájaros con los hombres'. El pájaro (o el elemento volátil de la materia) se convirtió para él en un animal totémico pasando a formar parte de sus collages y esculturas bajo el nombre de Loplop o el Superior de los Pájaros" (Luis, 2015, paragrafo 10). Recuperato da http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/09/carlos-m-luis-el-surrealismo-y-el.html (20/11/ 2019).

[242] Tale espressione si riferisce al periodo in cui inizia a lavorare con Hans Jean Arp e Johannes Baargeld, denominandosi Dadamax, approdando al dadaismo a Colonia, dopo l'adesione al movimento del *Blaue Reiter* di Monaco e al gruppo *Der Sturm* di Berlino.

[243] Come nella serie delle *Orde*, realizzata nel medesimo periodo, possono esprimere l' "irrazionalità barbarica che preme da Oriente per travolgere il razionalismo occidentale; oppure, nelle opere in cui domina l'intrico più informe, il riaffiorare della foresta oscura e incombente

"abbassarsi" all'animalità significa riscoprire l'istintualità belluina, le sensazioni primarie, le percezioni libere da ogni associazione ai processi mentali, per "elevarsi" alla conoscenza come consapevolezza di sé e del mondo.

> Los surrealistas creyeron fervientemente en la idea de que existe un animal que nos enseña, guia y acompaña en el transcurso de la existencia terrena. Cada uno de los miembros del movimiento fundado por André Breton adoptó un animal totémico. Por ejemplo, el poeta César Moro, la tortuga, y Breton, el oso hormiguero. En general, los animales sirvieron de notable fuente de inspiración a los miembros de esta vanguardia (Gil & Rivera, 2015: 125)[244].

In effetti, la donna-gufo, come essere ibrido, permette di pensare alle donne-uccello di Max Ernst, anche se quest'ultime destano inquietudine, come nell'opera *La vestizione della sposa* (1939-1940)[245], in cui un mantello rossastro di piume ricopre il corpo femminile o androgino con testa di uccello-mostro, che rinvia all'inconscio, oltre che al processo alchemico. Come ne *Il Grande Vetro* di Duchamp, infatti, può, altresì, essere esplicata secondo un'interpretazione ermetica, in relazione all'incontro interrotto tra gli opposti, maschile e femminile, che contraddice la *coniunctio oppositorum* tipica dell'androgino (cfr. Cap. VI), così da permettere l'elevazione o l'ascensione della Sposa, attraverso lo stato di evaporazione della materia, per raggiungere il cristallino, l'aurea pietra filosofale (cfr. Cap. VI)[246]. Il fondo d'ironia, che ne emerge, compare in maniera meno pronunciata nell'opera *Creación de las aves* di Remedios, che si raccoglie intorno ad un'immagine, potremmo dire, più "quotidiana", riferibile al lavoro artistico che si identifica con la vita, per captare l'armonia intrinseca al cosmo, trovando un punto di congiunzione all'unisono tra anima individuale e *anima mundi*.

---

dall'inconscio dell'infanzia; o ancora l'ossessione di un universo vegetale le cui metamorfosi fanno irrompere mostruosi animali; o, infine, una incontenibile ostilità nei confronti del modernismo che l'artista traduce in metafore antitecnologiche" (Gatt, 1998:15).

[244] "Los pájaros se encuentran íntimamente ligados a la tradición hermética, religiosa y mitológica. […] Por su parte Breton sitúa su *Arcane 17* dentro de un paisaje poblado de aves, sobre todo marinas, profundizando aún más su sentido hermético" (Luis, 2015, paragrafo 4). Recuperato da http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/09/carlos-m-luis-el-surrealismo-y-el.html. (28/ 11/ 2019).

[245] "La figura -femenina- se encuentra coronada con la cabeza de una lechuza, animal nocturno asociada con Pallas Atenea diosa de la sabiduría. Dos seres híbridos forman parte de la composición: el primero hacia la izquierda es un cruce entre pájaro y hombre sujetando una lanza partida (símbolo fálico) que apunta hacia los genitales de la figura central. Al pie hacia la izquierda, nos encontramos a un humúnculo hermafrodita llorando (Luis, 2015, paragrafo 10). En 1948 Max Ernst dipinse *Le nozze alchemiche,* o le nozze tra zolfo e mercurio, riferendosi all'opera scritta per Johannes Valentinus Andreae nel 1616.

[246] In *Arcane 17* Breton insiste sul mito dell'Androgino primordiale, parlando della coppia come un "unico blocco di sole" in grado di garantire il potere rigenerativo del mondo e dell'umanità. L'uomo nell'ermetismo tende a trascendere la sua unità perduta in una riconciliazione o *apokastasis,* che si verifica nel Punto Supremo "che Breton aveva immaginato come l'obiettivo del Surrealismo. La tradizione ermetica prevede che l'archetipo del mondo si trova in quell'essere ermafrodita (di Ermete e Afrodite o figlio di Mercurio e Venere) che gravita sul nostro destino.

Lo stesso Breton dice "al corazón de lo que se llama la lengua de los pájaros, -es un- idioma fonético basado exclusivamente en la asonancia" (Breton, cit. Luis, 2015, paragrafo 4) che con la "sonoridad" assumono rilievo come linguaggio poetico, della illuminazione divina, rivelatorio.

> Es el Lenguaje de los Pájaros querido por los discípulos de Hermes, que obrara bajo el amparo de la Cabala Fonética, es la comunicación que quiere hacerse llegar a ciertos seres privilegiados, confundiendo al resto de los mortales. Es la clave para levantar los velos que cubren el "illo tempore" o el "oro del tiempo". Si para los hermetistas ese lenguaje es privilegio exclusivo de los iniciados, para los surrealistas es necesario que una vez encarnado en la poesía, sea objeto de revelación para todos. La práctica de la escritura automática representó en ese sentido, un esfuerzo de expresarse en un idioma que según Breton los condujera al camino de la Gnosis. Pero ¿qué era esa Gnosis para los surrealistas sino una iluminación poética? (Luis, 2015, paragrafo 4).

*Las aves* diventano archetipi jungiani che trascendono il reale nelle opere di Remedios Varo, come accenna Janet A. Kaplan (1998), alitando intorno al volto di un viaggiatore orfico come in *Trobadour* (1959) nel piccolo scafo rivestito di un abito come un essere umano, oppure sopra le teste di un gruppo di educande che si allontanano da un edificio, un collegio, simile ad un monastero medioevale in *Hacia la torre* (1960).

> The birds are almost everywhere-some perched in trees, others flying low, some peering out from the folds of draped cloaks, several others circling a group of girls, as if to herd them together. But the most astonishing ones are those flying off the artist's page as soon as they are drawn! And what strange beings are these cat-human, cat-bird hybrids? To walk through an exhibition of the paintings of Remedios Varo […] is to enter a fantastical universe where the laws of nature and our everyday ways of seeing have been dramatically ruptured. […] Transformations, both physical and spiritual, are central to her paintings, as are transmutations, as when inanimate objects become living things, or, more commonly, when human beings they adopt the forms or marks of animals, plants, insects or household objects (Vosburg, 2005: 81) [247].

L'iconografia relativa al mondo animale, nelle opere dell'artista, si arricchisce di numerosi esseri, al di là del gatto e del gufo, che testimoniano, come sottolinea Magnolia Rivera, "un profundo amor" (Gil & Rivera, 2015: 123), cosicché si aggiungono ad essi "el chivo, el gallo, […] el toro, [...], el perro", ricordando il suo cane Ludovico, come Kachina di Dorothea Tanning, raffigurato talora con il volto umano di un infante, la bambina-donna *alter ego* di se stessa, che vegliano

[247] Recuperato da https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-137-09411-7_6 (20/11/2019).

in uno stato di cura dell'essere umano, ma anche "aparecen personajes fantásticos como la sirena y el centauro" che compaiono in un'atmosfera familiare, assumendo un significato totemico[248].

Nello specchio riflettente e deformante della mente di Remedios prende forma, per mutamento metamorfico, un bestiario alchemico di carattere intimo, privato, raffigurato con scientifica precisione e in maniera più contenuta rispetto al gusto teatrale, sottolinea Jean Claude Dedieu (1978, cit. Godard, 1999: 63), ed all'estetismo di Leonor. In ogni caso la simbologia individuale è generalizzabile all'immaginario collettivo, diventando universale come nel lavoro creativo di ognuna delle artiste menzionate. L'impronta alchemica, chiaramente, rinvia al desiderio di orientarsi verso un mondo altro, per cui sia Remedios, sia Leonora, affascinate dalle arti magiche e legate da un vincolo di amicizia indissolubile all'arrivo in Messico, si raccontano i propri sogni e sperimentano insieme (cfr. Cap. I; Cap. IX). Se Leonora utilizza la sua arte per creare una potenziale metamorfosi del mondo secondo il principio femminile, istintuale e divino al tempo stesso, unica energia che può scattare o emergere all'improvviso, come scriveva a suo tempo William B. Yeats[249], l'alchimia di Remedios consiste nel trasformare il "own inner world of nocturnal visions and closed in the contingent atmosphere of her artistic proposal" come commenta Georgiana M. M. Colvile (1991: 170).

### 3.3. Ibridi mutanti

"En un mundo regido por aves y gatos abundan, además, los seres antropomorfos", scrivono José Antonio Gil e Magnolia Rivera (2015: 123-124) nel loro libro dedicato alle simbologie e agli emblemi che compaiono nelle creazioni di Remedios Varo, precisando che "véanse ejemplos -no solo en *Creación de las aves*- sino también en *Personaje pajaro* (1945), *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961), *Personaje* (1958)". Nel primo caso la traccia grafica abbozza una testa di gufo impostata su spalle appena accennate di un essere umano, nel secondo la figura sottile del "geologo" presenta, applicate sulle spalle, due ali trasparenti di libellula, nel terzo il corpo femminile che sta correndo nella foresta è dotato di ali da pipistrello, che si raddoppiano nel movimento, come le orecchie che si allungano dal volto triangolare, mentre sulla testa compaiono due corna, arcuate come quelle di una capra, assumendo le sembianze di un autentico essere-mostro.

[248] "Para brujos, chamanes y magos, el animal familiar, también llamado 'de poder' o 'tótem' representa el contacto sublime con las fuerzas de la naturaleza y del cosmos" (Gil & Rivera, 2015: 124).

[249] "Comme l'écrivait W. B. Yeats, ce poète irlandais dont Carrington enfant chérissait les oeuvres: 'Les limites de nos esprits changent constamment et beaucoup d'esprits peuvent couler les uns dans les autres […] pour créer un seul esprit, une seule énergie" (Grimberg, 1998: 314).

Il metamorfismo tra essere umano e animale o vegetale compare nelle creazioni di Remedios Varo, come *El gato helecho*, *Personaje libélula* o *Personaje-Pajaro*, in cui si assiste ad un *mix* tra umano e animale, umano e vegetale, uomo-insetto o gatto-felce, "evocando, -también- las serpientes emplumadas, las mariposas de obsidiana y otras eminentes alimañas del mundo mítico precolombino" (Andrade, 1991: 37), ma anche nelle creazioni di Leonor Fini, che raffigura la sfinge come creatura misteriosa, donna-felino come *Piccola sfinge guardiana* (1943-1944) o *Sfinge* (1954), o di Leonora Carrington, che ricorre spesso all'emblema totemico della donna-cavalla come proiezione di se stessa e del suo desiderio di libertà, da *La dame ovale* a *Self-Portrait*, da *The House Opposite* a *The Horses*. La particolarità di tali artiste consiste nella ibridazione nell'ambito di una medesima presenza di caratteristiche appartenenti anche ad animali diversi umanizzati e di simboli onirici, che appare specialmente nelle opere di Leonora, forse la più audace in tal senso, come in *El Rarvarok* (1963), in cui strane facce di sapienti si combinano con zampe e corpi di animale, cane, lupo o iena, oppure in *Sacrament at Minos* (1954), in cui le figure protagoniste sono costituite da un abbinamento tra serpente, uccello, iena e cavallo. Frutto di una fervida immaginazione in *Temple of the Word* (1954) tra le colonne monumentali incise con una molteplicità di pittogrammi, come segni simbolici simili che sembrano ricavati dalle testimonianze azteche e maya, appaiono un capro e un essere taurino simile ad un minotauro, emblema della mescolanza e trasformato al femminile, anche da Remedios, ambedue sovrastati da una strana figura con una enorme testa costituita da un quadrante o romboide a foglia d'oro con tratti somatici umani, una gamba di donna che fuoriesce da un lato e zampe animali. E'uno dei numerosi mostri, prodotti dell'inconscio, che potrebbe rinviare alla simbologia dell'energia cosmica in forma spiralica e solare. Così in *El minotauro* (1959) Remedios riprende la figura dipinta in *Personaje* (1958), già citata, un essere femminile longilineo che veste una calzamaglia simile al corpo di un insetto, senza ali, con corna di toro e sulla testa polvere cosmica che emana una luce celestiale, capace di colorare il mantello di tessuto leggero, quasi evanescente, che la ricopre. In una mano mostra una *llave* per aprire una porta inesistente nell'opera, ma da una parete aperta emerge l'oscurità del mistero, lo spazio nebuloso del profondo, in cui appare il buco di una serratura, per il transito dal conscio all'inconscio, e viceversa, proprio dello "stato di soglia" come luogo-non luogo privilegiato dall'artista. Leonora Carrington raffigura il minotauro al femminile in *Then we saw the daughter of the Minotaur* (1953), in cui una figura velata, non ben identificabile, con la testa a forma triangolare, si approssima al tavolo degli astanti, due bambini[250], insieme ad un'altra presenza, un ibrido tra un essere umano e un cervo bianco, che rinvia a significanze altrettanto simboliche, riunendo la mitologia celtica alle dottrine esoteriche, tra allucinazione e visione onirica.

[250] Sono i suoi due figli, Gabriel e Pablo, nati dal matrimonio con Chiki Weisz.

Il minotauro di Leonora e Remedios raccoglie in sé la potenza del corpo e della mente e non solo le energie primordiali, rendendo omaggio, anche se inconsapevolmente, alla rivista surrealista, menzionata nel secondo capitolo, dedicata all'essere semibestiale, *Minotaure*, pubblicata dal 1933, la cui copertina viene disegnata da Dalí nel n. 8 del 1936, proprio con la raffigurazione del minotauro. Nonostante ne emergano le forze belluine, non compare per destare timore o per allarmare in previsione di un pericolo, ma per rivelarsi emblema delle potenzialità intrinseche che costituiscono la ricchezza di ogni essere e l'onnipotenza sovvertitrice del desiderio. Assume sembianze femminili per esprimere le energie di cui è dotata l'artista donna rispetto alla dominanza maschile, presente non solo nell'avanguardia surrealista. E', infatti, capace di oltrepassare le frontiere per concentrarsi nel percorso di conoscenza, consapevole del potere che può detenere, esprimendo le proprie emozioni, mettendo a fuoco le proprie percezioni, ma primariamente riscoprendo la propria energia interna per creare. Un altro ibrido appare nei racconti della Carrington, come nell'opera pittorica *The lovers* (1987), l'uomo-lupo, che riunisce in sé sempre le caratteristiche dell'istintualità e della ferocia, ma anche della purezza concepibile come primitività e innocenza rispetto ai crismi del mondo occidentale e dell'intelligenza, come Pontefact, il cui ululato sollecita lo sciame di api a trasportare il Graal, oggetto di verità assolute, in una caverna, al termine de *Le cornet acoustique/ The acoustic trumpet*[251] (cfr. Cap. VI; Cap. IX), nato da un agnello, sposo di Anubeth, la donna-lupo, ai quali è affidato il compito della rigenerazione.

L'androgino, associabile al processo alchemico, è un *totem* comune, un ibrido che appare nelle creazioni di Remedios Varo (cfr. Cap. VI), come nelle opere di coloro con cui ha instaurato rapporti, Leonora Carrington o Victor Brauner (cfr. Cap. VI). In *El Nacimiento de la Materia* (1940) Brauner allude direttamente alla alchimia e ai Tarocchi. "El personaje andrógino aparece (con cabeza de animal), sosteniendo en sus manos al sol y a la luna juega con el simbolismo" (Luis, 2015, paragrafo 6). Un universo di forme fantastiche ed ibride tra animale ed essere umano compare in *Prelude to a civilization* (1954) che "reproduce lo expresado por el poeta alemán -Novalis (cfr. Cap. VI)- que Breton cita en sus *Prolegómenos*" (Luis, 2015, paragrafo 6) e Péret inserisce nella sua *Anthologie de l'amour sublime*. Nelle sue opere esprime la sua fantasia illimitata in una pittura elementare, primitiva, archetipica, in cui appaiono donne-lupo-pesce, con nel ventre un uovo-feto, ibridi tra volto umano e muso di gatto, o serpente, o pesce. Anche le figure femminili sognanti, che sembrano prossime a metamorfizzarsi in ibridi, si presentano nel percorso creativo di Remedios Varo come in quello di Victor Brauner, coinvolte in un percorso alchemico, o di Paul Delvaux, sospese in

[251] Nel finale de *Le cornet acoustique/ Il cornetto acustico* di Leonora, pubblicato in francese come prima edizione nel 1974 (cfr. Bibliografia), che trae riferimenti dal racconto fantastico, appaiono sulla scena esseri di diversa provenienza che suscitano sorpresa e testimoniano la possibilità di accostare aspetti anche distanti del visibile, secondo un ibridismo spaesante e un analogismo surreale che si riflette in altri personaggi come Rupert Traffix, uomo di scienza, la Regina delle api Zam Pollum, la dea Ecate, la regina dei lupi Anubeth che genera sei licantropi al termine della storia con l'immaginario re Pontefac.

una dimensione metafisica, enigmatiche e sensuali, autentiche apparizioni in una pittura che "si apre all'oggetto del desiderio rimosso" (Dentice, 1998)[252]. Così in *Naissance de la matière* (1940) di Brauner o in *Naissance de jour* (1937) di Paul Delvaux, in cui donne-albero, emblemi della terra madre, con il busto nudo e il tronco e le radici arboree in luogo degli arti inferiori, dialogano intorno all'immagine riflessa in uno specchio sopra un cippo. Erotizzano l'ambiente circostante con il loro corpo nudo nei dipinti di Paul Delvaux, in cui si distendono o siedono tra gli incroci dei binari di stazioni deserte e silenziose, dove i treni né arrivano, né partono, come in *Le train bleu or La Rue Aux Tramways* o in *Le Tramway, porte rouge, Ephèse* (1946), o ancora *Le Tramway de notre enfance (Mémoires)* o *Le veilleur II ou Horizons* (1962)[253] lungo una passerella nello spazio urbano deserto, attraggono e atterriscono, come *le femme fatale symboliste*, emblemi del desiderio rimosso in perenne stato d'attesa, tra sogno e realtà, sollecitando effetti di spaesamento e di assenza[254].

Gli ibridi, comunque, nelle opere di Remedios e di Leonora, assumono connotazioni dinamiche, poiché partecipano del movimento, non solo come testimoni del "passaggio" tra sonno e veglia, quali "custodi" della soglia tra visibile e invisibile, ma anche come "guide" nel superamento di un grado per avanzare verso un altro, superiore, nel percorso di conoscenza di sé, quindi, di acquisizione di consapevolezza propria dell'itinerario alchemico. Inoltre sono suscettibili di cambiamenti più o meno repentini, dal momento che modificarsi e cambiare comporta di alimentarsi e accogliere energie. In tal senso Remedios propone anche esseri umani combinati con elementi meccanici e mobili come la ruota, che riveste un significato simbolico, i cui riferimenti risalgono alle origini delle civiltà e che, nel suo itinerario creativo, rinvia al dinamismo interiore e al dinamismo cosmico delle "ruote" celesti.

Movimentata manualmente o per forza d'inerzia, o alimentata a produrre energia per influssi celesti, difficilmente può definirsi come componente meccanica di un ingranaggio, poiché compare completamente avulsa da ogni meccanismo automatico di trasmissione. Diventando parte delle presenze nelle

[252] "Non parlano e sono sole, solissime, anche in gruppo o in mezzo alla gente. E sono altrettanto soli anche gli uomini: ognuno, come ognuna, solo al mondo coi suoi pensieri e i suoi sogni incomunicabili. Perché, qualunque sia il sesso -ci dice questa pittura- tutte le porte di comunicazione dialettica tra gli individui sono chiuse: restano aperte solo quelle della memoria visibile e del sogno" (Dentice, 1998). Recuperato da https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/09/28/come-in-un-sogno-dipinse-eros.html (18/11/2019).

[253] "Delvaux utiliza la perspectiva para establecer una tensión entre el desnudo y el fondo, en el que estos elementos se combinan y se cargan de energía erótica" (Scott, 1992: 103).

[254] "Delvaux costruisce le sue architetture temporali, sovrapponendo epoche e luoghi diversi. Lui è un sonnambulo respinto dall'indifferenza della natura e allo spettatore-*voyeur* non rimane che un'osservazione trasversale. Se Magritte parte dall'apparenza della conoscenza e dalla banalità delle cose per rivelare l'ignoto, Delvaux dà vita ad un percorso in cui l'ignoto viene riassorbito dall'artificio (i suoi personaggi sembrano comparse sul palcoscenico di un teatro) giungendo alla sua stessa negazione" (Fiz, 2005: 103).

sue tele o tavole, più prossime agli umanoidi che identificabili come esseri umani, la ruota assume la funzione di locomozione ed appoggio, suscitando spaesamento.

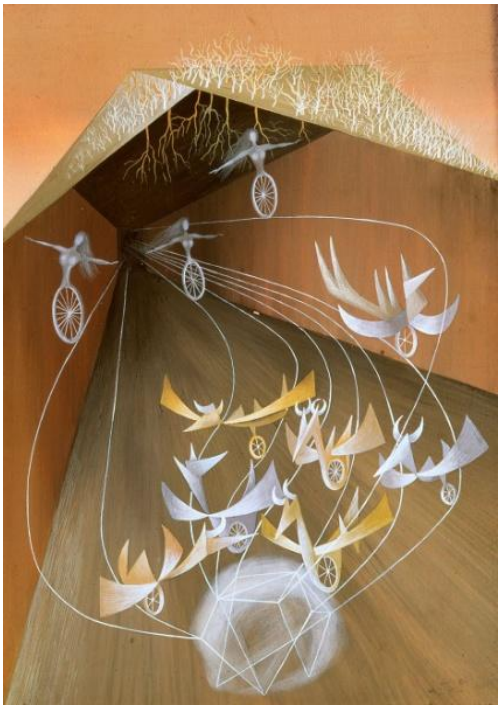


Fig. 41. Varo, R. (1944). *Ruedas Metafísicas (Bicicletas en café).* [*Gouache* su cartolina, 28,7 x 19,4 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/324259241901992532/

Così in *Au bonheur de dames* (1956) compaiono figure spettrali di donne-ruota, automoventisi, dal momento che, in luogo degli arti inferiori presentano una ruota simile a quella di una bicicletta ottocentesca (un biciclo), mentre le loro esili mani sono più simili alle zampe di insetti, farfalle o pipistrelli, che a quelle umane; si muovono leggere ed evanescenti, dal momento che il loro corpo è pressoché inconsistente, come se fossero costituite d'aria, secondo il movimento delle banderuole, che appaiono sulle loro fragili teste. Come nei riguardi di altre opere, Remedios Varo nella sua nota che accompagna il dipinto esprime la sua ironia, scrivendo che si tratta di "criaturas caidas en la peor mecanización, todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas. […] Criaturas de nuestra epoca, sin ideas propias, mecanizadas y proximas a pasar al estado de insectos, hormigas en particular" (Mendoza Bolio, 2010: 163), che si stanno recando a cambiare la propria ruota consumata, per acquistare quella di ricambio. Non ammette, quindi, la meccanizzazione, che riduce l'essere umano ad automa, incapace di pensare, di esprimersi, come ombra e spettro, senza vera vita, animo e *pensamiento*. Come spiega Tere Arcq (2008: 44), "son incapaces de evolucionar a un estado superior de conciencia y, por el contrario, están más próximas a un proceso de involución hacia estados inferiores". Secondo la studiosa possono diventare espressione dell'essere-*autómata* di Georges Gurdjieff, como "ser inferior, […] un ser en potencia que requiere de un arduo trabajo interior para alcanzar un estado de

conciencia superior"[255]. Ma la ruota acquista significanze anche di viaggi "metafisici", come cammino della propria vita in evoluzione, come in *Ruedas Metafísicas* (*Bicicletas en Café*) (1944) in cui donne-ruota viaggiano dalla terra al cielo in uno spazio cosmico, lungo itinerari intessuti come fili di una trama che si riconduce al cristallo-pietra filosofale. Con il busto femminile con le braccia allargate, come a sostenere l'equilibrio e la capigliatura fluente, anche se il loro volto non presenta tratti fisiognomici come manichini metafisici, percorrono le strade per diventare sostanze, per ricondursi all'essenza manifesta attraverso forme sintetiche di volatili con corna di toro o di capro ritagliate nello spazio come geometrie semplici di viaggianti su ruote. Così in *Transmisión ciclista* (1943) due ruote sono collegate tra loro da un filo, da un nastro elastico e da uno strano avvolgimento a molla, che sembra derivare da una ruota dentata, solitamente presente nel meccanismo di un orologio, mentre altre due poggiano su cristalli alchemici, e una *mujer-rueda* percorre il filo che le congiunge, come un'equilibrista. Nel suo libro *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo* menzionato in questo studio, Magnolia Rivera identifica in un elenco un'ampia serie di opere, in cui Remedios adotta la ruota, prediligendo il viaggio nel sovramondo rispetto all'automatismo dell'esperienza terrena, che rinvia anche a quanto il maestro Georges Gurdijeff espone nelle sue teorie spiritualiste (cfr. Cap. VI). Così in *Internado ambulante* (1962) un animale, simile ad un leone dal volto umano, transita su ruote, mentre la sua pancia si apre per lasciar intravedere da una serie di cofanetti occhi attenti di adepti che ascoltano la dottrina del saggio. Chiaramente la ruota, come elemento che assume più significanze, (cfr. Cap. VI), è utilizzata anche per il trasporto acquatico, terrestre e aereo, abbinata ai mezzi di locomozione, come possiamo osservare in *El mundo del más allá/ Trasmundo*, o in *Roulotte*, o in *Catedral vegetal* (cfr. Cap. VII) o *Vuelo mágico*, o in quanto mezzo autonomo, come in *Hacia la torre* (1960). In verità, quando diventa sostegno ed elemento utile per lo spostamento, come in *Tailleur pour dames* (1957) o in *Vagabundo* (1957), provoca un effetto di spaesamento sconcertante tanto da raggiungere l'assurdo, in quanto che è impensabile che ruote minute possano sostenere una intera figura in piedi. Essa appare, infatti, in precario equilibrio e avvolta nel mantello simile a una crisalide. come l'ibrido donna-ruota abbigliata con un *barco* in tonalità rosate nella prima opera che presenta un salone di moda. Scrive al riguardo Remedios Varo:

[255] La "diferencia -entre el arte objetivo y el arte subjetivo- marca el fundamento del pensamiento de Gurdjieff: el hombre es una máquina incapaz de hacer algo, de tener control sobre su vida y su destino, las cosas simplemente le ocurren. Sólo cuando empieza a realizar un trabajo sobre sí mismo el hombre puede dejar de ser máquina y adquirir conciencia. El artista subjetivo es el hombre – máquina, el autómata que es incapaz de hacer algo y su arte es sólo una reproducción mecánica de la naturaleza. El artista objetivo, concluye Gurdjieff, crea, es decir, decide y hace lo que quiere hacer, plasma ideas y sentimientos conscientes que producen en los hombres, según su nivel de desarrollo interior, las mismas ideas y sentimientos que el artista quiso transmitir" (Arcq, 2008: 40).

> un modelo es para viaje, muy práctico en forma de barco por detrás; al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas; detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brujula. Todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega (Mendoza Bolio, 2010: 167).

Nella seconda l'uomo che viaggia contiene nel mantello una serie di oggetti che appartengono a una "casa portatile". Remedios Varo commenta nella nota *al reverso* relativa all'opera:

> Es un modelo de traje de vagabundo, pero se trata de un vagabundo no liberado. Es un traje muy práctico y comodo: como locomoción tiene tracción delantera, si levanta el bastón se detiene; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene una puertecilla que se puede cerrar con llave; algunas partes del traje son de madera, pero - como digo - el hombre no esta liberado (Mendoza Bolio, 2010: 175).

Rispetto a *Vagabundo*, dipinto secondo echi della pittura fantastica di Bosch (cfr. Cap. X), compaiono altri modelli di abito-mezzo di trasporto, giocando sulla trasformazione che provoca spaesamento come le opere magrittiane. Così in *Exploración a las fuentes del río Orinoco*, la figura dell'artista-esploratrice nei tempi in cui si trovava in Venezuela, siede in uno strano abitacolo di tessuto a forma di uovo, resistente all'acqua, che si apre come le falde di una giacca o di un soprabito, tanto che in basso, presenta una tasca, l'abbottonatura sul davanti e un timone-elica a forma di pinna di pesce sul dietro. Potremmo continuare all'infinito per proporre ulteriori esempi, considerando la ricchezza del mondo fantastico di Remedios Varo, che riunisce l'aspetto ludico e l'elemento onirico e si apre all'osservatore come uno scrigno che contiene un tesoro o come una camera delle meraviglie da ammirare con occhi incantati, seguendo con lo sguardo le tracce pittoriche e grafiche di ogni dettaglio e avanzando per scoprire significanze nascoste.

Chiaramente il mondo privato di Remedios, come quello di Leonora, si popola di presenze totemiche, effetti della metamorfosi continua, unitamente alla molteplicità di oggetti alchemici e rituali di culture diverse, in relazione ai contesti di vita, agli ambienti in cui soggiornano e rimangono come luoghi di residenza e di esilio, al di là di quello di origine, dal momento che la curiosità della scoperta del nuovo garantisce loro la possibilità di implementare il proprio universo pittorico.

Dai personaggi mitici o leggendari, come il Minotauro-femmina o la Sibilla, a Orfeo, ai "demoni", figure spettrali e fantasmatiche, come in *Las almas de los*

*montes* (1938), in cui volti femminili emergono dalle cime di promontori oscuri, o in *Mujer con esfera* (1957), in cui appare una figura bendata o gli esseri astrali come in *El astro errante* (1967), in cui notiamo una figura con una stella che risplende in luogo del volto; da *Mi generalito (Le Marquis de la Contre-Croupe)* (1959), in cui è dipinta una strana figura con un cappello a coni rovesciati come un doppio vortice-clessidra, alla figura umana che si fonde con il meraviglioso della natura, per cui ritrae volti di personaggi immaginari**,** modificando le tipologie della ritrattistica rinascimentale, come se vestissero maschere da nuvola o da uccello, alle veggenti in cammino, come in *Luz emergente* (1962) o *El camino árido* (1962), fino alle innumerevoli invenzioni dei *Personajes*, alcuni dei quali, coperti da mantelli sfilacciati o tuniche monacali o tipiche degli antichi sapienti, presentano la pancia gravida, a forma di goccia d'acqua, in cui si intravedono minuziosi luoghi labirintici percorribili come aperture concentriche verso il mistero. Remedios Varo applica il metamorfismo alle figure coperte da un cappello a cono, che si fonde con il mantello di foglie e fiori, mentre trattiene con la mano per la capigliatura una testa femminile seminascosta dall'indumento, o ai personaggi, nella veste di saggi dalla lunga barba e baffi, utilizzati per la locomozione, tanto da assumere la forma di manubri e ruote di biciclette, in *Locomoción capilar* (1959), o ancora agli esseri mostruosi, simili a draghi in *La batalla* (1947), fino ai feticci di valore cultuale, agli strani esseri in *Tiforal* (1947-1949), marmorizzati o pietrificati in un giardino attraversato da una donna nuda, come rivisitazioni di animali preistorici. Lo stesso *Homo rodans* che Remedios rappresenta in alcuni dei suoi disegni ad inchiostro di china e acquerello è proposto come un ibrido prossimo al grottesco con le ossa che compongono una figura mostruosa coperta da un mantello di stoffa. Inoltre, Remedios, appassionata non solo di animali, con la sua fantasia trasforma anche le piante, considerando il loro potere curativo e alchemico e dimostrando specifiche conoscenze in botanica, come in *Laboratorio* (1947), in cui le ramificazioni identificabili come escrescenze di mandragora, l'erba più utilizzata da maghi, sciamani, alchimisti, assumono le sembianze di un corpo umano, come sviluppo dinamico del rapporto tra fitomorfismo e antropomorfismo e viceversa.

Inoltre gioca sul cambiamento di stato, quindi sulla

> sustitución o variación de consistencia (donde, según Caillois, "lo que era sólido se licua, lo que era líquido se evapora y se ausenta").Mundo igualmente reversible: las estrellas se transforman en alimentos (*Papilla estelar*, 1958) y los alimentos en estrellas (*Naturaleza muerta resucitando*, 1963). A veces, los muebles pueden simbolizar ciertas partes del cuerpo. Una vez retirada su funda protectora, una vez reconocida su intimidad, un sillón indiscreto abre con el pie el cajón de un armario donde se escapan nubes (*Mimetismo*, 1960): aquí se podría pensar en las catacresis "pie de mesa" y "pie de silla", las cuales al hablar de los muebles utilizan dos palabras primitivamente asociadas al cuerpo humano. El respaldo de otro sillón se abre para dejar pasar la cabeza de un

> visitante inesperado, y la mesa se desgarra en una oquedad (*Presencia inesperada*, 1959) (Guigon, 1991: 19).

Come nelle opere di Leonora Carrington, le presenze-assenze come esiti della metamorfosi nell'itinerario di Remedios Varo derivano dal portato della propria esistenza, dalle esperienze soggettive, dai timori, dalle ansie, dalle inquietudini, dai propri desideri, che comportano una presa d'atto, invitano a superare lo scarto, a guardarsi e a guardare con occhi nuovi, trapelando come per evaporazione di effluvi dal profondo alla coscienza e spaziando nel meraviglioso. Aderiscono, talora, maggiormente al carattere onirico e surreale rispetto a figure che, esaminando l'intero portato del suo lavoro artistico, sembrano mantenere i tratti fisiognomici e l'abbigliamento più aderenti al reale, anche se, in ogni caso, suggeriscono la magia e l'incanto di un universo mirabolante e sempre diverso e mutevole. Quello della Carrington in ogni opera si presenta altrettanto immaginifico, come combinazione e fusione di sogni che diventano l'unica realtà accessibile, in cui ogni elemento si origina da un altro, mentre la metamorfosi produce cambiamento, trasformazione, ma anche proliferazione, come *mix* di innumerevoli soggetti sempre nuovi e diversi che sembrano in continua profusione. Così *Plain Chant* (1947) diventa uno spazio di apparizioni che accoglie il profilo di un cavallo, con la criniera di piume, i felini dagli occhi ipnotici, una maschera negra di carattere apotropaico, lo sguardo percepibile dal retro di un androgino con gli occhi vitrei; *Tribeckoning* (1983) presenta una figura minuscola di monaco o iniziato che sta tracciando segni indecifrabili, circondata da altre tre ammantate di nero, come fantasmi, prossime ad un lampione che illumina l'oscurità.

Così nelle camere delle meraviglie di Leonor Fini, con cui Remedios non ha stabilito rapporti diretti, anche se fa parte del medesimo clima nel periodo dei soggiorni parigini, compare, altresì, una ricchezza di oggetti e presenze in proliferazione che si innestano e dialogano le une con le altre, come nel racconto fantastico. Talmente variegata è la loro tipologia in relazione alle parvenze e alle figure fantasmatiche da raggiungere l'esubero e il virtuosismo stilistico, quale aspetto proprio del suo estetismo, che compare nell'ostentazione dei materiali preziosi di cui sono costituiti gli oggetti stessi, nominati e descritti nei romanzi brevi menzionati, nutriti di suggestioni manieriste e barocche, apprezzando l'artificio in commistione alla *natura naturans.*

Ne *La notte dei sospetti* (1987) figure fantasmatiche vagano nell'oscurità e nel vuoto, mentre ne *L'eletta della notte* (1986), sempre in uno spazio indelimitato ed evanescente, emerge una faccia grottesca ed enigmatica, con i tratti somatici accentuati; ne *Le Streghe* (1959) compaiono volti mostruosi su un fondo rossastro, come se fossero presenze impegnate nella mescolanza degli elementi per raggiungere nel crepitìo del fuoco l'oro alchemico. In *La stanza dell'eco* (1975) un fanciullo dallo sguardo ipnotico, rivolto verso l'osservatore, attrae i nostri occhi come un'immagine riflessa nel vetro trasparente. Apparizioni, visioni prossime a

scomparire, come quando ognuno di noi guarda la propria immagine nello specchio e ne coglie le distorsioni, i metamorfismi, le stranezze e le irregolarità che comportano di percepire il punto di soglia, la discrepanza, per vedersi vivere.

Suggestioni, corrispondenze analogiche, simbologie totemiche e archetipiche emergono nell'itinerario di Remedios Varo come in altri artisti/ artiste[256] che, gravitando nel medesimo *entourage*, invitano ad esplorare nel profondo. Potremmo dire che, invece di produrre discrepanza, questa "varietà" del molteplice giunge ad embricarsi nel suo lavoro, secondo un approccio che rispecchia il nomadismo culturale dei tempi odierni, per cui il *kitsch* non è sinonimo di cattivo gusto, ma di mescolanza, ibridazione e integrazione.

### 3.4. Studio di caso. Le suggestioni di Salvador Dalí

Il metamorfismo e l'ibridazione presenti nelle opere di Remedios Varo invitano a riflettere ed a proporre confronti, come indicato in questo capitolo, con artiste che hanno gravitato nell'ambito dell'avanguardia surrealista e artisti che hanno militato come esponenti del movimento, anche se con alcuni non ne ha condiviso direttamente le esperienze. Tra quest'ultimi, al di là di Max Ernst e René Magritte, nei cui riguardi proponiamo taluni accenni in questo studio, riguardo alle tecniche del *frottage* e *grattage* ed al metamorfismo dell'ambiente spaziale e dei soggetti della composizione (cfr. Cap. VII, VIII e Cap. X), poniamo attenzione a Salvador Dalí, che, in verità, entra a far parte del gruppo nel 1929 e ne viene espulso nel 1934, per impostare relazioni possibili con gli elementi presenti in alcune creazioni pittoriche di Remedios Varo. Nonostante che quest'ultima non sopportasse l'eccentrico e stravagante artista di Figueres, come menziona nel suo libro Beatriz Varo (1990: 39) e come sottolinea Lourdes Andrade (1996: 15) nel suo saggio *Metamorfosis*, quando scrive che "se dice que experimentaba antipatía por Dalí, pero es interesante considerar la evidente influencia de este artista en su obra posterior", possiamo individuare gli aspetti essenziali della sua poetica per capire come ne sia stata indirettamente influenzata.

Sicuramente Remedios, mentre vive a Madrid dove frequenta, dal 1924, l'Accademia San Fernando, visita le esposizioni madrilene, come la *Primera Esposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, inaugurata nel maggio 1925, in cui erano presenti alcune opere di Dalí, o la *Exposición de nuevos pintores españoles* apertasi nel marzo 1929 presso il Jardín Botánico, a cui di nuovo partecipa l'artista di Figueres. Varo ha potuto trarre riferimenti più precisi da chi ammirava

[256] I surrealisti anche ne "los "Cadáveres Exquisitos" productos del espíritu lúdico que siempre los ha animado, producen una extensa variedad de híbridos que van surgiendo al azar: desde los "elefantes con cabezas de mujer" mencionados en los *Campos Magnéticos*, hasta la superposición de figuras que van formando extraños y a ratos grotescos animales, semejantes a los que aparecen en muchas culturas antiguas" (Luis, 2015, paragrafo 7).

la pittura di Dalí, quindi da Esteban Francés e Óscar Domínguez con cui collabora nel periodo barcellonese (cfr. Cap. I; Cap. IV) [257].

Probabilmente Esteban Francés, ne è stato il tramite, considerando che, sicuramente il giovane artista, con cui Remedios lavora e instaura un legame mentre vive a Barcellona, agli inizi del suo itinerario creativo, si era avvicinato alla ricerca daliniana attraverso gli appartenenti al gruppo ADLAN, che, a loro volta, ne "risentivano l'influenza", come ribadisce Josep Corredor-Matheos (1988: 49), nei "loro intendimenti poetici e nella loro modalità stilistica". Oltretutto sia il maestro di Figueres, sia Joan Miró, avrebbero dovuto essere presenti, come menzionato (cfr, Cap. I) nella Esposizione Logicofobista, dal momento che i due artisti erano punti di riferimento imprescindibili in Catalogna, da ammirare per orientarsi verso il surrealismo:

> No obstante, se observa que los artistas de ADLAN, es decir, aquellos que, en mayor o menor relación, digamos, orgánica, mantuvieron el grupo, no revelaron una especial inclinación a seguir los pasos mironianos. Tal vez porque resultaban más vistosos y, es obvio decirlo más espectaculares los gestos e imágenes de Dalí, más de acuerdo, por otra parte, con los rasgos generales del evangelio de Breton. Esta última influencia la de Dalí, es evidente en Angel Planells, Artur Carbonell, Jaume Sans, Joar Massanet y Antoni G. Lamolla, si bien en algunos de ellos se mezcla con la de otros de menor relevancia" (Corredor-Matheos, 1988: 49).

Anche Lucía García de Carpi sottolinea:

> Las repercusiones que tuvieron en los artistas más jóvenes, aquella que de modo sistemático dieron a conocer la última producción de Dalí y Miró, antes incluso de que las mismas fueran presentadas en París. […] En el contexto del surrealismo catalán Joan Miró gozó siempre de un extraordinario prestigio. No obstante, sería Dalí el que con su actuación determinaría la orientación mayoritaria de los pintores hacia el automatismo de funcionamiento simbólico. La relevancia de sus textos, sus controvertidas comparecencias públicas, así como la insolente audacia de sus imágenes hicieron mella tanto en los pintores de su generación como en aquellos otros un poco más jóvenes, que empezaron sus andadura artística a comienzos de los años treinta. En este sentido ni Esteban Francés ni Remedios Varo fueron una excepción (García de Carpi, 1997: 45-46).

[257] Anche il poeta dell'amor sublime prediligeva l'artista di Figueres: "Creemos también -escribirían mucho después André Breton y Benjamin Péret en una declaración conjunta, y no se olvide que el último era el poeta surrealista que más admiraba entonces Dalí,- que el secreto del misterio inherente a los primeros cuadros de Chirico, que a nuestros ojos elevan de categoría a toda la pintura moderna, reside en la aparición de estatuas desconocidas por nosotros en plazas desiertas donde el sol proyecta su sombra" (Breton & Péret, 1951, cit. Santos Torroella, 2006: 328).

La studiosa è, infatti, convinta che ambedue traessero dai "maestri", come altri giovani artisti del periodo, suggestioni dal "vocabolario" di segni simbolico-ossessionali soggetti al metamorfismo organico[258].

> Mostrándosenos en sus inicios, receptivos al impacto del maestro de Figueras. No es difícil, por tanto, encontrar en las obras tempranas de ambos, recursos tan característicos del vocabulario daliniano como los alargamientos de miembros, o las materias víscosas, si bien, operando tan sólo a nivel de meras citas, y sin caer nunca en el mimetismo descarado de otros artistas coetáneos (García de Carpi, 1997: 46).

In tal caso, riconosce, quindi, il talento di ambedue, anche se sottolinea che si limitavano a pure citazioni riferibili alla sperimentazione daliniana, per poi avviarsi verso un percorso personale di ricerca. Capaci di costituirsi un bagaglio di conoscenze da rielaborare, per applicarle in modalità altre, subiscono chiaramente influssi dal contesto artistico culturale del tempo, in verità, non passivamente imitando, ma accogliendo spunti per la riflessione e per proseguire la propria indagine. Così non adottano il puro citazionismo come sola riproposizione di elementi presenti nelle opere del maestro di Figueres. D'altra parte quest'ultimo, anche se nell'*entourage* barcellonese era riconosciuto come un artista di rilievo per l'avanguardia di impronta rivoluzionaria, difficilmente si riconosceva in un gruppo, anzi per la sua personalità eccentrica viene espulso non solo dall'ambiente accademico[259] (cfr. Cap. I e Cap. IX), ma, come menzionato, anche dall'avanguardia.

André Breton lamentava nelle opere dell'artista il dominio dell'attività e volontà cosciente su ciò che "supuestamente procedía del inconsciente"[260], anche se la pittura daliniana, in verità, mantiene un potere rivelatorio e l'approccio con il sogno, come "otra mitad de la vida, un plano de experiencia diferente al de la vida consciente, cuyo conocimiento y liberación -per i surrealisti- incide de modo

[258] Josepina Alix Trueba scrive riguardo a Esteban Francés: "Desde la etapa barcelonesa y sus comienzos como pintor, en los que había desarrollado lo que podríamos llamar un surrealismo de raíz daliniana, con fuerte dependencia de la figuración y exploración en el mundo del inconsciente" (Alix Trueba, 1997: 28-29).

[259] "Dalí, que había sido espulsado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a principios del curso escolar 1923-1924, por prescripción paterna permaneció en Madrid para seguir estudiando por su cuenta en la Academia Libre de otro pintor catalán, el tortosiano Julio Moisés" (Santos Torroella, 2006: 200).

[260] "La vertiente simbólica de la pintura surrealista, dado que efectúa a posteriori la fijación de una imagen mental por medio de una figuración muchas veces extremadamente imprecisa, se presta igualmente a todo tipo de falsificaciones: siempre es posible construir una imaginería pseudo – onírica para un trabajo totalmente controlado, y siguiendo esta vía, de hecho se han visto proliferar demasiada cantidad de obras fantásticas cuya aparente extrañeza no era sino banalidad disfrazada" (Guigon, 1991: 17).

especial en el enriquecimiento y ampliación del psiquismo, que constituye su objetivo principal" (Jiménez, 2013: 18)[261].

Scrive nei suoi riguardi Sebastiá Gasch[262] che, su *La Gaseta de les arts*, tentava di orientare l'interesse del pubblico verso l'avanguardia: "Es el antisuperrealista tipo, nadie odia con tanta vehemencia el superrealismo como Dalí. La amistad fraternal que nos une con él, nos permite afirmarlo" parlndo ella sua "tendencia plásticopoética" (Gasch, 1928, cit. Torre, 1933: 9). Comparando Dalí e Buñuel, Guillermo de Torre afferma:

> Ambos españoles han traído a la mixtura típicamente parisina del superrealismo algunos atributos genuinos: la violencia virgen, la crudeza imaginativa intensa sin adobos, la irrespetuosidad suprema, la mofa, el sarcasmo, la ironía superior de las antítesis; en todas esas cualidades soterrañamente ibéricas que entre nosotros -aunque se produzcan de modo abrupto y no "literario" o sistemático- son casi moneda corriente (Torre, 1933:10)[263].

Comunque la sua pittura presenta una serie di aspetti che, in realtà, si connotano come caratteristiche proprie dell'arte e delle concezioni surrealiste, al di là di ogni classificazione che lui, come Remedios, difficilmente accettava.

Il metamorfismo organico come deformazione paranoica del reale, le immagini oniriche, ossessionali, gli effetti spaesanti e provocanti della visione, il gusto del meraviglioso si possono riconoscere, in verità, nelle opere daliniane come *topoi*

---

[261] "En el surrealismo, el sueño deja de ser considerado como un vacío, un mero agujero de la conciencia, para ser entendido como 'el otro polo', más o menos latente o no completamente explícito, del psiquismo. Lo "real" se amplía en lo 'surreal', cuya manifestación más consistente por su continuidad e intensidad, sería el sueño" (Jiménez, 2013: 18). Recuperato da http://www.inmaterial.com/jjimenez/actas.pdf (20/10/2019).

[262] Nel 1928 firmò con Salvador Dalí e Lluís Montanyà il *Manifesto giallo*, e nel 1929 pubblicò, con Montanyà e Guillermo Díaz-Plaja, l'unico numero della rivista *Fulls Grocs*, il cui tono provocatorio raccolse aspre critiche. Gasch estese il concetto di arti dello spettacolo a tutti gli spazi sottovalutati dell'epoca, come spettacoli di burattini, caffè circensi o teatrali. Dopo un po', abbandonò le critiche artistiche per la sala da musica di *La Publicitat* e *Mirador* e, come critico cinematografico, a *L'Opinió*.

[263] Inoltre Guillermo de Torre pone una questione, manifestando la sua diffidenza: "Que significa el superrealismo en pintura, y con relación al movimiento capital que caracteriza la época precedente, el cubismo?". De hecho lo considera como "una prolongación extemporánea de cierto delicuescente simbolismo" a diferencia del cubismo, "arte demasiado intelectualista, conceptual y rígido" mientras que el superrealismo "aparece ya cargado, desde ahora, con los epítetos de literario, barroco y romántico" (Torre, 1933: 11). Subraya: "Un romanticismo nuevo" y añade que "se ha insistido quizá excesivamente en el carácter presuntamente extrapictórico, infraplástico" y "lleno de intenciones simbólicas, misteriosas o sociales. 'Pintura literaria' dícese habitualmente". Concluye: "Quizá contribuyan a la mejor comprensión y sean válidas para Dalí las razones con que Cocteau, en su ensayo *Des Beaux-Arts considérées comme un assasinat/ Bellas Artes consideradas un asesinato*, explica al precursor Chirico: 'Es un error confundirle con un pintor literario. Sus invenciones son invenciones de poeta. Maniático, si queréis, pero literario, no'" (Torre, 1933: 11).

che compaiono anche nelle creazioni degli artisti del gruppo francese, nonostante che Dalí elabori "pitture di sogni" che derivano da un metodo da lui proposto che, almeno in parte, lo distingue dagli altri esponenti, la paranoia critica. Ne parla in *Minotaure* e *Conquête de l'Irrationel* nel 1935, precisando che si tratta di un "metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basata sull'associazione interpretativo-critica dei fenomeni deliranti"[264], che deriva da un processo continuo tra sonno e veglia, in quanto che, come spiega l'artista stesso, comporre un quadro per lui significa dipingere ciò che in fasi alterne sogna durante la notte, svegliandosi per tracciare sulla tela immagini ossessionali per poi tornare a dormire fino al momento di veglia successivo. In *Vie secrète* nel 1942 descrive, con enfasi, la sua maniera di forzare l'immaginazione:

> Al levar del sole, mi svegliavo e, senza lavarmi né vestirmi, mi sedevo davanti al cavalletto piazzato nella mia camera di fronte al letto. La prima immagine del mattino era quella della tela che sarebbe stata anche l'ultima immagine che avrei visto prima di coricarmi. Cercavo d'addormentarmi, fissandola, per conservarne il disegno durante il sonno, e, a volte, nel mezzo della notte, mi alzavo per guardarla un istante al chiaro di luna. O meglio, fra un sonno e l'altro, accendevo la luce per contemplare questa opera che non mi abbandonava mai. Durante tutta la giornata, seduto davanti al mio cavalletto, fissavo la tela come un *medium*, per vederne sorgere gli elementi della mia immaginazione. Quando le immagini si situavano esattamente nel quadro, le dipingevo a caldo, immediatamente. Ma a volte, mi occorreva attendere delle ore e restare ozioso, il pennello immobile in mano, prima di veder nascere qualcosa (Dalí, 1942, cit. Crispolti, 1969: 20)[265].

Come spiega José Pierre, "con -tale metodo- Dalí ha voluto arrecare al Surrealismo un contributo rivoluzionario, sostituendo alla passività dell'automatismo il dinamismo del delirio di interpretazione, corretto o più esattamente rafforzato dalla partecipazione critica dell'intelligenza (Pierre, cit. Crispolti, 1969: 20). Le sue immagini assumono, dunque, un carattere ossessionale, anzi un'estrema forza o provocazione allucinatoria, "attraverso una meticolosa e virtuosistica descrizione di incongruenze e deformazioni onirico-paranoiche" (Crispolti, 1969: 21), e l'evidenza dei sogni, nel momento in cui appaiono più "nette" e "lucide", paradossalmente, della realtà, ma inspiegabili a livello razionale[266]. "Tutta la mia ambizione, -scrive l'artista nel 1935 in *La*

[264] "Il fenomeno paranoico, in cui si riassumono tutti i fattori e processi sistematici associativi, riproduce una figurazione psicointerpretativa che è identificabile solo a posteriori come conseguenza dell'associazione interpretativa. .

[265] "Il procedimento consiste nel sollecitare i suggerimenti successivi di una realtà data, in rapporto naturalmente all'ampiezza delle facoltà interpretative del soggetto; una realtà data ne suggerisce così due, tre o più, con il risultato finale di un 'saggio di disorganizzazione del mondo esterno, una sorta di slancio parossistico verso lo spaesamento' (Marcel Jean)" (Crispolti, 1969: 20).

[266] "L'allucinazione nasce da un'evidenza totale, irrecusabile, bagnata da una luce boreale, che ripropone lo 'spaesamento' della surrealtà dechirichiana, ma come riportandolo ad una condizione

*conquête de l'irrationnel*- sul piano pittorico, […] consiste nel materializzare con la più imperialistica smania di precisione le immagini dell'irrazionalità concreta" (Dalí, 1935, cit. Crispolti, 1969: 21), che provvisoriamente non sono spiegabili, né riducibili attraverso i sistemi dell'intuizione logica o i meccanismi razionali. Per l'artista la pittura è la "fotografia a mano e a colori dell'irrazionalità concreta e del mondo immaginativo generale" (Dalí, cit. Crispolti, 1969: 21).

In verità, la sua diventa una modalità di elaborazione non completamente incontrollata, in quanto che, oggettivando le sue esperienze irrazionali, che procedono come associazioni psichiche, secondo "la più ortodossa adesione alle idee di Freud", propone combinazioni di immagini secondo un'interpretazione critica suscitata nell'osservatore, ma propria anche dell'artista, per cui le sue ossessioni, sviluppate in tutta la loro potenza, sono ulteriormente interpretate in una "condizione di piena coscienza" o di uno stato di consapevolezza ineludibile, o almeno di un margine di controllo inevitabile. Infatti il pensiero automatico, libero dal controllo della ragione, ma anche "incontaminato da ogni pregiudizio estetico o morale", emerge solo nei cadaveri squisiti che lui, come Remedios Varo e gli altri artisti del gruppo parigino realizzavano durante gli incontri o le conversazioni in case private (cfr. Cap. II).

Certamente il termine di riferimento sia per il fautore del movimento, sia per gli esponenti surrealisti, come per Dalí, è la psicanalisi freudiana, come appena menzionato, considerando, oltretutto, che questi incontrerà il maestro viennese nel 1938 a Londra[267], nutrendosi di teorie che "sono delle specie di allegorie destinate a illustrare un certo compiacimento nel sentire gli innumerevoli odori narcisistici che emanano da ognuno dei nostri cassetti" (Sekanic, 2004)[268]. Dalí, in seguito, avrebbe aggiunto, quasi trasformando in aneddoto quanto indicato da Freud:

> l'unica differenza tra la Grecia immortale e l'epoca contemporanea è costituita da Sigmund Freud, il quale ha scoperto che il corpo umano, puramente neoplatonico all'epoca dei Greci, è oggi pieno di cassetti segreti che soltanto la psicanalisi è in grado di aprire (Dalí, cit. Levi, 2018)[269].

Il dipinto *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un momento antes del despertar* (1944), elaborato quasi un decennio più tardi rispetto al dipinto *El agente doble* di Remedios Varo, è un esempio di "trasferimento" dei concetti di Freud da parte di Dalí, illustrando uno dei meccanismi mentali studiati dalla psicanalisi, ovvero l'effetto che uno stimolo esterno, percepito durante il sonno, produce sul sogno stesso (cfr. Cap. II).

---

di archetipi ontologici" scrive Enrico Crispolti (1969: 20), riferendosi alla pittura di Yves Tanguy, con un'interpretazione che, comunque, potrebbe essere valida anche per Salvador Dalí.

[267] Salvador Dalí è l'unico pittore surrealista che è stato elogiato da Sigmund Freud in una lettera inviata a Stefan Zweig nel 1938 (cfr. Cap. II).

[268] Recuperato da http://www.triesterivista.it/scuole/percorsi/sonja/arte.htm (30/12/2019).

[269] Recuperato da https://www.thedaliuniverse.com/it/news-dali-e-freud (20/11/2019).

Nell'istante in cui la figura dormiente di Gala, viene punta da un'ape che appare ronzante vicino a una melagrana simbolo della fecondità e dell'amore ardente ed in cui avverte il dolore in uno stato di incoscienza, si producono una serie di sensazioni ingigantite che irrompono come immagini allucinatorie, dal pesce che fuoriesce dalla melagrana alle tigri, al fucile a baionetta la cui punta sta per toccare il braccio della donna distesa, come uno stimolo che innesta una serie di associazioni psichiche che rinviano al procedimento associativo freudiano.

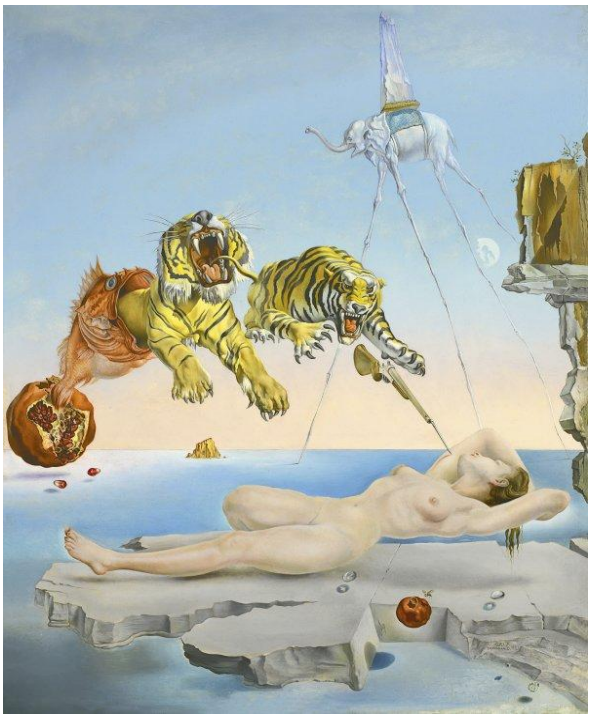


Fig. 42. Dalí, S. (1944). *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un momento antes del despertar.* [Olio su tavola, 51 x 41 cm]. © Museo Thyssen Bornemisza, Madrid. Recuperato da https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/dali-salvador/sueno-causado-vuelo-abeja-alrededor-granada-segundo-antes

Sicuramente Remedios come Esteban anche se solo in parte traggono riferimenti dalla pratica daliniana del cadavere squisito come lavoro collettivo, che praticano nell'ambiente barcellonese, insieme a Óscar e Marcel (cfr. Cap. II), dopo averne conosciuto le applicazioni sperimentali nella capitale francese, indirettamente risentono dell'energia creativa del maestro di Figueres. Se nell'opera menzionata (cfr. Cap. II) *Composición* del 1935 "reencontramos la sensibilidad de la linea y la forma de los mejores dibujos de Salvador Dali", come scrive Arnau Puig (1975: 14, cit. Kaplan, 1998: 38), come menzionato, in occasione di una esposizione di omaggio al surrealismo, in cui viene presentata, in altri lavori rinvia ad alcuni "motivi" o "elementi" presenti nelle sue opere pittoriche, riferendosi, in particolare, a quelle elaborate tra la seconda metà degli anni Venti e nel corso degli anni Trenta. Osservando, per esempio, *Muchaca de*

*Figueres* (1926), la figura femminile di spalle impegnata nel lavoro di ricamo a tombolo tipico della terra di origine di Dalí, che la dipinge, con precisione di tratto e di tocco cromatico permeato di un luminismo particolare, presso un balcone, dal quale sono visibili gli edifici rappresentativi del nucleo urbano e, più oltre, una catena di montagne, potremmo individuare corrispondenze con il lavoro di *costura* e *tejido* delle "vestali" in *Bordando el manto terrestre* o della donna-artista seduta in *Tejedora de Verona*, anche se Remedios le ha dipinte in un periodo assai più tardo, quando vive in Messico.



Fig. 43. Dalí, S. (1926). *Muchacha de Figueres*. [Olio su tela, 20,8 x 21,5 cm]. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/189/muchacha-de-figueres

Così in *La imagen desaparece* (1938)[270] l'osservatore è implicato o assorbito in una doppia visione, del "retrato de Velázquez" e di una donna che legge, le cui mani affusolate con le dita allungate ricordano quelle delle figure dipinte da Remedios Varo nelle sue opere, così come la pavimentazione a riquadri, retaggio della prospettiva rinascimentale, che appare in *Ciencia inútil* o *El alquimista* (1955) della stessa e anche in *Machine infernale* (1937) di Óscar Domínguez.

[270] È una delle doppie immagini più famose sviluppate dal suo metodo paranoicocritico: a prima vista, possiamo contemplare un personaggio femminile che sta leggendo una lettera in una stanza, con una mappa sullo sfondo, che ricorda, quasi letteralmente, il noto lavoro *La lettrice di Vermeer* e, allo stesso tempo, rappresenta, con una semplice accettazione della nostra percezione, il ritratto di Velázquez.

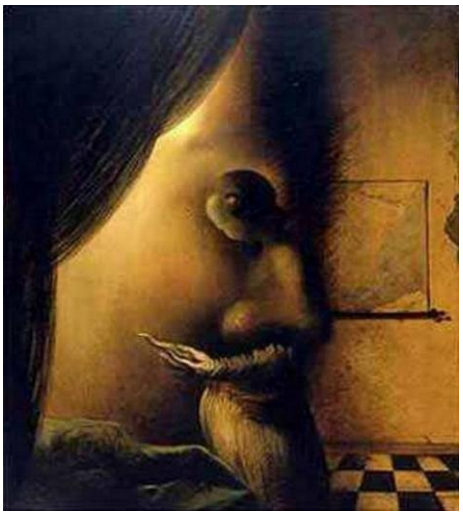


Fig. 44. Dalí, S. (1938). *La Imagen desaparece*. [Olio su tela, 56,5 x 50,5 cm]. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/379991287282081322/

*Simbiosis mujer-animal* (1928) di Dalí rende propriamente una soluzione metamorfica con connotazioni sessuomorfiche che non appaiono in Remedios Varo, che però impegnata, come menzionato, negli anni Trenta a sperimentare le tecniche surrealiste, partecipando al gioco del cadavere squisito (cfr. Cap. II), propone in alcune opere trasformazioni e combinazioni gratuite, come appare in *El agente doble* (1936) (cfr. Cap. II), in cui il prolungamento organico rossastro che fuoriesce dalla parete, con all'estremità una mano simile a un guanto contenente uno strano elemento morbido e rotondo come una palla con un filamento simile a uno spermatozoo, si approssima al metamorfismo daliniano. *Figuras tumbadas en la arena* (1926)[271], anche se risente degli esiti picassiani, presenta anfratti rocciosi in cui giacciono corpi umani monumentali, come manichini statici metamorfizzati con la terra, e una superficie marina dipinta a onde minute arcuate che sembrano quasi solidificarsi come nell'opera *El mundo del más allá* (1955) di Remedios Varo. In verità, in quest'ultima, titolata anche *Trasmundo* (1955), come afferma Lourdes Andrade (1996: 1), "la imagen pintada por Remedios es más sombría, más misteriosa, cercana a la atmósfera de ciertos paisajes románticos"[272], e, aggiungiamo, leonardiani, se osserviamo lo spazio nebuloso in lontananza, che potrebbe ricordare *La vergine delle rocce* di Leonardo, considerando che l'artista osserva e conosce anche l'arte rinascimentale.

[271] Esposta nella seconda mostra individuale di Dalí presso le gallerie Dalmau di Barcellona, dal 31 dicembre 1926 al 14 gennaio 1927, quest'opera è senz'altro nata dopo la visita di Dalí nello studio parigino di Picasso, che provocò un cambiamento nella sua pittura.

[272] In ogni caso promontori rocciosi appaiono anche in altre opere, come *El espectro del sex-appeal* (1934), o in *Composición surrealista con figuras invisibles* (1936), iniziata nel 1926 ed elaborata in due fasi, in cui emergono la superficie marina e la baia di fronte alla sua casa a Llaner de Cadaqués. Il mare, al di là della scena paesaggistica, diventa un elemento fondamentale anche per altri artisti surrealisti, così come per Remedios Varo, in quanto che è il *mare magnum* dell'immensità, del profondo.

"La representación minuciosa, la frecuencia de paisajes estructurados sobre la base de formaciones rocosas y el elemento "onírico" que preside ambos universos pictóricos, el de Dalí tanto como el de la Varo", sono gli aspetti che, secondo la studiosa (Andrade, 1996: 16) possono permettere di stabilire delle "relazioni" a distanza tra i due percorsi creativi. In tal senso, riguardo alle protuberanze ed alle formazioni geologiche, la medesima propone un confronto tra *La cabeza de Helena Rubinstein emergiendo de un acantilado*, dipinta da Dalí tra il 1942 e il 1943, e *El flautista*, elaborata da Remedios nel 1955, e "por otra parte, escenas como las representadas en *Dalí! Dalí!* (1954) o *Paisaje de Port Lligat* (1956) en donde las formaciones rocosas rodean una superficie cubierta por agua". Potremmo, in verità, aggiungere anche altri elementi, come le radure, spazi senza fine, presenti in alcune loro opere, rispetto agli interni in cui la nostra inserisce i suoi personaggi-*viajeros*, che rendono l'idea dell'indeterminato (cfr. Cap. VII). Così in *Dalí desnudo en contemplación frente a cinco cuerpos regulares metamórficos en corpúsculos* (1954), appare improvvisamente Leda di Leonardo "cromosomatizzata" (frammentata in corpi cromatici che assumono i tratti del viso di Gala), sospesa rispetto ad una estesa superficie marina trasparente, di cui è visibile il fondo, con le rocce a fior d'acqua, mentre la figura partecipa ad un processo di trasmutazione di Gala-amante, come la Sposa nel Grande Vetro, in materia corpuscolare. La scena è assai simile al paesaggio marino, in cui compare anche *el perro* addormentato, di *Dalí a la edad de seis años cuando creía que era una niña, levantando la piel del agua para ver un perro dormido a la sombra del mar* (1950), in cui subentra l'effetto spaesante determinato dall'acqua che diventa un telo sollevabile[273]. In verità, le opere che hanno creato suggestioni nell'itinerario di Remedios sono, come prima indicato, quelle elaborate dall'artista di Figueres, appartenenti specialmente agli anni Trenta, quali, per esempio, *La metamorfosis de Narciso* (1937)[274], in cui emerge il doppio e l'uovo nella trasformazione organica e nella pietrificazione, l'eterno ritorno (cfr. Cap. V) o *Carreta fantasma* (1933) in cui sul fondo di una radura arida e luminosa compare un carro che sembra mescolarsi con il villaggio dipinto in lontananza, nella applicazione del metodo paranoico critico[275]. Lo stile minuzioso e *retocado* di Dalí, in verità, dipende, propriamente da tale metodo, in quanto che come sottolinea José Pierre:

[273] Il cane addormentato si riferisce al primo film surrealista di Luis Buñuel, *Un chien andalou/ Un perro andaluz*, come afferma Agustín Sánchez Vidal, (1988: 279).

[274] L'opera pittorica gioca sulla stereoscopia di due forme: il corpo del mitico Narciso, piegato su di sé, e a destra, con gli stessi tratti, una mano che tiene un bulbo di narciso. Alla luce calda del primo corrisponde quella fredda del secondo, che indica l'avvenuta pietrificazione. Narciso si curva sull'acqua (il tempo) per osservarsi e sogna la forma perduta, ovvero l'eterno ritorno. dissolvendo nel riflesso, meta irraggiungibile, la consapevolezza della propria identità.

[275] Infatti al centro di un'arida pianura e allo stesso tempo luminosa, osserviamo un carro a due ruote che si dirige verso un villaggio. La forma della tartana tende a fondersi con la città. Questa è un'illusione della prospettiva perché dove ci aspettavamo di vedere le ruote, ci sono due picchetti bloccati nel terreno.

> simboliza […] la voluntad de someter los datos de la imaginacion al rigido control de la inteligencia -aggiungendo che- la trayectoria de Dalí[276] se explica no sólo por su opción -de carácter dogmático- dirigida contra la 'pasividad' del automatismo[277], sino por el deseo de sacar el máximo partido de su hallazgos, poéticos y plásticos (Pierre, 1996:19).

E' questo "control de la inteligencia" che può diventare un tratto comune con la pittura di Remedios Varo, capace sempre di organizzare gli elementi dell'opera e di una indagine critico-ironica che non traspare solo dalle sue "notas al reverso", a commento dell'opera (cfr. Cap. IV) ma anche dal suo sguardo vigile che trapela da ogni composizione.

Un altro esempio su cui indagare per individuare talune inferenze con gli esiti daliniani è *Composición* di Remedios Varo e *Composición surrealista* di Esteban Francés, opere che abbiamo già esaminato (cfr. Cap. II), in cui il metamorfismo delle figure si presenta nella trasformazione di un arto che diventa protesi, o stampella, come in *Jirafa en llamas* (1936-1937) di Dalí, una delle sue opere più emblematiche. In altre precedenti come *Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro* (ca 1934)[278] o *Elementos enigmáticos en un paisaje* (1934)[279] in uno sfondo di intensa luminosità, l'immagine della torre, filtrata nella sua pittura dalla lezione di De Chirico, può diventare un altro elemento di confronto, considerando che la nostra era affascinata dalla pittura metafisica (cfr. Cap. VII). Così in *Retrato de Emilio Terry* (1934) di Dalí appare una torre di carta sul tavolo, vicino allo strano polimorfismo di un oggetto-

[276] "La trayectoria daliniana […] consiste, a partir de una alucinación -auténtica o simulada- en convocar todos los recursos de la inteligencia interpretativa, que serán usados hasta su agotamiento, sin que el artista deje de sujetar firmemente las riendas de su inspiración" (Pierre, 1996: 22). Si differenzia, chiaramente, dalla decalcomania che "se realiza a ciegas", mentre per Dalí la pittura è "fotografía en color de los bosques, las montañas, las grutas, las ruinas, los fondos marinos y muchas otras cosas" (Pierre, 1996: 22), e dal "*frottage* de Max Ernst -che- estaba también 'al alcance de todos', pero la manera de obtenerlo 'seguía manteniendo cierto equívoco entre lo involuntario y lo volontario, dedicando la mayor parte al razonaimento', como escribía Breton tres años más tarde" (Pierre, 1996: 22).

[277] Come particolare tecnica dell'automatismo, l'interpretazione critica del metodo paranoico può comportare un parallelismo e una linea di congiunzione tra la sperimentazione di Remedios e quella dell'artista di Figueres (cfr. Cap. III). Dalí definì la paranoia come "una malattia mentale cronica, la cui sintomatologia più caratteristica consiste nelle delusioni sistematiche, con o senza allucinazioni dei sensi. Le delusioni possono prendere la forma di mania di persecuzione o di grandezza e ambizione" (Valmori, 2016). Recuperato da http://www.stateofmind.it/2016/10/dali-surrealista-paranoico/ (20/11/2019).

[278] En referencia a este fantástico y diminuto retrato, Dalí nos explica: "En cuanto estuvimos instalados en Portlligat, pinté un retrato de Gala con un par de costillas crudas encima de su hombro -per mangiarle, anziché mangiare lei- Las costillas crudas eran, en efecto, las víctimas expiatorias del sacrificio abortado. […] Mis representaciones comestibles, intestinales y digestivas de aquella época fueron adoptando un carácter cada vez más insistente" (Dalí, 2003a: 782-783).

[279] La figura principale è quella del pittore Vermeer de Delft che appare nella parte centrale dell'opera, come pittore di riferimento di Dalí. Così, nella parte in basso a destra dell'opera, vediamo il ragazzo Dalí, vestito da marinaio, che tiene un cerchio e un osso e, accanto a lui, seduto sulla schiena, troviamo la figura di un'infermiera.

soprammobile che, dipinto in primo piano in toni scuri, del grigio e del nero, presenta una serie di mostruose escrescenze, come teste che sembrano derivare da una carena di un'imbarcazione, alcune assumendo forme metamorfiche simili a quelle pietrificate che Remedios dipinge nell'opera, già menzionata, *Tiforal* (1947-1948) e che, indubbiamente, suscitano inquietudine, quasi coprendo il personaggio seduto. Esprimono uno stato ossessionale, tipico della produzione daliniana, come in *Jirafa en llamas*, che non coincide solo con una visione ironica dell'esistenza, ma con un'inquietudine allarmante, alimentata dall'influenza crescente dell'azzardo surrealista e dell'accostamento spaesante e provocatorio.

In verità, in questa sottile provocazione, consiste la relazione possibile con l'opera daliniana, a cui Remedios Varo si è approssimata specialmente attraverso Óscar Domínguez, che, come abbiamo menzionato (cfr. Cap. II), scambia con lei le esperienze barcellonesi sul cadavere squisito e sulla decalcomania. Considerato l'artista meno "teorico" e più spontaneo tra i surrealisti, in verità, Domínguez si avvicina agli esiti dell'artista catalano nelle sue opere esposte nel 1933 al Círculo de Bellas Artes de Tenerife, come *Souvenir de Paris/ Recuerdo de París* (1932), *Los niveles del deseo* (1932-1933), o lo studio per *Autorretrato*, però, come spiega Westerdhal nella sua cronaca sull'esposizione: "Óscar se aparta de la perfecta construcción objetiva de las formas reales de Salvador Dalí. Dalí ama las formas. Óscar está más dentro del sueño; […]. Dalí marca las pautas de los cuadros; Óscar no los acaba (Westerdhal, 1933, cit. De Osma, 2001: 12). Questo è verificabile osservando le opere citate, in cui l'artista canario adotta l'intuizione e una modalità pittorica in cui il dettaglio è meno curato a favore dell'insieme, elaborando la tela con una stesura più sintetica e più rapida, meno "precisionista", potremmo dire, se utilizziamo tale termine per indicare la visione in sovraesposizione luminosa tipica del sogno, per cui sembra più splendente e lancinante della realtà stessa.

> El hecho de que algunos de sus cuadros son tan fieles al "dictado del inconsciente" que no se dejan someter a nuestra voluntad de interpretación [...] para confirmar la absoluta espontaneidad de la trayectoria pictórica de Domínguez en los años treinta. Esta fidelidad del artista a su inspiración profunda se manifesta igualmente en la amplitud y rapidez con que describe, la mayoría de las veces, los objetos y los animales, y que contrasta mucho con el minucioso "retocado" característico de Salvador Dalí. […] Sin embargo hay que convenir que los dos pintores el catalán y el canario, tienen más de un punto en común, al menos en sus obras anteriores a 1938. Ambos actúan tanto por acumulación como por asociación de ideas: un objeto llama a otro y esté a un tercero, etc.: la clave de tal encadenamiento hay que buscarla en una lógica fantasmal que es propia de cada uno de ellos (Pierre, 1996: 18-19).

Tale *acumulación* che deriva dall'associazione di idee può essere un processo che attrae l'attenzione anche di Remedios quando, alla metà degli anni Trenta,

lavora a Barcellona, anche se le simbologie freudiane per lei, assumono rilievo nel primo periodo dei suoi svolgimenti creativi, per procedere verso la psicanalisi jungiana, attratta dal mondo degli archetipi totemici che popolano le sue opere (cfr. Cap. II).

Per Domínguez, gli esiti daliniani diventano, comunque, un portato essenziale. Così in *Autorretrato* (1933) la mano enorme, con filamenti tra le dita, che continua con un prolungamento organico sulla testa dell'artista che si dipinge di profilo, per l'ingigantimento e l'amputazione, potrebbe trovare riferimenti con opere di Dalí, come il metamorfismo della figura femminile nello spazio vuoto e dilatato di *La boule rouge* (1933), in cui la palla rossa rinvia alla simbologia alchemica della *rubedo.* Più tardi sarà affascinato dalla macchina, che acquista significanze erotiche come "macchina celibe", come in *Machina de coser* o *Machina infernale* (1937), rendendo la sua pittura più personale.

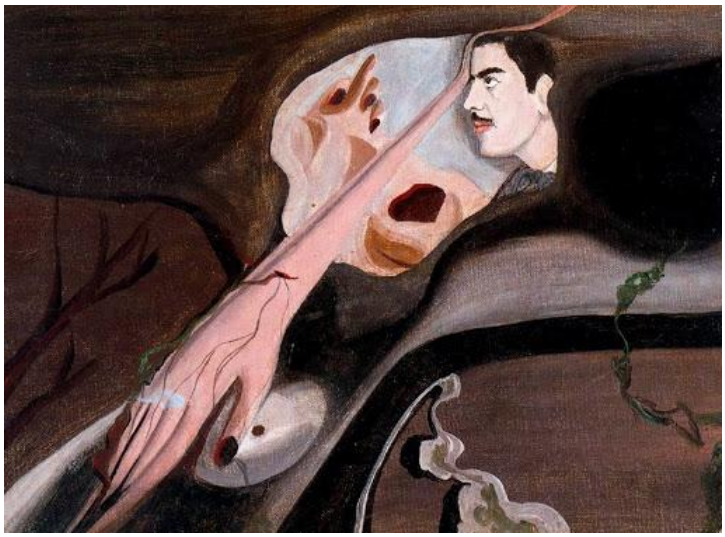


Fig. 45. Domínguez, O. (1933). *Autorretrato.* [Olio su tela, 24 x 34 cm]. © Colección TEA. Espacio de las Artes Cabildo Insular, Tenerife. Recuperato da http://www.all-art.org/art_20th_century/dominquez1.html

Altri riferimenti per un confronto sono osservabili in *Los Porrones* (1935) o in *L'ouvre boîte/ El abrelatas* (1936), in cui elabora, in verità, una figura dall'identità non riconoscibile, metamorfosata tra manichino e automa meccanico, che appare semiricoperto di scatole di sardine aperte con l'apposita chiave, quale autentico *pendant* in modalità ironica dell'opera daliniana *Mujer con cajones* (1936) o *El gabinete antropomórfico* (1936), o la medesima *Jirafa en llamas* (1936-1937), fino alla celebre *Venere de Milo con cajones* (1936).



Fig. 46. Domínguez, O. (1933). *La bola roja.* [Olio su tela, 62 x 84 cm]. © Colección TEA. Espacio de las Artes Cabildo Insular, Tenerife. Recuperado de https://teatenerife.es/obra/la-bola-roja/1269

In particolare, possiamo considerare che i riferimenti all'opera daliniana, sebbene per Remedios derivino dalla frequentazione dell'ambiente artistico di ADLAN e dall'unione artistica ed affettiva con Esteban Francés, che in seguito si orienta anche verso l'espressione in pittura dei misteri dell'alchimia, sono "mediati" sicuramente anche dai contatti diretti con Óscar Domínguez, che nella sua opera trae talvolta spunto dalla pittura daliniana, poiché si dedica, come appena indicato, in un periodo della sua ricerca artistica a "rivisitare" alcune figure "simboliche" di derivazione paranoico-critica.

. Con questo non intendiamo inoltrarci troppo nella pittura dell'artista canario, altrimenti i commenti sul suo percorso artistico possono diventare una digressione rispetto a quanto intendiamo trattare in questo studio, ma sicuramente comprendere quanto hanno svolto nelle loro esperienze creative sia Francés, sia Domínguez, può permettere di affermare come Remedios Varo, alla metà degli anni Trenta, sia stata influenzata indirettamente da Dalí, confermando che possibili spunti sono stati da lei percepiti "via" Francés e Domínguez, con cui sperimentava le tecniche surrealiste.

Si può, inoltre, immaginare che, nell'ambito della produzione di Salvador Dalí, sia l'artista canario, sia Remedios, conoscessero opere come *La miel es más dulce que la sangre* (1927) in cui una diagonale divide lo spazio in due mondi distinti, di cui uno è la "proyección espectral o transfigurada de otro" (Santos Torroella, 2006: 326), considerando anche l'influenza della pittura metafisica, per esprimere la "magnificación de lo emblemático antropomorfo" daliniano e il "patetismo dialéctico entre lo subjetivo y lo objetivo"[280], unitamente all'ironia, e la

[280] "Su pintura, en sus lineas maestras plastico-ideologicas, es casi tan hija De Chirico como de Freud, aunque en definitiva pueda ser cierto que lo que verdaderamente importa -según frase del propio Dalí saliendo al paso de esta cuestión e las influencias y préstamo ajenos- sea aquello en

"continuità", come suggeriva a suo tempo Yves Tanguy, tra teste, busti, torsi, metamorfismi, cadaveri di animali come l'asino, che appare anche nel film di Buñuel, *Un chien andalou/ Un perro andaluz* (cfr. Capitolo V) e che ricompare, come parvenza, in *Aparato y mano* (1927) e in *Cenicitas* (*Els esforços estèrils* o *El naixement de Venus*)/ *Los esfuerzos estériles o El nacimiento de Venus*) (1928).

Anche *La persistencia de la memoria. Relojes blandos* (1931) in cui l'artista di Figueres applica il metamorfismo, sempre con un sottofondo ironico, come immagini del tempo liquido, può essere un'opera che Remedios Varo ha considerato nella sua ricerca, affrontando la non-dimensione del tempo e dello spazio, come *durée* e non luogo dell'immaginario. La persistenza della memoria si apre ad un universo visionario, "filetti di sogliola […] destinati a farsi divorare dai pescecani del tempo meccanico" (Dalí, cit. Vinca Masini, 1989: 511), esprimono il flusso interiore in emersione, in cui gli stati di veglia si mescolano con gli stati onirici, ossessioni che debordano dall'inconscio e prendono corpo sulla tela, manifestazioni psichiche di nuovo, del metodo daliniano.

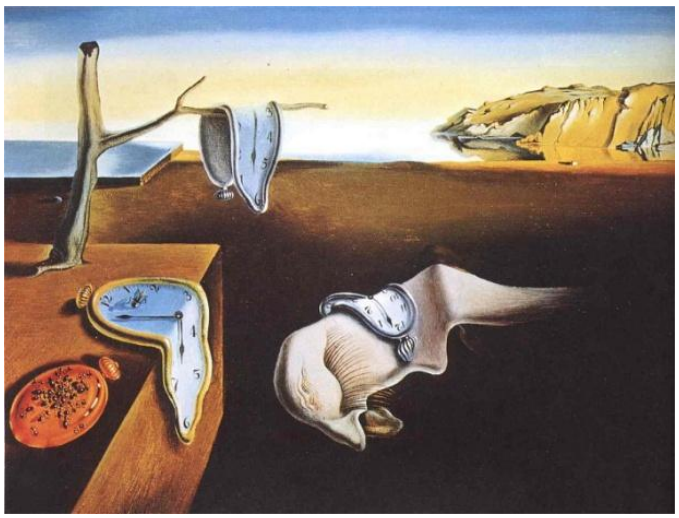


Fig. 47. Dalí, S. (1931). *La persistencia de la memoria. (Relojes blandos).* [Olio su tela, 24,1 x 33 cm]. © MOMA, New York; © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/265/la-persistencia-de-la-memoria

L' artista afferma:

> Nulla è più gaio della persistenza della memoria. Gli orologi molli, biologicamente, sono le molecole giganti dell'ADN-Acido desossiribonucleico-daliniano, che costituiscono i fattori di eternità. Sono masochisti, proprio perché eterni, Come i filetti di sogliola, sono destinati a farsi divorare dai pescecani del

que un artista se diferencia de otros, y no aquello en que se les parece" (Santos Torroella, 2006: 326).

> tempo meccanico. Come il *camambert*, sono anche mistici, perché Sant'Agostino disse, nei salmi della Bibbia, che il formaggio può essere assimilato al corpo di Cristo *Montus coagulatus*, *Montus fermentatus* (Dalí, cit. Vinca Masini, 1989: 512).

Tale "commento" rivela l'*humor negro* di Salvador Dalí, che si spinge fino a espressioni blasfeme, rispetto all'ironia "moderata" di Remedios Varo quando scrive brevi note su alcune opere e quando affronta pittoricamente l'idea del tempo di durata, per esempio, in *Revelación* o *El Relojero* (cfr. Cap. VIII).

In ogni caso, se osserviamo alcune opere dipinte di quest'ultima quando lavora per la Bayer in Venezuela, come la già citata *Insomnio I* (1947) (cfr. Cap. I) o *Dolor reumático I* (1948), sembrano proporre suggestioni daliniane, rinviando agli stati ossessionali.

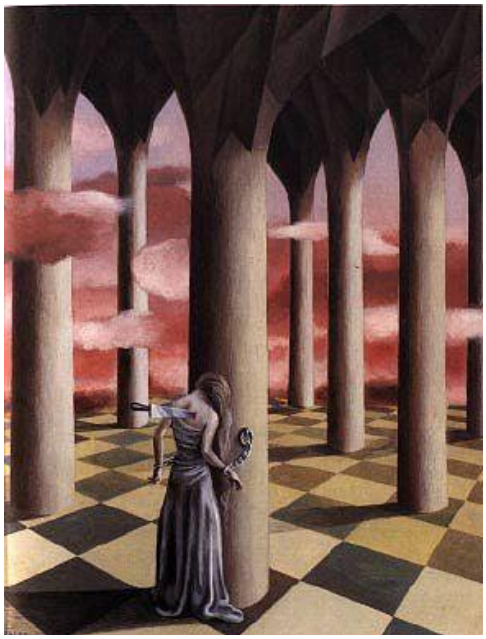


Fig. 48. Varo, R. (1948). *Dolor reumatico I.* [*Gouache* su cartolina, 25 x 19,2 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/16184879883424781/

In quest'ultima, nello spazio in estensione di una pavimentazione a riquadri che continua sconfinando nella radura erbosa, sovrastata da possenti pilastri di un'ampia architettura di reminescenze gotiche a volte raddoppiate e arcate, compare una figura femminile dai lunghi capelli e un abito lungo con panneggio stretto intorno alla vita. Desta inquietudine, con i polsi incatenati ad uno dei pilastri e un grande coltello conficcato nella schiena, mentre nubi sottili si addensano tra la costruzione concepita come un atrio aperto, e un cielo completamente immoto. Sembra un sogno, una visione che nasce da

un'ossessione delirante e minacciosa, che raggiunge gli estremi della paranoia[281]. Susanne Klengel scrive che "la oscillación entre la paranoia y la normatividad de estructuras superiores es también una de las características de la pintura de Remedios Varo" (Klengel, 1991: 27) e Roger Caillois aggiunge:

> En el punto de cruce de mundos distintos nace lo insólito a partir del asombro sobre la otra lógica misteriosa que empieza a desplegarse -lejos sin embargo de toda arbitrariedad y casualidad- secondo le regole di un gioco incomprensibile che coincide con il nostro universo (Caillois, 1966: 17).

Un'altra opera con un titolo simile dipinta sempre per la casa Bayer, *Dolor reumático II* (1948), è accompagnata dalle seguenti parole dell'artista: "Come se pungenti chiodi fossero conficcati nella carne, nelle articolazioni, nelle ossa, nei nervi…così sono le sensazioni che patisce chi soffre. Reumatismi… lombaggine… sciatica!!" (Varo, cit. Sileo, 2007: 83). L'artista descrive con contorni taglienti e minuzia dei particolari in un'atmosfera splendente come una visione onirica o "illuminazione" propria dell'incubo, una figura stilizzata e dinamica che tenta di liberarsi dalle bende troppo strette, mentre dal terreno semidesertico e crepato dall'aridità, che si estende in lontananza fino ad una protuberanza montuosa su cui si staglia una sorta di castello medioevale, emergono innumerevoli aculei, contundenti, che minacciano i suoi piedi e lunghi aghi le attraversano il corpo.

Considerata come omaggio alla vicenda esistenziale di Frida Kahlo, conosciuta in Messico da Remedios (cfr. Cap. I), tanto che la critica ha proposto una comparazione con il suo autoritratto *Columna rota* del 1944[282], in verità, sembra condurre agli estremi quanto proposto nel dipinto dell'anno precedente (*Dolor*, (1947), cfr. Cap. II).

> Un'intimità esistenziale al limite dell'onirico, atta, però, alla costruzione difensiva di immagini che affrontano il dolore e il disagio della vita. Le due artiste realizzano una cosmogonia figurativa eliocentrica in cui l'icona umana è astro motore. […] La scarna rilevanza del fondo enfatizza naturalmente la presenza umana, annulla ogni possibilità di relazione col mondo ed evidenzia

[281] "Una vera icona neo-romantica, visionaria e allucinata, che sembra essere uscita da un incubo di Johann Heinrich Füssli. Innocenti e sublimi nubi rosate, come se fossimo all'imbrunire, formano il contrappunto al possibile sollievo che idealmente l'uso del medicinale dovrebbe apportare. Il carattere straordinario dell'opera sta proprio nel riuscito tentativo di dare una dimensione temporale e onirica a una rappresentazione di un prodotto ben definito" (Sileo, 2007: 84).

[282] Janet A. Kaplan (1998: 107) propone una relazione forse ispirata dal suo corpo martorizzato, in seguito ad un incidente. "In ambedue le opere si sviluppa una rappresentazione volutamente scontornata e feticista dell'oggetto e della figura che, da un lato, sottolinea l'idea di dolore e sofferenza e, dall'altro, cerca di neutralizzare tali sentimenti con un allungamento bidimensionale dell'immagine, sinuoso ed elegante" (Sileo, 2007: 84).

> l'autoerotismo delle figure, gratificate dalla ieratica immagine che forniscono di sé. In questo modo sia Remedios che Frida esasperano le loro opere, caricandole di un esagerato potere visivo dell'immagine e portandole verso un'indiscussa tensione surreale (Sileo, 2007: 83-84).

Si connota, dunque, il carattere ossessivo dell'immagine anche in un'altra opera di Remedios, elaborata con inchiostro di china e acquarello su carta, *El tejido de los sueños* (1935), in cui appare la traccia di una figura umana con una gamba amputata, uno spillone che trapassa la spalla e il volto completamente metamorfosato, quasi a cancellare i tratti umani, mentre due grandi mani simili ad estremità animalesche si avvicinano e, in basso, il prolungamento organico di una gamba si insinua nello spazio gravido di occhi dai mille sguardi. L'ossessione emerge similmente alla paranoia critica daliniana, giocando con l'*humour noir* di matrice surrealista, rispetto ad altre opere in cui la sua ironia, come menzionato, appare sempre nei toni della *medietas* (cfr. Cap. VIII).

Così osservando la *mesa*, i piatti e le melagrane che si sollevano in circolo in *Naturaleza muerta resucitando* (1963) (cfr. Cap. VI), che è "la última obra realizada por la artista antes de fallecer, en plena madurez creativa y física", si può confrontare con il tema dell'opera di Dalí, *Naturaleza muerta viviente* (1956), in cui i vassoi circolari, la frutta e altri oggetti appaiono sospesi rispetto al piano del tavolo, come se avessero perduto la forza di gravità, anche se Remedios esprime l'idea della rigenerazione, considerando il processo continuo di vita e di morte a petto della metempsicosi[283], mentre il maestro di Figueres, "al margen de compartir la idea -aunque sin la trascendencia simbólica existente en la obra anterior-, […] cumple la ortodoxia de fusión surrealista de reinos en imágenes antitéticas, expresadas con sus iconografías habituales, como la presencia del mar sereno de Cadaqués, el cuerno afrodisíaco del rinoceronte, o el erizo, símbolo contradictorio a su vez de atracción y repulsa" (Martín Martín, 2013: 76-77).

Indubbiamente esaminando, secondo una visione generale, l'opera di Remedios Varo, la cura del dettaglio, come il fatto di ricorrere, più tardi, a strani oggetti inseriti nelle opere, tra alambicchi e mezzi di trasporto inconsueti, come combinazioni stranianti e trasformazioni metamorfiche di materiali, o il suo proiettarsi, almeno in alcune sue creazioni, verso l'ossessione, sono possibili punti di connessione con l'opera daliniana, che adottando spunti dalla pittura dechirichiana, ha potuto per lei alimentare anche il suo confronto con la metafisica

[283] Fernando Martín Martín sottolineando che nell'opera di Remedios Varo, "excelente en cuanto a calidad plástica y por su excepcional carácter iconológico autobiográfico -si compie il- rito cíclico de la vida, -aggiunge che- en ella, y de modo inusual, no hay ningún personaje o figura humana, y sin embargo la presencia invisible de un ser se deja sentir de manera sutil, es más, este ser no es otro que ella misma bajo la metáfora de retrato espiritual. […] -Il- renacimiento se identifica con la esperanza de lo infinito que tenía Remedios, pues ella creía en la metempsicosis. Pues gran parte de su existencia transcurrió en un solitario y continuo afán de búsqueda de ese nivel superior espiritual, varias veces encarnado por sus personajes, que le permitían alcanzar, mediante el conocimiento, la ansiada fusión con el cosmos en una armonía y equilibrio eterno" (Martín Martín, 2013: 76-77).

(cfr. Cap. VII). Chiaramente Remedios Varo non adotta un metodo interpretativo basato sulle associazioni psichiche, poiché il suo procedimento si caratterizza per le "corrispondenze" di carattere visionario, volgendosi a cogliere relazioni analogiche e misteriose tra gli elementi del proprio immaginario, per cui il processo volontario, come controllo di coscienza interviene sulle immagini che prendono forma da visioni misteriose che l'artista tenta di interpretare quando giungono in superficie, transitando sulla soglia, tra sonno e veglia. Dobbiamo, comunque, osservare che la "precisione esecutiva" deriva in ambedue dall'esigenza di curare in maniera completa ogni elemento che per Remedios Varo riguarda la visione "illuminante", simile a quella abbagliante del sogno, da rappresentare in pittura, rispetto al maestro di Figueres che si riferisce al delirio, fino a raggiungere nelle sue immagini stereoscopiche, doppie, basate fondamentalmente sull'effetto gestaltico pieno-vuoto, un virtuosismo esecutivo talora manierato.

In verità, le opere di Remedios, specialmente se consideriamo la sua produzione negli anni Cinquanta fino alla scomparsa, non sono esiti di fenomeni deliranti, poichè si orientano maggiormente verso l'immaginario fantastico; il quadro è calibrato, gli elementi sono combinati negli ambienti chiusi e negli esterni, l'elemento onirico, per lei, trapela dallo stato di soglia, più che dal fondo oscuro di inquietudini e tormenti ricorrenti che diventano ossessioni. Un esempio emblematico può derivare dal confronto tra *Mujer saliendo del psicoanalista* di Varo, analizzata nel secondo capitolo e l'opera *El enigma del deseo: mi madre, mi madre, mi madre* (1929) di Dalí, in cui quest'ultimo offre spazio al metamorfismo della *cara* femminile di profilo a terra da cui si origina una forma erosa costituita di alveoli tra organico e inorganico, in ognuno dei quali appare ripetuta ossessivamente l'espressione *mi madre* all'infinito, mentre in alto appare un leone con la lingua estroflessa, emblema del desiderio, della potenza della passione, degli impulsi sessuali, riferendosi al complesso edipico ed alla castrazione, attraverso l'ossessione che si trasferisce direttamente nell'opera. Al contrario Remedios propone la ribellione della figlia e non del figlio nella propria opera, senza discendere fino agli impulsi sessuali e senza indugiare negli stati ossessionali, ma risalendo a livello di coscienza, poiché la figura della *mujer*, apparizione, quindi immaginaria o viva presenza, appare ben cosciente dell'azione che sta svolgendo di *tirar la cabeza del padre en un pozo*. A tale proposito commenta Janet A. Kaplan (2008: 36): "Para Varo tirar al padre era invertir el tradicional drama edípico que constituía el expediente habitual de los surrealistas varones". Oltretutto aggiunge che, assumendo volutamente una posizione alternativa rispetto al surrealismo e ai "suoi padri", "en este rito de pasaje psicológico, la afirmación de la propia independencia es crucial para todo descubrimiento creativo de las mujeres". In effetti, se Dalí ammette il controllo della mente negli stati deliranti, Remedios Varo controlla con sguardo vigile la sua immaginazione, pur sostando sempre sulla soglia tra cosciente e inconscio o precosciente e conscio. E' anche vero che, osservando l'iconografia daliniana, specialmente le sue opere grafiche sono gravide di una congerie di elementi

organici e inorganici, da *Crisalida* (1950) che si potrebbe paragonare alla mariposa presente nelle opere di Remedios Varo, agli occhi come in *Wish Fulfillment* (1950) in *Coronet*[284], comparabili a los *Ojos sobre la mesa* (cfr. Cap. V) della nostra artista. Così l'icosaedro in *Estudio icosaédrico para Port Lligat* (1949) dell'artista di Figueres è una delle figure simboliche che rinviano al processo alchemico nel mondo magico di Remedios, mentre le biciclette manovrate da figure umane gravate da una pietra sulla testa in *Sentimental Colloquy*, una scena elaborata per un balletto internazionale[285], diventano il medesimo mezzo di locomozione per le collegiali dipinte da Remedios in *Hacia la torre* (1960), considerando, comunque, che tali riferimenti, di cui forniamo ulteriori esempi nel capitolo ottavo, possono essere considerati puramente casuali. Indubbiamente il metamorfismo di Dalí è assai accentuato in relazione agli stati deliranti e ossessionali del sogno, manifesto con indubbia capacità inventiva e tecnica, mentre l'applicazione metamorfica di Varo è, ribadiamo, altrettanto "moderata", come il suo *humor*, rispecchiando le sue modalità nel far pittura e nel rispetto dei propri intenti, per cui, in relazione agli esiti che desidera raggiungere, le sue *trasformaciones* "de mujeres y hombres en plantas, insectos y animales fueron un recurso visual importante […] que utilizaba para liberar las fuerzas animicas del inconsciente y que éstas pudiesen adquirir un papel regenerador en las acciones de la vida diaria" (Kaplan, 2008: 71), diventando alimentatrici di energia. E' la sua fantasia che trabocca, anche nelle opere elaborate in periodi successivi, rispetto agli anni Trenta, caratterizzate da immagini polisignificanti. Inoltre, un altro elemento di congiunzione è il processo alchemico ed esoterico che emerge spesso nel viaggio artistico ed esistenziale degli esponenti del surrealismo, da Brauner a Ernst, da Carrington a Fini, oltre che di numerosi artisti, specialmente nel periodo delle avanguardie (cfr. Cap. VI) per cui se connota sia l'itinerario creativo di Varo che quello di Dalí, come predilezione tematica, quest'ultimo talora propone nelle opere un esubero di associazioni psichiche e relazioni simboliche di carattere ermetico, quindi di difficile interpretazione, mentre la pittura della nostra, pur intrisa di corrispondenze analogiche e simbologie polisignificanti appare più leggibile per l'osservatore, che procede per intuizioni scandagliando nel metamorfico universo dell'immaginario.

[284] E'una rivista di interesse generale pubblicata dal mese di ottobre 1936 ai primi mesi del 1971.
[285] Tra i balletti paranoici di Salvador Dalí ricordiamo *Bacchanale* sulla musica de Venusberg nel *Tannhäuser*, di cui l'artista realizza scene e costumi e *Tristan fou*, con musica di Wagner di cui realizza le scene.

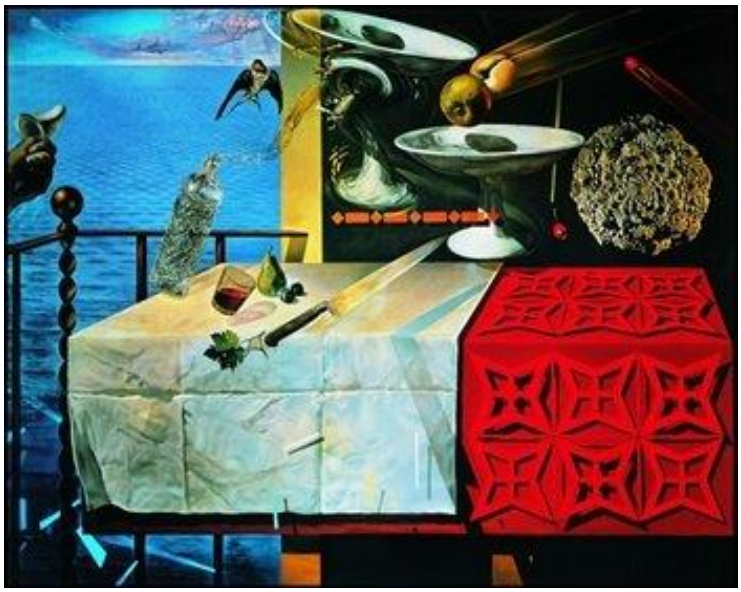


Fig. 49. Dalí, S. (1956). *Naturaleza muerta viviente.* [Olio su tela, 125 x 160 cm]. © The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida; © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/colleccions/the-dali-museum-st-petersburg-florida/708/naturaleza-muerta-viviente-naturaleza-muerta-moviendose-a-gran-velocidad



Fig. 50. Varo, R. (1963). *Naturaleza muerta resucitando.* [Olio su tela, 110 x 80 cm]. Recuperato da https://ibero909.fm/blog/el-ultimo-cuadro-que-pinto-remedios-varo-2ybwh

## CAPITOLO IV

# 4. BENJAMIN PÉRET E L'IMPRONTA DELLA SUA POESIA NELL'ITINERARIO CREATIVO DI REMEDIOS VARO

## 4.1. Remedios Varo e gli esiti dell'avanguardia tra la fine degli anni Trenta e gli inizi dei Quaranta

Come numerosi artisti e artiste che nel corso degli anni, fin dai primi del novecento, e già nel secolo precedente, approdavano nella capitale francese per alimentarsi di nuova linfa creativa, Remedios Varo, che, come menzionato nel primo capitolo, vi giunge nella primavera del 1937 per la seconda volta, con Benjamin Péret, concepisce la metropoli come un nucleo di attrazione gravido di energie creative. Infatti, la capitale francese è da lei percepita come fulcro di innovazione in cui vivere pienamente le esperienze d'avanguardia e fruire di un serbatoio di ricerche che si proponevano in contrasto all'eredità ottocentesca, ma, che, in verità, procedevano su binari e linee anticipatrici già *in nuce* nel secolo precedente. Remedios incontra per la seconda volta gli esponenti del movimento surrealista, che ha poco più di dieci anni di vita, in quanto che la sua nascita risale al 1924[286], anno di pubblicazione del manifesto di fondazione redatto da André Breton, e viene accolta da loro favorevolmente come "compagna" del "poeta dell'amor sublime".

Ha già sperimentato l'automatismo psichico puro (cfr. Cap. II), proiettata ad addentrarsi nei meandri dell'onnipotenza del desiderio, del *surréel/ surnaturel*, del sogno/ veglia, approssimandosi al deragliamento di tutti i sensi per l'emersione dell'inconscio, anche se nelle sue esperienze successive rimarrà "fedele" ad uno sguardo vigile, che non prevede stati di abbandono totale del controllo a livello psichico (cfr. Cap. III). Lo stesso surrealismo concepisce una "risoluzione dialettica della contraddizione tra conscio e inconscio" attraverso, come sostiene Penelope Rosemont, "a higher, open and dynamic consciousness, from which no aspect of reality is rejected -per cui- far from being a form of irrational escape, surrealism is an immeasurably expanded consciousness" (Rosemont, 1998: XXXIII)[287].

Nell'alternanza dialettica di tali "elementi" confluiscono gli ingredienti di una sperimentazione creativa cui si approssimano anche altre artiste che diventano, come Remedios Varo, "compagne" e "amiche" dei componenti del gruppo, da Leonora Carrington a Dorothea Tanning, da Leonor Fini a Kay Sage ad Alice Rahon (cfr. Cap. I), che non riconoscono, purtroppo, il loro rilievo come figure autonome.

Infatti, anche negli studi storico-critici condotti sull'avanguardia, la prospettiva dominante è prevalentemente quella maschile, per cui predominano i nominativi e le ricerche degli esponenti, mentre le figure femminili sono considerate secondarie

[286] Il movimento viene fondato nel 1924, ma già con *Les champs magnétiques* André Breton nel 1919 dà origine agli aspetti fondanti dell'avanguardia.

[287] In tal senso si potrebbe stabilire una relazione con il sovracosciente di Remedios Varo: "Surrealism begins with the recognition that the real (the *real* real, one might say, as opposed to the fragmented, one-dimensional pseudo-real upheld by narrow realisms and rationalisms) includes many diverse elements that are ordinarily repressed or suppressed in exploitative, inegalitarian societies" (Rosemont, 1998: XXXIII) (dal concetto di Graham, 1985: 207-227).

non solo dalla critica, ma anche dagli stessi artisti del movimento. Jack J. Spector scrive:

> Although the Surrealists at first did not expect their female acquaintances to share their creative ambitions as poets and artists women undeniably made a major contribution to Surrealism, right from the beginning; but generally they did so behind the scenes, as wives or mistresses, so they did not appear as officially contributing members. […] During the thirties a few women became more visible contributors to the movement, stood beside the men, and -either as revolutionists or as artists- signed the Surrealist tracts (Spector, 1997: 185)[288].



Fig. 51. Remedios Varo e Benjamin Péret con André Breton di fronte a Villa Air-Bel a Marsiglia tra il 1940 e il 1941. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/biografia/

Le figure maschili, in qualità di membri di tale corrente artistica, assumono nei confronti dei nuovi "adepti" la funzione di mediatrici, così da permettere l'accoglimento e la diffusione di principi e di esiti, ma, in tal caso, potremmo chiederci: come vive Remedios Varo le esperienze di un movimento che ha ormai superato da tempo il periodo di "incubazione" e il momento della nascita? Quali aspetti accoglie approdando, come altre artiste e artisti, al "secondo tempo" dell'avanguardia? Preferisce mantenere la sua indipendenza di intenti e di espressione creativa? Quali sono i portati a cui realmente può ricongiungersi? La sua posizione non è interpretabile nei termini di una autentica adesione,

[288] Aggiunge a proposito della loro assenza o scarsa presenza nelle foto di gruppo nell'ambito dell'avanguardia: "In most of these group portraits the woman, absent among the photographed onlookers (or rather 'nonlookers'), occupied a central position as an erotically magnetic icon – an object for the male gaze. One notes that even when women were photographed, they remained 'special', different from the simple reality of these portraits of men" (Spector, 1997: 171).

affiliazione o partecipazione, poiché osserva a distanza l'evolversi di una corrente creativa, nella quale trova punti di confluenza, possibili corrispondenze, in relazione alle concezioni, ai principi fondanti, alle modalità di ricerca.

Verso il 1957, ormai a venti anni di distanza dal suo primo *acercamiento* al gruppo surrealista, quando vive in Messico, Remedios Varo dice, assistendo, come una delle poche presenze femminili, alle riunioni degli esponenti (cfr. Cap. I)[289]:

> yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Yo no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me occurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona (Varo, cit. Tibol, 1988: 46-47; 2001: 127; 2013a)[290].

Sottolinea, dunque, in tale dichiarazione che la sua partecipazione nell'ambito del gruppo surrealista, assume significato come tappa di *aprendizaje*, anche se, più di una volta, conferma la sua indipendenza. Non è interessata alla militanza, poiché svolge il proprio itinerario in assoluta autonomia, ma sicuramente i suoi intendimenti giungono, in taluni casi, a coincidere con le concezioni e le sperimentazioni creative dell'avanguardia.

Primariamente, al di là del valore assoluto del sogno, si rivolge ad un universo "altro" o ulteriore, magico e fantastico, un *trasmundo*, come suggerisce il titolo di una sua opera, già citata (cfr. Cap. III) realizzata nel 1955, *El mundo del más allá/ Trasmundo*, come *suprarreal*, "attraversando" la realtà quotidiana, per farne emergere i "fantasmi", le "illuminazioni", distinguendosi dai surrealisti che discendono nelle profondità dell'inconscio, per captare i segni che permettono loro di avanzare verso la liberazione totale. Juliana González spiega:

> En claro contraste con las tendencias surrealistas que buscan la 'liberación' del fondo subterráneo del deseo inconsciente, el arte de Remedios Varo se proyecta hacia el extremo opuesto: hacia la captación supraconsciente de una realidad superior. Es cierto que en todo surrealismo la realidad habitual de la consciencia y de la lógica es sobrepasada o trascendida para que aparezca otro mundo, poseedor de otras leyes, de otros espacios y otros tiempos, de otra materia y otra lógica: ahí donde ocurre lo imposible; donde los cuerpos adquirien diferente corporeidad, donde se producen las mezclas o combinaciones más insólitas e inconcebibles; donde el mundo conocido pierde su familiaridad, para dar lugar a algo que, sin embargo, no es tan completamente otro como para que nos diga

[289] All'inizio, quando si formò il gruppo surrealista tra 1922 e 1924, non apparivano tra le sue fila pittrici o scrittrici, ma solo spose amanti e amiche. Sembra che solo Simone Breton prendesse la parola durante le riunioni collettive.

[290] Recuperato da https://www.jornada.com.mx/2013/10/06/cultura/a03a1cul (25/03/2020).

> nada, o que nos resulte absolutamente extraño e indiferente (González, 2008: 89).

Dunque per Remedios Varo la conoscenza del movimento surrealista diventa, secondo tale analisi critica, una tappa di passaggio per prospettarsi altre mete, per inoltrarsi in un mondo oltre rispetto a quello reale, ma che, in verità, anche se, da un lato, non prospetta la liberazione del "fondo subterráneo", dall'altro, a nostro avviso, non coincide neppure con l'universo metafisico, poiché il *trasmundo* emerge dalle e nelle cose fisiche e si genera dalla visione "altra" del mondo reale. Nell'ambito di un viaggio compiuto come attraversamento orizzontale e parallelo degli spazi infiniti dell'onirico, che si manifesta alla coscienza, l'artista si proietta in ascesa verticale verso un immaginario fantastico, che lo trascende, per approdare ad un oltre che si rivela nella scena quotidiana e che coglie i nessi con l'universo simbolico e fantastico, magico e misterioso, a petto dell'alchimia, dell'esoterismo, della religione come accesso alla rivelazione, al cibo sapienziale.

Juliana González prosegue:

> Remedios "construye" (¿intuye?) conscientemente un mundo idealizado en el que reinan la armonía y la sublimidad. Su pintura tiende a lo "cósmico", no sólo porque busca las claves del orden, sino porque se proyecta hacia el universo terrestre y celeste para desentrañar en él, más allá de la razón común, su trama secreta y su Unidad.
>
> Se trata, en este sentido, del más literal sur-réalisme (*supra-realismo*); de acceder a estados de supraconsciencia y de suprarracionalidad, en los cuales el arte surrealista se encuentra no con los caminos del psicoanálisis, sino con los de la mística o de las religiones y sabidurías esotéricas (González, 2008: 89-90).

Potremmo dire che la *suprarracionalidad* che la filosofa Juliana González attribuisce a Remedios sembra comparabile al *sobrerrealismo* di cui parla Agustín Lazo, che conosce Breton a Parigi, in un suo saggio titolato *¿Existe un arte sobrerrealista*?: "André Breton podrá asentar en definitiva: "El sobrerrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desperdiciadas generalmente hasta aquí, sobre la omnipotencia del sueño, sobre el funcionamiento desinteresado del pensamiento" (Lazo, 1938, cit. Bradu, 2012: 50), al di sopra, dunque, della onnipotenza del sogno. E aggiunge Lazo, specificando esempi poetici:

> Tiende a destruir definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida (Breton). Formulado luego a la luz de los tres faros de la poesía moderna (Baudelaire, Lautreamónt, Rimbaud) la famosa génesis del pensamiento sobrerrealista, a

> partir de Dante, Villon y Shakespeare de los mejores días (Lazo, 1938, cit. Bradu, 2012: 50).

Lazo prosegue riferendosi ad altri autori. Così in una nota anonima che appare nel periodico *El Universal* il 24 aprile 1938, che si riferisce ad André Breton, appena giunto in Messico, si sottolinea che "el sobrerrealismo, más que una escuela literaria, es una escuela espiritual que tiende a la liberación del mundo interior del hombre" e sono citati, tra i pittori che hanno seguito tale teoria, Picasso e Dalí e, tra i poeti, Breton e Éluard. Aggiunge, inoltre, la definizione proposta dallo stesso Dalí: "Sobrerrealismo: objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico y que está basado en los fantasmas y representaciones susceptibles de ser provocadas por la realización de actos inconscientes" (Bradu, 2012: 73).

Il punto di congiunzione, quindi, è l'universo interiore, spirituale, a cui tende anche la creazione artistica di Remedios come la poesia surrealista, anche se, anziché riferirsi all'atto incosciente *ab origine*, controlla il sogno o l'ossessione, al momento in cui raggiungono lo stato di soglia. "Sobrerrealismo ha derivado del adjectivo real" e "se propone descubrir por medio del arte una realidad que está por encima de la realidad", come è indicato in *Obras completas* di Inés Arredondo (1988: 300) che esamina le concezioni di Jorge Cuesta, sottolineando che quest'ultimo rifiuta una "otra realidad" concepita in "un sentido absoluto". Infatti Cuesta, che conobbe André Breton a Parigi, in "unos apuntes que no publicó en vida" che si potrebbero datare "de 1936 o 1938, poco antes o durante la visita de Breton a México", come afferma Fabienne Bradu (2012: 24), manifestò "las contradicciones del surrealismo":

> En el sueño encuentra Breton el modelo para la obra de arte. La imitación de la naturaleza la convierte el suprerrealismo en la imitación del sueño, y todavía un día descubre que la imaginación, para no distinguirse del sueño, solo necesita fluir con libertad, sin que ninguna presión exterior la modifique y a ninguna ambición deliberada alimente. ¿Pero quién la alimenta a su vez? ¿Quién alimenta al sueño? No es la realidad, sino la realidad fracasada (Cuesta, cit. Bradu, 2012: 24).

Considerando quanto indicato, possiamo concepire un'altra realtà al di là di quella sensibile, ma generata da quest'ultima così da conferire un valore magico alle cose ordinarie come nel realismo magico, che, talora, sembra quasi sconcertante, osservando le produzioni creative che si sviluppano nell'arte messicana in differenti proposte, quando Remedios Varo giunge a Città del Messico (cfr. Cap. I), in relazione alla tradizione realista come *actitud natural* e

affermazione dell'identità culturale latinoamericana[291] rispetto agli esiti artistici della Nuova Oggettività in Germania e alle opere che si approssimano nell'ambito culturale italiano alla poetica di Massimo Bontempelli[292], tesa a scoprire l'incanto dell'inconscio e delle avventure imprevedibili. Infatti, i dettagli sono dipinti in una luce sovraesposta, che comporta l'immobilità spaziale dei soggetti dell'opera, che appaiono talmente nitidi da non sembrare veri o più veri del vero come nel sogno, producendo nell'osservatore un effetto spaesante. Un elemento disorientante dell'immaginazione, come nella pittura metafisica di De Chirico, che influenza le sperimentazioni artistiche in Europa e nel contesto americano, è sufficiente per generare *asombro,* anche se si introduce in maniera naturale nella dimensione quotidiana suscitando l'effetto del meraviglioso.

> Seymour Menton, en *Historia verdadera del realismo mágico*, decía lo siguiente: el Realismo Mágico consiste en la introducción sin énfasis por un artista o autor objetivo con un estilo aparentemente sencillo y preciso, de un elemento inesperado y/o improbable en una obra predominantemente realista, que crea un efecto extraño o maravilloso y deja al espectador o al lector desconcertado, aturdido, o agradablemente maravillado (Moré, 2018)[293].

Riferendosi al campo letterario, non è possibile generalizzare poiché ogni scrittore come ogni pittore non è direttamente classificabile in relazione ad un movimento e presenta diverse inflessioni e declinazioni, per cui è difficile ridurre i portati di ognuno a un comune denominatore, considerando che il realismo magico diventa una autentica corrente in America Latina in relazione a *lo real maravilloso* tra letteratura e pittura.

---

[291] Come spiega María Ramírez Ferreira nella sua tesi di laurea (cfr. Bibliografia), Isadora Romero (2014) sostiene, nei riguardi della letteratura, che l'identità nel realismo magico "se ve representada en la búsqueda y afirmación de lo propio" como "una reivindicación histórica desde el enaltecimiento de los rasgos particulares de la región" como "las propias que son 'producto de las culturas ancestrales, así como del mestizaje y el colonialismo'" (Ramírez Ferreira, 2017: 20-22). Los rasgos caracteristicos, continua Ferreira son el mito en relación a la "realidad mágica, maravillosa muy alejada de la sobria realidad europea, -de hecho- 'la elaboración del realismo mágico presupone una visión de un mundo sorprendente, de una realidad en la que la fantasía y el mito forman parte de ella' (Valbuena Briones, 1969)"; la "sensación de pertenencia", como busqueda identitaria, "pertenencia a una tierra madre", la "exaltación de una naturaleza exuberante" y "el mestizaje". Sandro Abate "afirma que la médula y el principal eje temático del movimiento es 'América, la búsqueda de su identidad, el buceo a través de su inconsciente continental, la percepción fenomenológica de su realidad y el rescate de su constitución antropológica y etnográfica plural' (Abate, 1997: 155)" (Ramírez Ferreira, 2017: 22).

[292] Nell'ambito del ritorno all'ordine, rispetto alla visione più lucida e fredda di Franz Roh, che nel 1925 teorizza il realismo magico riferendosi alla Nuova oggettività tedesca, lo scrittore Massimo Bontempelli, si riferisce al contesto letterario italiano, esprimendo una concezione che si può avvicinare anche alle proposte creative di artisti come Antonio Donghi, Felice Casorati, Cagnaccio di San Pietro che, in verità, pur riconducendosi alla tradizione figurativa ed alla classicità rinascimentale, propongono in pittura la resa precisa della visione, curata nei particolari, ben definiti nello spazio, lo scenario immobile, incantato, immerso in una magica sospensione, in cui i personaggi appaiono assorti in un tempo bloccato dall'effetto inquietante (cfr. Cap. II).

[293] Recuperato da https://artepoli.com/el-realismo-magico-en-la-pintura/ (15/06/2020).

In verità, nella "narrazione" pittorica di Remedios Varo il magico assume molta importanza nella vita quotidiana e non si riduce soltanto a uno o pochi elementi.

Osservando i suoi esiti pittorici, specialmente nel periodo della sua maturità artistica, raggiunta in Messico, possiamo cogliere la sospensione magica e supporre che possieda una "mente ordinatrice" che si proietta verso una dimensione spirituale, sovrasensibile, anche se non è possibile escludere la visione misteriosa come un'apparizione tra le cose ordinarie e il profondo, che, per emersione ed evaporazione di effluvi, giunge in superficie, così da esprimere in pittura un "transito" continuo, dal subcosciente al sovracosciente, attraverso lo stato cosciente che organizza la visione. Remedios, in verità, che mostra un'attenzione al dettaglio tale da sfiorare il virtuosismo tecnico e tipico di una lucida visione, però non fredda, non rinuncia completamente al sogno, alle "apparizioni". Crea un'atmosfera incantata, per cui spazio e tempo diventano metafisici e si rivolge al fantastico, metamorfizzando talora la realtà, che assume un altro volto: in tale connubio consiste la magia del suo universo che propone in pittura.

Gonzalo Celorio nel suo libro *El surrealismo y lo real-maravilloso americano* pubblicato nel 1976 "la asimila a Remedios la bella de *Cien años de soledad* y ve su pintura como fundamento del realismo mágico latinoamericano" (Ibarz, 2008)[294]. La figura femminile che appare nel romanzo di Gabriel García Márquez è considerata in diverse circostanze dagli altri personaggi come "una figura extraordinaria" o come un essere che "no pertenece a este mundo" o "el ser más lúcido" che si possa conoscere, capace di *burlarse* di tutti, di alterare il tempo, mostrando una *naturaleza* che resiste a qualsiasi categoria di convenzioni. In tal senso Remedios Varo sembra molto simile a "Remedios la bella" sicuramente per la sua visione lucida e, nel suo caso, controllata, per la sua capacità di stupire e adottare un metodo per procedere oltre il sensibile, scandagliando a colpi di sonda, attraverso un processo graduale di consapevolezza, per risalire appunto *más allá*, nell'oltre dell'indecifrabile, sublimando la realtà, per la capacità della pittrice, come il poeta/ la poetessa o lo scrittore/ la scrittrice di romanzi, di trasformarla, a petto della propria immaginazione, della fantasia e della poesia.

Se Gonzalo Celorio paragona le due figure per riflettere e chiarire gli aspetti del surrealismo e de *lo real-maravilloso* americano, ebbene, possiamo dire che Remedios Varo nella sua opera creativa riunisce entrambi secondo una ibridazione, una mescolanza o *mestizaje*, come caratteristica della sua creazione artistica, che riflette in un sincretismo le componenti relative alla sua formazione in Europa e all'incontro con la cultura latinoamericana.

Attraverso le opere Remedios Varo narra se stessa e la pittura diventa una forma di *autoconocimiento*, alla ricerca di se stessa, come nei romanzi degli

[294] Recuperato da https://elpais.com/diario/2008/03/17/catalunya/1205719656_850215.html (20/06/2020).

scrittori[295] in cui si raccontano eventi strani e assurdi come se fossero fatti comuni, non spiegabili però intuibili e al tempo stesso gli elementi fantastici e magici sono consueti ma generano stupore.

Infatti Gonzalo Celorio scrive:

> hay que hablar también de un factor [...] esencial en el desarrollo de nuestra cultura mestiza: el asombro. El asombro de un Cristóbal Colón que veía maravillado a los indios tomar la espada por el lado del filo. El asombro de un Alonso de Ercilla frente a las aguerridas tropas de Caupolicán. El asombro de un Bernal Díaz del Castillo al entrar a esa ciudad de Tenochtitlán, que "parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís (Celorio, 1976: 154).

Come spiega Evelio Echevarría (1978: 260) nella sua recensione sul libro di Celorio:

> de la conclusión ("El deslinde") se pueden deducir dos puntos básicos: 1) el asombro ha existido por siglos en tierras de Indias y fue el surrealismo el que creó el ambiente propicio para incorporarlo a la mentalidad literaria hispanoamericana; y 2) tal asombro data de la visión de lo maravilloso que existe en la realidad americana y no hay que inventarlo "de manera artificial... sino descubrirlo" (Celorio, 1976: 111). A lo cual cabría agregar una reconfortante línea: "América está lejos de haber agotado su caudal de mitologías" (Celorio, 1976: 112).

Lo stupore o *asombro* che generano le opere di Remedios Varo dipende dalla fusione tra il meraviglioso surrealista e *lo real-maravilloso* americano. Per questo l'artista può essere considerata, nel suo *mestizaje* o *melting pot*, come un *término intermedio* per l'approdo e lo sviluppo del realismo magico nelle esperienze pittoriche latinoamericane.

La sua pittura misteriosa potrebbe essere considerata, quindi, come una tensione mistica, nell'attesa della rivelazione, di una illuminazione attimale che può permettere di scoprire minimi indizi per avanzare nel mistero della vita. Juliana González scrive:

[295] Il romanzo menzionato di Gabriel García Márquez come quello di Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (1935) secondo il critico Ángel Flores (1955: 187-192) si possono considerare come le prime espressioni del realismo magico. Altri scrittori come Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias, conoscono il surrealismo e si lasciano influenzare da esso, però la mescolanza tra realtà e immaginazione, realtà e sogno si radica nella mentalità latinoamericana come attitudine esistenziale, propria dell'identità culturale.

> Aunque en el caso de Remedios, las búsquedas no se hallan dentro de rutas o cánones de un credo determinado, ni tampoco dentro de cualquier modalidad de "teísmo". Son, en todo caso, búsquedas inseparables de la fantasía y de la poesía. El hecho más importante aquí es la "sublimación". Sublimación, tanto en sentido originario y químico, como en el sentido psicológico y en el moral y el artístico, todos de un modo u otro afines. O sea la transformación por la cual "los cuerpos sólidos" se "volatilizan"; lo grueso, lo burdo, lo denso se "evapora" (*Sublimis*: "elevado" en los aires, en "lo más alto"; *sublimare*: enaltecer, ennoblecer (González, 2008: 90).

Chiaramente Juliana González, spiegando il significato intrinseco di *sublimis*, un termine che deriva dal latino tardo, medioevale, e che riguarda la chimica degli alchimisti, si riferisce, come la maggior parte della critica, al percorso alchemico presente nell'opera di Remedios Varo, che emerge come cifra qualificante nel suo itinerario, alimentato anche dal confronto con i surrealisti, che agli inizi degli anni Trenta si orientano verso l'esoterismo e l'alchimia. Questo considerando che, per Remedios, tale versante assume rilievo come scelta personale in relazione alla propria capacità creativa, alla dote personale[296] che si alimenta nella loro temperie culturale e con il loro apporto, per cui si può confermare che, come suggerisce Janet A. Kaplan (1998: 206) "ella veja el surrealismo no solamente como un estilo, sino como una manera de enfocar la vida".

Ad un intervistatore, che le chiede quale rilievo abbia assunto il surrealismo come apporto culturale, risponde: "No creo que pueda declinar en su esencia ya que es un sentimiento inherente al hombre. Surrealismo ha contribuido en la misma forma que el psicanálisis ha contribuido a explorar el subconsciente" (Varo, s. f., cit. Kaplan, 1998: 206).

L'etereo e la leggerezza, quindi, come la trasparenza, la lucentezza, sono le caratteristiche delle sue creazioni pittoriche, che invitano quasi a pensare all'esperienza della levitazione e alla nitidezza del sogno: "En la pintura de Remedios Varo, todo ocurre en una atmósfera de extraordinaria sutileza. Todo tiende a perder peso, gravedad, como fenómeno físico y también espiritual" commenta Juliana González (2008: 90).

Questo, chiaramente, senza disconoscere la psicanalisi dell'inconscio, che, per Breton, come commenta Carlo Bo in *Bilancio del surrealismo*, significa opporre al "dominio della logica" e alla "meccanica prestabilita" "la pura invenzione del freudismo, di un mezzo di conoscenza, cioè, che non tiene conto delle 'realtà sommarie'. […]. Il sogno -continua- evita lo scoglio dell'impossibilità, assicurando così al senso della vita una libertà continua: *La liberté de tout est inappréciable*" (Bo, 1944: 16).

Nella continuità tra sogno e realtà come vasi comunicanti, aspetto a cui Breton dedica uno specifico saggio pubblicato nel 1932, *Les vases communicants*, come

[296] "Su principal órgano de conocimiento fue la imaginación y la fantasía creadora. El arte es vivido por ella como un verdadero recurso de trascendencia, no sólo artística" (González, 2008: 91).

abbiamo indicato (cfr. Cap. III), emergono i binari illimitati dell'immaginazione, del meraviglioso, del regno del fantastico, come garanzia di libertà, e la donna artista è colei che riesce, con eleganza e con estrema raffinatezza, a praticare tali vie[297]. "Il surrealismo inclinava verso il bisogno di una rivoluzione totale: il suo iniziale non conformismo a poco a poco, attraverso periodi di ribellione, di aggressioni e di polemica estrema, si riduceva nel giro di un sovvertimento spirituale e pratico" (Bo, 1944: 37). In verità, la sua ribellione, come avanguardia, non ha mai coinciso con la pura negazione come il gesto gratuito dadaista, bensì ha comportato il desiderio di costruire, mentre sempre ha informato "di ciò che può essere e, in questa soluzione, c'è proprio il rifiuto all'ordine sordo e violento d'un mondo perduto nella sterile rettorica dei nostri gesti quotidiani" (Bo, 1944: 37).

Il fautore del movimento ripeterà spesso che lo stato del sogno continua il lavoro dell'esistenza e, soltanto quando l'avanguardia avrà perduto il "carisma" iniziale, auspicherà, allontanandosi da ogni ideologia, l'avvento di un mondo assoluto dello spirito.

Bisogna, infatti, considerare che, dopo il periodo iniziale del surrealismo puro ed eroico, come spiega lo scrittore e saggista Maurice Nadeau (1972: 153), appena precedente alla pubblicazione del manifesto di fondazione e immediatamente successivo, e di seguito al periodo "razionale", quando, all'indomani della crisi del 1929, si affaccia la possibilità di approssimarsi ad un orientamento politico per accoglierne propriamente l'ideologia, quella della sinistra comunista, molti esponenti si pongono "a servizio della rivoluzione", che, però, non consentirà un'autentica e totale libertà per l'essere umano. André Breton ribadisce, allora, nel corso degli anni Trenta, l'autonomia del movimento, il ritorno alla "vera poesia"[298] e all'amore come soggetto di essa e della vita impostata come itinerario verso il meraviglioso, diventandone proiezione. Maurice Nadeau spiega:

> La "nuova Alice"[299] vive immersa nel meraviglioso ed è per Breton l'occasione per precisare il senso di questa nozione "sola fonte di comunicazione eterna tra gli uomini": il meraviglioso è un puro e semplice abbandono alle leggi dell'in-conscio, un dono gratuito che è impossibile confondere, come hanno creduto i simbolisti, con la ricerca del mistero, artificiale, falso, costruito. Il meraviglioso gode di un'eterna giovinezza, mentre il simbolismo ha consegnato a quella morte che è l'oblio le produzioni in cui ha fatto largo uso del mistero. Il mistero

[297] "When a male artist worked automatically he made art with ideological implications, whereas when a woman (Nadja, Helen Smith) did so, she served as a conduit for the prophetic or the marvelous; in like manner the one used collage to dismantle and violate form, the other to fashion elegant textures" (Spector, 1997: 186).

[298] "L'automatismo libera le forze dell'inconscio, allorché l'intelligenza le distrugge e lascia da parte, nelle sue dotte costruzioni, la poesia. Il gruppo surrealista continua ad appassionarsi ai problemi poetici senza per altro poterli disgiungere dai problemi rivoluzionari" (Nadeau, 1972: 153).

[299] Si riferisce alla quattordicenne Gisèle Prassinos, le cui produzioni "assurde e sorprendenti" relative ai procedimenti di scrittura automatica sono presentate unitamente ad altre da André Breton nel numero 6 di *Minotaure* nel mese di dicembre 1931.

> non è altro che un espediente fittizio, spregevole, mentre il meraviglioso è la legge stessa della vita (Nadeau, 1972: 153).

La passione per le questioni poetiche supera quella per la rivoluzione e molti prendono presto le distanze dall'avventura politica che non risolve. Lo stesso Breton riconferma il valore dello spirito dopo l'esperienza di adesione al marxismo, quando si riconduce alla poesia e ribadisce l'autonomia del movimento.

Già nel secondo Manifesto del surrealismo, apparso nel 1930, provvede, quindi, a impostare l'attività poetica all'interno di quella rivoluzionaria, senza concedersi pause per un bilancio, asserendo, altresì, che il surrealismo, avendo provocato una crisi di coscienza intellettuale e morale, si orientava verso "la definitiva liberazione dello spirito, ma ciò era impossibile senza non aver tentato prima la liberazione dell'uomo" come spiega Carlo Bo (1944: 38), principio assunto come "vessillo inalberato fino agli ultimi esiti".

La fede assoluta nell'immaginazione, l'alchimia del verbo[300], nonostante che i surrealisti non accettassero di essere considerati appartenenti ad un movimento letterario, permangono fino al termine, opponendo alla sola visione del mondo esterno una "relazione organica tra quotidiano e mitologico, tra soggettività individuale e obiettività di simboli", come ribadisce Jean Louis Bedouin che, in *Storia del surrealismo dal 1945 ai nostri giorni* (cfr. Bibliografía), affronta dal punto di vista critico le questioni del movimento dalla metà degli anni Quaranta. E' anche vero che al desiderio di rivoluzionare la vita e il mondo, con lo sguardo rivolto verso il mondo interiore e le profondità dell'inconscio, attingendo a se stessi ed alle proprie risorse, sottentra nel tempo l'esigenza di interpretare gli eventi che Bedouin definisce "convulsioni storiche". Per questo, al di là delle tre costanti della "veggenza poetica", quali lo spaesamento della sensazione, l'esplorazione in profondità del caso oggettivo, la prospettiva dell'*humour noir*, l'appello di Breton, come appare più tardi nella rivista *VVV*[301], si rivolge verso le proposte di soluzioni inedite o ardite nei confronti degli avvenimenti coevi.

È in questo clima che Remedios Varo, arrivata a Parigi, per amore, avendo conosciuto Benjamin a Barcellona, e per desiderio di approntare nuove sperimentazioni, continua il suo lavoro artistico immergendosi nella magia del

[300] L'alchimia del Verbo comporta di pensare alla sperimentazione della parola poetica capace di suggerire, ma anche alla "zona fondamentale di immersione surrealista, il filone esoterico -che- non appare ancora studiato a fondo. […] Il riferimento all'esoterismo e all'alchimia contenuto nel Secondo Manifesto ha un significato specifico. […] L'interesse per l'alchimia e la tradizione cabalistica giunge in Breton e in altri surrealisti anche attraverso la mediazione di Sâr Péladan, Erik Satie e Marcel Duchamp" (Fé, 1980: 15).

[301] Per questo motivo la rivista *VVV* edita da André Breton nel 1942, quando giunge a New York, dove pubblica i *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* e accoglie nuovi adepti, nel titolo composto dalla tripla V, rinvia anche alla vittoria riguardo alla capacità di "vedere attorno a noi -con l'occhio rivolto- verso il mondo esterno -oltre che verso- la superficie cosciente e […] il mondo interiore e le profondità dell'inconscio" (Bedouin, 1961: 35). Per la prima volta, sulla rivista *VVV* le reazioni femminili vengono registrate separatamente da quelle maschili, ossia viene posta l'attenzione sulle differenze e sulle similitudini fra i generi.

meraviglioso. Si interroga chiaramente sul freudismo, cui accenna Carlo Bo, critico e teorico dell'ermetismo, considerando che la psicanalisi è un riferimento diretto per i surrealisti[302], anche se, come lei, non la concepiscono come terapia (cfr. Cap. II), ma riscopre il valore della poesia, di cui è intrisa la sua produzione creativa e, al tempo stesso, preferisce il "mondo assoluto dello spirito", tanto da orientarsi anche verso le dottrine esoteriche seguite dal gruppo *Grand Jeu* osteggiato da Breton[303] (cfr. Cap. I). Come le figure femminili che gravitano nel secondo tempo dell'avanguardia, tra gli anni Trenta e Quaranta del novecento, concepisce la psicanalisi come supporto fondamentale per l'autoconsapevolezza[304] (cfr. Cap. II).

Negli anni successivi giunge a proporre una pittura di impronta personale che approda dichiaratamente al fantastico ed anche al simbolico, come menzionato, quasi divergendo dall'ortodossia del fondatore del surrealismo e incurante del fatto che questi aborrisse ogni riferimento al simbolismo nella sua esaltazione del meraviglioso, come indicato da Maurice Nadeau (1972: 153), anche se, in verità, riconosceva il rilievo dei poeti simbolisti, in particolare Rimbaud[305], ma anche Mallarmé, Verlaine, Valery[306], Baudelaire come loro antecedente, ed esaminava le significanze simboliche del sogno nella psicanalisi freudiana. L'universo simbolico, invece, si manifesta con aspetti sorprendenti e straordinari nelle opere di Remedios Varo, capaci di destare meraviglia nello sguardo dell'osservatore.

Riguardo al periodo in cui l'artista, negli anni Trenta, partecipa, e non è la sola, alle riunioni dei surrealisti, che la accolgono "dalla porta principale", in quanto, come menzionato, "compagna" di Benjamin Péret, uno dei maggiori esponenti, Maurice Nadeau propone il suo punto di vista sul movimento, convinto del suo "fallimento" da quando "Breton entra a far parte, che lo voglia o no, della categoria degli artisti" (Nadeau, 1972) scegliendo l'autonomia dalla politica e orientandosi verso la "poesia" che assume rilievo come opera compiuta in se stessa.

---

[302] Nel sovvertimento dei linguaggi formali secondo un intento rivoluzionario, il surrealismo più che "nella prassi comunista, affondava le proprie radici in egual misura nelle analisi marxiste e freudiane della società, assumendo sempre più, e malgrado i propri intenti originari, la forma e il ruolo di una sociologia. Un marxismo e un freudismo puramente 'intellettuali', completamente di 'testa', guidavano gli intenti elitari del surrealismo" (Brega, 2005: 15).

[303] Nel 1929 André Breton è impegnato a contestare la poetica del gruppo *Le Grand Jeu*, (cfr. Cap. I e Cap. V) da lui considerata eterodossa rispetto al movimento.

[304] "With respect to the capitalist world and the trauma of the war, the surrealists propose Freud's discoveries as a 'other way' divergent and revolutionary method towards positivist rationalizations. For Toyen, Mary Low, Simone Yoyotte and Grace Pailthorpe, as well as for other surrealists in the following years, the use of psychoanalysis is a fundamental support for self-awareness and constitutes a weapon against the repressive apparatus of society" (Rosemont, 1998: 32).

[305] André Breton nel 1935 in *Du temps que le surréalistes avaient raison* utilizza l'espressione "cambiare la vita", propria di Arthur Rimbaud, unitamente a "trasformare il mondo" secondo Carl Marx, come "due frasi come parole d'ordine" che per i surrealisti diventano "una sola". Remedios Varo "se acerca a la corriente de la visión unitaria del mundo, fundada sobre la analogía universal. 'Correspondencias' decían Swedenborg y Baudelaire, 'Alquimia del verbo' según Rimbaud, 'Dominio de la analogía' según Mallarmé (Guigon, 1991: 21).

[306] "Per altra via, e con gli opposti mezzi d'una rigida predeterminazione formale, anche Paul Valery era pervenuto a una nozione di poesia atemporale, magica, autonoma matrice di miti e di rivelazioni, non lontana dalla nozione surrealista" (Dal Fabbro, 1965: 16).

Condensa, infatti, in poche pagine del suo volume dedicato alla storia dell'avanguardia, che ha suscitato le critiche del suo fondatore, gli aspetti che sono propri dei surrealisti, al termine degli anni Trenta, prima del "passaggio" o "trasferimento" oltreoceano in seguito allo scoppio del secondo conflitto mondiale. Ne riportiamo alcuni passi per rendere l'atmosfera concitata del periodo, in seguito alla "spaccatura" del gruppo in due direzioni:

> Sul piano della politica, i surrealisti continuano ad essere in lizza. Vanno a dare una mano a coloro (negli anni 1937-1938 sono ancora qualcuno) che non vogliono cedere. Ahimè, è tutto un mondo che crolla. Péret raggiungerà in Spagna i volontari di dieci nazioni animati da un ultimo guizzo rivoluzionario; in una delle sue più belle poesie Éluard fustiga i distruttori di Guernica; Breton invoca aiuto per la rivoluzione russa in pericolo. […] Nell'anno 1938 il surrealismo dà l'impressione di volere frettolosamente depositare il proprio bilancio, un bilancio che abbraccia contemporaneamente il piano artistico e quello politico. C'è dapprima, all'inizio dell'anno, *l'Esposizione internazionale del surrealismo* in cui si trovano riunite, alla Galerie des Beaux-Arts le opere di settanta artisti di quattordici paesi. […] Sul piano politico il surrealismo si assume l'incarico di raggruppare gli intellettuali rivoluzionari, ostili a qualsiasi forma di irreggimentazione. In Messico, dove si è recato nel corso dell'anno, Breton incontra il pittore messicano Diego Rivera e Lev Trockij in esilio[307]. Vi trova persone che sono al corrente della sua attività e che l'approvano. […] Elettrizzato da una tale comunanza di vedute, -Breton- prende contatti con numerosi artisti dei due mondi per fondare una "Federazione dell'arte rivoluzionaria indipendente" (F.I.A.R.I.) -che purtroppo presto fallisce nei suoi intenti, anche se tenterà la creazione di una sezione francese al suo rientro a Parigi-. Insieme con Rivera lancia un manifesto, *Pour un art révolutionnaire*, in cui […] invita gli artisti rivoluzionari di tutte le nazioni a riunirsi". […] Poi c'è la mobilitazione. […] Breton, Éluard, Péret, ecc. ritornano ancora una volta sotto le armi. […] Altri, che non avevano voluto prendere parte alla carneficina, erano partiti per l'estero ancora prima del 3 settembre del 1939: Calas, Dalí, Tanguy. Mentre Péret, sorvegliato fin dal suo ritorno dalla Spagna, era stato, qualche mese prima della mobilitazione, buttato in prigione per la sua azione rivoluzionaria. Siccome la sua evasione dalla prigione avvenne in occasione dell'esodo, egli fu, prima di partire per il Messico, il solo surrealista di riguardo che si trovasse a Parigi negli anni 1940-1941 (Nadeau, 1972: 155-160).

È a questo punto che alla "storia" vissuta da figure dell'avanguardia essenzialmente maschili, confermata anche dallo studio compiuto da Nadeau, in cui non compare alcun nominativo di artiste e letterate, come nella maggior parte

[307] Commentando gli incontri con Lev Trockij, il primo dei quali organizzato da Diego Rivera, André Breton spiega che l'intento era di "giungere a un accordo circa le condizioni che, da un punto di vista rivoluzionario, dovevano essere riservate all'arte e alla poesia, affinché queste partecipassero alla lotta emancipatrice, pur rimanendo interamente libere nelle loro ricerche" (Breton, 1961: 169-171).

delle esposizioni surrealiste tra anni Venti e Trenta (cfr. Cap. IX), si innestano non solo quella di Remedios Varo, ma anche di Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Leonor Fini, già menzionate, che si trovano a Parigi nel medesimo anno, il 1937[308], anche se, in seguito agli eventi bellici, alcune di loro migreranno definitivamente dall'Europa. Infatti, la nostra, come indicato nel primo capitolo, lascia Parigi con Benjamin Péret, imbarcandosi nel novembre del 1941 per Casablanca, per poi raggiungere una nuova meta oltreoceano, il Messico (cfr, Cap. I), come Leonora Carrington che, in seguito alla prigionia di Max Ernst (cfr. Cap. I), dopo il loro soggiorno a Saint Martin d'Ardèche, caduta nella psicosi e ricoverata a Santander, in Spagna, riesce poco più tardi a trovare una via di fuga con Renato Leduc, mentre André Masson e André Breton erano andati a raggiungere i loro amici a New York (cfr. Cap. I).

Si conclude a breve termine, dunque, la "vicenda" surrealista nel periodo di "transizione" Parigi-New York-Messico, che rispecchia la situazione del tempo per cui ad un certo momento "ha cambiato -anche- strada e la sua ultima storia (all'ingrosso fra il Trenta e la guerra di Spagna) -spiega Carlo Bo (1944: 86-87)- può apparire opposta al senso del primo periodo intuitivo (1919-1925) e delle prime dichiarazioni".

Di fronte a questa temperie in mutamento ci chiediamo quali potrebbero essere state le confluenze del movimento surrealista con la dimensione privata e il ruolo femminile non solo di Remedios Varo, ma anche delle altre artiste nominate, ognuna delle quali si concentra sulla propria realtà, svolgendo una ricerca all'interno della propria soggettività che si concreta nelle opere improntate sull'immaginario, sul valore dello spirito e dell'intensità poetica nella creazione artistica. Conducono l'esplorazione di se stesse, della propria interiorità e corporeità, luogo di desideri conflittuali, di inquiete passioni ed espressione della femminilità quale "network of social expectations, historical assumptions and ideological constructs" (Rosemont, 1998: 123)[309]. Questo non significa che non abbiano partecipato agli eventi e che siano state avulse dagli avvenimenti di implicazione storico-politica, tutt'altro, anzi, li hanno pienamente vissuti e tramite i loro compagni, appartenenti al movimento, si sono approssimate direttamente al nucleo fondante dell'avanguardia. Anzi, già in precedenza ne avevano conosciuto le esperienze, anche se a distanza o non essendo direttamente coinvolte, e, quindi, ne hanno affrontato la poetica indipendentemente da tali legami, come parte del bagaglio personale in relazione alla loro volontà di sapere quali fossero le

[308] Il 1937 è un anno cruciale e denso per tali artiste: Leonora Carrington, già presente per un periodo a Parigi nel 1933, che a Londra conosce Max Ernst, impegnato in una mostra personale presso la Mayor Gallery, si trasferisce con lui in Francia; Kay Sage, dopo una personale presso la Galleria Il Milione di Milano, decide di partire per Parigi; Leonor Fini, a Parigi dagli inizi degli anni Trenta, intesse una serie di relazioni, avvicinandosi al surrealismo, tanto che già nel 1936 viene invitata a partecipare all'esposizione *Fantastic Art, Dada and Surrealism* curata da Alfred Barr al Moma. Dorothea Tanning, invece, arriverà poco più tardi in visita nella capitale francese.

[309] Le surrealiste attive negli anni Trenta e Quaranta producono autoritratti che non trovano equivalenti nella produzione maschile dello stesso periodo e sfidano radicalmente le convenzioni sociali.

componenti basilari del movimento e di approfondirne gli aspetti per proseguire con autonomia verso altre direzioni**.**

A tale proposito, Janet A. Kaplan commenta:

> Si es que realmente le fue preciso esperar algun tiempo para liberarse del poder seductor, pero potencialmente destructivo, del círculo surrealista y de las presiones inhibidoras de sus limitadoras definiciones (y en especial de las referentes a la mujer, que abogaban por la inocencia juvenil frente a la madurez de expresión), su experencia habría sido consecuente con la de muchas otras mujeres relacionadas con el movimiento en Francia, antes de la guerra (Kaplan, 1998: 129).

Sicuramente la studiosa, parlando di "poder seductor, pero potencialmente destructivo" e di "presiones inhibidoras", si rivolge al rigore dell'ortodossia surrealista, ai testi programmatici, ai dettami del "papa" del surrealismo, oltre che alla scarsa considerazione, da parte degli esponenti, delle figure femminili come artiste, dal momento che ritenevano come il loro approccio all'avanguardia fosse allo stadio iniziale e ingenuo, distante da una maturità di espressione**.** Certamente la loro produzione creativa ha assunto rilievo solo quando si sono collocate a distanza dal movimento, però ciò non significa che ognuna di loro non fosse libera di operare in ambito artistico, tanto da pensare che solo quando, nel 1947, si interromperà, ribadiamo, il legame tra Benjamin e Remedios, iniziato dieci anni prima, quest'ultima, secondo Janet A. Kaplan (1998: 56), si sentirà finalmente "liberata dall'inquisitore del surrealismo"[310]. In verità, questa espressione risulta eccessiva, anche se si può supporre una sorta di timore reverenziale da parte di Remedios Varo nei confronti del fautore del surrealismo e dei suoi esponenti, per cui, come spiega Luis Martín Lozano:

> Péret vino a completar el acercamiento final al surrealismo y al convertirse Varo en su compañera, la introdujo al selecto círculo de los surrealistas originales, no los seguidores o los influidos por su estética, como ella lo había sido hasta entonces. Es difícil precisar hasta qué punto una mujer inteligente como Remedios Varo era consciente de que había ido conquistando un derecho a la libertad intelectual a base de establecer profundas relaciones con hombres" (Lozano, 2008: 55).

[310] Così sottolinea Patrick Waldberg in una intervista con Janet A. Kaplan nel mese di aprile del 1985.

Ciò permette di capire che entrambi hanno vissuto intensamente la loro relazione affettiva[311] senza soggezione da parte di Remedios verso di lui.

Lo stesso studioso aggiunge che, spinta dall'esigenza di libertà, sicuramente

> participó de la rebelión que le ofreció el surrealismo. Yo no creo que haya sido el mundo de los sueños y fantasías oníricas lo que decidió a Remedios Varo a abrazar el surrealismo como un credo artístico, sino, por el contrario, la subversión consciente de poder cuestionarse todo lo preestablecido, de poder increpar todas las reglas. [...] Para Varo el surrealismo significó una amplia licencia para desatar la imaginación que llevaba dentro, una manera de explorar su propia subjetividad, de confiar en sus instintos femeninos y de convertir a ambos en una verdad estética (Lozano, 2008: 52).

Comprendendo che l'atteggiamento proprio di ogni movimento innovativo è mirato ad abbattere ogni criterio o stereotipo come *cliché* precostituito, ognuna ha sicuramente trovato terreno fertile nel torrente di idee del surrealismo, senza però farsi sommergere e senza riprendere pedissequamente taluni modelli teorici ed operativi. L'intento di Remedios, come delle altre artiste da lei conosciute, ribadiamo, è di rivestire un proprio ruolo, seguendo la propria indole che l'ha sollecitata fin dall'inizio a divergere dai tradizionalismi, a ribellarsi alle abitudini di un sistema sociale di appartenenza ed a seguire un personale itinerario di ricerca. Al di là dello scambio culturale, della disponibilità ad accogliere il surrealismo sulla base di una rivolta improntata verso analoghi bersagli, come spiega Paola Decina Lombardi en su libro *Surrealismo 1919-1969: ribellione e immaginazione* (cfr. Bibliografía) dall'anticlericalismo all'antimilitarismo, secondo un impegno fattivo dal punto di vista sociale e politico, si percepisce in lei, come in altre artiste, amiche e compagne di viaggio, un atteggiamento di "resilienza". E', infatti, capace di assorbire energia, di modificare se stessa in relazione alle "perturbazioni" generate dall'immersione nel gruppo surrealista parigino e, al tempo stesso, di perseguire secondo i propri intenti, verso il simbolico mondo del fantastico e del meraviglioso, assumendo nel corso degli anni una maturità artistica, che le comporterà il distacco graduale dall'ortodossia surrealista e una totale autonomia raggiunta nell'ambiente messicano.

[311] Probabilmente la loro relazione termina non solo perché Benjamin Péret manifesta il desiderio e la "nostalgia" del clima culturale della capitale francese, ma anche perché Remedios aveva incontrato il pilota francese Jean Nicolle, "un hombre carismático para las mujeres, tan simpático, con todos sus planes, bromas y juegos que atrajo la atención de Varo" dice Kati Horna in una intervista del 1983 (Horna, 1983, cit. Kaplan, 1998: 111). Con lui instaura una relazione "entre amistosa y amorosa con otro hombre, probablemente resultado del progresivo deterioro de su matrimonio con Péret" (Bradu, 2014: 69).

## 4.2. Il valore della poesia per Benjamin Péret

Considerato il poeta per eccellenza dai surrealisti in Francia, Benjamin Péret, quando vive in Messico con Remedios Varo, scrive nel 1942 una prefazione dal titolo *La parole est a Péret*, per una antologia di miti e di leggende popolari d'America, pubblicata come testo autonomo in francese nel maggio 1943, rispetto alla raccolta completa edita nel 1960, con il titolo *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* in cui spiega le caratteristiche e il valore del pensiero poetico, conferendo rilievo all'immaginazione e al rapporto diretto con la natura[312]. Scrive, infatti, che

> la pensée poétique apparaît dès l'aurore de l'humanité, d'abord sous la forme - non considérée ici- du langage, plus tard sous l'aspect du mythe qui préfigure la science, la philosophie et constitue à la fois le premier état de la poèsie et l'axe autour duquel elle continue de tourner à une vitesse indéfiniment accélérée.
> L'oiseau vole, le poisson nage et l'homme invente car seul dans la nature il possède une imagination toujours aux aguets, toujours stimulée par une nécessité sans cesse renouvelée. Il sait que son sommeil fourmille de rêves qui lui conseillent de tuer son ennemi le lendemain même ou, interprétés selon les règles, lui tracent son avenir. Mais sont-ce des rêves, des manifestations de son "esprit", ou de celui d'un ancêtre, qui lui veut du bien ou poursuit la vengeance d'une quelconque offense? (Péret, 1943: 10).

Rinvia, chiaramente, all'essere primitivo in relazione alla primigeneità, alla scoperta dello spirito poetico, al rapporto con il mistero e con il mito in relazione alla natura primordiale, all'animismo delle origini:

> Pour le primitif il n'y a pas encore de rêves; cette mystérieuse activité de l'esprit dans un corps inerte lui révèle que son "double" veille sur lui, qu'un ancêtre pèse sur sa destinée ou, plus tard, qu'un dieu. Viracocha chez les Incas, Huitzilopochtli chez les Aztèques - veut le bonheur du peuple en échange d'un tribut d'adoration. Cet esprit qui est en lui et l'anime nuit et jour, il n'est pas assez présomptueux -connaissant trop bien l'exiguité de ses moyens physiques- pour croire qu'il est seul dans l'univers à le posséder. Le soleil, la lune, les étoiles, le tonnerre, le pluie et la nature entière lui ressemblent et si, de matière à matière, son pouvoir est faible, il est compensé d'esprit à esprit, par une puissance qu'il postule sans limites (Péret, 1943: 11).

[312] "En la introducción -citata anche da Janet A. Kaplan nel suo libro dedicato a Remedios Varo (1998: 69-70)- que Péret redacta de manera fragmentaria, con una primera parte fechada en México, noviembre de 1942, y una segunda correspondiente a São Paulo, agosto de 1955, el poeta se explica sobre la naturaleza del interés que semejantes textos despiertan en él: son, en suma, la expresión primigenia y poética del mundo" (Bradu, 2014: 28-29).

Considerando che l'uomo allo stato primordiale è capace di penetrare più lontano nella natura, aggiunge che il linguaggio gli è stato donato, come sottolinea André Breton, per farne un uso surrealista in conformità ai suoi desideri, prediligendo l'incosciente in luogo della ragione e della logica e la via dell'immaginario per cogliere l'illuminazione, l'appercezione pura, il bagliore epifanico. Soddisfacendo un bisogno primigenio, il linguaggio diventa poesia**.**

> Il ne s'agit pas de faire ici l'apologie de la poésie aux dépens de la pensée rationaliste, mais de protester contre le mépris de la poésie par les tenants de la logique et de la raison, découvertes elles aussi, cependant, à partir de l'inconscient. […] De même, sans l'illumination inconsciente, la logique et la raison restées dans les limbes ne seraient pas tentées de dénigrer la poésie encore à créer (Péret, 1943: 16).

Propone una stretta connessione tra scienza e animismo, conoscenza e magia, fin dalle origini della storia umana, in relazione all'interpretazione magica dell'universo, e accenna alla "morte del padre" ricollegandosi agli appartenenti all'orda primitiva che uccisero i loro padri, comportando l'eliminazione del potere patriarcale e del "sistema" razionale, per cui il potere unitario e dispotico viene a dividersi nella struttura sociale e politica, in cui nasce, per senso di colpa, la morale: "Si la science est née d'une interprétation magique de l'univers, elle ressemblefout en tout cas à ces enfants de la horde primitive qui assassinérent leur pére. Du moins ceux-ici en firent-ils un prestigioux héros céleste" (Péret, 1943: 16).

In verità, Benjamin si riferisce ad un atto che abolisce la società patriarcale e che, nel momento in cui rende mitica la figura paterna, conferisce alla donna la libertà che le consente di approdare al matriarcato come esito spontaneo, senza imposizioni, proprio di una comunità che si organizza in modo naturale, rispetto all'orda primitiva, in cui perdurano la monopolizzazione della donna e la repressione violenta nei confronti dei figli, anche se la condizione ottimale consisterebbe nell'unione dei principi che reggono i due sistemi, matriarcale e patriarcale, eliminando ogni conflitto per ricondursi alla perfezione dell'androgino, della totalità che si esprime nei miti. Il punto di partenza è il pensiero freudiano relativo all'organizzazione della comunità arcaica e al dominio del padre primordiale, che emerge in ciò che scrive il "poeta dell'amor sublime". In ogni caso, può indurre a individuare relazioni con un'opera di Remedios Varo, che abbiamo analizzato nel secondo capitolo, *Mujer saliendo del psicoanalista* (cfr. Cap. II. Studio di caso), in quanto che il gesto di una "mujer" che "tira la cabeza del padre", potrebbe riferirsi, come indicato, al patriarcato nel senso più ampio, in cui includere l'atteggiamento degli esponenti del surrealismo, l'approccio sistemico tipico degli psicanalisti, il ruolo dominante delle figure maschili nel sistema sociale, da "gettare in un pozzo" nel desiderio di affermare il ruolo femminile. Al di là di confermare probabili influenze tra loro, che

potrebbero essere anche lecite, avendo vissuto insieme per dieci anni, possiamo considerare che l'esigenza di "abbattere i crismi" accomuna ambedue.

Nel suo testo Benjamin Péret concepisce, di conseguenza, l'esigenza di abbattere ogni barriera e di considerare l'unità tra pensiero poetico, definito pre-logico e pensiero logico, tra il pensiero razionale e l'irrazionale**,** poiché la loro opposizione è solo frutto di artificio:

> On peut reprocher à la pensée rationaliste si sûre d'elle même de ne tenir en général aucun compte de ses assises inconscientes, de séparer arbitrairement le conscient de l'inconscient, le rêve de la réalité. Et tant qu'on n'aura pas reconnu sans réticence le rôle capital de l'inconscient dans la vie psychique, ses effects sur le conscient et les réactions de celui-ci sur celui-là, on continuera à penser en prêtre, c'est-à-dire en sauvage dualiste avec cette réserve toutefois que le sauvage reste un poète tandis que le rationaliste qui refuse de comprendre l'unité de la penseé demeure un obstacle au mouvement culturel. Celui qui la comprend se révèle un révolutionaire qui tend peut-être à son insu, à rejoindre la poésie (Péret, 1943: 16-17).

Critica le certezze razionaliste, il moralismo, l'ipocrisia della religione come Luis Buñuel (cfr. Cap. V), e invita a riconoscere l'inconscio nella vita psichica; chiaramente, presentando miti e leggende della nuova terra di adozione, ne cita le origini, gli spiriti degli antenati totemici e le streghe e i maghi che interpretano il mondo, come i poeti, considerati, quindi, veggenti[313].

Infatti "se nella vita -Péret- ha combattuto, da rivoluzionario, sul piano pratico, empirico, nella poesia ha servito costantemente la fantasia, il "meraviglioso", com'egli diceva, secondo una nozione del poeta come intermediario di *charmes* e come veggente che dal simbolismo di Rimbaud e di Mallarmé conduce direttamente, attraverso Lautréamont, al Surrealismo" (Dal Fabbro, 1965: 16), in quanto che Breton in *Situation surréaliste de l'objet* cita la *Lettre du voyant* de Rimbaud*:* "Hay que ser videntes, que hacerse videntes" (Breton, 1935: 328, cit. Schwarz, 1986: 41).

.

> La tribu de poètes, peu à peu, a perdu contact avec les esprits des fabuleux ancêtres totémiques, rejetés si haut dans les cieux qu'ils dominent désormais la terre de leurs premiers balbutiements, et a concédé à ses membres les plus doués, aux sorciers et magiciens, le privilège de maintenir avec eux des relations poétiques (Péret, 1943: 35-36).

[313] "No son todavía sueños, sino algo a medio camino entre la alucinación y la poesia y, sobre todo, visiones incorruptas por la religión. Le importa evidenciar un denominador común entre el brujo, el poeta y el loco: la magia 'que es la carne y la sangre de la poesía'" (Bradu, 2014: 29).

Considera che la poesia, come libera espressione delle emozioni, delle passioni, dei desideri, possa relegare il conservatorismo sociale, il dogma religioso, il perbenismo moralista, prediligendo la magia come punto di congiunzione:

> Voici les premiers mythes, les premiers poèmes de ces lointaines époques où tous les hommes sont plus ou moins sorciers, c'est-à-dire poètes et artistes. Certes, ce qui nous parvient aujourd'hui de leurs créations est fort loin de ce qu'ils ont imaginé. D'innombrables générations y ont ajouté les diamants qu'elles ont découverts et, parfois, le terne métal qu'elles ont confondu avec l'or. La transformation en un nouveau régime de férule paternelle de la société matriarcale qui, émerveillée, les a vu naître, les migrations, guerres et invasions les ont enrichis ou appauvris, en tout cas métamorphosés (Péret, 1943: 35).

Da questo punto di vista la concezione poetica di Benjamin Péret coincide con gli intenti pittorici di Remedios Varo, che svolgendo un itinerario artistico secondo il "valore assoluto dello spirito", conferma la potenzialità creatrice per creare opere come autentiche poesie che esprimono la propria "alchimia" nella interpretazione del mondo e della vita.

Inoltre Benjamin aggiunge che "le mythe primitif, dépourvu de consolation et ne comportant que des tabous élémentaires, est tout exaltation poétique" (Péret, 1943: 38), è tutta esaltazione poetica e che la poesia è espressione dello stato d'innocenza, della libertà dello spirito, della collettività, riconducendosi a Lautreamont che sottolinea come "la poésie doit être faite par tous. Non par un" (Péret, 1943: 40)[314].

> Si les sociétés primitives constituent l'enfance de l'humanité comme il est communément admis, le monde actuel est sa maison de correction, son bagne. Les portes des prisons vont s'ouvrir et l'humanité va reconnaître sa perpétuelle jeunesse au regard de liberté. Les mythes et légendes des primitifs nous montrent, si grande que peu d'hommes la peuvent admettre et la taxent de délire, la liberté d'esprit des peuples qui les ont inventés (Péret, 1943: 40-41).

Confermando "il valore assoluto dello spirito'[315], concorda, chiaramente, con la concezione di André Breton, che conferisce maggior rilievo alla poesia proprio

[314] "La pratique de la poésie n'est concevable collectivement que dans un monde libéré de toute oppression, où la pensée poétique sera redevenue aussi naturelle à l'homme que le regard ou le sommeil. Ce sera la 'poésie universelle progressive' qu'envisageait Frédéric Schlegel, il y a près de 150 ans. […] La création poétique, mais celle-ci au lieu d'être l'oeuvre de quelques individus sera la vie et la pensée de vastes groupes d'hommes animés par la masse entière de la population car les poètes auront renoué avec elle le lien rompu depuis tant de siècles" (Péret, 1943: 42-43).

[315] Benjamin Péret, come scrive Arturo Schwarz, è "la più compiuta figura di surrealista, per il quale la lotta per la liberazione materiale dell'umanità è inseparabile dalla lotta per la liberazione spirituale dell'uomo" (Schwarz, 1978: 10).

dal momento in cui, come menzionato, prende le distanze dall'ideologia politica per sottolineare l'autonomia del movimento. A posteriori Maurice Nadeau scriverà, commentando aspetti che Breton propone nei suoi testi, come *Les vases communicants*:

> La poesia è una forma di conoscenza al pari della scienza e della filosofia, una forma d'azione, come la politica e la medicina. Mentre la conoscenza esclude la ragione, l'azione va oltre. […] Bisogna che la poesia sia "l'anima che parla all'anima", bisogna che il sogno si sostituisca al "pensiero diretto", che le immagini non siano più il fuoco fatuo che trascorre la superficie dei pensieri o dei sentimenti, ma lampi capaci di illuminare in ogni momento "gli antri dell'essere". […] Il poeta moderno, invece, è sempre un poeta ispirato, non solo ma da oggetto diventa soggetto: colui "che ispira". Non è più solo un' "eco sonora", un "veggente"; è insieme l'uno e l'altro, e di più anche: un mago. Lui cambia la vita, il mondo, lui trasforma l'uomo. Sa "accoppiare l'azione al sogno", "confondere l'interno con l'esterno", "fissare l'eternità nell'istante", 'fondere il generale nel particolare'. Crea l'uomo a sua immagine, ne fa un'unità indistruttibile. Fa dell'uomo e del mondo un solo diamante (Nadeau, 1972: 15).

Quando Péret sottolinea che Goethe, un secolo prima di Freud, ha confermato l'intuizione popolare che vede nei poeti i precursori degli scienziati, connette filosofia e scienze esatte, poesia e matematica o geometria, e indica che l'uomo non può rimanere per lungo tempo nello stato cosciente, serrato nel pensiero debole strettamente limitato alle esigenze pratiche della vita quotidiana, ma necessita di immergersi nell'inconsciente come radice del suo essere, riconducendosi al primitivo, per il quale l'origine del mondo, di se stesso e la sua natura sono prodotti della pura immaginazione, mentre l'artista è colui che si presenta lungimirante e critico (Péret, 1943: 17-18). Avvalora, dunque, il "transito" tra sonno e veglia, inconscio e conscio come André Breton ne *Les vases communicants.* Anche Remedios Varo, che tende a riunire arte e scienza, pittura e magia, concepisce tale "transito", dal momento che la sua produzione creativa sembra rinviare sempre, come indicato, allo "stato di soglia", anche se riconduce il sogno alla consapevolezza, all'interpretazione critica attraverso il suo sguardo ordinatore, limitando "l'automatismo -che- libera le forze dell'inconscio", l'"abbandono -completo- allo straordinario" (Nadeau, 1972: 153) che può generare la poesia più autentica. In tal senso, la poesia che Remedios Varo esprime nelle sue opere grafiche e pittoriche, rivolgendosi all'"universo spirituale", prevede sempre un controllo mentale, mentre per Breton, Péret e gli altri surrealisti, la poesia è in stretta relazione con il testo automatico, dal momento che scaturisce dall' "anima del poeta". E'come

> un magma di sensazioni, sentimenti, desideri, aspirazioni che si esprimono nel tumulto, nell'incoerenza, nel gratuito, per il tramite della parola o della scrittura, matrice di logicità da tempo immemorabile, che si dovrà disgregare, dividere, ridurre nei suoi elementi semplici (Nadeau, 1972: 15).

Scrive Benjamin Péret:

> L'origine de la poésie se perd dans l'insondable abîme des âges car l'homme naît poète, les enfants en témoignent. Cependant c'est la grande révolution. […] Elle ressuscite dans le mythe, projetant sur l'infini des cieux l'image finie du pére assassiné. "Le cadavre d'un ennemi mort sent toujours bon" (Péret, 1943: 34).

In ogni caso Remedios e Benjamin conciliano sull'idea del meraviglioso, principio essenziale secondo Breton[316], che è dappertutto:

> Le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants. C'est, ce devrait être la vie même. […] Aucune recette de pharmacien ne permet de fabriquer le merveilleux. […] Cependant le merveilleux est partout, dissimulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement (Péret, 1943: 20, 22, 25).

Come André Breton, dunque, che considera gli stessi scopi fondamentali nel linguaggio poetico e nel linguaggio pittorico per comprendere ed esprimere l'interiore e lo spirito, afferma che il meraviglioso è la legge stessa della vita (Nadeau, 1972: 153).

> On attend sans doute que je définisse ici le merveilleux poétique. Je m'en garderai bien. Il est d'une nature lumineuse qui ne souffre pas la concurrence du soleil: il dissipe les ténèbres et le soleil ternit son éclat. Le dictionnaire, bien sur, se borne à en donner une étymologie sèche où le merveilleux se reconnait aussi mal qu'une orchidée conservée dans un herbier" (Péret, 1943: 18).

[316] "Para los surrealistas, la revelación tiene como fundamento y vehículo *le merveilleux*, esa piedra de toque que André Breton defendiera en el *Primer manifiesto surrealista* bajo la consigna de 'hacer justicia a lo maravilloso'. Breton se lanza contra cierta conciencia adulta que olvida esa infantil atracción hacía lo insólito, al azar, incluso al amor al lujo, que se halla, entre otros sitios, en los cuentos de hadas" (Moreno Villarreal, 2008: 120).

La pura immaginazione per "il poeta dell'amor sublime" emerge dal momento in cui si azzera completamente la riflessione. Le parole, secondo lui, si dissolvono al sole e rimangono solo frammenti minuscoli di specchio dove si riflette "un brin de mousse humide".

Alla ricerca di nuovi miti nella società del suo tempo, che possano sostituire, quelli troppo legati alla religione o al moralismo, che costituiscono "verdaderas cárceles" para la poesía[317], dunque, Péret, quando menziona la "frase profética", sembra seguire la medesima via di André Breton esplicata nella *Lettre aux voyantes* del 1925 e rifiuta la poesia di "circostanza", sottomessa agli imperativi politici e sociali (Bradu, 2014: 31), anche se diverge nel metodo[318], poiché invita a conoscere e recuperare i miti primitivi. Aggiunge che "le commun dénominateur unissant le sorcier, le poète et le fou ne peut etre que la magie" (Péret, 1943: 33).

Conclude, infatti, attribuendo loro rilievo, nel suo testo introduttivo del 1943, riferendosi alla terra messicana, in cui vive con Remedios:

> Sans risque d'équivoque, on peut penser que les mythes primitifs sont en grande partie composés et des résidus d'illuminations, d'intuitions, de présages confirmés jadis d'une manière si éclatante qu'ils ont pénétré d'un trait jusqu'aux plus grandes profondeurs de la conscience de ces populations (Péret, 1943: 34)

Se da un lato ambedue convergono riguardo alla concezione magica della poesia, influenzandosi a vicenda, dall'altro l'idea di Benjamin di ricondursi alle radici del mondo messicano[319] è la medesima di Remedios, che, nonostante, come indicato dalla critica (cfr. Cap. I; Cap. VIII), non proponga nelle sue opere, riferimenti diretti agli idoli delle antiche civiltà del Messico, rinvia continuamente ad archetipi universali, nutrendosi di un portato storico, mitico, primordiale proprio del paese di adozione[320], che, sicuramente ha arricchito il suo patrimonio

[317] "Comme si la morale était l'ennemie de la poésie! De fait, il saute aux yeux que l'absurde, pour ne pas dire la répugnante morale d'hypocrisie, de bassesse et de lâcheté qui a cours dans la société actuelle est non seulement l'ennemie mortelle de la poésie mais aussi de la vie même-toute morale conservatrice ne peut être qu'une morale de prison et de mort" (Péret, 1943: 36).

[318] "El punto en que divergen Breton y Péret para acceder a la creación de los nuevos mitos (será el caballito de batalla del surrealismo en la posguerra) reside en la metodología. Péret añade un eslabón en la escalera que sube hacia los 'Grandes Transparentes': el conocimiento y la reivindicación de los mitos primitivos que cumple su *Antología.* Es un paso previo, casi arqueológico, que le permitirá apoyarse en el pasado más remoto para dar el salto hacia el futuro del surrealismo que la guerra parecía condenar a la extinción" (Bradu, 2014: 30).

[319] "También representa para Péret una manera de penetrar en un México que se resiste a darle unas mínimas llaves de entrada a su realidad. Péret mantiene escasos contactos con el México moderno. Su *Antología* es, a un tiempo, un refugio y una cárcel" (Bradu, 2014: 30).

[320] Ricordiamo che Remedios Varo conosce e si appassiona ai reperti precolombiani recuperati da Benjamin Péret durante le sue spedizioni, come quella a Tlatilco, poiché come altri artisti, commerciava statuette olmeche per le condizioni economiche precarie e continua anche dopo il ritorno in Francia tramite l'invio di alcuni reperti da parte della nostra. "Su interés por las piezas archeológicas precolombinas, se centra principalmente en las figurillas de diosas, por lo común,

simbolico, esplicato nella creazione artistica. Come scrive Isabel Castells Molina "la presunta impermeabilidad de Remedios Varo ante la realidad mexicana -depende de- la utilización del modelo interior frente al modelo exterior [...] -y- la búsqueda del contenido latente frente al contenido manifiesto" (Castells Molina, 2009: 15-16).

Sottolineiamo, inoltre, che Benjamin, al di là delle sue spedizioni per recuperare reperti precolombiani, dedica alcuni testi alle testimonianze e ai simboli della terra messicana e del suo antico ambiente culturale, come *Los tesoros del Museo Nacional de México: la escultura azteca*, *Descubrimiento de Chichén Itzá*, *Notas sobre el arte precolombino* o *Los sacrificios humanos en el México antiguo* (Bradu, 2014: 128-129, 159-168, 194-205, 213-218).

> La vera missione dell'artista -indica più tardi Benjamin- è sempre consistita nel ritrovare in se stesso gli archetipi che sottendono il percorso poetico, nel caricarlo di una nuova affettività, affinché tra lui e i suoi simili circoli una corrente energetica tanto più intensa in quanto questi archetipi attualizzati appariranno come l'espressione più evidente e nuova dell'ambiente che ha condizionato l'artista (Péret, 1955: 59, cit. Binni, 2003: 91).

La stessa Remedios, come afferma Lourdes Andrade:

> partiendo de una iconografía personal puebla sus telas de imágenes de una nueva mitología, cuyo impacto psicológico parece afectar a un sector bastante amplio del público […]. Sus imágenes inciden realmente en el inconsciente colectivo, al punto de tener siempre una respuesta inmediata y entusiasta por parte de un vasto sector […] -e- en relación a los mitos y cuentos de la América indigena, el primer sujeto en común me parece ser el del héroe aventurero (Andrade, 1991: 36).

In tal senso si ribadisce che la poesia è concepita come "emancipazione dello spirito" rispecchiando gli intenti del surrealismo di creare nuovi miti collettivi, che rispondono propriamente alla necessità, per l'uomo, di proiettarsi nel meraviglioso, ponendosi, come sottolinea lo stesso Benjamin, "al alcance de todos", però, al tempo stesso, si riconosce che la poesia è rivelazione, riconducendosi, specialmente per Remedios, al retaggio simbolista.

Nel ruolo di *pintora-poetisa*, dunque, si conciliano gli intenti della nostra artista, che manifesta "percepciones -que- no son posibles a todos los perceptores […] -e ciò che esprime, come coloro, poeti o pittori che- ven -e- intentan registrar para nosotros, está allí realmente esperando ser aprehendido por alguien

asociadas a la fertilidad -trovate a Tlatilco- más que en efigies de dioses, enérgicos y autoritarios" (Andrade, 1991: 39).

que tenga las facultades adecuadas" come spiega Huxley (1949: 94, cit. Moreno Villarreal, 2008: 116).

Nella sua poetizzazione della pittura esprime, d'altra parte, il meraviglioso quotidiano, per cui ogni elemento reale diventa misterioso, e in ciò sembra confermare il principio bretoniano del 1924 per cui "lo admirable en lo fantástico es que no hay sino lo real". Esprimendo il suo universo sullo stato di soglia, non abbandona il dato reale, anzi "se ancla a él. Y cuando lo imaginario viene a solicitarla con su cohorte de sueños, le basta con mirar a tres pasos" (Guigon, 1991: 18) e ciò che è familiare diventa sconosciuto, come se non fosse mai stato visto prima.

### 4.3. Remedios e Benjamin: elementi per un confronto

Sicuramente per affinità elettive e per carisma Remedios Varo inizia una relazione sentimentale (*asunto amoroso*)[321], con Benjamin Péret come compagno, come abbiamo menzionato nel primo capitolo, che termina "después de continuas fricciones sobre si debían marcharse de México y reanudar su vida en Francia" (Kaplan, 1998: 112)[322].

Il deragliamento dai sistemi logici è comune ad ambedue che, a livello sperimentale, adottano le tecniche surrealiste basate sulla casualità e sull'accostamento fortuito nei loro scritti. Al di là dei *collages* relativi al gioco del cadavere squisito (cfr. Cap. II), infatti, è nei *Sogni* e *Consigli* di Remedios che si possono individuare aspetti maggiormente orientati verso l'immagine spaesante e talora misteriosa (cfr. Cap. II e Anexo II. Textos).

La curiosa mescolanza di oggetti che appare nella citata carta al señor Gardner (cfr. Cap. II; Anexo I. Cartas. 15.1.7.) come un "gran sillón de cuero", una "mesa de madera", "el cráneo de un cocodrilo", una "pipa incrustada de falsos brillantes y un jarro verde de cerámica ordinaria" appartiene ad uno dei "pequeños sistemas solares del hogar"; in questo caso, "atravesado por un meteoro que no es otro que su gato" (Castells Molina, 2009: 38), sembrano rinviare a una dottrina occultista, dal momento che l'artista studiava la loro collocazione, credendo nella loro interdipendenza e considerando la necessità di collocarli nell'ambiente in una forma tale da non provocare disastri. Costituiscono un autentico *grupo*, per cui la loro mescolanza, come nelle ricette, elaborate insieme a Leonora (cfr. Cap. II), quando si riferisce a "la rama de laurel, una chinche de dibujo, un peine, un frasco de pintura verde" (cfr. Anexo II. Textos), talora, può contribuire, secondo lei, a modificare e migliorare qualche aspetto della vita quotidiana, se utilizzati in maniera sinergica ed adeguata.

[321] L'espressione di Benjamin Péret appare in una lettera diretta a Beton nel 1937, come abbiamo menzionato nel primo capitolo.

[322] "Péret regresó a Francia y Varo se mudó a vivir, en la misma ciudad de México, a la casa de José y Kati Horna, en donde permaneció una corta temporada antes de marcharse a Venezuela" (Mendoza Bolio, 2010: 32) **(**cfr. Cap. I).

Anche Benjamin Péret, quando scrive nel 1936 il "poema" *Le sel répandu*, come contributo presentato in occasione dell'esposizione surrealista nel 1947 a Parigi, a cui viene invitato, sembra offrire un "conjunto de supersticiones nuevas para reemplazar aquellas cuya virtud de exaltación ya está gastada" (Kaplan, 1998: 212). Questi sono alcuni versi scritti dal poeta (cit. Jean, 1978: 445-446):

> Dejar los armarios abiertos trae buena suerte./ Dar a los perros muelas que se han extraido trae buena suerte./ Ver un oficial del ejército trae mala suerte./ […] Si ves una bandera, date la vuelta y escupe para conjurar el mal de ojo. (Péret, cit. Kaplan, 1998: 212).

Talora Remedios Varo tenta di seguire il medesimo impetuoso torrente "de imágenes, en las que se combinan el lenguaje popular, la hipérbole, el disparate, la irreverencia, y la vituperación, y en las que los objetos vulgares se convierten en los actores de unos dramas deliberadamente desorientadores" (Kaplan, 1998: 212), tipico di Benjamin, come se nei suoi scritti si abbandonasse maggiormente alla fortuità rispetto ai suoi dipinti e ai disegni preparatori. Tale "disorientamento" coincide con l'effetto di spaesamento surrealista (cfr. Cap. II) e con il "deragliamento di tutti i sensi", annunciato da Rimbaud nella *Lettre du voyant* del 1871. Diversamente dal poeta dell'"amor sublime", Remedios non utilizza mai figure che comportano l'analogia per dissonanza, poiché il suo intento è quello di cogliere la poesia di un universo ideale, l'armonia degli elementi e, anche se essi generano effetto di spaesamento, quest'ultimo, osservando le sue opere, assume sempre i toni dell'incanto, senza mai raggiungere gli estremi della contraddizione[323]. Scrive note a posteriori "al reverso" delle fotografie di alcune sue creazioni, nella forma di commenti anche ironici, nell'intento, sicuramente, di garantire una via interpretativa all'osservatore, come *constructos creativos*[324] che comportano, in relazione al *dibujo* o alla *pintura*, la complementarietà dei linguaggi, come integrazioni che permettono di "ampliar la percepción de los detalles" e "incrementar la comprensión de los símbolos de la imagen" (Mendoza Bolio, 2010: 41).

Ne nascono, infatti, una serie di interrogativi riguardo al dialogo-confronto che si innesta tra i soggetti piuttosto ricorrenti, come il viaggiatore-alchimista e il complesso corredo di oggetti simbolici, emblemi derivanti dalla ricezione sopra-cosciente, come sottolinea Juliana González (2008: 89-90), che prevede**,** come

[323] "Refrattaria a qualsiasi metodo o tecnica sperimentale che lasci affiorare le immagini oniriche dell'inconscio, Remedios costruisce coscientemente un mondo idealizzato nel quale regnano l'armonia e la sublimazione" (Sileo, 2007: 191).

[324] Secondo Edith Mendoza Bolio (2010: 39) per la "brevedad extrema", la "hibridación genérica", presentandosi come forme di narrazione atipica, basata sulla descrizione-interpretazione dell'opera, e il "tono lúdico" in relazione alle molteplici strategie dell'*humor*, sono identificabili come testi che presentano caratteristiche postmoderne (Zavala, 2001: 9).

menzionato, l'intervento della coscienza umana rispetto alla "chiave psichica sotterranea" o alla liberazione del desiderio inconscio tipicamente surrealista.

Al di là di tali *comentarios,* in relazione alla convivenza con Benjamin Péret si generano, comunque, possibili intuizioni e suggestioni che compaiono specialmente nella sua produzione scritta. Così, durante il primo anno vissuto a Città del Messico nella *calle* Gabino Barreda al numero 18, ambedue sembrano trarre ispirazione da una medesima immagine, una mano avvolta in un giornale che Benjamin trova nella *basura del traspatio*[325]. Appare, infatti, in un suo racconto, "Le Dégel/ El deshielo" pubblicato nel giugno del 1942 nel primo numero di *VVV*, che si può considerare come "una sucesión irrefrenabile de cataclismos y horrores" (Bradu, 2014: 34). La biografa Janet A. Kaplan (1998: 92), spiega che si può porre a confronto con un frammento di testo senza titolo e non datato di Remedios, conservato nell'archivio Walter Gruen donato al Museo di Arte Moderna (MAM) di Città del Messico, inserito da Beatriz Varo tra gli scritti (Varo, 1990: 244-245) e da Isabel Castells Molina tra gli esempi di scrittura automatica (Castells Molina, 2009: 118-119) (cfr. Anexo II. Textos). Remedios tenta di rendere le immagini più definite e di stabilire relazioni più nette tra gli elementi che derivano dall'immaginario, e cambia più volte, come, per fornire un esempio, quando all'espressione "grupos compactos de porteras incalificables, a lomos de chivos gigantescos, [que] corren velozmente hacia el oeste", sostituisce nella versione finale "una guardiana opulenta que corre hacia el oeste a lomos de su chivo favorito". Prova diverse varianti, fino a trasformare il testo, sempre alla ricerca di una sequenza più adeguata per immagini apparentemente arbitrarie che derivano dalla sua fervida fantasia, considerando che la sua è una *escritura aficionada* rispetto a quella di Benjamin che, generalmente, propone il procedimento della scrittura automatica, anche se, in questo caso, in "Le Dégel/ El deshielo*"* trae spunto da un'esperienza personale, da un episodio reale secondo *la anécdota original*.

Gli elementi comuni sono, quindi, oltre all'incongruenza suggerita dalla mano tagliata, che sembra ricondurci a un'immagine simile, nel film di Luis Buñuel *Un chien andalou*[326], gli animali giganteschi, le nubi di *golondrinas* o di farfalle, "una agitación rayana en el cataclismo, la pirotecnia y los estallidos, las noticias difícilmente descifrables, una podredumbre general" (Bradu, 2014: 35).

In altri casi scrivevano entrambi satire scientifiche, sostituendo al principio di causa-effetto, quello di *derivación maravillosa*. Così, se in *De Homo Rodans* (cfr.

[325] "Gracias a los testimonios de Gunther Gerzso y de Claude Ecochard, que habian oido la historia en sus multiples variaciones -Janet Kaplan (1998: 92)- reconstruye: 'La casa -de Gabino Barreda- limitaba por un lado con un solar vacío, y sin pavimentar donde de un hospital cercano tiraban la basura, entre la que Péret vio un día una mano humana saliendo de un envoltorio de papel periódico, por lo que entró corriendo a la casa para anunciar que el surrealismo vivía en México'" (Bradu, 2014: 34).

[326] Nel film di Buñuel il protagonista, per strada, guarda dalla finestra un essere androgino, una ragazza vestita da uomo, che muove con un bastoncello una mano mozzata a terra sull'asfalto e che, dopo poco, viene investita. La mano diventa l'emblema della castrazione, ma anche della punizione per le pratiche erotiche poco lecite, rispetto alla mano piena di formiche, che appare nella medesima pellicola, simbolo di una soddisfazione sessuale solitaria.

Cap. II; Cap. VIII), che appare nel 1958[327], Remedios propone *los bastones* per *anhelos trascendentales*, Benjamin, in un testo di oltre dieci anni prima, pubblicato nel 1945, si riferisce a "las muletas utilizadas para vencer una cruel plaga de copas de licor"[328], suscitando il medesimo effetto di spiazzamento, al di là del carattere apotropaico e rituale proprio del bastone. Non è possibile, comunque, verificare se, effettivamente, collaborassero per la realizzazione di testi che presentano caratteristiche similari o se ambedue si influenzassero a vicenda, dal momento che tra i due testi intercorre un periodo piuttosto ampio. Certo è che la relazione affettiva che si stabilisce tra loro comporta anche l'alimentarsi di suggestioni reciproche.

In un altro caso Benjamin diventa un personaggio di un testo di Remedios, che Isabel Castells Molina propone come *Proyecto para una obra teatral* (Castells Molina: 2009: 97-106) (cfr. Anexo II. Textos) impersonificandosi nello spagnolo Benjamin Pérez, che incontra il capitano Mandrágora (nome che rinvia alla pianta magica allucinogena) in sogno e che si caratterizza come proprietario di un servizio *de palomas mensajeras*, immagine che può rinviare ad una descrizione anteriore, da parte del poeta, di un servizio utilizzato per trasportare cocaina di contrabbando.

Al di là delle intenzioni, anche se negli scritti emergono possibili comparazioni, che rivelano, come indicato, imprescindibili influenze riguardo alle modalità elaborative, certamente, sul piano operativo, l'opera pittorica di Remedios si connota per caratteristiche ben diverse dall'opera poetica di Benjamin. Quest'ultimo propone il testo poetico come una composizione che fluisce liberamente, utilizzando anche parole oltre i limiti della decenza, tanto che il suo linguaggio viene definito "osceno" e provocatorio, nel desiderio di scardinare ogni canone consueto e di avanzare secondo un'impronta rivoluzionaria, talora fino agli eccessi. Al contrario, Remedios, implicata nel processo di identificazione con la sua pittura, in cui ogni presenza sembra rinviare a se stessa, mantiene sempre un atteggiamento "moderato" che si riflette nelle sue creazioni, dai disegni, ai dipinti, agli scritti.

Infatti il "poeta dell'amor sublime" manifesta un gusto per la violenza sessuale, il sangue, la morte, la putrefazione, secondo un *humour noir* (cfr. Cap. VIII) che è tipico dell'avanguardia surrealista, ma, in tal caso, spinto fino agli

[327] "En 1965, dos años después de la muerte de Remedios Varo, el Dr. Juan Somolinos prologó la primera edición facsimilar de *De Homo Rodans*, con un tiraje de 150 ejemplares numerados. Posteriormente, en 1970, se hizo una segunda reedición, numerada también, de 250 ejemplares. En noviembre de 1991, se publicó la transcripción del manuscrito a partir de la edición facsimilar de 1965, en el catálogo *Remedios Varo. Arte y Literatura* de la exposición realizada en el Museo de Teruel, en España (1991: 45-49)" (Mendoza Bolio, 2010: 51-52).

[328] "'Adoptando un tono igualmente erudito, -in *Histoire naturelle* Benjamin Péret (1958: 46-47)- describía el siguiente fenómeno: 'Afortunadamente, cada muleta devora anualmente muchas docenas de copas de licor. Lo malo es, sin embargo, que en el Africa Ecuatorial solamente las muletas -de las que se han identificado unas veinte especies- se han comido todas las copas de licor y son ahora el terror de los indigeneas - por destruir sus cosechas de hígados de ternera, las muletas les han reducido a una extrema pobreza y al hambre'. Aunque no hay pruebas de que Varo y Péret colaborasen en estas obras, la afinidad de tono y intención es inconfundible" (Kaplan, 1998: 213).

estremi[329], per trattare temi assai distanti dalla predilezione del meraviglioso di Varo, che si distingue sempre per la *medietas*. Quest'ultima emerge quando rivolge lo sguardo a se stessa, prima che all'esterno, in tono sorridente o semiserio, come nei dipinti *Visita al Cirujano Plástico* (1960) (cfr. Cap.VIII) o *Mujer saliendo del psicoanalista*, (cfr. Cap. II), o compare anche nelle "note" a commento dei suoi quadri, o negli scritti come *De Homo Rodans*, in cui, forse, l'*humour* è più "azzardato", raggiungendo toni simili alla satira e alla parodia. Ciò dipende, sicuramente, dal fatto che il suo itinerario creativo, come la sua esperienza di vita, è rivolto a conoscere e affermare se stessa, impegnandosi a conoscere, sperimentare, approfondire, come se fosse sempre alla ricerca di un equilibrio per raggiungere la pietra filosofale attraverso il processo alchemico (cfr. Cap. VI) a cui era affascinata fin dall'infanzia, come percorso sperimentale legato alla pratica di laboratorio e metaforico di trasformazione psichica (Sileo, 2007: 96), che invita alla "moderazione" rispetto agli eccessi per trovare la via della saggezza[330].

André Breton, dopo averla conosciuta a Parigi e incontrata di nuovo in Messico, in visita da Benjamin Péret, la identificava come *la hechicera*, in quanto che l'arte, per lei, svolge la funzione di elevare l'essere psichico al soprannaturale/ al sovramondo, o meglio ancora, al *trasmundo*. L'opera d'arte trasforma in eterno il nostro essere "troppo" mortale[331], permette di cambiare noi stessi, alimentando le energie, così da renderci capaci di cambiare il mondo. Remedios è dotata di una forza che le derivava certamente dalla sua visione poetica e trascendentale del mondo fisico ed emotivo[332].

Lo stesso Benjamin Péret la raffigura in un alone magico come una fata in un paesaggio tropicale, similmente a quello dipinto da Henri Rousseau[333], che

---

[329] Un esempio del suo "lenguaje obsceno" appare in *Epitafio para un monumento a los muertos de la guerra*, in cui scrive: "Con el dedo metido en el agujero del culo/ nos fracturaron las tibias/ nos devoraron los estómagos/ nos pincharon las pelotas con cerillas". In altri casi compone poesie erotiche estremamente provocatorie e bizzarre.

[330] Non bellezza convulsiva, non erotismo, non *humour* nero, sensualità o aggressività: "Se per il Surrealismo di Breton la bellezza convulsiva è l'unico stato della bellezza, quella di Remedios non ha questa dimensione: l'erotismo, l'*humour* nero, la sensualità, l'aggressione, sono fuori delle concezioni estetiche di questa artista. Il suo universo è popolato da una ricca fantasia, allegoricamente costruita, sempre esente, però, dall'eccesso -precisa Diego Sileo-. L'intercambio tra il reale e l'irreale avviene con naturalità, con tenerezza, con desiderio inaspettato, ma mai con l'intento di rincorrere la malvagità o l'orrore" (Sileo, 2007: 189-190).

[331] "Profondamente superstiziosa e molto in armonia con la natura, professava una credenza mistica nelle forze che si trovano molto più in là di noi e che influiscono negli eventi e li dirigono. Affrontò tanto la sua vita quanto la sua opera in accordo con questa visione delle cose. […] Lo studio dell'influenza umana nelle forze della natura e l'uso di figure ibride sono caratteristiche frequenti in tutta l'opera di Remedios Varo" (Sileo, 2007: 75, 86).

[332]Come l'amica Leonora Carrington indubbiamente si riferiva, per alimentare le proprie energie, all'aforisma di Siddharta Gautama: "sii la tua stessa lampada".

[333] Tra i paesaggi tropicali di Henri (Julien Félix) Rousseau, detto il Doganiere (Laval, 1844 - Parigi, 1910) che sarà considerato un *naive* per il mondo sognante, esotico e primitivo che raffigura in uno stato di innocenza e ingenuità, il più conosciuto è *Le rêve* (1910). In questa opera le presenze dall'aspetto fiabesco come scimmie, uccelli esotici, un elefante, un leone, una leonessa, unitamente a una figura femminile nuda, sono immersi in un'atmosfera surreale e, al tempo stesso, misteriosa.

conferisce alla realtà un altro volto, nel testo già citato *La parole est à Péret*[334], mentre ritornano alla sua memoria gli eventi trascorsi relativi al periodo di prigionia a Rennes nel 1940. Scrive, infatti, rievocando una serie di immagini che compaiono sui vetri della finestra della prigione, frutto della sua immaginazione, che baluginano alla sua mente come visioni oniriche, o meglio, come allucinazioni che prendono forma:

> On avait un matin peint en bleu les vitres de la fenêtre placées hors de la portée de la main. Je passais une bonne partie de la journée étendu sur le dos à même le plancher, la tête tournée vers la fenêtre d'où le soleil, maintenant, ne venait plus. Et j'ai vu dans ces vitres, quelques instants après qu'on les eût peintes, le visage de François 1er, tel que les manuels d'histoire élémentaire m'en ont laissé le souvenir. Sur la vitre voisine, un cheval se cabrait. A côté, c'était un paysage tropical assez semblable à ceux du douanier Rousseau où, dans l'angle inférieur droit, apparaissait une fée. Si charmante, la fée qui lançait des papillons d'un geste léger et gracieux de sa main dressée au-dessus de sa tête! (Péret, 1943:23).

Si affacciano alla sua coscienza come visioni senza relazioni logiche, cambiando ogni giorno, soggette a un processo metamorfico, ma una in particolare è ricorrente e raffigura il numero 22[335], il giorno in cui giungerà a riottenere realmente la libertà.

> Cependant tous les jours, ou presque, les images se renouvelaient, sans qu'il y en eût jamais eu plus de quatre à la fois sur les huit vitres: François 1er devenait un navire s'enfonçant dans les flots, le paysage à la fée une machine compliquée, le cheval une salle de café, etc. Seul, le chiffre 22 demeurait obstinément visible jusqu'au jour où une bombe d'avion tombant dans les environs fit disparaître pour toute la journée les geôliers épouvantés et, en même temps, la plupart des vitres. Seule restait entière bien que fêlée, celle où continuait de se lire, dans la partie intacte où j'avais coutume de le voir, le chiffre 22 qui, cependant, avait une fois ou deux disparu de cette vitre pour apparaître ailleurs (Péret, 1943: 24).

A posteriori, tenta di individuarne il significato, dichiaratamente simbolico, riferendosi, in particolare, alle varie immagini, che "se mouvaient autour d'un violent appétit de liberté tout naturel" nella sua situazione personale, dal ritratto di

[334] Nella edizione in francese del 1943, consultata presso la Biblioteca nazionale di Firenze, è inserita in una pagina iniziale una sua fotografia in compagnia di Remedios (cfr. Bibliografia).
[335] "Dans la dernière vitre je lus le chiffre 22 et aussitôt je sus que je serais libéré le 22. Mais le 22 de quel mois, de quelle année ? Nous étions dans la première semaine de juin 1940. L'accusation qui pesait sur moi était alors lourdement sanctionnée et mes estimations les plus optimistes m'accordaient d'avance trois ans de prison. Malgré tout, je fus aussitôt convaincu, contre toute vraisemblance, que ma libération était proche" (Péret, 1943: 23-24).

Francesco I al cavallo, che simboleggia la "protestation impuissante contre la situation", dallo stesso numero ventidue, che nella sua "enfance, servait à avertir de l'approche d'un danger" (Péret, 1943: 26-29), alla foresta tropicale fino a quella, appunto, della fata, che possiede la capacità di mutare l'universo.

> La fée appelle immédiatement l'image de ma compagne dont je n'avais alors aucune nouvelle et dont le sort m'angoissait encore plus que le mien. Je la savais menacée à la fois d'internement dans un camp français et risquant l'expulsion qui l'aurait jetée dans un camp de concentration de Franco. […] Toutes ces idées noires, ces "papillons noirs", la fée les lançait au loin, les repoussait. C'étaient sur la vitre des papillons clairs, mais elle a toujours eu une terreur nerveuse des insectes et même des papillons (Péret, 1943: 27-28).

La migrazione comporterà il cambiamento, per Remedios, che in Messico ha la possibilità di arricchire se stessa e, come menzionato, di vivere la "stagione" più fervida e prolifica del suo itinerario creativo. Quando nel medesimo testo Benjamin accenna a tale trasferimento, dal momento che la Francia viene occupata dai nazisti e avrebbe potuto essere di nuovo imprigionato per i suoi ideali politici, scrive:

> Avant cette guerre, persuadé de son imminence et des risques d'arrestation qu'elle comportait pour moi, par suite de la dictature militaire qu'elle impliquait en France, j'avais vainement essayé de venir au Mexique que, depuis longtemps, je souhaitais connaître et où je suis actuellement réfugié (Péret, 1943: 27).

Esprime, quindi, i suoi timori, le preoccupazioni per la sua compagna rimasta sola, "angustiada" (cfr. Cap. III), implicata in quanto legata a lui affettivamente, e anche perché aveva militato per il fronte democratico in Spagna, anche se per un breve periodo, prima di allontanarsi da Barcellona nel 1937, tanto che avrebbe potuto correre il rischio di essere condotta in un campo di concentramento, ricordando l'ultimo saluto a Parigi prima della partenza per la sua prigionia: "Je ne pouvais pas oublier l'expression de détresse terrifiée que je lui avais vue huit ou dix jours plus tôt, à Paris, sur le quai de la gare Montparnasse alors qu'enchaîné et entouré d'une imposante escorte de gendarmes, je montais dans le train de Rennes" (Péret, 1943: 27).

Ricorda che si era posto delle domande, pensando a quale clima avrebbero trovato in Messico, lui e Remedios, e, nonostante il "terrore" per gli insetti, aveva capito, di buon grado, che potevano sopportare "i nugoli di farfalle", pur di raggiungere la libertà:

> Je l'avais souvent plaisantée sur cette terreur en lui disant: "Si jamais nous allons au Mexique, que deviendras-tu ? Dans les pays tropicaux il y a parfois à la campagne de véritables nuages de papillons". Sa présence dans ce paysage exotique montrait encore mon désir de la voir libre, hors de la portée de tous les chiens de police, repoussant de clairs papillons matériels: cela vaudrait mieux pour elle que de chasser les papillons noirs qui doivent l'assaillir jour et nuit. Enfin: si nous avions réussi à aller au Mexique, nous serions libres et alors, qu'importe un nuage de papillons! (Péret, 1943: 28).

L'accenno al Messico per entrambi è un miraggio di libertà che si realizza. Benjamin immagina che ogni nugolo di "farfalle nere" e di insetti che destavano terrore in Remedios**,** nonostante diventi una disegnatrice proprio di insetti quando lavorerà, per due anni, in Venezuela, avrebbe potuto trasformarsi per lei e per ambedue in una farfalla leggera o meglio in una "libellula", l'insetto preferito dalla pittrice che spicca le ali verso gli spazi indefiniti dell'avventura (che diventerà reale) e che appare spesso nelle sue opere dedicate alla "mujer-libelula".

Come spiega Alberto Blanco nel suo saggio *El oro de los tiempos*:

> con el tiempo -o más allá del tiempo- Remedios llegaría a ser lo que imaginaba: la mujer de cabellera líquida en cuya cabeza llamean todos los ensueños… esa hada encantadora que ahuyenta lo mismo las mariposas negras del encierro que las mariposas cristalinas de la libertad de Péret (Blanco, 2008: 12).

Conclude, infatti, Benjamin nella sua introduzione *La parole est à Péret*:

> Et, qu'on le veuille ou non, je suis sorti de la prison de Rennes le 22 juillet 1940 en payant une rançon de mille francs aux nazis[336]. Inutile d'ajouter que, libéré et enchanté de ma "découverte", je peignis des vitres en bleu, vert, rouge, etc., sans y voir, hélas ! autre chose qu'une tache de couleur à peu près uniforme (Péret, 1943: 24-25).

Libertà e non altro, unico desiderio da esaudire per ambedue.

### 4.4. L' "amor sublime" e l'amore erotico di Benjamin Péret

Benjamin riconosce in Remedios "la grande promessa", come indica André Breton esaltando la figura femminile (cfr. Cap. II), a cui rivelare la propria

[336] "Toutefois, je me souviens: c'était à la prison de Rennes, òu ils m'avaient fait enfermer au mois de mai 1940 parce que j'avais commis le crime d'estimer qu'une semblable societé était mon ennemie quand ce ne serait que pour m'avoir obligé, moi comme tant d'autres, à la défendre deux fois dans ma vie alors que je ne me reconnaissais rien de commun avec elle" (Péret, 1943: 22).

passione concepita come sentimento elevato, perfetto, quale esprime in *Je sublime*, un'opera pubblicata nel 1936, in cui celebra la concezione dell'"amore sublime", a cui dedica un'antologia, nel 1956, che riunisce testi di numerosi poeti, come concetto che può comportare nell'individuo un processo di autentica trasformazione.

In "Clin d'oeil", una delle poesie di tale raccolta, che dedica a Remedios Varo, esprime la bellezza femminile sublimata riferendosi a una donna, con un "tu" dialogico:

> Des vols de perroquets traversent ma tête quand je te vois de profil/ et le ciel de graisse se strie d'éclairs bleus/ qui tracent ton nom dans tous les sens/ […] Aujourd'hui je regarde par tes cheveux/ Rosa d'opale du matin/ et je m'éveille par tes yeux/ Rosa d'armure/ et je pense par tes seins d'explosion/ Rosa d'étang verdi par les grenouilles/ et je dors dans ton nombril de mer Caspienne/ […] et je m'égare entre tes épaules de voie lactée fécondée par des comètes (Péret, 1936: 8-9).



Fig. 52. Remedios e Benjamin. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://carminemangone.com/2017/12/25/benjamin-peret-3-poesie-tratte-da-je-sublime-1936/

In questi versi Benjamin ritrae la figura tramite accostamenti inconsueti e sinestesici per rivelarne le caratteristiche fisiche, i capelli, i seni, gli occhi, abbinandole al "rosa" ripetuto come anafora capace di suggerire ogni volta un altrove, rispetto al corpo femminile, tramite immagini evocative.

In un'altra dal titolo "Le Carré de l'hypoténuse" le dimostra il suo amore:

> Première fleur du marronnier qui s'élève comme un œuf/ dans la tête des hommes de métal dur comme une jetée/ quand/ dans la pluie d'encre qui me transperce de miroirs/ tes yeux magiques comme un arbre égorgé/ crient sur tous les tons/ Je suis Rosa/ je t'aime comme la fougère d'autrefois aime la pierre qui l'a/ faite équation/ je t'aime à tour de bras/ je t'aime comme un poêle rouge dans une caverne./ […] Je t'aime comme une oreille emportée par le vent qui siffle (Péret, 1936: 23-24).

"J' attends", aggiunge il poeta al termine del testo, e si riconosce nel colore "rosa", nominato di nuovo, come se tutto diventasse inebriato di questa tonalità, come nella poesia precedente, dal momento che esprime il sentimento profondo che prova, l'amore vero nel suo sorgere e manifestarsi all'altro, nel donarsi[337]. L'amore gli permette di cogliere la vita, la natura, l'ambiente e ogni presenza come permeati di un'atmosfera positiva, ottimistica, capace di alimentare la sensibilità soggettiva, suggerendo la dolcezza, la delicatezza, il fascino della raffinatezza e della perfezione.

Così nella poesia "Allo", composta nel 1935 come la precedente, si riferisce alla donna amata, proponendo una serie di accostamenti inconsueti di immagini che si esprimono attraverso metafore analogiche e relazioni sinestesiche quasi spaesanti:

> Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin/ mon ghetto d'iris noirs mon oreille de cristal/ mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde-champêtre/ mon escargot d'opale mon moustique d'air/ mon édredon de paradisiers ma chevelure d'écume noire/ mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges/ mon île volante mon raisin de turquoise/ ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande/ sauvage/ mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil/ mon oignon de tulipe dans le cerveau/ ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards/ ma cassette de soleil mon fruit de volcan/ mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes
> Distraits/ mon inondation de cassis mon papillon de morille/ ma cascade bleue comme une lame/ de fond qui fait le/ printemps/ mon revolver de corail dont la bouche m'attire comme l'œil d'un puits/ scintillant/ glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des oiseaux/ mouches de ton regard/ perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies/ (Péret, 1936: (6-7).

[337] Gli amanti che si ritrovano e si uniscono nella stretta carnale e spirituale realizzano il mito dell'androgino, e sono le due componenti di una "dualità non duale"; sono, per riprendere le parole di Péret, il massimo poeta e teorico del Surrealismo, con André Breton, "un essere doppio, perfetto, singolo, che forma un'unità di felicità umana" (Péret, 1956: 49). Se l'amore è uno strumento iniziatico per eccellenza è perché l'amore conduce ad identificarsi con l'essere amato e quindi a scoprire in sé l'altro polo che lo abita. "L'amore sublime, centro vivente delle rivendicazioni dei poeti romantici, riassume tutte le altre rivendicazioni, comprese quelle sociali" (Péret, 1956: 62).

Termina il testo con "je t'aime", un'espressione talmente consueta per manifestare la propria passione, da sembrare ovvia, ma che rivela la pienezza e la totalità del sentimento provato dal poeta per la propria amante.

Nella raccolta *Je sublime* Benjamin Péret, si orienta verso l'*amour fou* totale e travolgente di matrice idealista bretoniana[338], mentre, in altri casi, propone una poesia erotica, provocatoria che riflette la sua esigenza di sovversione libertaria[339] e che si può porre in relazione all'erotismo, secondo la visione più "materialistica" di Georges Bataille, considerando che, come scrive Janet A. Kaplan, riguardo al linguaggio, in ambedue le tipologie:

> el poeta parecía considerar innecesario, quizá incluso no deseable, que tuviese algún sentido. Su objetivo ante cualquier expectativa era desorientar destruyendo todo tipo de orden racional o de causa efecto. Se negaba expresamente a sosegar al lector haciéndole fácil la comprensión (Kaplan, 1998: 214).

L'eros, al contempo, esperienza interiore ed esperienza del corpo, nelle sue determinazioni materiali-concrete, è esperienza dell'altro come materialità, come mancanza, desiderio e presenza intenzionalmente intersoggettiva[340]. Per volontà di trasgressione comporta la liberazione totale dai vincoli, violandoli, per innalzarsi subito dalle contingenze terrene e vivere pienamente con consapevolezza "nella continuità dell'Essere". Se l'erotismo giunge ai limiti del morire a se stessi, proprio nell'attimo stesso dell'annullarsi nell'altro, della negazione, del dissolversi, emerge nella fusione la totalità dell'essere come tensione verso l'assoluto e l'eterno. La potenza sovversiva dell'Eros promette la visione totalizzante, "il movimento dell'amore, portato alle sue estreme conseguenze, è un movimento di morte" (Bataille, 1967: 46). "L'unione sessuale […] è nella sua profondità un compromesso […] fra il fascino della vita e l'estremo rigore della morte (Bataille, 1976: 150) -l'erotismo- è l'approvazione della vita fin dentro la morte" (Bataille, 1969: 11).

---

[338] "Folle perché abbatte tutte le barriere entro cui la società ha voluto imprigionarlo, perché si concede tutte le licenze compatibili con la sua natura; unico perché fa dell'essere amato, dell''altro', la sintesi vivente di un mondo che è lecito ormai possedere, in cui è ormai possibile perdersi" (Nadeau, 1972: 170).

[339] Un esempio è *Les couilles enragées*, una raccolta pubblicata nel 1928 con un disegno di Yves Tanguy.

[340] "Estremamente significativa è la visione di Georges Bataille, teorizzata nel saggio del 1957 *L'erotisme*. Lo stesso Breton nella presentazione all'Esposizione Internazionale del Surrealismo del 1959, scrive che l'analisi fatta da Bataille è da lui ritenuta tra le più valide. Il vero senso dell'erotismo, continua Breton, è, come indica Bataille, nell'interdizione che in temini arcaici l'umanità ha posto sul sesso, interdizione cui è legata la trasgressione dell'interdetto stesso: l'erotismo si rivela come l'anelito a superare i propri limiti, a rituffarsi nell'animalità, perché trionfi l'affermazione della libertà umana contrapposta all'istinto non libero degli animali" (Ciprelli, 1984: 12).

Erotismo-totalità, dunque, "ma anche complementarmente erotismo-effrazione. La messa in opera dell'erotismo ha come fine di cogliere l'essere nel suo intimo, tramite la distruzione della struttura dell'essere chiuso in sé. L'azione decisiva ha nome denudamento" (De Paz, 1979: 132-133), che, "nelle società in cui ha un senso pieno è, se non un simulacro, per lo meno un equivalente privo di gravità dell'uccisione, dell'atto sacrificale" (Bataille, 1967: 18-19), fino al "fascino della morte" per "la messa in forse dell'ordine, della disciplina, dell'organizzazione individuale", di quelle forme sociali regolari sulle quali si basano i rapporti da persona a persona.

Nello "stato di furore", divergente e pulsionale, bellezza e trasgressione sono le componenti dell'eros, comportando, nell'abbandono, la possibilità di perdersi nell'immanenza. L'estasi erotica esclude chiaramente ogni trascendenza, non può fare a meno del corpo che assiste al proprio morire nell'*hic et nunc*, nel momento della follia d'amore, della fusione nell'indistinzione e della gioia che per i mistici converge e si identifica nell'assoluto metafisico, mentre per l'amante, uomo o donna che sia, si conclude nell'esperienza tutta terrena che evita ogni sistema linguistico e filosofico. Lungo questo versante si orienta la poesia erotica di Benjamin Péret, anche se, da André Breton viene riconosciuto come "poeta dell'amor sublime", fedele ai suoi intendimenti.

### 4.5. L' amore secondo Remedios

Non appaiono lettere o altri documenti in cui Remedios Varo si riferisce al suo legame con Benjamin Péret, però, attraverso la sua opera si può interpretare la sua concezione sull'amore.

Il desiderio, che dovrebbe manifestarsi nella sua onnipotenza secondo gli intenti degli esponenti del surrealismo, per capovolgere il sistema di convenzioni attraverso la sua energia pulsionale, nella pittura di Remedios non acquisisce mai i toni della pura *libido* e dell'*amour fou*[341] (cfr. Cap. IX). Solo in alcune opere accenna all'erotismo, come in alcune sue ricette, oltretutto espressamente ironiche (cfr. Cap. II; cfr. Anexo II. Textos), essendo più improntata ad esprimere l'energia intrinseca dell'essere umano, da alimentare in se stessi per affrontare un percorso di trasformazione come itinerario interiore.

Attraverso figure dell'immaginario, scenari che gravitano tra il reale e il fantastico, oggetti quotidiani e d'invenzione immaginifica, invita l'osservatore a percorrere e addentrarsi negli itinerari del profondo alla scoperta di cifrari misteriosi, di indizi e immagini polisignificanti, ma che non indugiano verso l'estasi amorosa. La *libido* tentatrice sembra emergere in *Presencia inquietante/*

[341] Fernando Martín Martín scrive: "En su surrealismo, no existe la violencia, el horror, ni la pulsión sexual, temas tan característicos del movimiento fundado por Breton, apartándose de ellos, su obra posee un fascinante tono poético y de evocación, un arte de revelación, un espacio ocupado por historias y episodios descriptivos que crean un universo fantástico, misterioso, con indudable dimensión mágica y rico en referencias autobiográficas y culturales" (Jiménez, 2013: 49).

*Disturbing presence* (1959), in cui un volto maschile con la lingua estroflessa[342], improvvisamente emerge dalla tappezzeria della spalliera di una poltrona su cui è seduta una figura femminile, quasi a toccarle il collo da dietro, anche se quest'ultima non si distoglie dal compito che sta svolgendo.

Tra le note relative ai sogni, scritte nei suoi quaderni (cfr. Anexo II. Textos 15.2.6. Sueños), appare una descrizione che potrebbe essere in stretta relazione con tale opera, infatti " relata haber tenido durante la noche la sensación de una criatura misteriosa que la tomaba de la nuca para juntar los músculos largos detrás del cuello. Varo describe el terror que le provocò aquella pesadilla que la llenó de angustia y de la que despertó bañada de sudor" (Arjona Huelgas y Ramos, 2018: 79).

Nel dipinto la figura femminile rimane intenta a tracciare la via generativa dell'esistenza, in quanto che, con le sue mani, solleva le labbra di un solco vaginale praticato nel tavolo di legno, da cui si origina, come da un ventre materno, protettivo e rassicurante, un filo senza fine che si ramifica come a trasformarsi in pianta. Alimenta il processo di generazione naturale della vita che garantisce in eterno protezione e nutrimento e la *matriz*, vulva, vagina o utero, che appare anche in altre opere come *Nacer de nuevo* o *Ruptura*[343] rinvia alla madre terra, come uno degli elementi che, in verità, "no tienen la intención de ser eróticas en la obra de Remedios, sino esotéricas primordialmente" (Rivera, 2009: 161)[344].

Un'altra opera in cui sembra emergere la potenzialità sensuale del desiderio erotico è *Visita inesperada* (1958) (cfr. Cap. III), in cui appare una donna nuda seduta avvolta tra i capelli, di fronte a una mensa imbandita, considerando il legame tra cibo ed eros, anche se potrebbe simboleggiare tutto ciò che la vita può offrire, mentre, dall'altro lato della stanza, di fronte a lei, sopraggiunge da una parete, come tra le pieghe di un tessuto, uno strano abitacolo a ruote, in cui si intravede una testa umana *al revés*, che potrebbe rinviare a un presagio sinistro, malaugurante[345].

---

[342] Magnolia Rivera, nel suo libro *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo* (2005) (cfr. Bibliografia), che abbiamo menzionato in questo studio, propone una relazione tra tale apparizione e la raffigurazione maya del Dio Sole, in relazione all'energia cosmica.

[343] "Estella Lauter (1984: 92), por ejemplo, encuentra en el óleo *Nacer de nuevo*, una imagen vaginal en la pared rota por la que emerge un personaje femenino desnudo y afirma que la vestimenta del personaje principal de *Ruptura* sugiere la forma vaginal que aparece en varios ejemplos de la obra tardía de Remedios Varo" (Rivera, 2009: 161) (cfr. Cap. IX).

[344] "Una creencia antigua universal, estudiada por simbologistas de todos los tiempos, sostiene que la imagen de un círculo con su diámetro simbolizaba a la Divinidad, representada por el cero-matriz que contenía al uno-fálico, número del cual se derivan a su vez los demás dígitos. De esta manera se relaciona al 10 con los órganos reproductivos. El número 5 es símbolo de la matriz. Remedios Varo representa al numero 10 ya los órganos reproductivos por medio de alegorías presentes en obras como *Arquitectura vegetal, Esquiador* y *Mujer* o *El espíritu de la noche*. […] Las vaginas se repiten con el sugestivo *trompe l'oeil* en obras como *Bruja que va al Sabath*, *Icono*, *El trovador*, *Rompiendo el círculo vicioso*, *El encuentro*, *Luz emergente*, *Aurora y Mujer sedente*" (Rivera, 2009: 162).

[345] Un'immagine simile era stata elaborata da Remedios Varo come studio per il padiglione di Cancerología a Città del Messico, che non ha mai realizzato, rinunciando all'incarico. In *Visita inesperada* "la protagonista, con copiosa cabellera que se desliza por todo el cuerpo, con



Fig. 53. Varo, R. (1958. *Visita inesperada.* [Olio su masonite, 60 x 61 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.ch/pin/382665299574663528/

Secondo Beatriz Varo "en Remedios el componente erotico queda fuera de su obra excepto en algunas escasas ocasiones, como en aquella época, en que Péret, maximo poeta del surrealismo influye sobre ella de forma importante" (Varo, 1990: 50), però, in verità, si manifesta in forma sporadica, come indicato, anche se compaiono altri esempi come il dipinto *Lady Godiva* (1959), dedicato a un'eroina delle leggende anglosassoni del medioevo, ribelle alle imposizioni del potere maschile, in cui la "mujer" con una "cara" dalla forma triangolare, allungata lateralmente come una luna, appare con il seno scoperto, e con i capelli lunghi raccolti a formare uno strano mezzo di trasporto su ruote con una fiamma che divampa all'estremità frontale.

L'amore è, indubbiamente, il fondamento dell'esistenza, come emerge dalle sue relazioni affettive, instaurate con figure maschili diverse nel carattere e nell'ambito professionale nei vari periodi della sua esistenza, ma non diventa per lei l'agente di mutamento se non si riscopre l'energia della vita, se non è vissuto e concepito come fusione degli opposti nell'androgino, che anche Benjamin conferma quando esplica l'amor sublime, come totalità, armonia cosmica, se non si offre rilievo alla potenza del pensiero nell'addentrarsi tra i sentieri di una foresta psicologica per scegliere la via della verità, della rivelazione. Il viaggio della coscienza impegnata nella ricerca dipende, dunque, per lei, dalla volontà, concentrandosi sulla trasmutazione alchemica come unica via per la mente, sulla

expresión apacible pero de sorpresa ante la extraña presencia de un personaje inesperado con el que no contaba, reacciona aferrándose con la mano a algo, cosa que mágicamente logra al sentir que es acogida por otra mano que surge de la pared como acto de protección" (Martín Martín, 2013: 54-55).

scoperta del terzo occhio, capace di inoltrarsi al di là del visibile. Remedios crede in un processo che non è privo di sforzi per edificarsi. La scelta di orientarsi verso tale itinerario è frutto di un "lavoro" individuale su se stessi, che desorbita dal periodo di partecipazione alle vicende del gruppo surrealista, di cui Benjamin è un esponente di primario rilievo, o dalle influenze scaturite dai suoi principi o dagli interessi manifesti.

### 4.6. La fine di una relazione

Negli anni in cui Benjamin Péret vive con Remedios Varo in Messico, continua ad elaborare testi poetici e saggi[346], tentando di inserirsi nell'ambiente della "colonia europea" a Città del Messico, ma, a differenza di lei, si sente isolato. Per tanti aspetti non accetta il paese di adozione e giunge a criticarlo[347] e ad allontanarsene presto[348], anche se si rivolge allo studio dei miti delle antiche civiltà messicane ed effettua, addirittura, un viaggio esplorativo in Yucatán che "fue seguramente el acontecimiento más feliz de toda la estancia […] en México" (Bradu, 2014: 69), anche se non si spinse oltre, poiché Remedios odiava viaggiare per lunghe distanze. Quest'ultima nel nuovo ambiente alimenta le sue conoscenze, così da interessarsi con curiosità ai suoi misteri e alle sue credenze, oltre che estendere le sue amicizie rispetto ai contatti iniziali con gli artisti europei emigrati/ esiliati, tanto da diventare per lei congeniale allo sviluppo della sua ricerca, rimanendovi fino alla scomparsa.

Fabienne Bradu scrive:

> Se podría aventurar que Péret, privado del aguijón que le significaban las reuniones cotidianas con los demás surrealistas, de pronto se encontró sometido a su libre y aleatorio albedrío. Pareciera que, en México, carece del aguijón o la brújula que encamine su pluma hacia objetivos de decisión colectiva. […]

[346] Tra di essi *Le déshonneur des poètes* (1945), che circolava clandestinamente durante la guerra, sottolineando la posizione del poeta e esaltando la poesia autentica e rivoluzionaria, come sorgente di conoscenza e via spirituale per l'umanità, suscitando reazioni non indifferenti, poiché nel periodo della liberazione proponeva ideali irriducibili a "cualquier iglesia" (Bradu, 2014: 63).

[347] "Se antoja que el trabajo de largo aliento sobre la recopilación de los textos antiguos formaba a su alrededor una campana de cristal, cárcel o refugio, según la suerte de los días, bajo la cual el oxígeno de la poesía compensaba la asfixia circundante y así le permitía sobrevivir en el aire enrarecido del valle de Anáhuac. […] Las queias se reiteran como un *leitmotiv* en este tenor: 'Aquí, desgraciadamente, estoy casi tan aislado como en una isla en medio del Atlántico. No hay nadie. Espero que algún día, cuando termine esta mala broma, podamos reunirnos, todos en una ciudad habitable. Por el momento, nos aburrimos duro' (Péret, 1942: 365)" (Bradu, 2014, 30-31).

[348] "Hay razones que explican la perpetua incomodidad de Péret hacia Mèxico: desde las más triviales (no soporta la altura de la Ciudad de México) hasta la más complejas y diversas: el aislamiento que padece por parte de los estalinistas; su propia resistencia a integrarse a un México que, según él, ha vaciado su tradición de todo contenido; la precariedad de su situación frente a los surrealistas refugiados en Estados Unidos que, mal que bien, han encontrado cierto acomodo y, sobre todo, gozan de la posibilidad de reunirse de vez en cuando; su marginalidad respecto a la evolución que registra el surrealismo durante la guerra y que él debe intuir y seguir en la soledad con sus propios medios" (Bradu, 2014: 31).

> Abandonado a su solitaria suerte, desprovisto del cobijo del grupo, Péret está desorientado (Bradu, 2014: 31)

Inoltre:

> por su lado, Péret comienza a recibir noticias de los amigos que regresan a Francia o vuelven a dar señales de vida después del silencio impuesto por los años de ocupación. A todos contesta manifestandoles la alegría de saberlos vivos […] y la impaciencia que lo corroe por regresar a París. También les participa, en medio de los lamentos de sentirse en México como en un 'cárcel' (Bradu, 2014: 68-69).

In verità, a Parigi alla fine di luglio del 1947, viene organizzata dagli amici parigini una esposizione "a beneficio suyo"[349] nella Galerie Rive Gauche, tanto che nel gennaio dell'anno successivo si trasferisce di nuovo e definitivamente in Francia, interrompendo il legame con Remedios, che aveva sposato nel 1946, anche se, come dimostra dalle lettere[350]che le invia, permane il suo affetto per lei e perdura il rapporto scambievole di amicizia fino alla sua morte nel 1959[351].

Infatti, in esse chiede notizie sul suo lavoro di pittrice, riferendosi a lei come "Mon petit oiseau" o "Mon joli petit oisillon", le parla del proprio stato di salute e delle sue precarie condizioni economiche oltre che della situazione politica francese, come emerge in una lettera da lui scritta nel 1958:

> Aquí, la situación general sigue confusa y así continuará un buen rato. El tal De Gaulle parece inclinarse a prolongar la guerra de Argelía[352]. Si así fuera, son de esperarse una movilización parcial y serias protestas de los movilizados, que no estarán encantados de ir a que los maten en beneficio de los milionarios de

[349] "Según Gerzso, un cuadro donado por Picasso bastó para cubrir el importe del viaje; según otras fuentes, además de Picasso, Miró, Ernst, Domínguez y Breton contribuyeron con obras suyas para financiar el pasaje" (Bradu, 2014: 78). La studiosa afferma che "Benjamin Péret debió embarcarse para Francia en las mismas fechas de su arribo a México, casi exactamente seis años después. A principios de enero de 1948 ya estaba de regreso en París, a la razonable altura de la Place Blanche" (Bradu, 2014: 78).

[350] Si tratta di un nucleo di lettere, datate tra il 1949 e il 1959, conservate in copia fotostatica nell'Archivio Walter Gruen donato al MAM di Città del Messico.

[351] "El regreso le significó dos importantes rupturas de distinta índole. La primera fue con Remedios Varo que se negó a acompañarlo y, tal vez ante la imposibilidad de escoger entre Francia y México, prefirió optar por un tercer exilio: Venezuela, a donde partió con Jean Nicolle, para reunirse con lejanos parientes. Hasta que punto fue dolorosa la ruptura? La consuetudinaria discreción de Péret sólo autorizaría vanas especulaciones. […] La segunda ruptura es de índole política, con la IV Internacional" (Bradu, 2014: 78).

[352] Il conflitto in Algeria termina nel 1962, anno in cui la colonia francese riesce ad ottenere l'indipendenza dalla madrepatria.

> Argelía. De cualquier manera, sería harto extraño que el invierno terminase sin protestas serias (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 253)[353].

Si compiace, inoltre, per l'idea di Remedios di raggiungere nuovamente Parigi[354] partendo da Città del Messico, in una lettera del 1957, rassicurandola riguardo al clima politico e al controllo al momento del suo arrivo:

> Acabo de recibir tu nota que me trae la buena noticia de tu próxima llegada. Puedes venir sin temor, la atmósfera internacional tiende al sosiego. El único peligro serio que subsiste proviene del Este europeo: de Polonia y Alemania del Este, donde un levantamiento popular semejante al que ocurrió en Hungría provocaría casi fatalmente una tercera guerra mundial[355]. Pero no veo nada inminente de ese lado. Es un proceso que madura despacio, justamente a causa de la represión de los disturbios húngaros. En España el movimiento es aún lento. Conclusión: ningun peligro serio. […] Te recomiendo sin embargo aplazar tu viaje 10 días porque pronto abrirá durante 3 semanas el Salón de Artes del Hogar que trae a París cantidad de vendedores y turistas. […] Si entiendo bien, viajas bajo mi nombre. De ser cierto, démelo a fin de que reserve la habitación con ese nombre. Par el consulado español, me parece que puedes decir que llegaste a Francia en 1935, es decir antes de la revolución. Me parece difícil que puedan verificar (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 246).

Si può, inoltre, capire che Benjamin, lavorando a Parigi come correttore di bozze, in taluni casi era aiutato economicamente[356] da Remedios, probabilmente anche attraverso il suo compagno, Walter Gruen e l'amico Octavio Paz (cfr. Cap.

[353] In una lettera del 23 settembre 1958 inviata a Remedios Varo, scrive Benjamin Péret: "Creo que el tal De Gaulle saldrá ganador el domingo y le seguiráun periodo de tranquilidad relativa, a menos de que él no logre resolver el problema argelino. Los policías, aquí, están espantados. Balacean a cualquier hombre moreno que se pasea de noche. Así mataron la semana pasada a dos desdichados portugueses que se paseaban tranquilamente por las riberas del Sena, e hirieron a un tercero. Naturalmente -commenta- los policías no están inculpados de asesinato sino que el portugués sobreviviente es acusado de haberles disparado a ellos. La desgracia es que la única arma que tenía era una miserable navaja de bolsillo. Qué más da: ¡ al bote! A quién se le ocurre, por lo demás, cuando se es moreno y portugués, andarse paseando de noche frente a la policia!" (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 250).

[354] "En 1957 Remedios decidió viajar a Europa también bajo el apellido de Péret. […]. En el año 1957 Remedios hizo un viaje a Francia con el fín de ver a su madre, su familia y sus amigos. En Hendaya, ciudad francesa en la frontera con España se encontró con su madre, ya que no se atrevió a entrar en España por haber salido del país en 1937. Las personas que habían huido de la Guerra Civil, se consideraron exiliados políticos y Remedios temió hallar algún problema en caso de volver" (Varo, 1990: 76, 96) (cfr. Cap. I).

[355] Si riferisce alla rivoluzione ungherese del 1956, nota anche come insurrezione ungherese o semplicemente rivolta ungherese, una sollevazione armata di spirito antisovietico.

[356] Negli anni Cinquanta viene aiutato anche da Octavio Paz con cui rimane in contatto dopo il suo ritorno a Parigi, anche se gli ultimi contributi economici arrivano dopo la sua scomparsa, come emerge da una lettera inviata a Remedios Varo il 24 settembre 1959, il giorno stesso della scomparsa di Benjamin Péret.

I), poiché la lettera termina con queste parole: "Recibí el cheque de 500 dólares. Gracias de nuevo" (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 246).

Infatti in un'altra, scritta l'anno precedente, sottolinea:

> Dos palabras de prisa: tengo una perspectiva seria de departamento. Por ende, necesitaré el dinero muy pronto porque he de tomar la oportunidad al vuelo. Te pediré que me mandes la 'lana' lo antes posible, de la manera siguiente: pides a tu banco emitir un cheque a mi nombre pagable en un gran banco en Nueva York. Es necesario en efecto que dicho banco sea conocido aquí. Me envías en seguida este cheque por correo certificado conservando cuidadosamente el doble de ese cheque por si acaso, ¡nunca se sabe! Te ruego hacerlo a la preveda. Si por alguna razón no pudieras hacerlo, pídele a Walter que se encargue él (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 250).

Continua, chiedendo a Remedios: "Y tú, cómo estás? ¿Has recobrado la rutina de la vida cotidiana? ¿Estás pintando?" (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 250). Talora la consiglia riguardo ai libri da leggere o di cui Remedios chiede informazioni, interessata alle dottrine degli spiritualisti (cfr. Cap. VI) e alle tecniche di meditazione in relazione all'energia interiore e all'armonia universale, come emerge in una lettera del 1954:

> En cuanto a los libros, el de Gurdjieff es una vacilada. El era totalmente incapaz de escribir un libro, según lo que sé. En todo caso, nunca he oido hablar de ese libro, y si lo hubieran siquiera anunciado, ya me hubiera enterado[357]. Respecto del otro, me queda claro: hay un libro de Suzuki[358] sobre la doctrina zen en 2 volúmenes que sacó un editor que conozco un poco, otro ensayo del mismo autor en 5 volúmenes, pero agotado y casi inconseguibile, y por último mi editor Albin Michel está por publicar un libro sobre el zen por quién sabe quién. Opino que el ensayo de Suzuki en 2 vol. basta para entender el tema. Si me va mejor a mi regreso, lo pagaré y te lo enviaré; si no, le diré al editor que te lo mande y tú le harás llegar la suma que, si recuerdo bien, no ha de pasar de 2 mil francos (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 248).

[357] Non è possibile sapere con precisione a quale libro del maestro George Gurdjieff si stia riferendo Benjamin che risponde alla richiesta di Remedios. In ogni caso nel medesimo anno della lettera, viene pubblicato il testo *Monsieur Gurdjieff* di Louis Pauwels e probabilmente Remedios chiede informazioni sui *Racconti di Belzebù a suo nipote* (cfr. Cap. VI) di cui Gurdijeff nel 1948 fa preparare l'edizione in diverse lingue, tanto che nel 1950 viene pubblicato simultaneamente in America, in Inghilterra e in Austria. E' possibile che Remedios si riferisca a tale libro, anche se Benjamin le dice che il maestro, secondo lui, non era capace di scrivere un libro (cfr. Cap. VI).

[358] Si riferisce ai volumi di *Saggi sul buddhismo zen* di Daisetsu Teitarō Suzuki (Kanazawa, 1870 - Tokyo, 1966), storico delle religioni e filosofo giapponese che nei suoi studi spiega la pratica del risveglio o dell'illuminazione. Una edizione dei saggi è pubblicata nel 1940 con le edizioni Albin Michel.

Termina sempre con parole affettuose: "Te mando un beso" e quando non riceve notizie di lei si preoccupa, come emerge in una lettera del 1951:

> Llevo una eternidad sin noticias tuyas, espero que no se deba a algún acontecimiento adverso, sino a una simple negligencia, tanto más normal cuanto que yo a mi vez tardé en contestar tu última carta. ¡ Pero han pasado 2 meses desde entonces! […] ¿ Qué ha sido de ti? Me imagino que la situación mundial ha provocado un rebrote de actividad en México y que, con ello, las cosas mejoran un poco para ti. […] Escribeme. ¡ Quizás hasta hayas olvidado que exhisto! (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 249).

In una missiva del 1959 annuncia a Remedios che terminerà presto la sua antologia di miti e leggende, che, infatti, sarà pubblicata l'anno successivo: Apenas me den de alta, te mandaré un librito que salió a principios del mes pasado. En otoño saldrá también la famosa antología de los mitos, legenda etc. de América (Péret, 1959a, *Adictos a Remedios Varo*, 2018: 252).

Inoltre, a tale proposito, scrive in un'altra lettera nel medesimo anno:

> No te escribí antes porque estaba trabajando en los últimos detalles de mi libro (*Antología de los mitos*, etc.)[359], algo bastante largo y fastidioso.Uf, iya acabé! […]. Te mandé antes de salir - a Chaucre - un librito que tenía (sic) mientras estuve internado en el hospital, y le pedí al editor italiano que te hiciera llegar a la antología de la poesía surrealista[360] (Péret, 1959b, *Adictos a Remedios Varo*, 2018: 251).

Purtroppo non sono rintracciabili le lettere di risposta di Remedios a Benjamin, che permetterebbero di comprendere meglio i suoi rapporti con quest'ultimo[361], però, possiamo immaginare che l'artista si sia rivolta al poeta nelle medesime modalità, benevola, pronta ad aiutarlo ed a sostenerlo psicologicamente fino alla scomparsa.

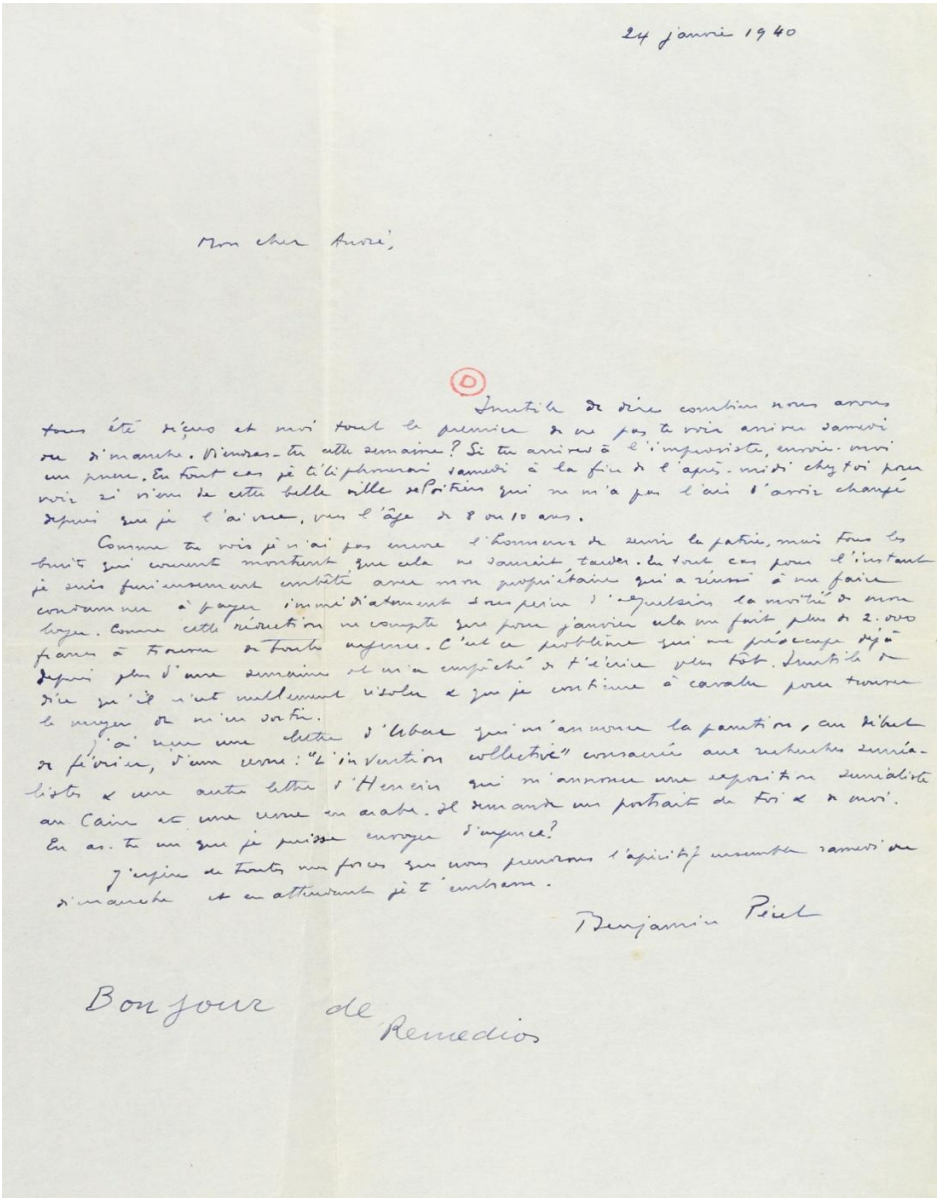
[359] Benjamin Péret scrive in una lettera del 1954: "He vuelto a la antología -che pubblica come completa nel 1960, come abbiamo menzionato nel paragrafo 4.2 del capitolo- que empecé en México y vine a buscar documentos inéditos en Madrid y en los Archivos de Indias en Sevilla. No encontré nada importante; no que los Archivos de Indias nada contengan, sino que la manera en que están clasificados estos archivos me obliga a una estancia de 3 o 4 meses en Sevilla, lo cual me resulta imposible" (*Adictos a Remedios Varo*, 2018: 248).

[360] Si riferisce a *La poesia surrealista francese* pubblicata in Italia nel 1959 con le edizioni di Arturo Schwarz, storico e critico d'arte, conosciuto in passato anche con lo pseudonimo Tristan Sauvage.

[361] Le uniche lettere firmate da Remedios Varo presenti come corrispondenza di Benjamin Péret sono conservate dalla Biblioteca Doucet di Parigi. Si tratta di lettere di Benjamin inviate a André Breton, che riportano anche la firma dell'artista, oltre a quella del poeta.



Fig. 54. Cartolina inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (26 agosto 1930). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1343, 1-2.



24 janvier 1940

Mon cher André,

Inutile de dire combien nous avons été déçus et mis tout le premier de ne pas te voir arriver samedi ou dimanche. Dimanche-tu cette semaine? Si tu arrives à l'improviste, envoie-moi un pneu. En tout cas je t'téléphonerai samedi à la fin de l'après-midi chez toi pour voir si n'on te cette belle fille espérée qui ne m'a pas l'air d'avoir changé depuis que je l'ai vue, vers l'âge de 8 ou 10 ans.

Comme tu vois je n'ai pas encore l'honneur de servir la patrie, mais tous les huit qui courent montrent que cela ne saurait tarder. En tout cas pour l'instant je suis heureusement entouré avec mon propriétaire qui a réussi à me faire constamment à payer immédiatement sous peine d'expulsion la moitié de mon loyer. Comme cette réduction ne compte que pour janvier cela me fait plus de 2.000 francs à trouver en toute urgence. C'est le problème qui me préoccupe déjà depuis plus d'une semaine et m'a empêché de t'écrire plus tôt. Inutile de dire qu'il n'est nullement résolu et que je continue à cavaler pour trouver le moyen de m'en sortir.

J'ai reçu une lettre d'Aragon qui m'annonce la parution, en février, d'une revue: "L'Invention collective" consacrée aux recherches surréalistes et une autre lettre d'Heurtaux qui m'annonce une exposition surréaliste au Caire et une revue en arabe. Il demande un portrait de toi et de moi. En as-tu un que je puisse envoyer d'urgence?

J'espère de toutes mes forces que nous pourrons l'après-midi ensemble samedi ou dimanche et en attendant je t'embrasse.

Benjamin Péret

Bonjour de Remedios

Fig. 55. Lettera inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (24 gennaio 1940). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1344.

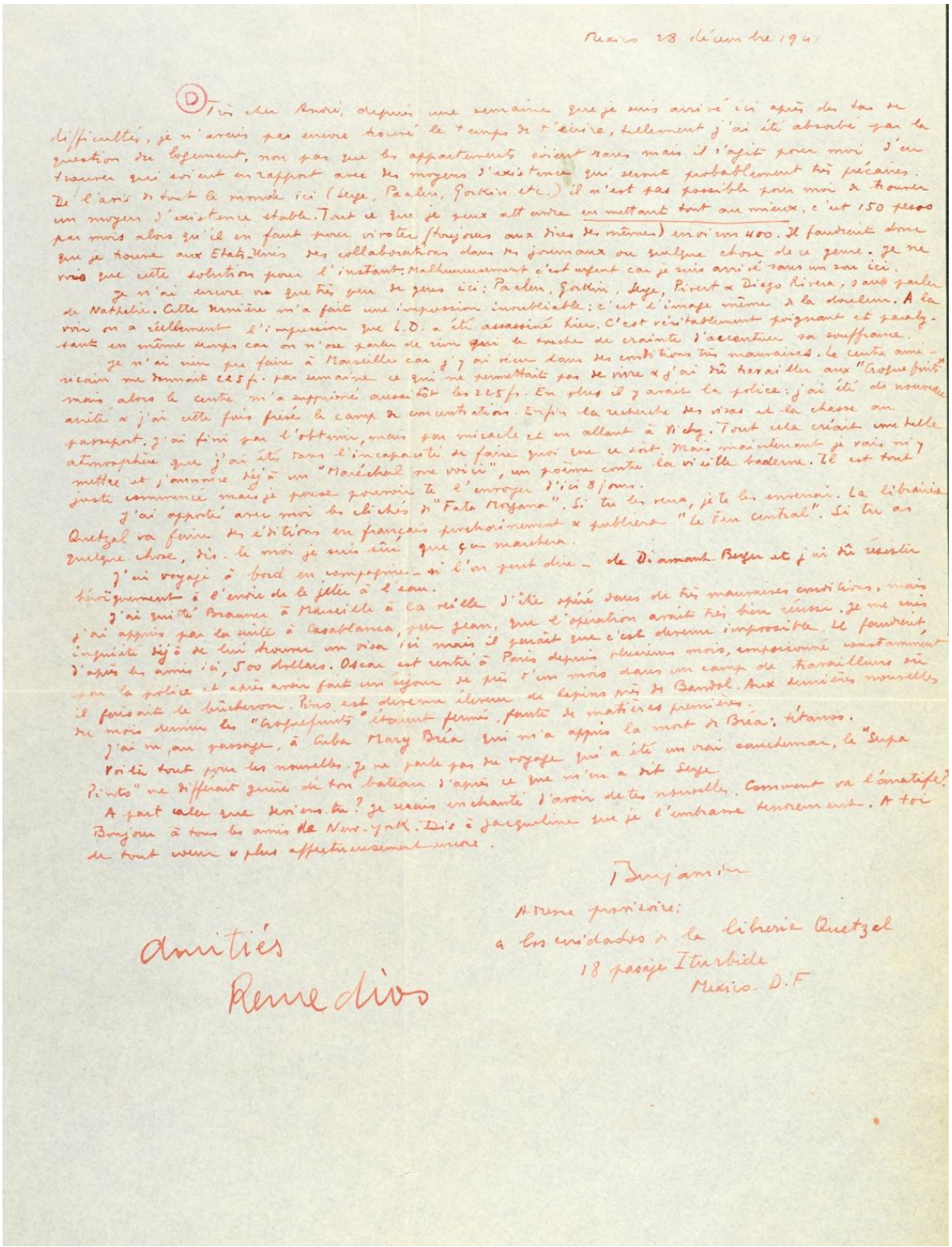
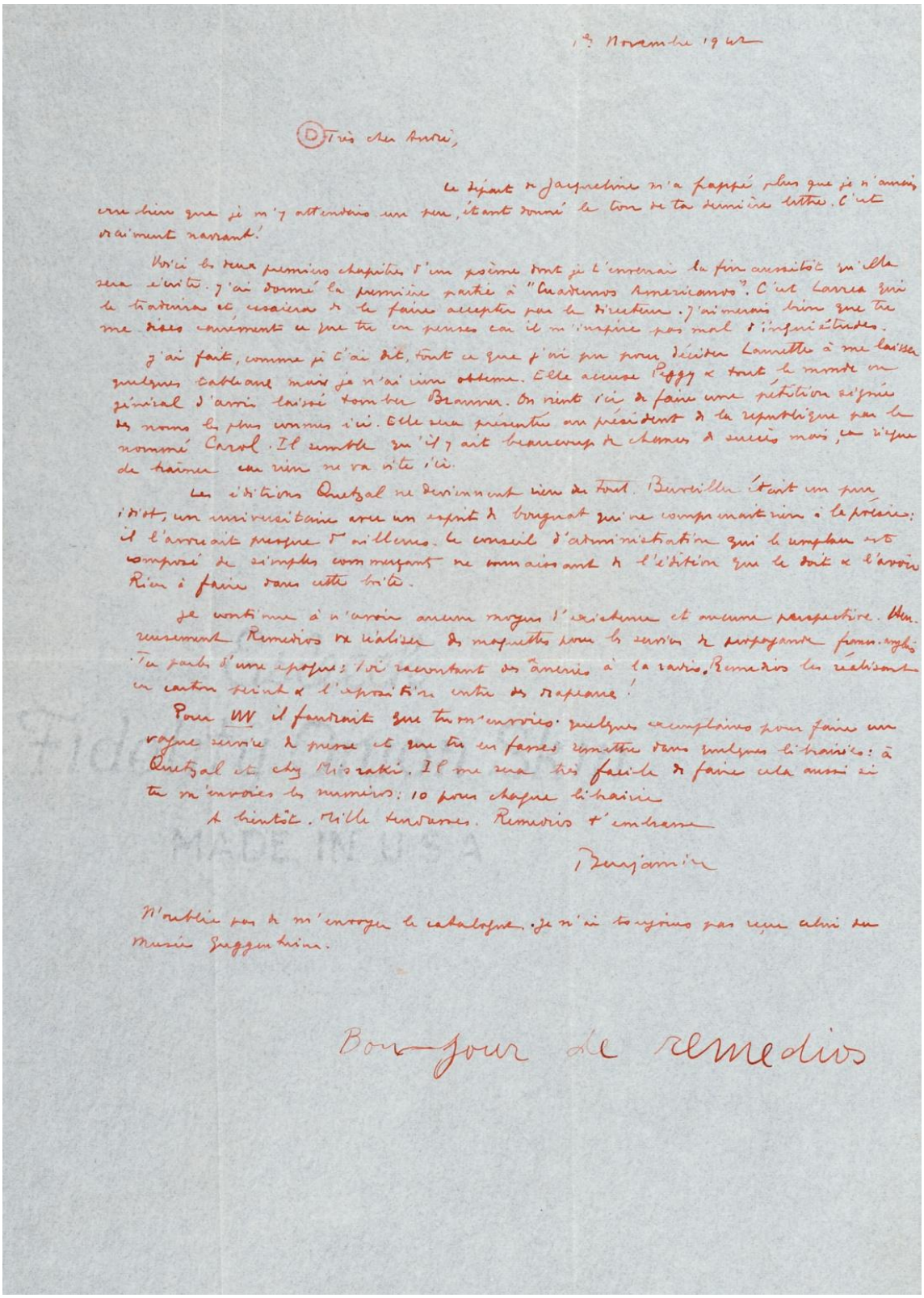


Fig. 56. Lettera inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (28 dicembre 1941). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1354.



19 Novembre 1942

Très cher André,

Le départ de Jacqueline m'a frappé plus que je n'aurais cru bien que je m'y attendais un peu, étant donné le ton de tes dernières lettres. C'est vraiment navrant.

Voici le tout premier chapitre d'un poème dont je t'enverrai la fin aussitôt qu'elle sera écrite. J'ai donné la première partie à "Cuadernos Americanos". C'est Larrea qui le traduira et essaiera de le faire accepter par la direction. J'aimerais bien que tu me dises franchement ce que tu en penses car il m'inspire pas mal d'inquiétudes.

J'ai fait, comme je t'ai dit, tout ce que j'ai pu pour décider Lamotte à me laisser quelques tableaux mais je n'ai rien obtenu. Elle accuse Peggy et tout le monde en général d'avoir laissé tomber Brauner. On vient ici de faire une pétition signée de nous les plus connus ici. Elle sera présentée au président de la république par le nommé Carol. Il semble qu'il y ait beaucoup de chances de succès mais, en tout cas de traîner ça rien ne va vite ici.

Les éditions Quetzal ne démarrent rien de tout. Barreiller étant un pur idiot, un universitaire avec un esprit de bruguet qui ne comprend rien à la poésie: il l'arrêtait presque 5 millions. Le conseil d'administration qui le remplace est composé de simples commerçants ne connaissant ni l'édition ni le droit et n'ayant rien à faire dans cette boîte.

Je continue à n'avoir aucun moyen d'existence et aucune perspective. Heureusement Remedios se réalise de maquettes pour les services de propagande français. Tu parles d'une époque: ici racontant des "anecdotes à la ratio". Remedios les réalisant en cartons teints à l'aquarelle entre des rapports!

Pour WW il faudrait que tu m'envoies quelques exemplaires pour faire une vague remise de presse et que tu en fasses remettre dans quelques librairies: à Quetzal et chez Mistrahi. Il me sera très facile de faire cela aussi si tu m'envoies les numéros: 10 pour chaque librairie

A bientôt. Mille tendresses. Remedios t'embrasse

Benjamin

N'oublie pas de m'envoyer le catalogue. Je n'ai toujours pas reçu celui du Musée Guggenheim.

Bon jour de Remedios

Fig. 57. Lettera inviata a André Breton firmata da Benjamin e Remedios. (19 noveembre 1942). Biblioteca Jacques Doucet, Parigi, C 1364.

## CAPITOLO V

# 5. IL CINEMA SURREALISTA DI LUÍS BUÑUEL E I DIPINTI DI REMEDIOS VARO: ELEMENTI PER UN CONFRONTO

## 5.1. La predilezione di Luis Buñuel per il poeta dell'amor sublime

Nell'autobiografia *Dei miei sospiri estremi* Luis Buñuel sottolinea l'ammirazione per Benjamin Péret come poeta e Remedios Varo, come "pittore" comparandola a Max Ernst[362]:

> Benjamin Péret era per me il poeta surrealista per eccellenza: libertà morale di un'ispirazione limpida, che scorreva come acqua, senz'alcun sforzo culturale, ricreando, immediatamente un mondo diverso. […] Quand'ero entrato nel gruppo, Péret si trovava in Brasile come rappresentante del movimento trotzkijsta[363]. Non l'ho mai visto alle riunioni e l'ho conosciuto solo al suo ritorno dal Brasile, da dove lo avevano espulso[364]. Ma fu soprattutto in Messico che lo avrei rivisto, dopo la guerra. Mentre giravo il mio primo film messicano, Gran Casino, venne a chiedermi un lavoro, qualcosa da fare. Cercai di aiutarlo, cosa piuttosto difficile in quanto mi trovavo io stesso in situazione precaria. Visse in Messico (e forse si sposarono anche, non so) con il pittore Remedios Varo che ammiro quanto Max Ernst. Péret era un surrealista allo stato puro, libero da ogni compromesso e quasi perennemente molto povero (Buñuel, 1983: 108).

L'incontro con il poeta avviene, quindi, probabilmente, nel 1932, nell'ambito del gruppo surrealista, dal momento che questi rientra dal Brasile al termine dell'anno precedente[365], ma già nel corso degli anni Venti, Buñuel era approdato ai suoi testi poetici, nel periodo in cui viveva, tra il 1917 e il 1925, presso la Residencia de los Estudiantes (cfr. Cap. I), anni in cui Remedios è presente a Madrid, essendosi trasferita con la famiglia, e risulta iscritta all'Accademia San Fernando. Anche se quest'ultima non frequenta il gruppo della "generazione del '27" (cfr. Cap. I), vedrà, poco più tardi, le proiezioni dei primi film del cineasta, quasi sicuramente conosciuto negli ultimi anni Trenta, attraverso il suo compagno

[362]Probabilmente la comparazione di Remedios Varo con Max Ernst dipende dalla sperimentazione della tecnica del *frottage* nell'universo immaginario della loro pittura, di cui l'artista tedesco è considerato l'ideatore (cfr. Cap. X).

[363] Quando Lev Trotzkij (Janovka, 1879 - Città del Messico, Coyoacán, 1940) si trasferisce a Città del Messico nel 1940 sotto la protezione del governo di Lazaro Cárdenas del Río, viene accolto da una cerchia di sostenitori locali, tra cui gli artisti Diego Rivera e Frida Kahlo, ma anche dallo stesso Benjamin Péret, in relazione alle sue convinzioni politiche, orientate verso l'internazionalismo proletario e la rivoluzione permanente rispetto al socialismo in un solo paese della politica stalinista (cfr. Cap. IV).

[364] Trasferitosi in Brasile nel 1929 con la cantante brasiliana Elsie Houston, Benjamin Péret viene arrestato, incarcerato come "agitatore comunista" ed infine espulso il 30 dicembre 1931. Tornato in Francia, il poeta riannoda velocemente i suoi legami con gli amici surrealisti e partecipa attivamente alle iniziative politiche delle formazioni di matrice trotzkijsta.

[365] Rispetto a tale testimonianza sembra contraddirsi quando dice a Max Aub (1985): "lo que aquí a mí me interesaba ya, poco a poco, sin conocer a nadie del grupo, eran los surrealistas, y de ellos, Benjamin Péret. Yo no le conocía hasta verle aquí [en México]. Como persona no me interesó nunca. Pero sus poemas me hicieron una gran impresión. Luego, cuando hice *Un perro andaluz*, me estaba acordando costantemente de sus poemas" (Buñuel, cit. Monegal Brancós: 1993: 59, nota n. 2).

Benjamin, quando giunge con lui di nuovo a Parigi. Questi sarà, dunque, un *trait d'union* tra lei e Buñuel, che, oltre a considerarlo il poeta prediletto nell'ambito delle sue letture, ne risente l'influenza nelle sue produzioni filmiche[366].

Scrive il cineasta a proposito dell'ambiente della Residencia:

> En 1917 me hallé instalado en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, la única institución moderna de pedagogía en España, inspirada y creada a imitación de las universidades inglesas, por la Institución libre de Enseñanza. […] Durante aquel período entablé una estrecha amistad, en la Residencia de Estudiantes, con un grupo de jóvenes artistas que iban a influir fuertemente en mi para encontrar mi camino. Algunos de ellos se han hecho famosos, como el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, Moreno Villa, poeta y crítico, etc. Empecé a colaborar en publicaciones literarias de vanguardia, con algunos poemas, dandome cuenta de que me gustaba más sentarme a charlar con mis amigos en el café que permanecer ante el microscopio en el Museo de Historia Natural. (Buñuel, cit. Aranda, 1975: 32-33).

L'ambiente della Residenza è, dunque, favorevole per lui come luogo di creazione, di discussione, di confronto, aspetti per una formazione autentica[367] e *ejemplo valiosísimo*[368]. E' in questo clima che elabora componimenti poetici e dirige, tra il 1920 e il 1923 un cine-club, il primo in Spagna e il primo cine-club universitario del mondo, sostiene José Francisco Aranda (1975: 35-37), collaborando con Juan Chabás, appartenente alla cosiddetta generazione del '27[369], che organizza spettacoli teatrali, rappresentando anche l'idea moderna della novella gotica, l'ultraromanticismo di Don Juan Tenorio[370], "una fuente de datos freudianos y otros precursores del surrealismo".

Jenaro Talens indica:

---

[366] "En cuanto a la poesía de las imágenes cinematográficas del filme, además de su relación con la de los poetas visionarios, éstas nos llevan de nuevo al paralelo con Péret, por quien Buñuel sentía gran admiración; por sus poemas y no por su persona, caso contrario al de Lorca" scrive Victor Fuentes (1989: 33). "La influencia de Péret sobre Buñuel y Dalí es tan considerable que algunas de sus más conocidos hallazgos creativos proceden de él. Por ejemplo, los archifamosos relojes blandos de la pintura daliniana *La persistencia de la memoria*" (Sánchez Vidal, 1988: 200).

[367] Luis Buñuel ricorda il periodo fervido di sette anni trascorso presso la Residencia de los Estudiantes nel suo libro di memorie, affermando che senza la Residenza la sua vita sarebbe stata completamente diversa.

[368] Per comprendere il rilievo della Residencia de los Estudiantes bisogna collegarla, come scrive José Francisco Aranda, a due istituzioni *hermanas*, la Institución libre de Enseñanza y el Instituto Escuela, e addirittura aggiunge: "Las tres juntas formaron lo que ahora sabemos ha sido la primera gran floración intelectual española después del Siglo de Oro" (Aranda, 1975: 35-37).

[369] Riguardo alle figure da lui conosciute, nell'autobiografia cita i "grandi maestri" della generazione precedente a quella "mia, detta del 1927, che conta uomini come Lorca, Alberti, il poeta Altolaguirre, Cernuda, José Bergamin, Pedro Garfias" (Buñuel, 1983: 58-59).

[370] *Don Juan Tenorio*, come interpretazione letteraria più romantica della leggenda di Don Juan, personaggio famoso del teatro e della letteratura europea, venne montatata come parodia con Lorca e rappresentata nella Residencia de los Estudiantes.

> Buñuel, Dalí, Bello and other friends from the North (of Spain) called Andalusian dogs, -erano- the Andalusians at the Residencia de Estudiantes, poets who were insensitive to the revolutionary poetry of social content that Buñuel envisaged perhaps before anyone else in Spain (Alberti and others would follow this path years later) (Talens, 1993: 39).

Buñuel scrive: "Nel 1929 Dalí e io leggevamo a voce alta qualche poesia de *Le Grand Jeu* -la raccolta di Péret (cfr. Cap. IV), più orientata verso l'automatismo psichico- rotolandoci a volte dalle risate" (Buñuel, 1983: 108). In verità, la lettura dei componimenti del poeta, va al di là della "admiración" o del solo "pasatiempo divertido", tanto da "convertirse en la fuente más directa de algunos de los poemas de *Un perro andaluz*" (Monegal Brancós, 1993: 59) una raccolta che il cineasta compose e pubblicò nel 1927[371]. Aggiunge nel suo libro autobiografico: "Benjamin Péret era para mí el poeta surrealista por excelencia[372]: libertad total, inspiración límpida, de manantial, sin ningún esfuerzo cultural y recreando inmediatamente otro mundo" (Buñuel, 1983: 108). Ripercorriamo alcuni aspetti relativi alle esperienze ed alle prime creazioni del cineasta per cogliere possibili indicazioni utili a comprendere l'atmosfera del periodo e per tentare di individuare alcuni motivi di confronto con la figura e il lavoro artistico di Remedios Varo. Infatti, per proporre un esempio, la predilezione di Buñuel per Péret, può essere interessante per capire i futuri rapporti tra il cineasta e il poeta, compagno di Remedios (cfr. Cap. IV): l'*humour* caratterizza entrambi, ma anche la capacità di applicare la "regla de la yustaposición de realidades distantes" (Balakian, 1959: 149-150, cit. Monegal Brancós: 1993: 59), come trapela già in una lettera del 17 febbraio del 1929, inviata da Buñuel a Pepín Bello, in cui esprime anche la fascinazione per il surrealismo:

> Péret es algo muy gordo dentro del surrealismo. Si estuviéramos juntos ibas a gozar de lo lindo con sus cosas. Lo que te he puesto no es más que una sombra. Ten en

[371] Nella raccolta poetica, pubblicata sulla *Gaceta Literaria* di Madrid, titolata come il suo primo film surrealista, i punti di raccordo con la poetica di Benjamin Péret possono essere individuati nei riferimenti alle parti del corpo, come i *senos* o gli *ojos*, alle mutilazioni, o al bestiario, non solo la *vaca*, che appare anche in *L'âge d'or*, alla *lectura erótica* della luna associata agli occhi, elementi di un processo di "objectualización del cuerpo" e anche di "subversión del sentido", come appare in *Le travail anormal*, che potrebbe essere stato uno spunto, in relazione al "procedimiento de asociación por encadenado de las imágenes, y desajuste entre la sintaxis y el significado" per l'immagine della luna e dell'occhio tagliato in *Un chien andalou* (Monegal Brancós, 1993: 59-61), come *El arcoiris y la cataplasma* (Sánchez Vidal, 1988: 193).

[372] In verità, anche se "hablando con Max Aub declaró: 'Luego cuando hice *Un perro andaluz*, me estaba acordando constantemente de sus poemas' (Conversaciones 57) -Victor Fuentes sostiene che- no hay huellas directas de la poesía de Péret en *Un perro andaluz*, aparte de ese perro que, al igual que el de la película, en verdad, aparece en dos títulos del poemario *Le Grand Jeu*, "Quatre ans après le chien", "Chien e Chat", pero que no encontramos en el texto. Su tematica, a excepción del bestiario, tan característico en ambos, es muy distinta. Pero, **si** hay mucho en sus imágenes fílmicas del humor de tipo convulsivo, de la total libertad de las asociaciones entre las cosas, basada en un principio generalizado de mutación y de metamorfosis del poeta francés" (Fuentes, 1989: 33-34).

> cuenta la diferencia de lo surrealista con la pura idiotez que sin embargo ya participa algo de esta tendencia. El surrealismo no hace más que animar la realidad corriente con toda clase de símbolos ocultos, de vida extraña yacente en el fondo de nuestra subconciencia y que la inteligencia, el buen gusto, *la mierda poética* [sic] tradicional, habían llegado a supremi por completo. Por eso es tan vital, está tan cerca de las fuentes primeras de la vida, del salvaje y del niño. Es una realidad auténtica sin deformaciones *a posteriori* [sic] (Buñuel, 1929, cit. Sánchez Vidal, 1988: 197).

Simboli occulti, dunque, stato primordiale e selvaggio, istintuale, proprio dell'Es, che rappresenta la voce della natura che proviene dal profondo, innocenza del mondo, sono gli aspetti che rileva nell'avanguardia[373], anche se, purtroppo, la "pura idiotez" è già presente al suo interno, e che, oltre a motivarne l'adesione, lo accompagneranno nei suoi progetti di produzione cinematografica, diventandone gli elementi essenziali.

## 5.2. Le prime sperimentazioni di cinema surrealista di Luis Buñuel conosciute da Remedios Varo

*Un chien andalou*[374] è, come sappiamo, la prima pellicola surrealista di Luis Buñuel, dopo la sua collaborazione a Parigi con Eizenstein (Sergej Michajlovič Ėjzenštejn), "nato dall'incontro fra due sogni, uno mio e uno di Dalí" (Buñuel, 1983: 91), "la de la mano con un agujero y llena de hormigas de Dalí, y la del corte del ojo de mujer de Buñuel" (Fuentes, 1989: 30)[375]. Il cineasta racconta:

> Appena giunto a Figueres, da Dalí, invitato a passarci qualche giorno, gli raccontai che avevo sognato da poco una nuvola lunga e sottile che tagliava la luna e una lama di rasoio che spaccava un occhio. Lui mi raccontò che la notte

[373] "El surrealismo es lo único interesante en el terreno de la creación ¿artística? A continuación te traduzco unas cosas de Benjamin Péret, el ídolo de Dalí y mío, el más grande poeta de nuestra época y aún de todas las epocas" (Buñuel, 1929, cit. Sánchez Vidal, 1988: 194).

[374] *Un chien andalou,* presentato ad un ristretto numero di invitati al Théâtre des Ursulines nel giugno del 1929 e proiettato ad un pubblico di eccellenza nel settembre 1929 presso lo Studio 28 delle Ursulines a Parigi, è un film dal titolo incongruo, che sembra derivare dalla raccolta omonima non è da escludere che abbia una connotazione polemica contro Federico García Lorca che nel 1928 aveva pubblicato *Primero romancero gitano*, accolto da molti con entusiastici elogi, ma non da lui, che gli rimproverava il "terribile estetismo".

[375] "El inquietante perro del título -evoca- en este sentido un cierto parecido con el perro semihundido de la pintura negra de Goya. […]. Encontramos en estas imágenes un anticipo de las imágenes pictóricas dalinianas, de doble o triple figuración" (Fuentes, 1989: 35). Dalì dipingerà *Sueño* in cui appare un perro come riferimento al titolo del film di Buñuel e *Alucinación parcial: seis apariciones de Lenin en un piano* (1931), in cui allude al protagonista del film, impegnato nella formazione della sua identità sessuale. Ad un'altra immagine del film il pittore dedica l'opera *El burro putrefacto* (1931), che diventa anche il titolo di un suo saggio apparso l'anno precedente nella rivista *Le Surréalisme au service de la révolution*, in cui parla del procedimento della paranoia critica.

> prima aveva visto in sogno una mano piena di formiche. Aggiunse: - E se dai due sogni ricavassimo un *film*? (Buñuel,1983: 101).

.

Così un artista come Salvador Dalí, che aderisce solo in un secondo tempo al Surrealismo, rispetto agli artisti della "prima ora", giunge, tra il 1929 ed il 1930, a stabilire un connubio con "il cineasta del surrealismo", per antonomasia, per la realizzazione di un film che si basa essenzialmente sulla tecnica delle associazioni psichiche, accostando immagini, frutto di allucinazioni, secondo il funzionamento automatico del pensiero, in un gioco combinatorio che diventa assai simile al "cadavere squisito" (cfr. Cap. II).

Infatti il *film* si apre con l'immagine della nuvola che trascorre davanti al globo della luna, in accostamento con il celebre "taglio dell'occhio" (di un animale) tramite un rasoio, affilato da un uomo per tagliare l'occhio ad una donna. E' l'occhio del cinema e dell'osservatore, il doppio sguardo, ricorrendo ad una nota frase di Buñuel: "La palpebra bianca dello schermo poteva far saltare l'universo", ma anche l'occhio dell'orrore, della crudeltà, oltre ad esprimere la continuità tra la realtà ed il pensiero.



Fig. 58. Buñuel, L. (1929). Il taglio dell'occhio da *Un chien andalou* [Fotogramma di pellicola filmica]. Recuperato da https://quinlan.it/2009/07/18/dvd-box-luis-bunuel-locchio-tagliato-la-ferita-del-cinema/

> El hombre […], en la pantalla, secciona el ojo, llevandole a asumir, en tanto función de ya integrada en el discurso, su mismo papel. Por otra parte, la relación de contigüidad que el montaje establece entre la luna llena y el ojo de la mujer, hace que, por el mismo procedimiento descrito, identifiquemos la posición de la mujer (e/o la luna) (Talens, 1986: 61).

Nel corso della proiezione, della durata di poco più di venti minuti, si osservano le scene di una mano piena di formiche, di un cavallo imbizzarrito che

tenta di liberarsi, di due pianoforti a coda con sulla superficie due asini putrefatti e due preti trascinati con le corde da uno dei protagonisti, di una figura androgina che sposta con un bastoncino una mano tagliata (metafora dell'onanismo?), dei seni femminili che toccati, dal medesimo, per dissolvenza e sovrapposizione incrociata diventano glutei, come stati allucinatori che si combinano in un confronto tra subcoscienza e razionalità, in cui la prima prevale sulla seconda, generando inquietudine e turbamento, in una sceneggiatura

> scritta in meno di una settimana secondo una semplicissima regola adottata di comune accordo: non accettare alcuna idea, alcuna immagine, in grado di condurre a una spiegazione razionale, psicologica o culturale. Aprire le porte all'irrazionale. Accogliere soltanto le immagini che ci colpivano, senza cercare di capire perché" (Buñuel, 1983: 102).

Il metodo paranoico critico daliniano sembra convivere in simbiosi con l'automatismo psichico puro adottato da Buñuel, senza obbedire, chiaramente, ad un ordine cronologico, per un amalgama di pulsioni inconsce che esprimono il desiderio di liberarsi dalle barriere del Super io, di proiettarsi verso l'*amour fou* frenato dalle regole sociali, dai crismi della società borghese, nell'emersione della libido, indugiando con modalità dissacranti nel grottesco e nell'assurdo che emerge anche nella scena finale degli amanti sepolti fino al petto nella sabbia, impossibilitati a muoversi nel deserto, luogo del desiderio e della morte, che si uniscono ed eternano nell'immobilità.

Victor Fuentes, in verità, indica che nel film compaiono esempi molteplici che possono riferirsi alle opere di Benjamin Péret, sottolineando le "insolitas subversiones" delle relazioni temporali e i "trastocamientos espaciales":

> El "goce pánico", los "acuerdos pasionales", que advierte Breton en su prólogo a las *Obras completas* de Péret, se viven en *Un perro andaluz*, con un inconfundible, cuño buñueliano-daliniano, de raíz hispánica. Y así: saltan a la pantalla, […] yuxtaponiéndose entre sí, la palma de una mano con sus pululantes hormigas que surgen de un agujero negro, el vello axilar de una joven transformándose en un erizo de mar, la misteriosa caja, que a veces contiene una corbata y otras una mano cortada, el piano con la carroña de los burros, arrastrando a los dos maristas, el doble que cae de la habitación al parque (Fuentes, 1989: 34).

Sicuramente Remedios, che, quando viene realizzato il film, era ventunenne, anche se non conosceva direttamente Luis, era, comunque, molto predisposta verso gli aspetti innovativi e attenta ai fenomeni che si manifestavano nell'ambiente artistico-culturale del tempo, quindi, mentre stava elaborando i

primi esiti creativi, dopo gli studi nella città madrilena, ha visto la proiezione del film in una sala sperimentale[376], che, fin dalla sua edizione aveva suscitato scandali e censure, così come *L'âge d'or*[377], che viene realizzato l'anno successivo. Basato sempre sulla decostruzione narrativa tipica di un *film* visionario e dirompente in cui appaiono metafore analogiche, come immagini oniriche di un "sogno collettivo", contrasta gli stadi strutturati della società, tramite la pulsione sessuale che emerge con violenza, superando gli ostacoli e determinando il crollo dell'ordine politico e religioso della civiltà occidentale[378]. Pensando al clima in cui viene elaborato, si percepisce, da un lato, l'impressione di una catastrofe che allude a quella reale, determinata dalla crisi del 1929, e dall'altro il mito di una palingenesi. Scrive ancora Buñuel:

> Dopo averlo paragonato a un *film* americano (per la tecnica, probabilmente), Dalí, il cui nome compare nei titoli di testa, scrisse in seguito quali fossero le sue intenzioni, lavorando sulla sceneggiatura: mettere a nudo gli ignobili meccanismi della società attuale. Per me si trattava anche -e soprattutto- di un *film* d'amore, un amore pazzo, di una spinta irresistibile che butta uno nelle braccia dell'altro, quali che siano le circostanze, un uomo e una donna che non potranno unirsi mai"[379] (Buñuel, 1983: 114).

Dalí collabora per introdurre probabilmente soltanto qualche sua idea, come un uomo con una pietra sulla testa e i "vescovi scheletrici sulla scogliera"[380],

[376] "Desde la Academia de San Fernando, Remedios se sintió fascinada con estas ideas. Probablemente asiste el 8 de diciembre de 1929, en el Círculo de Bellas Artes, al estreno en Madrid de *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, que se había estreñado en París el 6 de julio. La película, que había provocado protestas de la extrema derecha francesa, debió de provocar una fuerte impresión entre aquellos jóvenes que veían en una pantalla cómo un ojo es cortado por una navaja mientras una nube corta la Luna. Rechazo a una realidad que no da más soporte y que exige una nueva mirada: el de la ruptura con el mundo, borrando los conceptos de la realidad e introduciendo un nuevo sentido" (Luquin Calvo, 2009: 47).

[377] Testimonianza della curiosità, della provocazione, dello scandalo suscitati dai film del cineasta spagnolo e della relativa censura, in quanto che è considerato immorale e sacrilego, già quando viene presentato presso lo Studio des Ursulines e lo Studio 28, sono gli articoli di periodici conservati presso l'Archivio della Filmoteca española di Madrid, nell'*Album de prensa*.

[378] "Estas asociaciones de libertad total de la imaginación y de humor poético, que abundan en *La edad de oro*, nos llevan a la poesía de Péret. Concretamente, encontramos un antecedente de esta escena en el poema 'Attention au Simoun/ Atención a Simoun' -dedicata a Picasso- del libro *Le Gran Jeu*; donde vemos a un pirata, en pie sobre una roca, en medio de maravillas y donde también aparecen esqueletos y ornamentos sacerdotales. En el filme, los esqueletos serán los de los obispos". Buñuel, hablando con Max Aub (1985), declaró: 'Luego cuando hice *Un perro andaluz*, me estaba acordando constantemente de sus poemas'" (Fuentes, 1989: 40; Fuentes, 1993: 33, 40).

[379] In *Spellbound* (1945) di Alfred Hitchcock Dalí esprime autentiche sequenze del sogno (cfr. Capítulo II).

[380] "Non si andava d'accordo su niente. Ciascuno trovava brutte le proposte dell'altro e le respingeva. Ci siamo separati amichevolmente e ho finito con lo sbrigarmela da solo. […] Il risultato fu un *film* di un'ora, molto più lungo di *Un chien andalou*. Dalí mi aveva spedito per lettera parecchie idee, almeno una delle quali è rimasta nel film: un uomo cammina in un giardino pubblico con una pietra sulla testa. Passa vicino a una statua. Anche la statua ha una pietra sulla testa" (Buñuel, 1983: 113).

emblema dell'ipocrisia della religione, come attacco irriverente che emerge anche da altre immagini del film, come, il finale provocatorio che rinvia a *Les 120 Journées de Sodome* del marchese de Sade[381].

Chiaramente gli elementi compositivi dei suoi primi due film rispecchiano gli intenti rivoluzionari dell'avanguardia, nei cui confronti, come lui stesso sottolinea:

> Come tutti imembri del gruppo, mi sentivo attirato da una certa idea di rivoluzione. I surrealisti, che non si consideravano terroristi né attivisti armati, lottavano contro una società che detestavano, usando come arma principale lo scandalo. Contro le disuguaglianze sociali, lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, l'influenza abbrutente della religione, il militarismo rozzo e colonialista, considerarono a lungo lo scandalo come il rivelatore onnipotente, capace di mettere a nudo le molle segrete e odiose del sistema da abbattere… [...] Tuttavia, il vero scopo del surrealismo non era creare un nuovo movimento letterario, o pittorico, oppure filosofico, ma far esplodere la società , cambiare la vita. […] Per la prima volta in vita mia avevo trovato una morale coerente e rigorosa, senza il minimo cedimento. Va da sé che quella morale surrealista, aggressiva e chiaroveggente, offendeva molto spesso la morale comune, che a noi sembrava abominevole, i cui valori codificati respingevamo in blocco. La nostra morale si basava su ben altri criteri, esaltava la passione, la mistificazione, l'insulto, la risata nera, il richiamo degli abissi. […] La nostra morale era più esigente, più pericolosa, ma anche più salda e più coerente, più compatta dell'altra (Buñuel, 1983: 104-105).

Riferendosi a "la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas", contravvenendo in maniera provocatoria e spiazzante al moralismo convenzionale, sembra approssimarsi molto a Péret ed alla sua poesia più radicale, trovando, talora, relazioni inconsuete e manifestando la propria empatia o approvando i suoi atteggiamenti. In tal senso nella menzionata lettera inviata a Pepín Bello, rivela che sente la distanza da tutti gli amici poeti[382].

Agustín Sánchez Vidal spiega:

---

[381] Nella scena finale del film *L'âge d'or* Luis Buñuel si ispira alle *Les 120 journées de Sodome, ou l'École du libertinage*, mostrando una conclusione, non presente nel libro, pubblicato nel 1904 rispetto al manoscritto datato 1785, in cui i libertini, accompagnati da una figura cristologica, impersonata dall'attore Lionel Salem, emergono dal loro rifugio nel castello di Silling. Come sappiamo, nei suoi romanzi, De Sade, propone comportamenti sessuali trasgressivi e perversi, definiti, appunto, "sadici", con scene di violenza e ricerca del piacere, soddisfacendo gli istinti naturali, fino alla crudeltà, convinto della malvagità intrinseca dell'essere umano, aspetti assai distanti dalle concezioni che trapelano nei lavori di Remedios Varo.

[382] "Comprenderás la distancia que nos separa a ti, Dalí y yo de todos nuestros amigos poetas. Son dos mundos antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte, y que todos sin excepcíon se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante. -esprimendo la sua critica nei confronti di Lorca-Federico quiere hacer cosas surrealistas pero falsas, hechas con la inteligencia, 'que es incapaz de hallar lo que halla el instincto'" (Buñuel, cit. Sánchez Vidal, 1988: 198).

> Junto a esta carta, le manda un recorte del número 8 de *La Révolution surréaliste*, correspondiente a diciembre de 1926. Por uno de sus lados, se ve una fotografía de Péret insultando -in piena strada- a un cura". Buñuel comenta: "De *La Révolution Surrealista*. Es gordo. Qué estupendo Péret! (Lee la vuelta)". A la vuelta va un fragmento del poema de Péret *La bajada del franco*[383]. Entre los renglones del original. Buñuel ha escrito la traducción. […] Uno de los poemas de Péret traducidos por Buñuel ("Yo iré, ¿quieres?") será citado por Dalí en su tercer reportaje parisino aparecido en *La publicitat* el 7 de mayo de 1929. Y la misma foto de su ídolo insultando a un cura sería publicada el 15 de mayo de 1931 en la *Gaceta Literaria* por su director, con el título "Más orígenes literarios de sucesos actuales y subversivos de España" (Sánchez Vidal, 1988: 198-200).

Indichiamo tali aspetti dal momento che la relazione di Luis inizialmente indiretta e poi diretta con Benjamin, rivela maggiori implicazioni, al suo rientro dal Brasile, e maggiormente negli anni messicani (cfr. Cap. I), e ciò permette di comprendere anche i possibili contatti, seppur "mediati", con Remedios Varo. Infatti, quest'ultima, come menzionato, se giunge nel 1937 a Parigi per seguire il poeta dell'amor sublime e, attraverso di lui, partecipa alle riunioni del nucleo surrealista, sicuramente è negli ultimi anni Trenta che conosce in questo ambiente il cineasta, anche se in precedenza ha assistito agli esiti creativi più provocatori e rivoluzionari. In seguito a tale conoscenza, anche se non si può parlare di autentica frequentazione, si incontreranno, come menzionato (cfr. nota n. 350), di nuovo a Città del Messico, anche se Luis Buñuel lo smentirà, quando, "in esilio" volontario[384], come altri esponenti surrealisti e come gli stessi Remedios e Benjamin, andrà a trovare "gli amici" europei. Si ricorda, infatti, che Leonora e Remedios preparavano un piatto particolare a base di tapioca e caviale per offrirlo al cineasta (cfr. Cap. IX).

In verità, se rapidamente riflettiamo sulle concezioni di quest'ultimo e sulle modalità con le quali le esprime nei due film indicati, potremmo chiederci quali siano gli aspetti che possono concorrere a stabilire eventuali relazioni tra le sue prime produzioni cinematografiche e la ricerca creativa di Remedios Varo. La questione riguarda precisamente se sussiste una possibilità, non del tutto infondata, di impostare una comparazione riguardo alle significanze delle

[383] "La imagen no podía sino recocjiar al calandino, tan obsesionado con la Iglesia […]. (*La bajada del franco*), luego recogido en el librito *Je ne mange pas de ce pain-là*, ha insertado una versión bastante libre del virulento apóstrofe que allí se dirige contra la moneda nacional, con ataque incluidos a los jesuitas, tan consumados expertos en finanzas" (Gibson, 2013). Recuperato da https://www.lectulandia.co/book/luis-bunuel-la-forja-de-un-cineasta-universal-1900-1938/ (30/05/2020).

[384] Luis Buñuel nel 1946 si trasferisce da Hollywood a Città del Messico, dove, l'anno precedente, si era stabilito il "governo spagnolo in esilio". Considerandosi "cittadino" della repubblica spagnola esiliata e del Messico, la sua opera risente di questa doppia nazionalità, come spiega Victor Fuentes (1993), citando Manuel Villegas López (1973: 106): "No esta allí, por simple accidente material, como El Greco no le estuvo en Toledo, sino porque es allí donde va a encontrar el definitivo sentido de su personalidad y de su obra".

immagini pittoriche di Remedios e gli intenti e le intuizioni, come spunti visivi, che si possono cogliere nelle immagini delle pellicole del cineasta, riconosciuto come il maestro del cinema surrealista[385], che procedono secondo l'accostamento fortuito[386], sovvertendo i nessi logici e provocando spiazzamento. Infatti, Buñuel adotta la "ilusión de metáfora" tipica della poesia surrealista, lavorando sulle immagini per proporre un *collage* secondo un processo di "desclasificación" e "reclasificación", una poetica basata sulla sovversione e sull'inclusione di "elementos distorsionadores" (Monegal Brancós, 1993: 70). Inoltre, nei suoi anni messicani, Luis Buñuel afferma:

> Yo ya no soy surrealista porque no pertenezco a ningún grupo. El cambio de la vida y las necesidades han hecho que no me interese pertenecer a ningún grupo. La reacción surrealista correspondió a determinada realidad; ahora comprendo que no se puede enfrentar la realidad exclusivamente con el surrealismo. Pero aunque ya no pertenezco a grupo alguno, la educación, la disciplina surrealista están en mí. El surrealismo fracasó como revolución -una revolución no la pueden hacer treinta y tres individuos-, pero se integró a la vida en general. El surrealismo no es algo inexistente que se agrega a la realidad, no inventa la realidad, la ve más completa; no es algo que haya que buscar, está ahí (Buñuel, citado por Tibol, 2013)[387].

Similmente a Remedios Varo conferma la sua autonomia, nonostante l'influenza del movimento di avanguardia e la sua eredità.

### 5.3. Il sogno come fonte dell'immaginario

Quando Luis Buñuel, nel capitolo *Sogni e fantasticherie* dell'autobiografia, parla di "sogno" da inserire nel film, si riferisce a quanto può "evitare l'aspetto razionale ed esplicativo" in tale produzione, e appare un po' scettico quando scrive:

---

[385] "Se equivocaba Miguel Ángel Mendoza al creer que lo que traía Buñuel al *set* mexicano era su incrustación en la cultura francesa-parisina, el Buñuel que llegaba a México había dejado atrás el surrealismo, aunque de este siempre le acompañarían tres de sus armas formidables -como él frecuentemente recordaba-: el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado (todo un llamamiento a lo irracional, a los impulsos que vienen de nuestro yo profundo), una exigencia moral clara irreductible, y el humor como fuerza liberadora" (Fuentes, 1993: 23).

[386] "Puesto que la escritura automática -praticata con fervore e spontaneità da Benjamin Péret- asocia significantes cuyos significados son, a veces, incompatibles, el lector asume un origen subconsciente cuando sus codigos de interpretación no funciona para el texto" scrive Monegal Brancós (1993: 66-70), indicando che Buñuel è fedele alla poetica dell'oggetto, secondo una tendenza rimasta latente nella sua attività letteraria fino al contatto con la poesia surrealista e con Péret. Sono oggetti che si objetualizan, come segni nel testo letterario che diventano immagini filmiche, nell'indistinzione tra significante e significato, operando attraverso la decontestualizzazione.

[387] Recuperato da https://www.jornada.com.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul (20/05/2020).

> Dicono che nel sonno il cervello si protegga dal mondo esterno, che sia molto meno sensibile ai rumori, agli odori, alla luce. -mentre conferma che il suo sonno, come quello daliniano, è gravido di sogni- In compenso, sembra che sia bombardato di dentro da una vera tempesta di sogni che dilaga a ondate. Miliardi e miliardi d'immagini sorgono così ogni notte, per svanire quasi immediatamente, avvolgendo la terra in un mantello di sogni perduti. Tutto, ma proprio tutto, in questa o quella notte, è stato immaginato da questo o quel cervello, e dimenticato. (Buñuel, 1983: 91).

Esprime con enfasi la sua predilezione per una vita di sogni, per cui l'unica realtà, per lui, come per gli esponenti del surrealismo, è il sogno (cfr. Cap. II, paragrafi 2.2. nota n. 148 e 2.5.; Cap. III).

> Se dovessero dirmi: "Ti restano vent'anni da vivere, cosa vuoi farne delle ventiquattro ore di ogni singolo giorno di vita?". Risponderei: "Datemi due ore di vita attiva e ventidue di sogno, a patto di potermene ricordare" - perché il sogno esiste soltanto attraverso la memoria che lo accarezza.
> Adoro il sogno, anche se si tratta di un incubo, come quasi tutti i miei sogni. Perennemente disseminati di ostacoli, che conosco e riconosco. Ma la cosa mi è indifferente.
> Questa mia folle passione per il sogno, per il piacere di sognare, assolutamente privo di qualsiasi tentativo di spiegazione, è uno dei gusti profondi che mi hanno avvicinato al surrealismo[388] (Buñuel, 1983: 91).

Il sogno, per lui è pulsione, è istinto, è l'Es freudiano, che emerge dall'Africa interiore[389] e che esprime nei suoi film in una costellazione di immagini che si combinano secondo la scrittura automatica, con lo scopo di eludere ogni sorta di interpretazione cosciente. Il sogno è un rebus e il cinema, secondo Buñuel, imita involontariamente il sogno, anche se il non-cosciente segue una sua logica, poiché è un flusso di immagini con una propria organicità. Le sue epifanie o illuminazioni si alternano con la tecnica poetica del frammento, come indicato dalla critica (Fuentes, 1993: 63; Monegal Brancós, 1993: 66-70), riguardo alla cronaca, al contesto reale, sociopolitico del tempo, "aspetti concreti" dunque, del vissuto, colti, in ogni caso, per esprimere una violenta dissacrazione, ma, al tempo stesso, traducendo il tutto in autentica "poesia", "con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al

[388] In una conversazione con Max Aub (1985, cfr. nota n. 365), il cineasta dice, a proposito di *Un chien andalou*, che è semplicemente un film surrealista in cui le immagini, le sequenze, procedono secondo una logica, la cui espressione dipende però dal non-cosciente che, naturalmente, segue il proprio ordine. In verità André Breton nei suoi scritti non si riferisce al cinema come mezzo d'espressione del surrealismo, per cui risulta difficile ricondurlo alla ortodossia o dottrina surrealista.

[389] Così definisce il nostro continente sconosciuto il poeta romantico Jean Paul Richter (cfr. Bibliografia).

mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea" (Buñuel, 1982: 183, cit. Fuentes, 1993: 64)[390]. Lui stesso dice (riferendosi al film *Subida al cielo*, però con un aforismo che si può riferire a ognuna delle sue creazioni: "Yo creo que no debe haber una sola dimensión de lo real, sino todas las dimensiones posibles (Buñuel, cit. Colina & Pérez Turrent, 1986: 75), ricordando anche una espressione di Breton: "Lo más admirable de lo fantástico es que no existe, todo es real" (Breton, cit. Fuentes, 1993: 63). Scrive in *El Cine instrumento de poesía*:

> No crean por cuanto llevo dicho que sólo propugno un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que, desdeñoso de nuestra realidad cotidiana, pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño (Buñuel, 1982: 186, cit. Fuentes, 1993: 79).

Infatti "en todas sus películas, muy apegadas a la observación directa y a la realidad cotidiana, hay perspectivas del documento y de la crónaca" (Fuentes, 1993: 79), anche se le immagini discendono dal lirismo interiore, come emersioni dell'inconscio che ricorre alla psicanalisi freudiana nel confronto tra Es, Io, Super-Io e Io-*alter ego* come "sombre del doble"[391], ma anche dall'inconscio collettivo di Jung nei riguardi delle immagini archetipiche e mitiche. In tal senso anche per Remedios i riferimenti psicanalitici derivano, inizialmente, dalla conoscenza del freudismo, mentre, specialmente dal periodo in cui migra in Messico, la sua ricerca artistica si carica e arricchisce di significazioni simboliche che rinviano ai modelli universali jungiani (cfr. Cap. II). Infatti, l'artista si approssima all'"automatismo simbolico", distinto da José Pierre, rispetto all'"automatismo ritmico", come sottolinea Isabel Castells Molina (2009: 23), quando scrive:

> el proceso psíquico pone en movimiento elementos visuales tomados del mundo exterior y del mismo modo que lo están los materiales del sueño, cargados de una función simbólica, "desempeñando un papel". Yo quería sobre todo insistir en la puesta en acción de los símbolos visuales por una voluta secreta tan imperiosa en su manifestación como aquella que, en el sueño, organiza estos mismos símbolos y oponerla, por eso mismo, a una pura y simple reconstitución onírica (Pierre, 1987: 137).

[390] "Eugenio Montes situó el éxito del filme en el contexto de la batalla que mantuvo Buñuel, flanqueado ahora por Dalí, contra el vanguardismo neoclasicista de los poetas del '27, diciéndonos que era 'el mejor poema de la lírica española contemporánea' y que con él, Buñuel y Dalí venían a borrar la obra de sus compañeros de generación: 'Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura' (*Un chien andalou*)" (Fuentes, 1989: 31-32).

[391] Nell'inconscio tutto si altera rispetto a un ordine specifico, cosicché in esso coesistono aspetti che a livello reale sembrano contraddittori.

Remedios Varo, in verità, non trae le sue immagini direttamente dai suoi sogni, come invece Buñuel, che esalta con enfasi il procedimento onirico, ma *organiza* le immagini che assumono un significato simbolico nel momento in cui si combinano nell'opera attraverso una "mediazione".

> Me parecía -continua José Pierre, proseguendo nella sua distinzione- que lo que era específico de este tipo de automatismo consistía esencialmente en la presión ejercida sobre el cuadro en gestación por el contenido de los 'restos visuales', mientras que el otro tipo me parecía estar caracterizado sobre todo por un dinamismo creador operando a partir de una suerte de tabla rasa y, por consiguiente, en un clima de libertad o, más justamente, de no-dependencia con respecto a esos 'restos visuales' (Pierre, 1987: 137).

Parla, dunque, di resti visuali che determinano l'opera secondo un procedimento basato sulla "pressione" al momento di generarla, che sembra assai simile allo "stato di irritabilità" di Max Ernst[392] (cfr. Cap. II e Cap. X) e che, in parte, almeno per quanto riguarda l'interpretazione critica, si può comparare al procedimento della paranoia critica daliniana, (cfr. Cap. III), anche se Remedios non propone direttamente in pittura le ossessioni dell'inconscio. Ambedue, però, rinunciano alla psicanalisi come applicazione di un metodo, si mostrano scettici. Come Remedios esprime tale scetticismo attraverso l'opera pittorica, di cui un esempio è *Mujer saliendo del psicoanalista* (cfr. Cap. II. Studio di caso) e tramite le note di commento, così il cineasta ironicamente a posteriori nell'autobiografia nel capitolo *Pro e contro* scrive:

> Non mi piacciono la psicologia, l'analisi e la psicanalisi. Naturalmente, ho dei carissimi amici fra gli psicanalisti e alcuni hanno anche scritto interi volumi per interpretare i miei film dal loro punto di vista. Liberissimi. D'altra parte è inutile dire che la lettura di Freud e la scoperta dell'inconscio mi hanno dato parecchio quand'ero giovane. Tuttavia, così come la psicologia mi sembra una disciplina spesso arbitraria, perennemente smentita dal comportamento umano e quasi completamente inutile quando si tratta di dar vita a dei personaggi, la psicanalisi mi appare una terapia riservata a una data classe sociale, a una categoria di persone cui non appartengo (Buñuel, 1983: 224).

[392] "Así pues, si el surrealismo fuera exclusivamente 'automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento […], sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral' -come scrive André Breton nel primo manifesto del surrealismo- tal y como lo definió Breton en sus orígenes, quedarían fuera del movimiento autores de la categoría de Magritte, Ernst, Toyen, Tanguy y un largo etcétera, que podrían adscribirse, del mismo modo que Remedios, al 'automatismo simbólico' postulado por Pierre" (Castells Molina, 2009: 24).

Fantastico e mistero sono le caratteristiche che accomunano le due diverse sperimentazioni artistiche, di Varo e di Buñuel, considerando che il "sintomo del fantastico" è concepito "come segnale di una verità rimossa, appagamento sostitutivo di un desiderio che si origina nel moto pulsionale ostacolato dalla rimozione" (Freud, 1992, cit. Rimondi, 2001: 292)[393], represso e insoddisfatto. Il "fantastico" è, comunque, "la clave por excelencia que permite explorar -el- contenido latente -come scrive André Breton- el medio de tocar -el- fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos" (Breton, 1987: 21, cit. Castells Molina, 2009: 16). In ogni caso riguarda un *modelo interior*, che predilige la percezione personale, in cui intervengono i processi onirici e immaginari, e che può congiungersi alla "emoción más profunda del ser" che "en su propia precipitación no tiene más salida que responder a la llamada eterna de los símbolos y los mitos" (Breton, 1987: 21, cit. Castells Molina, 2009: 16). Proprio riguardo a tale aspetto possono congiungersi le ricerche di Luis, più prossimo all'automatismo ritmico, che deriva dalla pura "reconstitución onírica" e quelle di Remedios, anche se quest'ultima "no pierde el control de la razón"[394], poiché, come sottolineato più volte in questo studio, il suo pensiero è sempre vigile. Un universo fantastico, il suo, che volge, comunque, verso il meraviglioso (cfr. Cap. II; Cap. III), producendo straniamento, come le creazioni filmiche del maestro del cinema surrealista.

Anche se quest'ultimo ha sempre negato che le immagini nelle sue pellicole assumano un significato simbolico[395], che, in verità, potrebbe diventare riduttivo nei riguardi della elaborazione e dell'interpretazione di un procedimento che, come afferma in più occasioni, è puramente irrazionale, non è possibile escludere che il mistero e l'inesplicabilità sollecitano l'osservatore a ricercare significanze recondite. Chiaramente, quando il cineasta dice a proposito di *Un chien andalou* che "nada en el filme simboliza nada" (Buñuel, 1978: 153, cit. Fuentes, 1993: 64)[396] in verità, utilizza parole che possono riferirsi ad ognuno dei suoi films. E

[393] Recuperato da https://common.agiati.org/page/attachments/agiati-atti-a-2001-art14-rimondi.pdf (30/12/2019).

[394] "A la sinrazón de la razón imperante, los surrealistas, como es bien sabido, oponen los venenos del irracionalismo y la prospección en las zonas nocturnas del ser: de aquí su interés en los sueños y el uso abundante del automatismo psíquico para penetrar en las profundidades del inconsciente. […] En su creación conjunta, Buñuel y Dalí, 'conscientemente' encuentran un filón para la creación en el mundo del subconsciente, único lenguaje universal, común a todas las personas, como enfatizara Dalí. […] Aunque Buñuel declara que *Un perro andaluz* no existiría si el surrealismo no existiera", se le olvida reconocer concretamente que, sin la experimentación surrealista y dadaista que en el ambito del cine le precede, tampoco sería posible la película" (Fuentes, 2000: 29).

[395] "En realidad, lo que no hace Buñuel es caer en un simbolismo apriorístico, abusivo, que sacrifique la humanidad concreta de los personajes. El simbolo debe surgir de la materia cinematográfica misma y no anteponerse a esta" (García Riera,1969: 133). Le posizioni sono controverse. "El surrealismo […] es un movimiento totalmente antisimbolista. No, no hay simbolismo en las películas de Buñuel, pero si hay hechos que en la gente producen reacciones que podrian confluir con el simbolismo (Aub, 1985: 466). "No hay simbolo deliberado, hay metáfora y metonimia, hay juegos de contrastes, hay pies y botines" (Bermúdez, 2000: 17).

[396] "La motivación de las imágenes fue o se pretendía que lo fuera, puramente irracional: son tan misteriosas e inexplicables para el autor como para el espectador" (Buñuel, 2000: 566, cit. Mfa,

aggiunge che "el único método de investigación de sus símbolos sería, acaso, el psicoánalisis" (Buñuel, 1978: 153, cit. Fuentes, 1993: 64) e nemmeno questa. Da un lato rifiuta il "simbolismo en su versión pedestre o positivista, el fácil simbolismo del "esto quiere decir esto otro", come spiega Victor Fuentes (1993: 64), dall'altro rinuncia alla psicoanalisi come terapia, ma accoglie, come Remedios, "los descubrimientos del inconsciente y de la psicología de la profundidad: nadie como él -ya lo dijo Bazin- ha sabido llevar a la pantalla las imágenes simbólicas de los profundos conflictos psíquicos" (Fuentes, 1993: 64-65). In verità, come non è possibile giungere a una spiegazione razionale, guardando i suoi films, né tantomeno pensare a una concezione o tesi, da parte del cineasta, che prevederebbe una progettazione a priori, così non è adeguato proporre una corrispondenza tra l'immagine e il concetto, dal momento che il simbolo collega un aspetto concreto a un'idea, un'ossessione, un'inquietudine, un desiderio come sua rappresentazione. Nondimeno le immagini suscitano molteplici interpretazioni, sono, quindi, polisignificanti, lasciando la libertà al pubblico di trovare uno o più sensi, producendo spaesamento. Nell'indagine psicanalitica i simboli acquistano un rilievo particolare come accesso all'inconscio, per cui nella trasposizione dal conflitto reale a quello onirico, implica un passaggio o "trasporto" da un livello di significato ad un altro, comportando una pluralità di piani che smentiscono la pura "traduzione" e l'approccio meramente pulsionale al simbolismo del sogno e della psiche[397]. Inoltre dal momento che il simbolo è testimonianza dell'archetipo, diventa motore della vita psichica[398]. Possiamo, dunque, considerare che i simboli-miti più ricorrenti nell'opera di Buñuel sono l'*amour fou* e la morte.

> El principio del placer, representado por el mundo de los deseos inconscientes y de lo irracional frente al principio de la realidad, encarnado en el sistema de coerciones del mundo práctico racional, es la bandera que despliega el surrealismo y a ella se acogen tanto Buñuel como Dalí al concebir -*Un perro andaluz*.- […] El inconsciente se origina en el mismo proceso por el cual los individuos entran en el universo simbólico[399] (Fuentes, 2000: 31).

---

2015. Recuperato da https://lbunuel.blogspot.com/2015/02/hay-o-no-hay-simbolos-en-las-peliculas.html (30/08/2020).

[397] Il simbolico, "centrando l'analisi sulla 'cosa' (e la rappresentazione della stessa) non ce ne dà l'interpretazione unilivellare, ma ci rinvia sempre a nuovi possibili significati ed individua una statura dinamica intrinseca, forse possibile base del continuo rinnovamento della vita psichica in tutte le sue manifestazioni" (Bertoletti, 1986: 74).

[398] "Per Jung il simbolo, in quanto testimonianza dell'archetipo in sé, può essere considerato il vero motore della vita psichica: […] la psiche nella sua concezione si configura come un sistema simbolizzante che trasforma il surplus di energia libidica in forme culturali" (Moreno, 1973: 19, 71). "Il simbolo è paragonabile ad un trasformatore di energia (psichica), è il mediatore principale che consente 'naturalmente' il passaggio dal mondo 'biologico' a quello 'culturale'. Il mondo degli istinti, delle pulsioni, dei comportamenti inferiori "può essere ristrutturato, trasformato, reso cosciente […] proprio dalla capacità simbolica" (Bertoletti, 1986:74).

[399] "Ambas dimensiones -inconsciente y simbólica- aparezcan aquí entrelazadas en las dos imagenes oníricas de las que nació el filme: la de la mano con un agujero y llena de hormigas […] y la del corte del ojo" (Fuentes, 2000: 31).

Come scrive il cineasta, sempre nella autobiografia, riferendosi al suo secondo film *L'âge d'or*:

> La historia es también una secuencia de moral y estética surrealista alrededor de dos figuras principales, un hombre y una mujer. Se desglosa el excitante conflicto en toda la sociedad humana entre el sentimiento del amor y cualquier otro de orden religioso, patriótico o umanitario…El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia del film. Es una película romántica realizada con todo el frenesí del surrealismo (Buñuel, cit. Sánchez Vidal, 1984: 67).

*Instinto*, dunque, e *sentido* in relazione a due temi universali dal classicismo all'età romantica, al simbolismo, Amore e Morte, Eros e Thanatos[400], proposti attraverso la "frenesia" del surrealismo, attribuendo a tale termine il pieno significato di pazzia euforica e delirante, che suggerisce lo sguardo critico e ironico del cineasta verso se stesso preso dall'empito euforico proprio dei militanti dell'avanguardia.

Espressione di questa follia è, appunto, l'*amour fou* (cfr. Cap. IV), così anche se chiaramente, come afferma José de la Colina, esprime, come denuncia

> la impugnación de los valores y principios morales de la civilización occidental, cristiana y burguesa, a través del camino que lleva al individuo desde el deseo insatisfecho a la revuelta contra la moral establecida, la sociedad establecida, la mentira establecida, -tanto che il film si distingue per- […] una puesta en crisis de la civilización burgueso-cristiana, una especie de recapitulación de la historia del mundo -e si caratterizza al tempo stesso per- esa aventura o avance de un individuo desde el deseo hasta la revuelta, […] -l'amor folle che- lo entrega a los demonios de su deseo […] sino a afirmar la pasión del hombre, su irrefrenable deseo, el poder de su imaginación (Colina, 1971: 14-15, 17-19).

L'onnipotenza del desiderio, quindi, costituisce l'essenza dei due film, che sostanzia il potere del meraviglioso, assunto del surrealismo in cui gravitano modalità diverse di ricerca e posizioni distinte. Remedios, in verità, non giunge a esprimere nelle sue creazioni il puro istinto e l'automatismo, se non nelle prime prove, nelle sperimentazioni del gioco del cadavere squisito, tantomeno il desiderio irrefrenabile, non a caso erotico, ossessionale, non solo per Buñuel, ma per molti esponenti dell'avanguardia. Diventa, infatti, un *topos*, perché consente

[400] "El descubrimiento freudiano de la conjunción y entrelazamiento del instinto de la vida y del amor. Eros, y el de la muerte, Tanatos, está presente en la pantalla buñueliana desde *Un perro andaluz* hasta su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*. Aparte de su compenetración con los descubrimientos de Freud, esto, como todos sus grandes temas, descansa en una raíz biográfica. En sus memorias nos dice que por razones que no se le alcanzan, ha encontrado siempre en el acto sexual 'una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante'" (Buñuel, 1982: 22)" (Fuentes, 1993: 71).

di scardinare ogni tabù, garanzia estrema di libertà totale, utopia di una generazione giovanilistica che si scontra presto con l'evidenza delle circostanze o condizioni oggettive del materialismo storico-dialettico marxista, che consente di aspirare solo alla libertà dell'*homo economicus*. Sono, in ogni caso, il potenziale dell'immaginazione, la poesia, la proiezione verso il meraviglioso che riduce, ancora una volta, le distanze tra Remedios Varo e Luis Buñuel e che consente di individuare le simbologie, nelle loro opere, come punti di riferimento per innestare un confronto.

### 5.4. Le simbologie

Numerose possono essere le corrispondenze tra la produzione buñueliana e la pittura di Remedios Varo, riferibili alle immagini mitiche e simboliche[401], come recupero alla coscienza ogni volta di una *imago*, che non deriva solo da una rappresentazione soggettiva, da un complesso freudiano, ma che riemerge da un modello preesistente, da un sistema psichico ereditato, coesistente alla coscienza individuale, l'inconscio collettivo jungiano, ammettendo anche la possibilità di un suo mutamento[402] o di un recupero[403].

"Rivelazioni di una dimensione inaccessibile"[404] come aspetti del "visionario" o "immagini-pulsione", come sottolinea Gilles Deleuze, a proposito del "naturalismo del alma" buñueliano, (Fuentes, 1993: 66, nota n. 36) è il bestiario, ricorrente nelle creazioni di ambedue, come nei componimenti poetici di Benjamin, prediletto da Buñuel (cfr. Monegal Brancós, 1993: 70).

---

[401] "Significaciones que constituyen la constelación de imagenes y de simbolos, procedentes de la dinamica del inconsciente, en *Un perro andaluz*; unico filme en la historia del cine, configurado, formal y temáticamente, por los procesos y los contenidos de aquel: el descubierto por Freud, pero también el inconsciente colectivo desvelado por Jung" (Fuentes, 1989: 30).

[402] A proposito dell'universo dei miti e della loro presenza nei film buñueliani e nel pensiero surrealista, José de la Colina pensa, diversamente dall'idea comune, che il sistema mitico, come sopravvivenza di tabù primitivi cambi, cosicché "las posibilidades psicológicas individuales de aniquilación frecuentemente completa de un vasto sistema mítico -scrive- coexisten con la no menos frecuente posibilidad ya muy conocida de recuperar en tiempos ulteriores, por un proceso de regresión, mitos arcaicos ya existentes" (Colina, 1971: 63) per cui se per un lato permangono alcune costanti simboliche nel pensiero incosciente, per l'altro quest'ultimo è indipendente dal sistema mitico.

[403] "The revelational moment of the afterthought, of the appropriation of the title for the film, would be tantamount to a confirmation of the debt Buñuel's and Dalí's script owed to the deep-seated hostility they felt towards the poet (Lorca). Such a view would cohere with Bunuel's idea that the title bears a subconscious relation with the film's theme, as well as with his insistence that the only way to investigate the symbols in the film is psychoanalysis" (Santaolalla, 2004, cit. Adamowicz, 2020. Recuperato da https://epdf.pub/un-chien-andalou-french-film-guide-cine-files-the-french-film-guides.html (20/02/2020).

[404] "El símbolo traduce una situación humana en términos cósmicos y, mutuamente, revela la interdependencia entre las estructuras de la existencia humana y las estructuras cósmicas. […] Al revelar el contexto cósmico del simbolo, el ser humano se sitúa ante la presencia del misterio de la creación. El espíritu se vale de los símbolos que, expresan varios significados para aprender la realidad última de las cosas que se manifiesta de manera contradictoria. A través del símbolo, el hombre obtiene la revelación de una dimensión inaccesible a la experiencia inmediata de la persona y al pensamiento discursivo" (Eliade, 1986: 13-14, cit. Fuentes, 1993: 65).

Mentre per Remedios Varo gli animali, come menzionato nel terzo capitolo, assumono spesso significanze relative alla veggenza, quindi alla conoscenza attraverso lo sguardo che si approfondisce oltre e dentro il visibile, quindi diventano "guide" nei territori dello sconosciuto, e, talora, come ibridi, rivelano lo stretto rapporto dell'essere umano con la natura e con le energie della terra, per Luis Buñuel

> los animales, en su cine, representan, además de otras dimensiones quiméricas o indescifrables, la crueldad inintencionada o necesaria de la naturaleza, su amoralidad, aunque, por otro lado y en varios casos, recuerdan al hombre su naturaleza solidaria con la especie, su generalidad de animal humano, y con la Naturaleza. De esto trata Deleuze al destacar los mundos originarios y las pulsiones elementales como los elementos constitutivos del naturalismo cinematográfico de Buñuel. Nos dice que muchos de los personajes buñuelianos son como bestias, no porque tengan forma o comportamiento de bestias, sino porque sus actos son pre-anteriores a toda diferenciación del hombre y del animal (Deleuze, 1983: 174). […] A partir de *El ángel exterminador* se sentirá, en todo el cine de Buñuel, el galopar de los cuatro jinetes del Apocalipsis. Rotos los sellos y oidas las trompetas, desde esta película el bestiario de Buñuel, y retrospectivamente, adquiere, en su vertiente simbólica, mucho del sentido terrorífico de los escorpiones, mangosta, caballo y bestias del Apocalipsis" (Fuentes, 1993: 73-74).

Il bestiario diventa, quindi, simbolo di passioni biologiche, di terrore, di aggressività, di violenza nei suoi film. Così il mito lunare è proprio di ambedue, ricordando l'eclissi lunare che anticipa il taglio dell'occhio[405], in *Un chien andalou*, o la visione di un paesaggio lunare in *L'âge d'or*, rispetto alla luna "prigioniera" o alimentata di polvere cosmica in *Cazadora de las estrellas* o *Pabulo celestial* di Remedios (cfr. Cap. VI)[406], anche se nelle opere di quest'ultima acquisisce rilievo come energia cosmica in relazione al ruolo femminile (cfr. Cap. IX). Così l'androgino, sia nelle pellicole buñueliane, sia nei dipinti di Remedios, raccoglie in sé il desiderio dell'unione primigenia, della

[405] "La imagen del ojo desgarrado está cargada de connotaciones simbólicas. Aquí me limito a destacar, además de la ya mencionada, otra en el plano de la creación: la que alude a la desmembración de la narrativa fílmica tradicional y, en oposición a ésta, a un cine y arte del tercer ojo: el de la visión visionaria de los surrealistas. Lo cual situa al Buñuel, poeta cinematográfico, en la tradición de los poetas visionarios, Blake, Rimbaud, Lautreamont. […] El *shock* que producía, y sigue produciendo, la escena del corte del ojo, tenía el efecto buscado de hacer bajar la guardia racional del espectador, preparandole para el viaje a la región nocturna de las profundidades del inconsciente; a nuestra confrontación con la extremada crueldad de los impulsos subconscientes, agazapados en esta imagen, y que nuestra conciencia apenas puede tolerar. Procesos primarios del inconsciente que, en forma narrativa, poética y dramática, saltan a la escena en *Un perro andaluz*" (Fuentes, 1989: 31).

[406] "Tenemos, pues, en el texto y el filme, todo un complejo imaginístico de asociaciones poéticas y oníricas, relacionadas con el mito lunar, la madre y el drama edípico, el cual reaparece en el cine de Buñuel, y en -*Un perro andaluz*- se extiende sobre toda su textura, como la materia viscosa que brota del organo cortado" (Fuentes, 1989: 30-31).

fusione cosmica degli opposti, per la fruizione nella totalità raggiunta di una nuova vita e "altri mondi possibili"[407]. Infatti, il mito della creazione e della rigenerazione del mondo *ab origine*, compare in *Un chien andalou*, nella figura androgina, spaesante e indistinta, (in quanto che sembra un uomo, ma i tratti sono femminili), che per strada, in mezzo a una folla curiosa allontanata a stento da un poliziotto, tocca con un bastone una mano mozzata, che rinvia al gusto per la mutilazione proprio anche di Péret (cfr. Cap. IV), precorrendo quasi il teatro della crudeltà di Antonin Artaud che si manifesta nel corso degli anni Trenta.

Inoltre, l'energia dei quattro elementi, che concorrono al rinnovamento, è assai presente nei film buñueliani come nelle opere di Remedios Varo (cfr. Capítulo VI), dall'acqua, ricordando *Explorando las fuentes del río Orinoco* (1959), simbolo ovviamente di vita, di linfa che rinnova e alimenta energie[408], al fuoco alchemico, altro elemento simbolico[409], per il compiersi della trasformazione, alla terra, concepita da ambedue come Madre, cui ricongiungersi, come appare, quasi al termine, nelle immagini di *Un chien andalou*, in cui emerge la visione di una madre.

> La imagen primordial de la Tierra-Madre es la imagen central de la imaginacíón material de Buñuel. Su mirada y el objetivo de su cámara siempre es a ras de tierra. Recordemos la broma que le gustaba gastar a Figueroa, dejándolo encuadrar un paisaje de nubes para luego pedirle que filmara a ras de tierra. A la madre telúrica están ligados en su cine la madre humana y el misterio de la mujer, también el de la vida y la muerte como dos momentos diferentes del destino total de la Tierra-Madre. Continuamente vengo señalando lo que tiene la muerte, en tantas de sus películas, de vuelta al seno materno, de *regressus ad uterum* (Fuentes, 1993: 79).

Il critico sottolinea:

[407]"Apoyan este significado -del retorno a la madre tierra y de la unidad primordial- dos figuraciones centrales de la película: la de la desmembración y la del ser andrógino. Dentro de los arquetipos junguianos, la desmembración está asociada al sacrificio-restauración; la figura del ser andrógino -en la que se miran, con obsesión, la pareja protagonista- se vincula en el pensamiento mitológico a la unidad de los sexos y a un deseo de reencontrar la totalidad primordial, como estudia Mircea Eliade (1976: 354-356)" (Fuentes, 1989: 36).

[408] "Las aguas, presentes en su obra desde el mencionado *Diluvio*, tienen ese carácter de suma de virtualidades del simbolismo acuático, *fons et origo*, implicando lo mismo la muerte que el renacimiento. Aguas malignas, en *Diluvio*, en *El río y la muerte*, *La muerte en este jardín* o *Los ambiciosos*, pero, también, alusión a las hidrogonías y al nacimiento en las aguas, en *Robinson Crusoe*, *La joven*, *Ensayo de un crimen* y en las ya citadas" (Fuentes, 1993: 78), come l'isola e il naufragio rinviano all'emersione o manifestazione della forma e alla immersione o regressione nell'informe, nell'indistinto della preesistenza.

[409] "El fuego presenta en su cine esa dimensión simbólica que tenía en Heráclito y en los alquimistas de 'agente de transformación' asociado, en cuanto a la transformación y la regeneración, al agua y también a la libido, con mucho de estos sentidos aparece el fuego en *Nazarín* y en *Ensayo de un crimen*. […]. Fuego, agua y aire se entremezclan en las tormentas que se descargan en varias de sus películas, con todo un sentido purificador y regenerador" (Fuentes, 1993: 78).

> En el contenido latente del filme -*Un perro andaluz*- y dentro del pensamiento simbólico, esta última imagen del retorno a la madre tierra vinculada a la imagen de la madre que aparece en el sueño, matriz del filme, nos lleva, según el significado que en el pensamiento religioso tiene la imagen de la madre, a la atracción ejercida sobre el espíritu por la materia, a la nostalgía de la unidad primordial, y, por tanto, del deseo de abolir los opuestos, tan característicos de la cosmovisión buñueliana (Fuentes, 1989: 36).

Come folgorazione nella mente del protagonista, si può porre in relazione alla luna-deità mitica[410], Diana, come nelle opere menzionate di Remedios, *Cazadora de las estrellas* e *Pabulo celestial*. Assumono il significato di immagini archetipiche. Il doppio, come *alter ego*, altro da sé[411], è presente in *Un chien andalou*, in cui appare una figura maschile da cui il protagonista si libera tramite un colpo di pistola, rispetto ai numerosi *alter ego* che Remedios dipinge nelle sue opere, in tono ironico, ma senza mai raggiungere l'*humor negro*, segno di "evitamento" degli eccessi, che compaiono invece nel cinema di Buñuel, come nella poesia di Péret, da cui trae suggestioni anche per le sue immagini filmiche.

Lo stesso Buñuel dice:

> El surrealismo nació como fuerza del humor, se fundamentó en el humor como fuerza liberadora. Siendo el último elemento poético subversivo en la sociedad actual, y por lo mismo un producto de alta civilización, el humor forma parte de él, lo integra fatalmente. Pero no hay que confundir humor con ironía. La ironía es un elemento parcial, individual, aislado. Es decorativa, puede acentuar. Yo estoy contra la ironía. El humor es tremendo, violento y liberador. Es un escape para producir sensaciones subversivas y desagradables a través de la risa. [...] Lo sentimental es lo contrario del humor. Lo sentimental es conformista, agrada al hábito emocional de la gente. Todo el público entra por lo sentimental. El surrealismo, en cambio, es mezcla de ternura y crueldad, y en esa mezcla justamente reside su calidad. Es una ternura que el público agradece porque la que espera es más oficial. Yo le doy enorme alcance a la ternura. Ternura por ambivalencia, por oposición a la crueldad. La ternura como efusión humana (Buñuel, cit. Tibol, 2013)[412].

[410] "Tenemos, pues, en el texto y el filme, todo un complejo imaginístico de asociaciones poéticas y oníricas, relacionadas con el mito lunar, la madre y el drama edípico, el cual reaparece en el cine de Buñuel, y en -*Un perro andaluz*- se extiende sobre toda su textura, como la materia viscosa que brota del organo cortado" (Fuentes, 1989: 30-31).

[411] "Uno de los temas esencialmente románticos que está presente como una obsesión en *Un perro andaluz* es el tema del doble, o más bien del Otro. Ese otro que obsede las obras de Nerval, de Rimbaud ('Je est un autre') de Poe… Yes que el surrealismo podría definirse como una aventura de exploración en la otredad del mundo y de nosotros mismos, como una busca del más escondido otro yo" (Colina, 1971: 10).

[412] Recuperato da https://www.jornada.com.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul (20/03/2020).

Infatti, la vena ironica, che nei suoi film appare più "marcata", specialmente nei progetti cinematografici impostati e realizzati in Messico, da *Los Olvidados* a *El ángel exterminador*, nella produzione pittorica di Remedios appare più velata, sintomo di una "moderazione" che predilige l'universo incantato del fantastico per le metafore che esprimono la condizione del vivere. Senza denunce, senza provocazioni e allusioni ad un contesto socio economico o politico culturale, ma come esperienza privata, reinterpretata alla luce dell'evocazione magica e del linguaggio visuale e altrettanto poetico degli oggetti, che si riflettono anche nei lavori buñueliani (Fuentes, 1993: 32-33). Ironia[413] che si origina e manifesta, in ogni caso, dal contrasto, dalla contraddizione, dalla conflittualità interna che si smentisce nelle produzioni filmiche di Buñuel soltanto quando si capisce che nel caos della notte cosmica con uno sguardo a distanza, è possibile trovare l'energia di una rinascita, di una rigenerazione, (peraltro impossibile in *L'âge d'or*). Nel dialogo-contrasto continuo tra amore e morte, proprio l'annullamento nella morte sollecita il cambiamento, poiché assume un significato iniziatico, nella totalità dell'esperienza amorosa come morire a se stessi per diventare "altro", improntando al dinamismo proprio della trasformazione metamorfica e della trasmutazione alchemica per vivere "en el mejor de los mundos posibles", espressione in cui si concilia il sogno dell'alchimista.

Al mondo delle convenzioni che obbliga ad aderire e vivere in schemi precostituiti e castranti[414], Luis Buñuel predilige il mondo della *naturaleza*, degli istinti primordiali. In *L'âge d'or* l'interesse "documentario" per la natura, che emerge nel "segmento" dedicato alla vita degli scorpioni, asociali e aggressivi, desumendo dal libro *Ricordi di un entomologo* di Jean Henri Fabre[415], permette di pensare alla sua passione per gli insetti, che rinviano all'istintualità e al gusto entomologico dei disegni che Remedios realizza quando lavorerà per la Bayer, nonché alla sua attenzione per la biologia, la chimica, la zoologia. L'immagine dello scorpione appare, in verità, anche in una sua opera pittorica, come

[413] "Relación con la magia […] el lenguaje visual de los objetos, con movimientos y actitudes (que Buñuel reivindicaba ya en 1923, en su 'Tragedias inadvertidas'); el humor anarquico y destructor; la poesía con su simbolismo, el magnetismo ardiente de las imágenes y las imágenes oníricas; el mundo interior vinculado a mitos y arquetipos primordiales" (Fuentes 1989: 32-33).

[414] "Todos los días también diferentes accidentes se producen en el seno mismo de la sociedad burguesa, acogidos por una completa indiferencia. Estos accidentes […] aparecen filosóficamente puros, debilitan la capacidad de resistencia de una sociedad en putrefacción que intenta sobrevivirse utilizando los curas y los policías como únicos elementos de sostén. El pesimismo final, surgido del seno mismo de la clase dirigente por la desintegración de su optimismo, se convierte a su vez en una poderosa fuerza de descomposición de esta clase , adquiere el valor de una negación afirmándose inmediatamente en la acción antirreligiosa, luego revolucionaria, puesto que la lucha contra la religión es también la lucha contra el mundo" (Colina, 1971: 71).

[415] "A la dimensión poética, narrativa y de espectáculo teatral de su primer filme, añade Buñuel en un segundo una dimensión ensayística. En este filme, donde sin abandonar el inconsciente se sale a la realidad de la naturaleza y de la historia, Buñuel establece un diálogo creador con la obra del entomólogo, Jean Henri Fabre, con la de Sade y con Marx y Engels" (Fuentes, 1993: 38). Suggerisce Buñuel nell'autobiografia: "Ho adorato i *Ricordi di un entomologo* di Fabre. Libro che, per la passione dell'osservazione e per l'amore sconfinato verso le creature viventi, trovo ineguagliabile, infinitamente superiore alla Bibbia. Per molto tempo ho detto che me lo porterei dietro su un'isola deserta. Oggi ho cambiato idea: non porterei nessun libro" (Buñuel, 1983: 213).

menzionato (cfr. Cap. II), e nella presentazione *La parole est à Péret* di Benjamin Péret (cfr. Cap. II; Cap. IV), emblema comune, dunque, che suggerisce lo stato primordiale, l'origine del mondo, l'eterna lotta per la vita.

Benjamin scrive, donando allo scorpione la capacità di parlare, come se diventasse il vero volto dell'essere umano, rivelandosi come un'apparizione e come se lo attendesse al varco:

> Mais, que dis-je ? Pourquoi ouvrir un tiroir si le scorpion qui, du plafond, vient de tomber sur ma table, me parle :- Reconnais-moi, je suis l'ancien allumeur de réverbères. C'est entendu, j'ai abandonné ma jambe de bois dans un terrain vague où s'émiettent les restes d'une usine depuis longtemps incendiée, dont la haute cheminée encore debout tricote maintenant des chandails éclatants. Ma jambe de bois a fait son chemin depuis lors. Regarde ce ventre de ministre, ce 'Sam Suffy' qu'elle porte sur la tête, ces ors, ces... mais tu as aisément reconnu un pape cachant rapidement dans sa main gauche un monocle qui pourrait bien n'être qu'une hostie empoisonnée, cependant que, de sa droite, il trace dans l'air un signe de croix à l'envers. A ce geste, la cheminée s'ouvre de haut en bas comme une moule, laissant voir ses seize étages intérieurs où des ballerines nues, à peine plus denses qu'un tourbillon de pollen, répètent, dans l'oeil d'un chat, des pas lascifs et compliqués". Et le scorpion, s'étant piqué de son dard, s'enfonce dans l'épaisseur de ma table, la décorant d'une tache d'encre où je lis à l'aide d'un miroir: "Cheveu bourreau" (Péret, 1943: 21-22).

Inoltre Remedios Varo potrebbe essere stata colpita dall'immagine emblematica e polisignificante dell'occhio tagliato presente, come menzionato, in *Un perro andaluz*, un gesto provocatorio nella pellicola del cineasta che suscita un senso di terribilità e spaesamento al medesimo tempo, quando ha realizzato l'opera pittorica *Ojos sobre la mesa* (1935), in cui dipinge un paio di occhiali con sopracciglia femminili e due occhi disposti tranquillamente sopra un piano di legno sospeso nello spazio, che sembrano rinviare al "doppio sguardo", allo sguardo "altro" o "oltre" il visibile, al di là del sensibile e dentro se stessi. Assume significanza in relazione all'onnipotenza del desiderio, esaltato dai surrealisti, così da riscoprire le dinamiche interne della mujer che offre se stessa come una "mesa" nel desiderio sessuale, come in *Visita inesperada*, già menzionata, realizzata molto più tardi, ma in questo caso potrebbe riferirsi alla capacità di attivare le proprie energie per alimentare, come "mujer-mater" la terra e percepire rivelazioni nell'universo. Dal momento in cui "los ojos miran su propia cejas puestas en unas gafas", secondo Emmanuel Guigon (1991: 19-20)[416], l'opera propone un

[416] "Algunos pensarán que ha querido plasmar las dificultades y la pérdida de visión, en una imagen sin duda menos dramática que irónica. Su cuadro sería pues una especie defensa y de ilustración del ojo. Otros soñarán a partir del bello título que Georges Bataille ha dado a un famoso relato: *Historia del ojo*. Discretamente, evoca para mí una novela de Robert de Montesquiou, La *Trepidación*, en la cual la presencia de dos ojos de cristal se refiere a un deseo erótico desviado. Se trata de una joven que se ve forzada, por avatarse de la fortuna, a dar clases de música a un ciego un poco mayor que ella" (Guigon, 1991: 19-20).

sottofondo ironico riguardo al "deseo erótico desviado", riferendosi alla *Historia del ojo* de George Bataille, al di là di ulteriori e diversificate interpretazioni critiche. A nostro avviso, si riconduce fondamentalmente alla capacità di vedere e di non vedere, alla cecità, per cui, se i due occhi di cristallo del cieco sono depositati in una "repisa" nel testo menzionato, l'artista rende l'idea di vedere oltre e di immaginare, di cogliere la "luce" della conoscenza, al di là della giovane istitutrice virtuosa che, nella storia, gli "da clase de musica". E' la musica interna che il cieco, come ognuno di noi, può cogliere e l'armonia delle sfere cosmiche, senza necessità di portare occhiali o occhi finti per vedere.

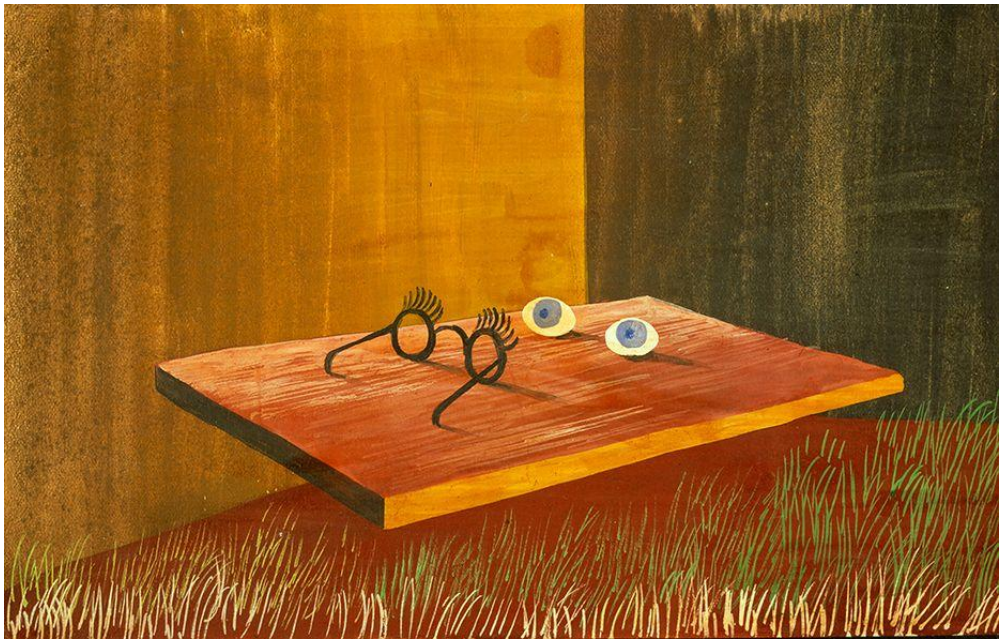


Fig. 59. Varo, R. (1935). *Ojos sobre la mesa*. [*Gouache* su carta, 13 x 20 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/ojos-sobre-la-mesa-1935/

### 5.5. La predilezione per il medioevo

Oltre alla passione per la natura a cui attribuire significati simbolici, ambedue manifestano un'altra preferenza: il medioevo, che per Remedios e Luis viene apprezzato per l'architettura.

> Mi piace l'arte romanica e gotica, in particolare la cattedrale di Segovia, e quella di Toledo, chiese che sono tutto un mondo vivente. -scrive Buñuel in *Dei miei sospiri estremi*- Le cattedrali francesi hanno soltanto la fredda bellezza della forma architettonica. Quello che in Spagna mi sembra impareggiabile, è il *retablo*, spettacolo con meandri infiniti in cui la fantasticheria si perde nei mille minuziosi rigiri del barocco. Mi piacciono i chiostri, con una particolare tenerezza per il chiostro di El Paular. Di tutti i posti indimenticabili che ho visto

> -*lugares entrañables*, si dice in spagnolo- è quello che sento di più (Buñuel, 1983: 218).

Sono luoghi che alimentano l'immaginazione, luoghi che suscitano la meditazione: ogni elemento è meraviglia, e ammirandolo si coglie il senso del meraviglioso; il silenzio permette di avanzare nell'oltre, il pensiero percorre altre vie distanti dal mondo esterno[417]. Pensiamo ad *Arquitectura vegetal*, in cui Remedios dipinge archi rampanti che diventano elementi arborei di una foresta o, viceversa, in *Catedral vegetal*, alberi che si trasformano in pilastri e volte di una cattedrale gotica, partecipando del metamorfismo organico, diventano, di nuovo, elementi arborei di una foresta, mentre, da un *Él* a *El angel exterminador*, le cattedrali appaiono spesso come "crismi", in relazione all'intento dissacratorio nei confronti della morale religiosa e borghese.

L'architettura gotica e romanica per Remedios è un riferimento costante per gli ambienti fantastici che nelle sue opere accolgono i personaggi impegnati nella ricerca della verità. In *Tres destinos* (1956) compaiono tre figure, ma che potrebbero anche coincidere con la stessa, in tre diverse torri-costruzioni, intente alle loro azioni quotidiane, come se ognuna fosse occupata, in una cella monastica, a vivere l'esperienza quotidiana con semplicità, curando la dimensione interiore come esplorazione dentro se stessi.

Per medioevo Luis intende anche un mondo immobile, isolato, quale quello che si presenta ai nostri occhi nei paesi sperduti, che sembrano lontani dalla realtà, dalla "civiltà" delle macchine, dalla corsa verso il progresso, che promettono di poter vivere in uno stato di sogno, lontano nel tempo, in una dimensione altra. Sono i luoghi nativi per lui, Calanda, come Anglès per Remedios, che nelle sue opere pittoriche inserisce aspetti di un paesaggio vissuto, seppur sublimato attraverso la sua immaginazione.

Così Buñuel scrive nell'autobiografia:

> Nel mio villaggio, dove sono nato il 22 febbraio 1900, si può dire che il Medioevo sia arrivato fino alla prima guerra mondiale. Società isolata, immobile, con una netta distinzione tra le varie classi sociali. […] Proprio a Calanda -terra di miracoli, di credenze, di superstizioni- devo i miei primi incontri con la morte che, insieme a una fede profonda e al risveglio dell'istinto sessuale, compongono le forze vive della mia adolescenza. […] La morte affermava di continuo la sua presenza, faceva parte della vita, come nel

[417] "Quando lavoravamo a El Paular, Carriére e io, andavamo a meditarci ogni giorno, alle cinque. E' un chiostro gotico abbastanza grande. Non è circondato da colonne, ma da edifici tutti uguali che mostrano alte finestre ogivali, chiuse da vecchie imposte di legno. I tetti visibili sono coperti di tegole romane. Le tavole delle imposte sono rotte e l'erba cresce nei muri. C'è un silenzio antico. Al centro del chiostro, su una piccola costruzione gotica che accoglie delle panchine di pietra, si trova una meridiana lunare. I monaci la presentano come una rarità, segno di notti chiarissime. Vecchie siepi di bosso corrono in mezzo ai cipressi cimati, carichi di secoli" (Buñuel, 1983: 218).

> Medioevo. […] E così la fede. Profondamente radicati nel cattolicesimo romano, non potevamo mettere in dubbio neanche per un attimo questa verità universale. […] Malgrado la nostra fede sincera, niente poteva quietare una curiosità sessuale impaziente e un desiderio continuo, ossessionante. Morte[418] e fede. Presenza e potenza. […] -E conclude: "Ho avuto la fortuna di passare la mia infanzia nel Medioevo, quell'epoca "dolorosa" e "squisita", come scriveva Huysmans. Dolorosa per la vita materiale. Squisita per la vita spirituale. Proprio il contrario dei nostri giorni. (Buñuel, 1983:11, 14-15, 17).

Riunisce frammenti del suo cammino di vita, come nei film propone l'esperienza del viaggio con un'attenzione al mondo onirico che, specialmente nelle prime produzioni, emerge attraverso la combinazione di immagini, talora distanti e incongrue, quindi in sequenze irrelate, che suscitano effetto di spaesamento, il cui incontro "fortuito" ne produce altre destrutturanti[419], utilizzando la tecnica del *decoupage*, secondo la scoperta della poetica del sogno, della scrittura automatica e dell'oggetto surrealista.

Il tema del "viaje a la región nocturna de las profundidades del inconsciente"[420], come itinerario iniziatico[421], con il superamento delle prove, è, d'altro canto, comune agli "eroi" di Buñuel e alle "eroine" di Varo: condotto con l'aspirazione continua alla *coniunctio oppositorum* tra maschile e femminile, si chiarifica come aspetto della "cosmogonia"[422] di Buñuel, comparabile con il *viaje alquimico* di Remedios, anche se, chiaramente questi "tinge" l'insieme di connotazioni tipiche dell'*humour noir*, come accennato, e del desiderio, come pulsione perturbante talora di carattere sadiano, represso e impossibilitato[423],

---

[418] "La muerte como retorno a la existencia intrauterina y a la materia inorganica" (Fuentes, 1989: 32).

[419] L'immagine, come scrive Breton nel Primo Manifesto, riportando la concezione di Pierre Reverdy nella rivista *Nord/ Sud* nel 1918- "è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica" (Breton, 1924, citado por Collani, 2016: 40).

[420] Chiaramente l'immagine dell'occhio tagliato si situa nella "extremada crueldad de los impulsos subconscientes", come scrive Victor Fuentes (1989: 31), ed è appena tollerabile alla nostra coscienza. Altre immagini tipiche dell'*horror* da romanzo gotico, come la mano tagliata e la mano *agujereada*, che sorprendono l'osservatore, "la boca que se borra del rostro del protagonista" e "la pareja enterrada viva".

[421] "La noche oscura como noche cósmica -con sus sombras homologables al caos- y también como símbolo del inconsciente aparece sirviendo de marco o escenario al drama de las pasiones y de las pulsiones que continuamente salta a la pantalla buñueliana. El claroscuro es la tónica dominante de su cinematografía; el estilo tenebroso, cargado de resonancias simbolicas, reverbera con una gran intensidad -ya alcanzada en *Un perro andaluz* y *Las Hurdes* (*Terra sin Pan*)- en su películas mexicanas en blanco y negro" (Fuentes, 1993: 66).

[422] "Como un rincón o una cueva (tan vinculados a los espacios cerros, a los círculos de su mundo cinematográfico), su *Axis mundi* aparece en un Cosmos continuamente amenazado, como en las cosmogonías sagradas, por el Caos, tanto en su vida como en su imaginación. […] La más dramática contraposición Cosmo-Caos […] la encontramos en *El ángel exterminador*, donde el Caos se abre en medio del salón burgués" (Fuentes, 1993: 77).

[423] Nel film *L'âge d'or* "el paso de pesimismo de la pasividad a la acción es determinado por el Amor, principio del mal en la demonología burguesa, que exige que todo le sea sacrificado: situación, familia, honor, pero cuyo fracaso en la organización social introduce el sentimiento de

sempre bloccato di fronte alla morale religiosa, alle convenzioni sociali, al perbenismo borghese.

Così spiega Victor Fuentes:

> A su impulso destructor, nihilista, va a unir Buñuel la carga demoledora que le viene de su encuentro con la obra de Sade, en unas fechas inmediatamente anteriores a la de esta película. Hablando con Max Aub. Detalla el impacto de aquel encuentro que le "deslumbro realmente": hasta entonces había creído, con el anarquismo, en la bondad innata del hombre, echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y, de pronto, descubrió con Sade que todo eso era nada y "que nada, absolutamente nada, -dice Buñuel- debía tenerse en cuenta, como no fuese la total libertad con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal" (Fuentes, 1989: 38).

E' indubbio che tali componenti non concorrono a "dimostrare" che Remedios Varo ha tratto spunti dal lavoro del cineasta, anche perché questo non è il nostro intento. La pittrice presenta presto una capacità autonoma nel lavoro artistico, comunque come ogni artista appartenente a una generazione più giovane, si accosta al lavoro creativo degli esponenti surrealisti per conoscerlo più da vicino, rimeditando, talora, su alcuni aspetti che possono aver contribuito ad alimentare idee per le sue realizzazioni pittoriche. Un esempio potrebbe essere l'immagine in primissimo piano delle "pinzas del alacrán"[424], perché in *Deseo II,* come menzionato (cfr. Cap. III), dipinge una coppia di "pinze" dentate che si affrontano, oppure gli occhi-occhiali posati sopra una "mesa" in *Ojos sobre la mesa* (1930), prima citata, o ancora, la abeja gigante in *El agente doble* (cfr. Cap. II) diventa altrettanto simbolica, riconducendosi all'istintualità come gli insetti nei film buñueliani.

Naturalmente gli elementi che possediamo per un confronto immediato, giudicando i singoli esiti creativi, possono apparire non diretti e specifici, ma ciò che non possiamo eludere e prescindere è il rapporto, potremmo dire, analogico riguardo al valore dei significati simbolici e metaforici presenti nelle loro creazioni, quali espressioni del proprio universo, della propria "cosmovisione", che possono dialogare tra loro.

---

revuelta. Un proceso parecido puede observarse en la vida y la obra del Marqués de Sade contemporáneo de *La Edad de oro* y de la monarquía absoluta, interrumpidas por la implacabile represión fisica y moral de la burguesía triunfante. No es azar que el film sacrílego de Buñuel sea un eco de las blasfemias proferidas por el divino marqués a través de las rejas de sus prisiones" (Colina, 1971: 72).

[424] "Las características que se subrayan del escorpión, insociabilidad y agresión, vinculan ya este primer segmento de la película de *La Edad de oro* con el último, directamente inspirado en la obra de Sade" (Fuentes, 1989: 39). Il film fu proiettato com prima presentazione il 30 novembre 1930 nello Studio 28 a Parigi e poi il 3 dicembre del medesimo anno.

Il critico Victor Fuentes che nei suoi studi sulla produzione cinematografica di Buñuel focalizza l'attenzione sui film del periodo messicano, realizzati, quindi, dalla fine degli anni Quaranta, conducendo un'analisi precisa sui simboli, sottolinea che:

> Nadie, como él ya lo dijo Bazin, ha sabido llevar a la pantalla las imágenes simbólicas de los profundos conflictos psíquicos. Aunque, contrario a Freud, no limita lo simbólico y lo psicológico al inconsciente; ni mucho menos a explicar racionalmente a éste, como lo intentara Freud; su plomada apunta al más allá del Misterio (Fuentes, 1993: 65).

Dunque, accogliendo la psicanalisi, non adotta, naturalmente in linea con l' "ortodossia-etica-estetica" surrealista, un procedimento scientifico e si orienta, invece, verso l'oltre, annullando ogni procedimento logico. Questo è un aspetto presente anche nell'itinerario artistico di Remedios che, distinguendo arte e scienza, arte e alchimia, anche se si cala nell'inconscio individuale suscitando la riemersione di molteplici *alter ego*, si mostra scettica verso la psicanalisi, come menzionato, ironizza nei confronti della figura dello scienziato o, comunque, di colui che si pronunzia come testimone del sapere scientifico; evita ogni procedimento razionale che converge nel legame causa-effetto per navigare nell'indecifrabile, che implica lo sguardo proprio del visionario.

Entrambi propongono una *poesía visual* che sovverte i canoni mimetici della forma per alimentare i "crateri attivi", secondo un'espressione di Vargas Llosa (cit. Fuentes, 1993: 64), che alimenta il magma lavico di una "vulcanologia", aggiungiamo, che si origina dall'interiorità. Al fondo del cratere consiste un *irracionalismo hispanico* "cuyos antecedentes derivan del Goya de *Los Caprichos* y *El sueño de la razón produce monstruos* y se prolongan a Ramón Gómez de la Serna", che caratterizza non solo Luis, ma anche Remedios (cfr. Cap. X), come riferimento essenziale per la fantasia immaginifica, offrendo spazio alle passioni e pulsioni dell'animo umano, alla brutalità nel confronto dialettico tra amore e morte in alternanza continua come aspetti ineludibili dell'esistenza, e la sottile ironia che a tratti, in alcune sue opere, sfiora la denuncia.

Considerando l'universo "sismico"e, al tempo stesso, cosmico di ambedue, dunque, se da un lato, per Luis, esplode in una miriade di frammenti che si riconducono al tema dell'amore, della morte, della "rigenerazione" in senso "cosmico", come menzionato, dall'altro nel mondo di Remedios si placa gradualmente nella costante ricerca dell'armonia, attraverso una trasmutazione che avviene per gradi, senza che nessuno di essi diventi "traumatico" o "drammatico". Nonostante che il tema della vita e della morte a petto di una possibile resurrezione siano affrontati nella sua opera pittorica, non ne derivano provocazioni, con la consapevolezza di condurre un percorso continuo, "curvando" lo sguardo verso se stessa, verso il mondo che la circonda, senza includere la "cronaca" quotidiana di carattere socio-politico. Per lei la "cronaca"

coincide con l'organizzazione della esperienza individuale giorno per giorno come ricerca propria de "la clarividente" nell'inaccessibile, di cui ogni simbolo può diventare rivelazione.

In verità, il tempo del vissuto si trasforma ed è sostituito dal tempo di durata proprio della coscienza che evita ogni connessione logica e ordine cronologico per alludere al "tiempo circular" del mito. La decostruzione spaziotemporale emerge negli esiti creativi di Luis come in quelli di Remedios, così come lo spazio labirintico, il metamorfismo organico (cfr. Cap. III), principi comuni agli artisti del surrealismo, e quindi, a maggior ragione, motivi di confronto biunivoco che trapelano dal loro lavoro creativo, espressione dichiaratamente personale di un processo interiore.

Offrono al nostro sguardo il processo continuo vita-amore-morte, sfidando il caos e la "rueda de la suerte" o "del azar"[425], che rinvia al "tiempo circular"[426], che compare in *Homo Rodans* e in *Naturaleza muerta resucitando* di Remedios, un dipinto emblematico, elaborato poco prima della sua scomparsa, così come nei film realizzati da Buñuel, quasi nel medesimo periodo, agli inizi degli anni Sessanta, da *El discreto encanto de la burguesía* a *El ángel exterminador*[427], che suggeriscono un'ironia dissacratoria di fondo che suscita spaesamento, apprensione e sorpresa nell'osservatore, rispetto ad un atteggiamento più moderato di Remedios, come sguardo a distanza sulle cose senza mai toccare l'*humor negro* (cfr. Cap. VIII) che distingue la produzione bunueliana[428].

---

[425] "La rueda del azar, que tan importante papel juega en el cine de Buñuel, aparece representada en los planos de la ruleta en *Gran casino* y en *Ensayo de un crimen* y en el primer plano de la rueda giratoria del camión en *Subida al cielo*" (Fuentes, 1993: 70).

[426] "Deleuze destaca a Buñuel, también, entre los autores del cine de tiempo, el cual libera al tiempo, reinvirtiendo su subordinación al movimiento. Según su análisis, Buñuel, desde su punto de vista naturalista, cosmológico y sagrado, (añadiría yo), lleva a cabo esta liberación por medio de un tiempo cíclico, mediante el olvido (caso de los finales irónicos de *Susana*, *Subida al cielo* y *Viridiana*) y la repetición (*El ángel exterminador*); en ambos se marca el fin de un ciclo y es posible el comienzo de otro. Según Deleuze, el eterno retorno y la repetición, vinculada a la concepción cíclica de las cosmogonías sagradas, enmarcan la concepción temporal de la obra buñueliana, en una doble vertiente -que yo también he destacado en trabajos anteriores,- la que apunta al encierro y a la degradación y la que señala una posible salvación" (Fuentes, 1993: 77).

[427] "Durand relaciona con los redoblamientos los fantasmas del encajonamiento, donde, como nos dice, la dialéctica del contenido y del continente parece ser la dialéctica de base (1969: 238, cit. Fuentes, 1993: 70). Esta dialéctica está presente en el cine de Buñuel, desde *Un perro andaluz*, filme para el cual jugó con la inversión del letrero 'prohibido asomarse al exterior a prohibido asomarse al interior'. Los umbrales, traspasarlos o no franquearlos, tienen en su cine mucho de simbolismo mítico: el umbral del salón en el encierro de *El ángel exterminador* sería el ejemplo paradigmático, cuyo sentido mágico se proyecta sobre su obra posterior: así, por ejemplo, por muchos umbrales que continuamente traspasa el grupo de personajes de *El discreto encanto de la burguesía*, sabemos que no saldrán del letal encierro de su 'discreto encanto'" (Fuentes, 1993: 70).

[428] "La experimentación -non si trova solo nella- subversión del lenguaje y de la logica y percepción convencionales, sino también en los valores temáticos y de exaltación del erotismo, con sus ribetes pornográficos, y la negación del orden establecido y de la moral convencional. […] Algunas de sus constantes del pensamiento y del imaginario surrealista desde la perspectiva de un surrealismo cercano al *shock* traumático, el deseo tanático y la compulsión a la repetición que Hal Foster destaca en nuestros días. También sitúo este surrealismo dentro de la tradición hispanica de Goya a Ramon, la del sentimiento tragico de la vida, con eco unamunianos, (que posiblemente llegan a Buñuel a través de lo largos paseos que dio con Unamuno durante su destierro parisino, en

Comunque, prediligono ambedue *el mundo al revés.* Come scrive Isabel Castells Molina, riferendosi al testo *De Homo Rodans* (cfr. Cap. VIII):

> Otro recurso que utiliza Remedios es el ancestral motivo de *el mundo al revés*, tan antiguo como el propio uso del humor y que se define a grandes rasgos como una inversión de valores que convierte lo grande en insignificante, lo prohibido en encomiable, lo triste en motivo de júbilo y viceversa. Esta utilización del recurso de *el mundo a revés* […] - mediante la conversión de términos normales en tabúes - nos recuerda a certa escenas de la película *El fantasma de la libertad*, de Luis Buñuel, donde estas inversiones resultan igualmente hilarantes: unos padres se escandalizan de que sus hijas contemplen postales de monumentos célebres, calificándolas como pornográficas, unos burgueses se reúnen para realizar sus necesidades fisiológicas alrededor de una elegante mesa y se retiran discretamente a un excusado a comer, etcétera (Castells Molina, 2009: 43-44).

Questo "motivo" consente, secondo il procedimento dell'inversione, di ribaltare la visione, che diventa altresì critica, dal momento che permette di cogliere la vita dal lato opposto a quello consueto, provocando spaesamento.

### 5.6. L'eterno ritorno : Remedios e Luis

Nell'anno precedente alla scomparsa di Remedios Varo, il 1962, Luis Buñuel termina il film *L'angelo sterminatore*, che esprime, come altre pellicole realizzate durante gli anni messicani[429], il naturalismo dell'autore, che si riferisce alla realtà *tout court* indagata dall'occhio della macchina da presa, per scoprirne i risvolti oscuri e misteriosi[430], lo strato nascosto che emerge dal fondo e che suscita perplessità e apprensione. Infatti, al di là di proporre la critica corrosiva al sistema costituito, sia all'*establishment*, sia ad una classe sociale, la borghesia, quale sua filiazione, prossima al naufragio psicologico, tanto che il film avrebbe dovuto titolarsi *Los naufragos de la calle Providencia*[431], l'attenzione si focalizza proprio sull'indistinto, sull'indecifrabile che, come il magma al di sotto della superficie terrestre, scalfisce le certezze e disancora ogni previsione e ogni pianificazione. E' il Caos che si presenta ai personaggi riuniti in un salotto privato per una cena dopo una serata a teatro e che vivono una situazione surreale, dal momento che,

---

las fechas en que estaba gestando su filme) siempre subvertido por el humor" (Fuentes, 2000: 29-30).

[429] Tra i film realizzati in Messico: *Los olvidados* (1950), *Susana* (1951), *Subida al cielo* (1951), *La ilusiòn viaja en tranvìa* **(**1953), *El bruto* (1952), *Él* **(**tratto dal romanzo omonino di Mercedes Pinto) (1953), *Ensayo de un crimen* (tratto dal romanzo omonimo di Rodolfo Usigli (1955).

[430] "Lo que Buñuel trata de alcanzar aquí, más que en ningún otro de sus films, es el misterio, su dilecto y subyugante misterio, en sus últimas fronteras: el misterio hasta el delirio, el frenesí, el éxtasis demencial" (Villegas López, 1964: 22, cit. Fuentes, 1993: 147).

[431] "Ma l'anno prima, a Madrid, José Bergamin mi aveva parlato di un lavoro teatrale che intendeva scrivere e intitolare *L'angelo sterminatore*. Trovai il titolo splendido" (Buñuel, 1983: 234).

quando tentano di andarsene, al mattino, nessuno vi riesce. La situazione destabilizzante determina crisi, tensioni, ansie, ma attraverso il surreale l'autore esprime una verità nell'assurdo[432]: significa la paralisi, la perdizione apocalittica del genere umano che, bloccato nelle stesse convenzioni e istituzioni che ha creato, si trova di fronte all'incontrollabile che scardina ogni ordine, come immagine-pulsione di morte, di fine, di assenza di via d'uscita? Il Caos emerge come una scossa tellurica che, ancorché lieve, sommuove e disorienta, mentre ognuno dei personaggi manifesta il medesimo desiderio irrealizzabile, insoddisfatto, di "spezzare" quella corda o catena invisibile che li tiene prigionieri[433].

Luis Buñuel scrive:

> Quello che ci vedo è un gruppo di persone che non possono fare quello che vorrebbero: uscire da una stanza. Impossibilità non spiegabile di soddisfare un semplice desiderio. Cosa che capita spesso nei miei film. Nell'Età dell'oro, una coppia desidera unirsi e non ci riesce. Quell'oscuro oggetto del desiderio parla del desiderio sessuale di un vecchio che non può soddisfarsi. In *Estasi di un delitto* il protagonista tenta inutilmente di uccidere. I personaggi del *Fascino discreto della borghesia* vogliono assolutamente pranzare insieme e non ci riescono. E forse ci sarebbero altri esempi da tirar fuori (Buñuel, 1983: 235).

Lo scorrere del tempo ripresenta perennemente la medesima condizione, nessuno può aprire il circolo vizioso che occlude, né dall'esterno, né dall'interno, finché solo quando tutti gli invitati riassumono la medesima posizione in cui si trovavano all'inizio della serata, il cerchio si apre.

> Il mondo originario -che emerge nel film, scrive Gilles Deleuze- non è un mondo irreale, de-realizzato e idealizzato, anzi, al contrario, è l'ambiente concretamente determinato e localizzato che deriva dal mondo originario sottostante; ma non è neppure il luogo dei sentimenti, delle emozioni e dei ricordi, perché in esso vi dominano le pulsioni elementari. Il mondo originario è un mondo disarticolato, un puro caos privo di ogni forma organizzata, il suo

[432] "En *El ángel exterminador* confluyen las tres líneas que, según el autor, caracterizan su cinematografía: la surrealista, la realista, la teológica. Agudamente, Manuel Villegas López (1964: 13-14) nos dice de ella que es una 'summa' de Buñuel donde 'su sistema, su terminología y su estilo están recogidos, expuestos y resumidos, de una vez para siempre'. Roland Barthes, escribiendo sobre este filme, dijo que no es, en absoluto, un filme absurdo, por el contrario: está lleno de sentido, lleno de lo que Lacan llama significado. Está lleno de significado, pero no tiene un sentido, sino una serie de sentidos. Precisamente por esto es un filme profundamente perturbador (Sánchez Vidal, 1984: 262)" (cit. Fuentes, 1993: 146).

[433] "Dentro de la cinematografía de Buñuel, este film (en el que todo su sentido manifiesto se centra en esa imposibilidad interna de atravesar un umbral) viene a ser una película bisagra de ese doble movimiento, compulsión al encierro y deseo de abertura, en que se enmarca y desmarca toda su obra. Con *El ángel exterminador*, su último largometraje en el cine mexicano, Buñuel vino a empalmar con su primera época surrealista abriendo su obra en su período final de plena madurez" (Fuentes, 1993: 145).

> carattere è quello di essere uno strato amorfo, uno sfondo costituito da parti di materia allo stato nascente, di abbozzi, di energie. E la pulsione -aggiunge- è 'l'energia che s'impadronisce dei pezzi nel mondo originario. Pulsioni e pezzi sono strettamente correlativi'. Il ritorno all'origine implica uno stato di degradazione e di violenza radicale e, insieme, una temporalità 'che è come l'inizio e la fine del tempo' (Deleuze, 1984, cit. Principe, 2003)[434].

Precognizione, dunque di una catastrofe o presa d'atto della condizione di esistenza, e, in ogni caso, di carattere generale o di una ristretta classe o gerarchia sociale?

Può probabilmente rispondere a questo interrogativo il giudizio di Victor Fuentes che si riferisce a quanto sottolinea Gilles Deleuze:

> En la estructura circular de la película -de serpiente que se muerde la cola- se reiteran las repeticiones: la repetición y no la entropía es, para Buñuel, la ley del mundo, nos dice Deleuze (1984:186). Como ya he señalado, Freud destaca que la repetición se identifica con el sentido de la muerte, y no es difícil relacionar esta continua presencia de la repetición, tan acentuada en el cine de Buñuel, a partir de esta película, con las formas de la socialización del instinto de la muerte que se imponen en nuestra civilización: amenaza de la destrucción nuclear o ecológica, hambrunas o epidemias. Asimismo, estas repeticiones nos sacan del tiempo histórico y apuntan al del ritual y del mito: al tiempo del hombre arcaico, que anida bajo las blancas pecheras del grupo de invitados burgueses, protagonistas del encierro de la película (Fuentes, 1993:147).

Quanto proposto nel film, dunque, esprime la condizione universale dell'essere umano e di ogni essere, al di là di una situazione contingente, al di là di una catastrofe della nostra civiltà occidentale[435]. Il dramma si amplia comportando una riflessione tra ironia e sarcasmo sulla dimensione esistenziale, sull'interrogativo senza risposta, senza poter domandare una formula che "mondi possa aprirti" - recuperando in questo caso un'espressione montaliana[436], per cui l'assenza di un varco, tentando di trovare una maglia interrotta nella rete, "l'anello che non tiene, il filo che ci consenta di sbrogliare la matassa", determina inquietudine, incertezza.

---

[434] Recuperato da http://www.parol.it/articles/bunuel.htm (30/11/2019).

[435] "Anunciándonos entre bromas y veras el milenio apocalíptico, Buñuel entronca con las profecías de la destrucción de su querida Edad Media. De ahí que su película tenga mucho de actualización cinematográfica de los Misterios y Moralidades del teatro medieval en las tablas del salón burgués mexicano. Claro que en ella no se celebra el misterio de una divinidad organizadora, sino el misterio del misterio: el de la vida" (Fuentes, 1993: 146).

[436] L'espressione si riferisce ad una poesia del poeta italiano Eugenio Montale (Genova, 1896 - Milano, 1981), titolata *Non chiederci la parola*, inserita nella raccolta *Ossi di seppia* pubblicata nel 1925.

In verità, è proprio il riferimento al tempo mitico e rituale che permette di proporre un confronto con le creazioni di Remedios, che, come spiega Magnolia Rivera, nel suo libro dedicato al *círculo* nell'opera dell'artista (cfr. Bibliografia), "conoció el cine surrealista" e, nondimeno, i film di Buñuel e sicuramente le sue produzioni messicane:

> historias en las que manejó símbolos a los que él y otros surrealistas -como Remedios Varo- recurrían con asiduidad (el doble o *alter ego* en *Un perro andaluz*, 1929; el eterno retorno en *El ángel exterminador*, 1962). Esta pintora fue espectadora de las películas de Luis Buñuel, lo mismo que el cineasta fue admirador del arte pictórico de Remedios Varo (Rivera, 2009: 52).

Conferma, dunque, quanto abbiamo già indicato, e, in verità, considerando che il film *El ángel exterminador* viene realizzato un anno prima della morte di Remedios, possiamo presupporre che quest'ultima lo abbia visto[437], impegnata a completare una delle ultime opere che diventa la più emblematica riguardo al tema del tempo ciclico, *Naturaleza muerta resucitando* (1963). Nonostante tutto, ciò non influisce su quanto desideriamo precisare riguardo all'itinerario di Remedios, poiché quello che interessa è, quantomeno, riflettere su un tema comune, ancora una volta, al di là del soggetto diverso, cioè l'eterno ritorno, che, come indica Magnolia Rivera, è presente spesso nelle creazioni dell'artista, che "representa la idea de la existencia cíclica por medio de relojes, ruedas, espirales y otros motivos circulares" (Rivera, 2009: 113). Sicuramente trae riferimenti per tale soggetto, in stretta connessione con il tema del viaggio, dalla dottrina di Gurdjieff (cfr. Cap. VI), che insegnava come il percorso della vita sia basata sull'idea del ciclo, non nuovo, in verità, in quanto che molteplici sono le fonti classiche, mitologiche, storiche, filosofiche, matematiche e, in generale, scientifiche che hanno sostenuto l'idea de "los ciclos repetidos infinitamente en la existencia de seres humanos, plantas y animales, a partir de un girar incesante e interminabile, en las vueltas del átomo y del universo".

Indubbiamente, *Naturaleza muerta resucitando* (cfr. Cap. III) appare l'opera di Remedios più emblematica riguardo a tale tema. In tale dipinto, preceduto da un disegno preparatorio delle medesime misure della tela, conservato nella collezione del Museo de Arte Moderna a Città del Messico (cfr. Capítulo X), una *mesa* imbandita all'interno di uno spazio che riprende le linee architettoniche dello stile gotico (la volta a vele, gli archi acuti che si aprono l'uno dopo l'altro fino a una finestrella monofora), rotea su se stessa come un disco su un perno, tanto che la

[437] Potremmo chiederci se Remedios abbia trovato possibili congiunzioni tra la sua ricerca e quella di Buñuel, assistendo, sicuramente, alle proiezioni dei suoi film messicani. In ogni caso ambedue considerano il Messico come un paese indigeno, esotico, mitico che sicuramente ha influenzato i loro svolgimenti creativi.

tovaglia si avvolge in moto orario intorno a un candeliere e otto piatti (il numero simbolico dell'universo infinito) si sollevano in aria, come se sussultassero per una forza tellurica. Intorno alla candela accesa disposta nel candeliere roteano frutti, la maggior parte dei quali sembrano pomi e melagrane, alcuni dei quali, battendo l'uno contro l'altro, così da scontrarsi, si aprono e perdono dei semi, provocando una scia di cerchi concentrici come una spirale luminosa.

Magnolia Rivera escribe:

> El lienzo representa una habitación en primer plano -conectada a un espacio posterior- iluminada parcialmente por la luz de una vela. La vela ocupa el centro de una mesa que a su vez está en el centro de una habitación, cuyo piso está formado por triángulos. La mesa tiene un mantel que gira movido por una fuerza cuyo origen no vemos en el cuadro. Sobre la mesa giran ocho platos y sobre los platos, justo alrededor de la llama de la vela, giran frutas de colores similares y de diferentes tamaños. Algunas estallan. A pesar de la fuerza con la que los objetos están girando en el cuadro, la luz de la vela está inmóvil, como ajena al dinamismo del entorno. La habitación permanece en la penumbra porque la luz de la vela sólo ilumina bien a las frutas y la intensidad lumínica se va diluyendo conforme los objetos se alejan del punto central del cuadro (la vela). Cuatro insectos vuelan sobre la escena y dos plantas nacen en los extremos de la parte inferior del cuadro. Las plantas parecen surgir de las semillas de las frutas que en la parte superior se han roto y han dejado escapar su contenido. En la profundidad del espacio arquitectónico concebido en esta obra se observa una ventana oscura (Rivera, 2009: 181-182).

Da questa descrizione, senza indugiare nell'analisi plastico formale, dal momento che, in questo caso, è opportuno individuare gli elementi significanti che rinviano al tema dell'eterno ritorno, possiamo considerare, comunque, che ognuno di essi rinforza l'altro, alimentando il dinamismo, così le pieghe della tovaglia sul tavolo, oltre a rendere l'effetto visivo del movimento rinforzano il moto circolare della frutta intorno alla luce della candela e viceversa, così come la forma circolare dei piatti e il loro sommuoversi nello spazio e viceversa. Secondo una forza centripeta tutto fluisce verso il centro della composizione, regolata sull'equilibrio e sulla regolare distribuzione degli elementi. Al di là dell'analisi delle forme geometriche, precisamente indagate da Magnolia Rivera, che può diventare riduttiva, contribuendo a "schematizzare" in maniera eccessiva l'opera e a raffreddarne la poetica, possiamo notare che quasi tutti gli elementi, comunque, assumono una forma circolare in relazione al doppio movimento ellissoidale, del tavolo e della frutta, che disegna una spirale, e si combinano in armonia nello spazio che invita al misticismo, all'intimismo, alla calma nonostante il moto vorticoso.

A livello iconografico, come sottolinea la studiosa:

> varios comentaristas de la obra de Remedios Varo, y cualquier observador de su obra, encuentran en el vuelo de las frutas en torno a la vela la clara imagen alegórica de un sistema planetario solar […] -basado en la- teoría heliocéntrica con todo y las alusiones astrológicas a ciertos signos (Rivera, 2009: 189).

Indagando sulla iconologia possiamo osservare che lo spazio interno della stanza si amplia, proprio attraverso i moti rotatori diventando spazio-universo. Ad esso Remedios Varo si riferisce in diverse circostanze nei suoi scritti, come quando scrive in una delle sue lettere:

> después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdipendencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes o cambiar súbitamente su colocación para probar hechos necesarios al benestare común (Varo, cit. Castells Molina, 2009: 82; cit. Rivera, 2009: 193) (cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.7.).

Crede, quindi nelle influenze astrali, nel potere degli oggetti e sperimenta approssimandosi ai rituali magici, ma fondamentalmente si rivolge a scoprire e cogliere le forze energetiche di ogni elemento, ribadiamo, come parte dell'energia cosmica dell'*anima mundi*, tale da alimentare la propria energia interna attraverso la congiunzione armonica io-universo.

Magnolia Rivera prosegue:

> Remedios Varo no deja pasar ningún rasgo, matiz o pincelada sin cargarlos de una misma intención inequívoca, simbólica y esotérica. Toda la producción artística de Remedios Varo tiene relación con el círculo y por lo tanto implica dualidad. Como *yin* y el *yang*, la existencia humana se compone de opuestos que se complementan. La blancura y pureza de la luz de la vela no es opuesta al negro abismo tras la ventana al fondo del cuadro, así como la muerte no es contraria a la vida, sino que es parte de ella. […] Remedios Varo quería expresar, con su obra, la evolución interior, espiritual, alcanzada en el proceso llamado vida. […] Hemos visto la esencia del círculo y la consolidación de la espiral, el eterno retorno. Descubrimos que la dualidad se funde en el uno y que en la oscuridad se puede hallar la luz porque no hay contrasentidos sino conjunciones de lo aparentemente opuesto. Dos aspectos que, como la oscuridad y la luz, son complementarios en este óleo de Remedios Varo, son el estatismo y el dinamismo, la quietud y el movimiento, representados por medio de la pasividad de la vela y de las vueltas de la espiral. […] Pondera la dualidad de la existencia y del universo, dualidad en la que creen quienes han estudiado metafísica y quienes han conocido el pensamiento de los sabios de la Antiguedad, aunque es también del conocimiento del vulgo que las energías distintas se atraen (Rivera, 2009: 195-196).

In verità, la forza che si sprigiona dall'opera è duplice, centripeta e centrifuga, quindi deflagrante e attraente, ogni oggetto è sommosso da energie cosmiche, che si manifestano in ciclo continuo, dalla vita alla morte, e viceversa, dalla morte alla vita, secondo il processo di generazione e distruzione.

> Las dos fuerzas, centrípeta y centrífuga, parecen estar representadas en la espiral de esta obra. Sin embargo, las puntas del mantel nos indican caramente que, en este caso, la espiral trae hacia su centro a todos los elementos que giran en torno a ella, así como todo pertenece al UNO, nace de éste y hacia él debe retornar. En lugar de planetas hay frutas porque éstas representan la inmortalidad (Rivera, 2009: 196).

Magnolia Rivera aggiunge una frase di Cooper: "la esencia, culminación y resultado de un estado y la semilla del siguiente" (Cooper, 2002: 82, cit. Rivera, 2009: 196).

Da notare che tra la frutta appaiono le fragole, considerate afrodisiache, e le melagrane, che compaiono nelle opere anche di altri artisti surrealisti, come Salvador Dalí e André Masson, che assumono non solo il significato di generazione vitale, ma anche una connotazione erotica, allusiva, pensando al rapporto tra cibo e sesso, rinviando, quindi, al desiderio come pulsione, passione amorosa. Dunque vita-amore-morte sono i temi universali che appaiono in questo dipinto, come nelle produzioni buñueliane, che confermano il loro svolgersi in un ciclo continuo. "Es de nuevo la noche que complementa al día, la oscuridad que antecede al nuevo principio, a la vuelta a la vida (Rivera, 2009: 197) y como dice Cooper: "la noche significa las tinieblas precosmogónicas y prenatales que anteceden al renacimiento o iniciación y a la iluminación" (Cooper, 2002: 124, cit. Rivera, 2009: 197).

In tal senso si può comprendere il riferimento di significanza simbolica all' "eterno ritorno" che la critica d'arte ha suggerito nell'opera di Remedios e che la critica cinematografica ha sottolineato nella pellicola buñueliana. Riferendosi a un mondo originario il naturalismo di Buñuel, d'altro canto, esprime il carattere concluso all'inizio del percorso e, al tempo stesso, alla fine, in cui si ripete la situazione iniziale. Infatti, uno dei personaggi, Leticia, "la mujer vestida de sol del Apocalipsis" tenta di trovare una soluzione, indicando a tutti gli invitati di riprendere, dopo innumerevoli cambiamenti e combinazioni, durante le quali ognuno ha mostrato la propria "animalità" e il massimo grado di abiezione, la medesima posizione della prima notte, quando si erano riuniti dopo lo spettacolo teatrale, tanto da riuscire così, quasi per caso, a "uscire" dal salotto, a rompere l'incantesimo. In verità, quando si ritroveranno insieme in una chiesa, durante il *Te deum*, per ringraziare insieme ad altra gente, di nuovo, non riusciranno a uscire, come inglobati nel sistema che non permette libertà, e "confitti" nel ciclo della vita che non dà scampo.

> Ne *L'Angelo sterminatore*, il mondo originario s'incarna nel salotto borghese e, successivamente, nel finale del film nella cattedrale; esso è segnato anche da una temporalità arcana che corrisponde sempre a un tempo psicologico, un tempo che coincide con la degradazione (Principe, 2003)[438].
>
> .

Il tempo originario è un tempo ciclico, circolare, però la degradazione, come scrive Gilles Deleuze, non si presenta come entropia, ma come ripetizione, che ricade su se stessa, come eterno ritorno, "como una epidemia que se extiende hasta el infinito" (Buñuel, cit. Colina y Pérez Turrent, 1986: 154); con queste parole si conclude il film. Stimola, in tal senso, a ricorrere allo sfondo filosofico nietzscheiano, per trovare in tali riferimenti[439] non solo una risposta negativa che riguarda la condanna a vivere nell'eterna coazione a ripetere, quanto invece a cogliere nell'eterno ritorno l'idea del divenire e del diverso, nella sintesi del tempo, per cui accettare la dimensione del vivere significa anche operare scelte che potranno permanere come frammenti nell'eternità e confermare la possibilità di una rigenerazione.

In tal senso allora, si può concepire che nel movimento ciclico della ripetizione in *El angel exterminador* non solo si esprime la parabola profetica della "horrible eternidad" e della involuzione della società del mondo occidentale, ma la ricerca dell'energia nel caos per un rinnovamento possibile.

Su questa via Luis Buñuel e Remedios Varo possono convergere, considerando come scrive Victor Fuentes, citando Manuel Villegas López:

:

> en el "sentido latente de la creación" lo que sagazmente vio Villegas López (1964): el sueño del viejo alquimista de volver a la nígrido, al caos y a la muerte, para construir un nuevo cosmos, un universo mejor: un mundo de oro, que es el metal puro e incorruptible (Fuentes, 1993: 152). .

Morire a se stessi, dunque, per rinascere, ricercare nel caos materico la pietra filosofale per la conoscenza, poiché come "los profetas del milenio, el Apocalipsis anuncia también la recreación: la esperanza en un mundo mejor" (Fuentes, 1993: 152).

L'eterno ritorno costituisce l'essenza dell'essere nel suo divenire, come desiderio di superare se stessi nella propria affermazione.

---

[438] Recuperato da http://www.parol.it/articles/bunuel.htm (20/11/2919).

[439] Il tempo è luogo in cui s'incontrano e da cui si diramano due vie, una verso il futuro all'infinito, l'altra verso il passato infinito. Nella dialettica del tempo, futuro e passato iniziano assieme in un unico punto, il presente, l'attimo, da cui al tempo stesso divergono, costituendo un grande circolo che ritorna continuamente su se stesso.

## CAPITOLO VI

## 6. ALCHIMIA, TEORIE SPIRITUALISTE E TEOSOFICHE NELL' UNIVERSO DI REMEDIOS VARO

## 6.1. L'alchimia per i surrealisti

"Alchimia del verbo[440]: queste parole che oggi si vanno ripetendo un po' a casaccio esigono che le si prenda alla lettera. […] Chiedo l'OCCULTAMENTO PROFONDO, EFFETTIVO DEL SURREALISMO": così scrive André Breton (2018: 234) nel 1929 in occasione della redazione del secondo manifesto dell'avanguardia[441] di cui è il fondatore riconosciuto, specificando che "il Verbo è qualche cosa di più; per i cabalisti è nientemeno che ciò sulla cui immagine è creata l'anima umana; è noto che, risalendo nel tempo, lo si è fatto diventare il primo esemplare della causa delle cause**"** (Breton, 2018: 234).

In verità, già quattro anni prima, nella *Lettre aux voyantes* riconosce il valore dell'alchimia che, come l'occultismo, il misticismo, l'esoterismo, affascina gli artisti in ogni tempo, menzionando l'invenzione della pietra filosofale da parte di Nicolas Flamel, riconosciuto alchimista nel Trecento, a cui sono state attribuite opere in seguito considerate apocrife. "Proclamo, in questa materia, il diritto all'assoluta severità. Nessuna concessione al mondo, nessuna grazia. Di fronte a noi la terribile alternativa. Abbasso coloro che dispensano il pane maledetto agli uccelli" (Breton, 2018: 234).

Chiaramente riferirsi all'alchimia significa, e non solo per Breton, conferire rilievo ai processi interiori, alimentando l'interesse verso l'indagine di se stessi nei termini della speculazione filosofica e della chimica biopsichica. Nella temperie dei movimenti d'avanguardia, l'analisi dei fenomeni psichici emerge specialmente nel surrealismo, dal momento che esalta la libertà totale, astraendosi dai sistemi logici per orientarsi verso il meraviglioso e l'onnipotenza del desiderio, per aspirare all'eternità. Come scrive Arturo Schwarz:

> L'Alchimia in Oriente e in Occidente, è forse la più antica speculazione filosofica poiché esprime un'aspirazione vecchia quanto l'uomo: prolungare all'infinito quel breve periodo della vita che segna il culmine del benessere fisico e mentale. L'aspirazione all'immortalità è universale e profondamente radicata (Schwarz, 1986: 11).

Conseguenze inevitabili dell'attenzione a tale pseudoscienza emergono nella pittura surrealista, nei cataloghi delle esposizioni storiche, negli scritti degli artisti affiliati, come in quelli del fautore del movimento, in modalità sempre più

[440] *Alchimie du verbe* è il titolo della seconda parte di *Délires* in *Une saison en enfer* di Arthur Rimbaud, raccolta pubblicata nel 1873. Il secondo manifesto del surrealismo viene pubblicato il 15 dicembre 1929 nel numero 2 della rivista *La Révolution surréaliste*, sebbene appaia nel libro dei manifesti surrealisti con la data 1930 (cfr. Bibliografia).

[441] "Il riferimento all'esoterismo e all'alchimia […] assume un significato specifico (non è un caso che si menzionino Flamel e Rimbaud) che procede oltre la scelta originale del campo antirazionalista presente in tutti i precedenti simbolisti tra la fine dell'ottocento e i due primi decenni del novecento" (Fé, 1980:15).

ricorrenti che testimoniano i rapporti tra la visione del mondo surrealista e la tradizione alchemica, quali riferimenti alla pietra filosofale, all'androgino come "unione degli inconciliabili", agli stadi della conoscenza dalla *nigredo*, all'*albedo*, fino alla *rubedo* alchemica.

Il carattere ermetico è presente nella *Exposition Internationale du Surrealisme*, realizzata nel 1947 alla Galerie Maeght a Parigi, mentre più tardi, nel 1964, in occasione della esposizione *Le Surréalisme* presso la Galerie Charpentier sempre nella capitale francese, il catalogo si apre con queste parole: "Il Surrealismo arriva alla sua quinta fase ermetica. In alchimia, la Coda del Pavone, che è l'Iris, è anche la quinta fase del colore, essa simboleggia la purificazione e la moltiplicazione. Ne abbiamo coperto i nostri muri" (Breton, citado por Schwarz, 1986: 23).

Già nel 1924, quando viene pubblicato il manifesto di fondazione, che concepisce l'uomo-alchimista come "sognatore definitivo", appare un volantino che recita: "Voi che avete piombo in testa/ Fondetelo per farne oro surrealista". Rinvia implicitamente al processo alchemico come mescolanza dei metalli per ottenere quello più prezioso, giungere all'*aurea apprehensio*, all'elemento vitreo, al cristallino, al sale della terra, alla scoperta della pietra filosofale.

La trasmutazione permette la purificazione della materia, infatti, come nell'itinerario compiuto nella vita terrena dal credente che approda alla salvezza attraverso la catarsi per ascendere dalla terra al cielo, così nell'alchimia dallo stato più materiale e grave della *nigredo* allo stato puro dell'evaporazione, avviene una trasformazione della materia fisica. Tale processo assume valore simbolico, in quanto che rinvia al mutamento come modificazione simultanea di colui che "faticosamente realizza l'*opus*", il processo alchemico. Cambiare se stessi per "redimere" il mondo. "L'oro o pietra filosofale è, dunque, anche un simbolo della ricchezza spirituale che l'operatore consegue, ovvero della Sapienza, della luce di rivelazione e di bellezza estratta con travaglio dalle tenebre della condizione umana" (Calvesi, 1986: 13).

Le fasi dell'*opus* alchemico che promettono tale cambiamento oscillano nei vari trattati, ma generalmente corrispondono a quattro:

> la prima è la *nigredo* o "melanosi" (detta anche *putrefactio*), o fase della "materia al nero", contrassegnata dal colore nero e dal piombo. La seconda è l'*albedo*, contrassegnata dal colore bianco. La terza è la *citrinitas* contrassegnata dal giallo. La finale è la *rubedo*, che corrisponde al rosso e all'oro, o pietra filosofale; talvolta è la *viriditas*, corrispondente al verde, colore della vegetazione e della vita. -Infatti- le quattro fasi tratteggiano un 'sistema' simbolico e ciclico, di cui l'alchimia diventa il cardine, compendiando in sé, e a sé subordinando, ogni altra quadripartizione antropologica e cosmica: quella degli elementi, quella dei momenti del giorno, quella delle stagioni, quella delle quattro età dell'uomo e quella dei quattro umori o temperamenti (Calvesi, 1986: 13).

Breton riconosce a distanza di anni che "l'essenziale per il surrealismo è stato convincersi di aver messo la mano sulla 'materia prima' (in senso alchimistico) del linguaggio" (Breton, 1953: 250, cit. Schwarz, 1986: 24) esercitando il magistero alchemico per acquisire la vera conoscenza, il cibo sapienziale.

### 6.2. Il processo alchemico per Remedios Varo

Nell'itinerario compiuto da Remedios la componente alchemica assume un preciso rilievo per l'acquisizione graduale di consapevolezza nell'intento di raggiungere la "sabiduría", la *rubedo.* Infatti il colore rosso appare spesso nei vasi alchemici, nelle coppe o nei recipienti domestici presenti in modo pronunciato nelle sue opere dedicate alla metafora del viaggio alla ricerca di sé, proseguendo il cammino fino al culmine della saggezza.

Il suo percorso di ricerca si riferisce ad un nuovo modello cosmico[442], concentrandosi sulle influenze astrali, sui quattro elementi dell'universo, ma, in particolare, alla terra ed all'acqua, che, secondo un andamento ciclico, passa dalla evaporazione alla condensazione, elevandosi dalla *nigredo* all'*albedo,* attraverso il fuoco, come agente di cambiamento. Nell'alambicco alchemico, spesso presente nelle opere, da *Creación de las aves* (1957) a *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961), si compie tale processo, che comporta la trasformazione di sé. L'acqua come sorgente di vita che proviene dal cielo, trasformata in vapore dal fuoco che la riscalda, ricade a terra come pioggia benefica entrando dai tubi vitrei, per poi distinguersi, nella prima opera, in colori diversi che, tramite cannule, giungono alla tavolozza della donna-gufo, o si diffonde come "umore" che alimenta la vita, nei passaggi dalla evaporazione alla condensazione, come nutrimento cosmico, discendendo, nella seconda opera, fino al rubinetto di uno strano strumento, un vaso alchemico, di fronte al geologo "alato" che osserva il mondo da un telescopio (cfr. paragrafo 6.11).

Potremmo, in tal caso, chiederci quanto e fino a che punto Remedios sia stata influenzata dall'"alchimia del Verbo" (cfr. Cap. III; Cap. IV) surrealista o, invece, dal clima ancestrale di cui risente quando vive nell'ambiente messicano, e se i rituali del processo alchemico siano stati alimentati dal lavoro comune e dalla relazione interpersonale e biunivoca con Leonora Carrington. In tal caso si pone la questione se le suggestioni di artisti, amici e/o compagni di vita incontrati durante il percorso esistenziale, prima di migrare in Messico, abbiano per lei costituito una

[442] "El artista necesita alcanzar la unidad en sí mismo y con el cosmos para crear su propio 'modelo del universo', para que su obra se convierta en vehículo de revelación de una realidad superior" (Arcq, 2008: 21). Tere Arcq specifica che per Remedios Varo le idee di Gurdjieff e di Ouspensky "fueron fundamentales e influyeron en sus obras posteriores en varios niveles. Primero, en la conformación de una obra que plasma un posible modelo del universo, en el que los conceptos de unidad, de mundo nouménico y fenoménico de espacio-tiempo y de la cuarta dimensión son determinantes, segundo, en la transformación de su técnica pictórica y en la concepción intelectual de sus cuadros, finalmente, en la creación de un imaginario que parece estar poblado de significados ocultos" (Arcq, 2008: 21). La studiosa per la sua ricerca si ispira alle indicazioni di Juliana González.

"traccia", un'impronta precisa in relazione a tali aspetti o se l'interesse per l'alchimia si sia originato più tardi, come propensione intrinseca, agli inizi della sua esperienza di vita a Città del Messico e come, in ogni caso, si sia alimentata nel corso degli anni, tanto da manifestare la propria predilezione per la dimensione esoterico-spiritualista fino alla scomparsa.

Rosa Rius Gatell scrive:

> Varo se interesó muy pronto por lo oculto, estimulada por la creencia surrealista en la ocultación de lo maravilloso. Inicialmente, su interés por el esoterismo, la magia, la alquimia y la astrología deriva en buena medida de sus relaciones con el surrealismo. A ello se añadirá enseguida la búsqueda incesante de las huellas de un saber diseminado en distintas tradiciones, ya fueran teologías antiguas, religiones teístas o no teístas, y también mitologías (Rius Gatell, 2013: 79).

Il suo itinerario, quindi, si distingue per un continuo processo di integrazione di conoscenze, elementi, spunti, approfondimenti specifici che dimostrano i suoi molteplici interessi. Se da un lato Remedios è stata stimolata dall'*entourage* dell'avanguardia a orientarsi verso l'alchimia, dall'altro, dipende dalla sua predisposizione naturale e curiosità il fatto di addentrarsi nei versanti sconosciuti delle dottrine esoteriche, magiche, alchemiche per cogliere in esse nessi analogici ed *exempla* che possono aver arricchito il suo cammino specialmente negli anni messicani. Non sappiamo, infatti, quali influenze possa aver desunto dal trattato di Flamel, mitico alchimista del sedicesimo secolo, impegnato, secondo la leggenda, nella trasmutazione dei metalli in oro in relazione alla pietra filosofale e nel mistero dell'immortalità, un testo assai diffuso tra gli esponenti del surrealismo e non solo punto di riferimento per Breton, tanto da citarlo nel manifesto del 1930. Un possibile terreno di confronto potrebbe derivare dal rilievo che la luce assume nel suo *Libro delle figure geroglifiche* (1399) come origine della creazione dei corpi astrali, degli esseri vegetali e animali, perché una luce superiore e misteriosa pervade anche le opere di Remedios come, per esempio, *El alquimista* (1955) o *Creación de las aves* (1957), *o El malabarista* (1956), in cui "un personaje juglar divulga […] sus teorías sobre la influencia de la magia astral para modelar individualmente el destino de las personas"[443] (Lozano, 2008: 73). Comunque, il suo è un percorso individuale e, nonostante le suggestioni iniziali del contesto parigino, procede indipendentemente da quest'ultimo, poiché, non solo non si inserisce nel gruppo come affiliata, ma, lasciando completamente Parigi, cambia ambiente e modalità di vita, per cui giunge in terra messicana ad accogliere ulteriori spunti che le permettono di coltivare le sue predilezioni per la magia

[443] "El prestidigitador de Varo hace malabarismos y juega con los astros y los planetas, su cuerpo parece estar hecho de follaje, pero está rodeado de polvo estelar, es un cuerpo astral. Como arriba así abajo, el hombre completo es capaz de gobernar y mantener los mundos creados" (Arcq, 2008: 61).

bianca[444], nell'intento di intervenire unicamente sui fenomeni naturali attraverso lo studio delle sue leggi per raggiungere la perfezione interiore e ricevere protezione, salute e prosperità, traendo energia dall'universo ed operando in armonia con le forze sovrannaturali a cui sottomettere la propria volontà. Nell'intento di risolvere la materia nello spirito, come l'uomo tende alla divinizzazione, così ogni elemento tende a ritornare verso la meta cui è stato assegnato (*entelechia*) secondo la concezione aristotelica congiungibile a quella platonica e riscoperta dai pensatori neoplatonici rinascimentali. Infatti, svolgendo il suo itinerario di ricerca in Messico, Remedios Varo viene a contatto con altre culture e tradizioni che le permettono di scoprire nuove simbologie, mitiche, archetipiche, mentre la sua esperienza concepita dalla critica come investigazione "solitaria"[445] si imposta, in verità, su un dialogo con se stessa e sul confronto e scambio, specialmente con l'amica Leonora, per proseguire nella scoperta di un mondo nuovo. Quanto indicato, infatti, dalla studiosa Julia Salmerón, riguardo al fatto che "quizá sea verdad que forman una sola mente con dos cuerpos y que esto es resultado de su comunicación espiritual" (2013: 134) (cfr. Cap. I; Cap. IX), conferma che Leonora e Remedios proseguivano il loro itinerario di ricerca come due persone che, esprimendo le proprie energie, si completavano a vicenda, complementari l'una all'altra, come nel processo alchemico, maschile e femminile, mercurio e zolfo, in unione armonica.

### 6.3. La congiunzione alchemica per Leonora e Remedios

Durante il loro percorso di esistenza a Città del Messico Remedios e Leonora svolgono sperimentazioni comuni, l'una a petto dell'altra, e manifestano una unità di intenti che deriva da una fusione spirituale, tramite un arricchimento e perfezionamento reciproco (Cfr. Cap. I), come nella congiunzione degli opposti per ottenere il *Rebis* alchemico da due parti distinte, *yin* e *yang*, che si uniscono nella figura simbolica del *Ta-ki*, dentro e fuori, terra e cielo, femminile e maschile, corpo e mente, piombo e mercurio, fusi per ottenere la "pillola d'oro", come *In* e *Yo*, femminile e maschile, spazio e tempo nel pensiero filosofico giapponese.

L'androgino, emblema, chiaramente, di tale pienezza o totalità, esito della trasmutazione, che compare spesso nelle opere pittoriche di Leonora, ma anche di Remedios, se pensiamo a *Creación con rayos astrales* (1955), o l'ibrido, prodotto

[444] In uno dei testi della sua biblioteca *La filosofia perenne* di Aldous Huxley, nel capitolo XXIV "Rituale, simbolo, sacramento", Remedios Varo evidenzia, sottolineando, la pagina che si riferisce alla magia bianca. "Gran parte della religione ritualistica non è spiritualismo, ma occultismo, un genere raffinato e benevolo di magia bianca. Orbene, come non c'è alcun male nell'arte o, poniamo, nella scienza, ma molto bene purché queste attività non si considerino come fini ma semplicemente come mezzi per la meta finale della vita, così non vi è alcun male nella magia bianca, ma anzi vi sono molte possibilità di bene finché la si tratti non come vera religione, ma come una delle vie d'accesso ad essa: come un modo efficace di ricordare alle persone dotate di una certa organizzazione psicofisica che c'è un Dio" (Huxley, 1949: 92-93).

[445] Juliana González, filosofa e amica dell'artista, dice: "La búsqueda [de Remedios] fue siempre individual -y de hecho solitaria-, sumamente crítica y escéptica, ante la abundancia de trivializaciones y falsificaciones" (González, cit. Rius Gatell, 2013: 78).

dal metamorfismo, come congiunzione tra essere umano e animale o macchina, che prende forma nei loro dipinti, rinvia, infatti, a un'ideale completezza, quantomeno utopica sul piano della realtà, ma raggiungibile sul piano della concezione creativa. Mirando alla costruzione di sé, l'androgino si conferma, dunque, a parer nostro, nel percorso creativo di ambedue, come *totem* della perfezione, della unione mistica e metafisica, che trascende ogni significato relativo all'unione sessuale[446], (secondo l'impronta dell'onnipotenza del desiderio surrealista) più presente, eventualmente, negli esiti di Leonora, più istintuale e pulsionale per carattere, nella sua ansia di libertà, rispetto a Remedios, che invita, sempre, attraverso il suo lavoro, alla meditazione con sguardo accorto[447].

Sicuramente le loro preferenze per le figure simboliche, ibride, come il Minotauro femmina, fusione tra essere femminile e essere bestiale (cfr. Cap. III), si legano anche alle influenze che circolano nella loro ricerca sperimentale quando prendono le distanze "fisiche", per il loro "esilio" volontario, e "teoriche" dall'avanguardia, per il loro desiderio del meraviglioso proiettato al di là delle esperienze surrealiste. Le loro simbologie derivano, nondimeno, da un approccio al mondo messicano come nuovo universo archetipico e primordiale, secondo una visione mitizzata, che comporta loro di individuare e scegliere modelli universali identificabili nella cultura e nelle tradizioni locali che si innestano nel loro immaginario pittorico, costituendo una mescolanza, caratteristica pressoché costante nelle loro creazioni artistiche, come integrazione e *melting pot* (cfr. Cap. VIII) di elementi che provengono dal retaggio della formazione in Europa con quelli appartenenti alle antiche civiltà del mondo latino americano, ancorché "nuovi" per ambedue. Così il loro interesse per l'alchimia viene ad alimentarsi di ulteriori conoscenze, in cui rifluiscono, nell'ottica di una confluenza e di una fusione armonica, le immagini più rappresentative dei rituali sacri dei *curanderos,* delle antiche civiltà dell'America Latina, prima tra queste quelle di *Tenochtitlán*, capitale dell'impero azteco, e di *Teotihuacán*, città precolombiana prossima a Città del Messico, recuperando la storia mitica della città in cui ambedue come "esiliate", giungono a vivere, dei Maya e degli Aztechi, e i simboli dell'inconscio collettivo delle comunità messicane delle origini, rimeditati da entrambe nei loro esiti creativi, dal momento che, indubbiamente, ne subiscono la fascinazione[448]. Leonora aveva letto il suo primo libro dedicato all'alchimia nel 1936, mentre era

[446] "En la imaginería surrealista el ser andrógino representa el mito culmen del amor y la unión mística. Además de representar el deseo de una unión espiritual o creativa, el andrógino, como la unión metafísica de lo masculino y femenino en un ser perfecto, personifica la sublimación surrealista del acto sexual (Carrington utiliza repetidamente la imagen del andrógino para representar unión sexual y suscribe la definición básica del andrógino: la fusión del hombre y la mujer)" (Salmerón, 2013: 128-129).

[447] In tal senso Janet A. Kaplan (1998: 220) interpreta la loro differenza e la pittura di Remedios, quando scrive che l'immaginario di Carrington appare più "allucinante" e quello di Varo più "concreto".

[448] "Después de vivir en México cuarenta años, todavía no puede llamar a esta tierra 'su tierra'. A este respecto tengo que decir que sus sentimientos hacia México son, como poco, paradójicos. Desde sus primeros días en el país, hasta hoy, una mezcla de fascinación y enfado, entusiasmo y asco emergen de sus comentarios sobre México" (Salmerón, 2013: 125).

studentessa presso l'Accademia di Amédée Ozenfant a Londra, e, più tardi, esamina il testo *Surrealism* di Herbert Read, che imposta anche una serie di riflessioni sul rapporto tra arte e alchimia, oltre a prediligere l'arte come forma dell'immaginario, così come si avvicina ai miti tramite il libro *The White Goddess/ La diosa blanca* di Robert Graves, mentre tra i testi di Remedios conservati nell'Archivio di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano in Messico appaiono *Meetings with Remarkable Men/ Encuentros con hombres notables* di Georges Ivanovič Gurdjieff[449], *The Secret Doctrine/ La doctrina secreta* di Madame Blavatsky[450] e *In search of the wonderful. The fragments of an unknown teaching/ En busca de lo milagroso. Fragmentos de una enseñanza desconocida* di Piotr Ouspensky[451]. Ambedue assumono, dunque, i principi teorici che si sviluppano e diffondono nel contesto europeo, mentre in Messico lavorano insieme, si scambiano tecniche e suggestioni come altre "coppie" della storia dell'arte del novecento[452].

> Carrington y Varo hablaban de filosofía, religión, pintura y literatura y se mandaban mensajes y notas diariamente. Carrington dice que durante dos décadas vio a Remedios a diario, y Remedios, en la transcripción de sus sueños, refiere a menudo que soñaba con Leonora y sus hijos, a quienes llamaba por sus nombres familiares Gabi y Palito (Salmerón, 2013: 126).

Inoltre, Janet A. Kaplan afferma:

> Varo y Carrington compartían una poderosísima capacidad de imaginación que ni una ni otra encontraba en otras personas. [...] Compartían una sensibilidad única. [...] Los temas que Varo presenta en las obras que incluyó en su

[449] L'insegnamento di Georges Ivanovič Gurdjieff (Gyumri, Armenia, 1866 - Neuilly-sur-Seine, Francia, 1949) riguarda la vita umana normalmente vissuta in uno stato di veglia apparente vicino al sonno, che si può trascendere con un metodo specifico per ottenere un livello più alto di vitalità, per raggiungere il ricordo di se stesso. Combinando il sufismo, la scuola mistica dell'Islam e altre tradizioni religiose, esoterismo e filosofia, non giunge a un sistema sincretico o a una miscellanea: Nella sua ricerca l'obiettivo finale è la consapevolezza e il "risveglio", favorendo il superamento degli automatismi psicologici ed esistenziali che condizionano l'essere umano.

[450] Helena Petrovna Blavatsky (conosciuta come Madame Blavatskij, Dnipropetrovs'k, 1831-Londra, 1891) che fonda la Società Teosofica nel 1875 a New York, pubblica uno dei suoi testi più importanti, *The Secret Doctrine*, nel 1888, che diventa un punto di riferimento per molti artisti delle avanguardie.

[451] Piotr D. Ouspensky (Pëtr D. Uspenskij, Moscú, 1878 - Lyne Place, 1947) che diffonde gli insegnamenti di questa dottrina, dopo aver lavorato con Gurdjieff per alcuni anni, come suo discepolo, nel 1921 iniziò un'indagine indipendente e propose le sue riflessioni, in particolare sugli studi relativi alla coscienza e allo studio della quarta dimensione. Nei suoi saggi Tere Arcq (2008; 2013) propone una specifica comparazione tra il pensiero degli spiritualisti, Gurdjieff e Ouspensky, e le opere di Remedios Varo.

[452] "Remedios Varo y Leonora Carrington, amigas íntimas y nombres que se pronuncian inseparables como Picasso y Braque, como Verlaine y Rimbaud" (Demente, 2008, cit. Salmerón, 2013: 136).

> presentación mexicana, el proceso transformativo de la alquimia y de lo oculto, el poder curador de la mujer y su relación con la naturaleza, e incluso la relación, tan especial y tan cargada entre la mujer y el gato, fueron todos temas de conversación y de experimentación durante las reuniones diarias de Varo y Carrington. Compartían una fascinación por ese tipo de investigaciones que iba mucho más allá de sus experimentos culinarios y absurdas recetas, por lo que llegaron a estudiar seriamente la bibliografía relacionada con lo sobrenatural (Kaplan, 1998: 93, 95, 130).

Un'attività psichica intensa, quindi, intrecciata al vivere quotidiano, nel mirare ad un itinerario comune di conoscenza per aspirare all'armonia interiore, probabilmente più facile da raggiungere per Remedios, che manifesta uno sguardo vigile prossimo alla concezione di una pittura più "cerebrale", più difficile forse per Leonora, che rivela le sue inquietudini, anche se ormai placate quando si stabilizza in Messico, riguardo agli eventi vissuti in precedenza fino all'internamento, che avrebbero potuto comportare per lei effetti devastanti se non fosse riuscita a liberarsene. Un'attività psichica che comporta, inoltre, di trasformare la realtà attraverso l'immaginazione, di modificarla e ricrearla, come emersione dell'inconscio che fluisce secondo un tempo interiore, di durata, sospeso, per cui l'*hic* et *nunc* appare fissato in un'atmosfera senza tempo e mobile, poiché si situa sulla soglia tra conscio e inconscio, nel passaggio continuo tra stato di veglia e stato di sogno, e viceversa. Il mondo misterioso che ne deriva è il luogo del meraviglioso, il territorio perfetto come spazio indefinibile di ricerca e di conoscenza di se stessi, oltre i limiti del possibile, oltre i confini dell'opinabile, come frontiera sempre aperta di un universo che per Leonora diventa liminale[453] e per Remedios si rivela l'unica "verità" percorribile[454].

[453] Nel corso degli anni ottanta del novecento, sia Carrington che Chadwick usano il termine "liminale", come suggerito dalle teorie antropologiche di Victor Turner che ha esaminato i riti di passaggio di una comunità o soggetto sociale da uno *status* socio-culturale o da un contesto ad un altro sottolineando la mobilità, il dinamismo delle individualità che vi operano come divinatrici. "Liminal -una parola utilizzata dall'antropologo Victor Turner- to describe the way communities are formed through ritual or process 'which is betwixt-and-between the normal, day-to-day cultural and social states and processes. […] Since liminal time is not controlled by the clock it is a time of enchantment when anything *might*, even should happen" (Chadwick, 1988: 2, cit. Aberth, 2010: 33).

[454] "Remedios se concentró en otros viajes: los del conocimiento y la creación. Interesada profondamente por diversas teorías, lecturas y propuestas filosóficas, religiosas y místicas, inició un viaje interior en busca de respuestas existenciales, del que su pintura es también parte inseparable. Compartió una poderosa amistad, con la artísta Leonora Carrington, y juntas hicieron este viaje de aprendizajes tejido de complicidades, sueños, humor, angustias y juegos. Y este viaje del conocimiento fue también el viaje de la creación, del descubrimiento y elaboración de un lenguaje artístico proprio: el viaje que construyó desde su estudio" (González Madrid, 2013: 100).

### 6.4. La cucina laboratorio

Lo spazio di sperimentazione per ambedue le artiste è la cucina, laboratorio domestico di carattere alchemico e di potere magico, di gestazione, di preparazione rituale. Diventa luogo prediletto di strane corrispondenze tra cibo, pittura e magia, attraverso il denominatore comune dell'arte. Elaborare una pietanza per Leonora e Remedios è un atto simile al praticare arti magiche, partecipando in prima persona ad un rito, come "hechicería doméstica" (Kaplan, 2008: 40), quando inventano ricette per preparare un piatto singolare, immaginando un accostamento fortuito di elementi, intente ai processi alchemici di distillazione e trasformazione, per cui il vissuto quotidiano assume un sapore sacrale, un valore di elevazione spirituale. La preparazione è concepita come un'autentica *performance*, al di là di essere un'attività tipica del ruolo femminile "tradizionale" e "stereotipato", come cucire o ricamare. Per Remedios sono compiti prediletti sia cucinare, una passione ereditata dalla nonna materna, sia creare i propri abiti, attività certosine sperimentate quotidianamente durante gli incontri nell'ambito dei gruppi di Gurdjieff (cfr. Cap. VI paragrafo 6.5) frequentati negli anni messicani. Nella sua abitazione nella Calle Gabino Barreda in San Rafael vicino alla Colonia Roma, insieme ideano le pietanze più strane e al tempo stesso preparano il colore con la tempera ad uovo come nelle tecniche in uso nei tempi medioevali, per cui la pittura può approssimarsi all'arte culinaria. Julia Salmerón (2013: 126) scrive: "Se aparecían en los sueños la una de la otra y disfrutaban cocinando juntas platos incomestibles, preparados con los exóticos ingredientes que encontraban en los muchos mercados de México D. F.". Anche Luis Buñuel, come indicato nel capitolo precedente, viene invitato ad assaggiare uno dei loro piatti, "como el montón de tapioca blanca condimentada con caldo de pescado y coloreada con tinta de calamares, que era recibida con entusiasmo cuando lo servían [...] diciendo que era caviar raro y caro" (Kaplan, 1998: 92). Provocano effetti spaesanti per gli elementi che li compongono, accostati in modalità inconsuete, capaci di suscitare particolari percezioni e di generare reazioni forti, sogni erotici, visioni, similmente al metodo paranoico critico daliniano, nella volontà di stupire deragliando dalle abitudini proprio come nell'ottica surrealista. Negli scritti di Remedios che non hanno mai raggiunto una forma organica, ma che rimangono come testimonianze diaristiche o di appunti stesi in quaderni diversi in modo similare alla scrittura automatica accompagnati da un torrente di immagini, compaiono indicazioni sommarie o spunti relativi a visioni e ricette per curare l'insonnia e per indurre sogni (cfr. Cap. VI. Studio di caso).

Nelle opere di Leonora spesso appare il tavolo da mensa come altare sacrale e conviviale per gli iniziati, prevalentemente figure androgine, che sono invitati al banchetto alchemico, come in *Sidhe, The White People of the Tuatha dé Danaan* (1954) in cui sembrano in attesa di assumere il cibo sapienziale da una scodella che contiene un liquido aureo, come esito della mescolanza dei metalli. Circondata da frutti, tra i quali, la melagrana, simbolo di prosperità e desiderio

erotico, è dipinta anche in *Hunt Breakfast* (1956), abbinata all'uovo, che rinvia alla generazione, come per Remedios. In *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975)[455], ricompare, oltre alla melagrana, nella stanza "rossa" della conoscenza, una scodella sul fuoco pronta per il mescolamento della materia, la polvere ottenuta dalla macinazione del mais per ottenere le *tortillas*, simile a quella aurea per la trasmutazione in oro, mentre il tavolo circolare, su cui compaiono carote, peperoni, un cavolo e teste di aglio, sembra una piastra messicana, un *comal*, sotto la quale sono posati i vasi alchemici, quasi di fronte a una maestosa oca bianca, emblema della divinità madre celtica che assiste sospettosa al procedimento alchemico di preparazione di una ricetta[456].



Fig.60. Carrington, L. (1954). *Sidhe, The white people of the Tuatha dé Danaan/ Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan.* [Olio su tela, 59,5 x 78,5 cm]. Recuperato da http://petitgaleriedart.blogspot.com/2014/07/leonora-carrington-sidhe-white-people.html

[455] "My love for the soil, nature, the gods was given to me by my mother's mother who was Irish from Westmeath, where there is a myth about men who lived underground inside the mountains, called the little people who belong to the race of the 'Sidhe'. My grandmother used to tell me we were descendants of that ancient race that magically started to live underground when their land was taken by invaders with different political and religious ideas. They preferred to retire underground where they are dedicated to magic and alchemy, knowing how to change gold. The stories my grandmother told me were fixed in my mind and they gave me mental pictures that I would later sketch on paper" (Carrington, 1974, cit. Aberth, 2010: 12).

[456] L'artista riunisce così nelle opere aspetti quotidiani, elementi e arredi della tradizione messicana, l'eredità irlandese tramite le suggestioni e i riferimenti ai racconti infantili della nonna materna, testimoniando la sua fascinazione per mondi diversi che si riuniscono e convivono senza giustapposizioni. Secondo l'universalità del principio originario della umana esistenza, al di là delle differenze di etnia, di cultura, di usi e costumi, di lingua, tutte le civiltà possono accomunarsi nell'idea di riconfermare il legame ancestrale e la tendenza dell'essere umano a rivolgersi nel suo cammino verso l'ignoto per desiderio di conoscenza.

L'uovo cosmico ricompare in *The Chair, Daghda Tuatha dé Danann* (1955), un'opera dedicata al trono della stanza della perfetta conoscenza, e raffigurato in dimensioni giganti in *AB EO QUOD* (1956), posato su una mensa, mentre riceve stille di linfa da una rosa bianca dipinta all'estremità superiore dell'opera, in cui un cartiglio applicato sullo schienale di una sedia-trono recita un passo tratto da *Ascensus Nigrum*, un ermetico trattato di alchimia del 1351: "Ab eo quod/ nigram/ caudam habet/ abstine,/ terrestrium/ enim deorum/ est"[457], una frase che assume un carattere superstizioso e premonitorio.

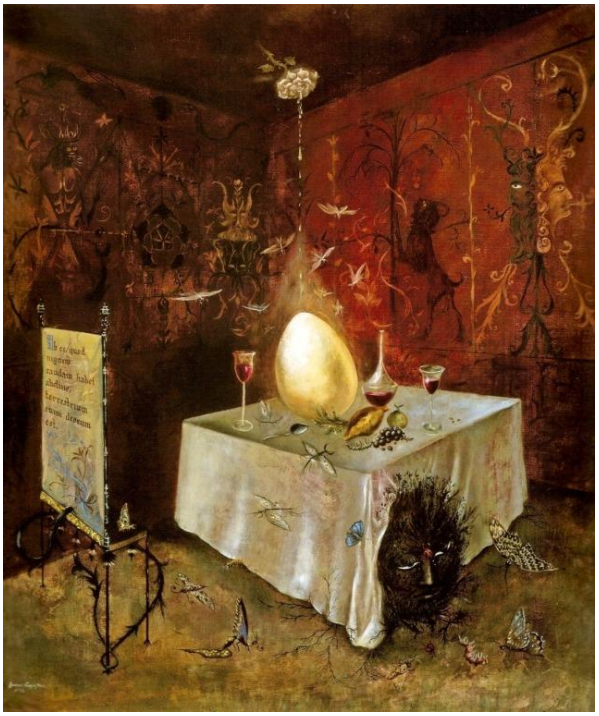


Fig. 61. Carrington, L. (1956). *AB EO QUOD*. [Olio su tela, 71,1 x 61 cm]. Recuperato da https://onesurrealistaday.com/post/52099086967/ab-eo-quod

Altrettanto premonitoria diventa l'opera *Naturaleza muerta resucitando*, dipinta da Remedios poco prima della scomparsa, in cui campeggia una mensa rotonda che ruota su se stessa, secondo un movimento circolare che assume un significato simbolico ed esoterico, riferendosi all'energia cosmica. Si presenta come "un equipo universal de ensayo alquímico" e "en su movimiento circular se convierte en una metáfora de la vida"[458].

[457] Allontanati da ciò che ha una coda nera, è infatti proprio degli dei terrestri.

[458] "Esta pintura es, al mismo tiempo, un autorretrato simbólico y un modelo del universo que resume la mayor parte de los principios postulados tanto por Gurdjieff como por Ouspensky […] -che- decía que en la naturaleza no hay algo inanimado o muerto, todo tiene vida y cada cosa es, para él, inteligente y consciente a su propia manera, pero nuestra mente limitada no nos permite entenderlo así, porque por lo general comprendemos las cosas por analogías. […] La naturaleza muerta de Remedios resucita porque ha comprendido la vida inteligente de todas las cosas del universo, ha alcanzado la unidad en sí misma. […] *Naturaleza muerta resucitando* parece ser un

> El lienzo representa una habitación en primer plano, conectada a un espacio posterior, iluminada parcialmente por la luz de una vela, la cual ocupa el centro de una mesa que a su vez está formada por triángulos. La mesa tiene un mantel que gira movido por una fuerza cuyo origen no vemos en el cuadro. Sobre la mesa giran ocho platos y sobre los platos, justo alrededor de la llama de la vela, giran frutas de colores similares y de diferentes tamaños. [...] Aunque la escena es parcialmente dinámica, el entorno nos envuelve en una sensación de calma. [...] Conectando astronomía y geometría [...] encontramos también una evocación de las teorías de Kepler. […] La elipse es una especie de círculo alargado. [...] La representación simbólica de los elementos plásticos presentes en esta obra se basa fundamentalmente en las doctrinas de George I. Gurdjieff, [...] que estudió Remedios Vro de manera profunda -también en México, donde asistió a los grupos de seguidores del gran maestro espiritualista que- enseñaba a sus alumnos el poder de la danza circular (Rivera, 2009: 181, 189, 191).

Continua Magnolia Rivera citando i giudizi di altri studiosi:

> Fuerza centrípeta y centrífuga parecen unirse, como la generación y la muerte, que en lugar de ser opuestas entre sí son complementarias. […] Cuando Lourdes Andrade -(1996: 28)- escribe acerca de este óleo […] dice que ha sido considerado el "autorretrato simbólico o espiritual" de la artista. [...] Estella Lauter -(1984: 86)- dice que este cuadro es "quizá la imagen más radical de creatividad humana que podamos imaginar -este dios- como responsabilidad de la continuación de la vida inanimada". […] Debra D. Andrist, dice que "nos muestra la fuerza a través de la regeneración dentro de una escena doméstica asociada con el poder femenino" (Rivera, 2009: 194).

In ogni caso, l'opera si riferisce all'eterno ritorno, all'unità ancestrale, per captare le energie cosmiche e sentirsi in congiunzione armonica con l'universo.

Spesso, infatti, nelle sue opere Remedios esprime il desiderio di captare le energie cosmiche, dipingendo raggi luminosi che collegano gli astri alla terra, come in *Creación de rayos astrales*[459], o la polvere stellare che alimenta la natura

---

testimonio final en el que Remedios, como la luz de la vela, se integra con el cosmos. […] La materia retorna al estado divino. Remedios Varo se hizo una con la luz. Mediante sus pinturas encontró la 'llave mágica' y abrió finalmente las puertas de lo milagroso" (Arcq, 2008: 83-84).

[459] "En esta obra Remedios Varo representa el proceso de creación de un ser humano. La figura central de esta obra, que es apenas un entramado de líneas que forman la silueta de un cuerpo humano, es bordada no por hilos, sino por rayos de luz provenientes de astros o planetas que se reflejan en los espejos que lo rodean apuntando a su cabeza (centro intelectual), su corazón (centro emocional), su pierna (centro físico o motor) y a su plexo solar (centro instintivo y sexual). Otro personaje, sentado en una silla y con un libro abierto a su lado, sostiene un espejo en la mano. ***Él*** es quien controla y dirige los rayos de luz hacia el corazón. […] Parece que el hombre cobra vida gracias a una voluntad divina, a la acción de un demiurgo que establece su destino previamente escrito en un libro, pero al mismo tiempo coloca a sus pies todas las posibilidades, las diferentes dimensiones a las que puede acceder si logra conseguir la unidad dentro de sí mismo y con el universo" (Arcq, 2008: 49).

o la luna prigioniera come in *Papilla estelar*, che proviene dall'alto, dall'universo infinito.

> En una especie de torre que parece flotar en medio de una atmósfera sutil, vaporosa, una mujer alimenta a la luna con una papilla creada con un curioso instrumento. Gurdjieff decía que la "energía que alimenta a la luna se forma en la Tierra mediante la acción conjunta del sol, de todos los demás planetas del sistema solar y de la misma Tierra. Esta energía se junta y se conserva en un enorme acumulador situado en la superficie de la Tierra. Este acumulador es la vida orgánica en la Tierra. Y la vida orgánica en la Tierra es lo que alimenta a la luna […] la luna se alimenta de todo cuanto vive y crece en la Tierra" (Arcq, 2008: 70)[460].

Il nutrimento prediletto da ambedue è, chiaramente, la veggenza, come conoscenza del Tutto, rivelazione paragonabile al dogma cristiano. Alchimia e religione non sono in contrasto.

> L'alchimia trova […] una precisa corrispondenza nella Cabala, che studia le intime associazioni, simbologie e misteriose polivalenze del Verbo, ovvero le virtù creative della parola. Se il mondo fu fatto attraverso la parola di Dio, la poesia "imita" questo procedimento: giacché l'uomo fu plasmato a somiglianza di Dio, (secondo il pensiero religioso) e l'artista ripropone (o addirittura sostituisce, secondo il credo romantico) il suo gesto (Carrington, cit. Colle, 1994: 84).

In tal senso la dottrina alchemica concepisce le figure di Cristo e della Vergine come alimentatrici del processo di cambiamento, in quanto che sopravvivono nell'immaginario come attori e potenziatori della trasformazione[461]. Sicuramente sia Leonora Carrington che Remedios Varo approdano all'alchimia e all'esoterismo per accrescere le proprie energie fisiche e spirituali, conoscere elementi ulteriori relativi al potere ed alle potenzialità dell'essere umano, così da

[460] L'idea di nutrire la luna doveva interessare l'artista, dal momento che ha evidenziato le pagine 104-106 della sua edizione conservata nella sua biblioteca del libro di Piotr D. Ouspensky, *En busca de lo milagroso. Fragmentos de una enseñanza desconocida* che ne parlano. La edizione di Eneagrama senza data è la stessa che Tere Arcq consulta e inserisce nel suo saggio e a cui ci riferiamo in questo studio.

[461] "L'individuo deve lottare per la realizzazione della felicità per se stesso, e su questa terra. Il 'domani si farà credito' delle religioni monoteiste e deve essere sostituito da 'l'amore oggi e qui'. Per dirla con Fourier: 'Il culto dell'armonia dovrà dare fin da questa vita ciò che le religioni civilizzate promettono per l'altra. Soltanto a questa condizione egli [l'uomo] potrà diventare unitario' (1816: 16). Breton ribadirà che l'educazione religiosa 'veglia affinché l'essere umano sia sempre pronto a differire il possesso della verità e della felicità, a riportare ogni velleità di compiacimento integrale dei propri desideri in un 'aldilà' fallace" (Breton, 1937: 75-76)", (Schwarz, 1989: 42).

concepire i mutamenti ed i passaggi alchemici come stadi essenziali della propria esistenza e continuo viaggio mirato alla conoscenza di se stessi.

Nutrimento per lo spirito, dunque, come la parola biblica e la rivelazione profetica, la conoscenza alchemica è l'energia per l'illuminazione, comporta il responso oracolare, come gli effetti recati da una natura animata in relazione a una religione animistica, senza gerarchie e senza distinzioni, per cui ogni elemento dialoga con altri appartenenti a diverse culture e origini come nella concezione teosofica, poiché è un simbolo che invita e aiuta a procedere nel cammino verso la verità come acquisizione della conoscenza, della consapevolezza di sé.

Ambedue concepiscono il potere femminile come potenza energetica, come elemento ineludibile per la congiunzione degli opposti; la donna è, infatti, fautrice, alimentatrice dell'unità, della completezza come integrazione armonica che si risolve nel *Rebis*; è lei stessa a permettere l'attivarsi del processo. Ciò significa che a lei è attribuito e affidato un compito escatologico, a lei è consegnata la chiave per il verificarsi dell'unione cosmica, ed è lei a concedere, con spirito di servizio, la parola o la formula magica per approdare alla rivelazione della verità, alla saggezza raggiungibile. L'unione tra *animus e anima*, maschile e femminile[462] (cfr. Cap. II), che compare nei trattati alchemici nelle forme dell'Ermafrodito, dell'androgino, è l'emblema della trasmutazione per garantire, come menzionato, l'unità del Tutto.

Carl Gustav Jung scrive:

> L'essere primordiale androgino diventa simbolo dell'unità della personalità del Sé, in cui trova pace il conflitto degli opposti. L'essere primordiale diventa così una lontana "meta" dell'autorealizzazione umana, in quanto era fin dall'inizio una proiezione della totalità inconscia. La totalità umana consiste infatti nell'unificazione della personalità cosciente e inconscia (Jung, 1980, cit. Schwarz, 1986: 35).

Attraverso tre momenti, dunque, dalla presa di coscienza dell'io diviso all'impulso alla differenziazione tramite incesto filosofale, al ritorno alle origini come identificazione con l'Androgino primordiale, *filius philosophorum*[463], pietra

[462] "Quella sessuale è la conoscenza archetipica. L'opposizione maschile-femminile è il modello per tutte le altre polarità. Riuscire a superare la dualità sessuale significa potere conciliare tutte le altre opposizioni e, in ultima analisi, riconoscere la non dualità della dualità, raggiungendo così la conoscenza suprema che implica, attraverso l'identificazione con il sesso opposto, l'instaurarsi di un rapporto d'interdipendenza anche con l'universo personificato […] per la donna, dal maschile cosmogonico; per l'uomo, dal femminile creativo" (Schwarz, 1986: 33).

[463] "L'incesto filosofale (la *coniunctio oppositorum*) dell'alchimista realizza la sua aspirazione più profonda: conquistare l'immortalità. Infatti il figlio di queste Nozze: il *filius philosophorum*, è l'immortale androgino (il *Rebis*) che si identifica con la pietra filosofale, annunciata dalla sua nascita. Il *Rebis* è il prodotto delle nozze chimiche tra il mercurio (la donna, principio lunare) e lo zolfo (l'uomo, principio solare). Nozze che hanno carattere incestuoso. La coppia luna-sole è il prototipo della coppia incestuosa e rappresenta allegoricamente la serie infinita delle opposizioni. La loro unione simboleggia il ritorno all'unità primordiale, la conciliazione dialettica degli

filosofale e prodotto delle nozze chimiche tra il mercurio, elemento femminile nonché principio lunare e lo zolfo, elemento maschile, principio solare, è possibile ricondursi all'armonia. L'equilibrio è garantito da due componenti che si completano ed esaltano a vicenda in un terzo elemento completamente nuovo, metafora dello stato di grazia secondo l'amor folle di Breton e l'amore sublime di Péret (cfr. Cap. IV), emblema di scambio vicendevole che implica il dinamismo e l'unità di intendimenti nel segno della mutua amicizia di Leonora e Remedios.

### 6.4.1. Accostamento fortuito e onirismo. Studio di caso. Una ricetta per sogni erotici.

Tra le carte di Remedios emerge una testimonianza scritta di un sogno (cfr. Anexo II. Textos. 15.2.6.10. Sueño n. 10) che si è concretizzato, come in altri casi, in un'opera, in cui lei stessa, condannata a morte, compare come detentrice di segreti e verità imperscrutabili. Quando impreca al suo esecutore, questi le chiede perché provasse timore dal momento che è una veggente dotata di una profonda sapienza. Capisce, allora, che lui ha ragione e che la morte è importante per la purificazione e il rinnovamento: morire a se stessi per rinascere. L'uovo che le appare, come immagine onirica e simbolo ricorrente anche nelle opere di Leonora, protetto dalla donna ovale o come elemento di una mensa, rinvia alla generazione ed alla energia cosmica.

Remedios Varo riferendosi al carnefice con cui parla nel sogno:

> Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus "destinos" con los míos, pues, una vez hecho este tejimiento, quedaríamos unidos para la eternidad. El verdugo pareció encontrar muy razonable mi petición y me concedió unos diez minutes más de vida. Entonces, yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). El material con que lo tejí eran como cintas que se materializaban en mis manos y que, sin ver de dónde venían, yo sabía que eran su substancia y la mia. Cuando acabé de tejer esa especie de huevo, me sentí tranquila, pero seguía llorando. Entonces le dije al verdugo que ya podia matarme, porque el hombre que yo quería estaba tejido con migo para toda la eternidad (Castells Molina, 2009: 132-133).

Nella cucina, come luogo alchemico, per la sperimentazione Remedios e Leonora trascorrono il tempo a mescolare gli ingredienti, come due streghe intente a inserire nel calderone che bolle sul fuoco purificatore una strana varietà di componenti per preparare la pozione curatrice o un filtro d'amore. Gli elementi

---

opposti, la *coniunctio oppositorum*. […] Jung ha riconosciuto in queste nozze chimiche una metafora per la ricostituzione dell'integrità della personalità divisa attraverso l'unione dell'*anima* e dell'*animus*" (Schwarz, 1986: 36).

che rifluiscono nel liquido in ebollizione sono accostati con fantasia per generare sogni che rinviano ad uno stato di eccitazione molto simile alla paranoia critica daliniana, o allo stato di irritabilità ernstiana (cfr. Cap. III; Cap. X); anche se Remedios predilige l'automatismo come gioco per cui niente è preordinato e tutto è affidato al caso. Gli ingredienti indicati per le sue ricette sono combinati con estrema casualità e appaiono sorprendenti, suscitando effetti veramente spaesanti.

L'artista scrive:

> Ingredientes:
>
> Un kilo de raíz fuerte. Tres gallinas blancas. Una cabeza de ajos. Cuatro kilos de miel. Un espejo. Dos hígados de ternera. Un ladrillo. Dos pinzas para ropa. Un corsé con ballenas. Dos bigotes postizos. Sombreros al gusto. Se despluman las gallinas conservando cuidadosamente las plumas. Se deja hervir en dos litros de agua destilada o de lluvia, sin sal y con la cabeza de ajos pelados y molidos. Se deja hervir a fuego lento. Mientras hierven las aves, colóquese la cama orientada de noroeste a sudeste y déjese reposar con la ventana abierta. Ciérrese la ventana media hora después y colóquese el ladrillo bajo la pata izquierda de la cabecera de la cama que debe estar al noroeste. Déjese reposar. Mientras reposa la cama, rállese directamente sobre el caldo la raíz fuerte, teniendo cuidado de que las manos estén constantemente impregnada por el vapor. Revuélvase y déjese hervir. Se toman los cuatro kilos de miel y se extienden con una espátula sobre las sabanas de la cama. Tómense las plumas de las gallinas y espárzanse sobre las sábanas embadurnadas de miel. Tiéndase la cama con cuidado. (No es indispensable que las plumas sean blancas, pueden también usarse de color, pero hay que evitar las llamadas de gallina de Guinea pues éstas producen a veces un estado ninfomaniaco de larga duración o graves casos de priapismo). Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonríase, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio napoleónico, capelo cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etc.). Ponga en un platito las dos pinzas para ropa y déjelo junto a la cama. Entíbiense al baño de María los hígados de ternera teniendo mucho cuidado de que no lleguen a hervir. Colóquense los hígados tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo) o en ambos lados de la cama al alcance de las manos (en casos de sadismo). A partir de este momento todo debe terminar de hacerse a gran velocidad para impedir que los hígados se enfríen. Corra y vierta velozmente el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo; sonría, beba un sorbo del caldo; pruébese todo. Tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz. [Con] el caldo ya ingerido, corra a la cama, acuéstese entre las sábanas preparadas, tome rápidamente las pinzas para ropa e introduzca en cada una de ellas el dedo pulgar del pie. Estas pinzas deben conservarse toda la noche y colocarse en un ángulo de 45° en relación con el dedo oprimiendo fuertemente la uña. Esta sencilla receta da siempre buenos resultados y las personas normales pueden ir placenteramente del beso a la estrangulación; de la violación al incesto, etc. etc. Las recetas para casos más complicados, como son los de necrofilia, autofagia, tauromaquia, alpinismo y

> otros, se encuentran en un volumen especial de nuestra colección: *Consejos discretamente sanos* (Mendoza Bolio, 2010: 212-214).

Le bizzarre e inconsuete commistioni che Remedios Varo propone suscitano effetti di straniamento nel lettore, come l'accostamento fortuito adottato nelle tecniche surrealiste, oltre a generare curiosità e stupore, sollecitando il lato comico dell'humor. Invita a spalmare quattro chili di miele sulle lenzuola ed a cospargere le penne di gallina sul letto, spostato secondo i punti cardinali così da assumere una posizione scaramantica, come il mattone rosso "sotto la gamba sinistra a capo di esso". Consiglia di indossare un corsetto con le stecche di balena e i baffi finti, provando cappelli a scelta, dal cardinalizio, al berretto basco o a tre punte napoleonico, ironizzando sull'incontro d'amore e sull'ibridismo dei protagonisti, mentre predispone gli elementi che acquisiscono un significato "rituale", dall'aglio, tipico delle streghe, ai pomodori pelati che cuociono a fuoco lento. Indica come evitare la ninfomania e il priapismo, o come utilizzare i fegati caldi in bagno d'acqua in luogo di un cuscino (in caso di masochismo) o disposti su entrambi i lati del letto, a portata di mano (in casi di sadismo). L'assaggio del brodo alchemico, fino a consumarlo tutto, rinvia alla capacità di assumere conoscenza, mentre alcuni aspetti suscitano chiaramente il riso, come i seguenti gesti che sembrano tipici di un rituale: prendere rapidamente delle mollette per metterne una su ogni alluce, indossandole per tutta la notte, saldamente premute, con un angolo delle dita di 45 gradi.

Remedios conclude che la ricetta può garantire buoni risultati per il "momento" erotico e ogni persona può così procedere piacevolmente da un bacio allo strangolamento, dallo stupro all'incesto, parole che sfiorano il grottesco fino all'eccesso, ma che rinviano anche al carattere critico ossessionale daliniano, sempre con un fondo di ironia, nonché al potenziale erotico ed all'accostamento fortuito tra una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo operatorio. Ciò non nasconde significanze relative al sessuomorfismo della macchina celibe per definire il bello, secondo l'espressione di Lautréamont (cfr. Cap. II), scardinando i parametri tradizionali del fare arte con sorprese e provocazioni, così da determinare l'effetto *shock* e il *no sense*. Remedios termina sempre con un gioco ironico di parole che si accostano per pura coincidenza e, con sguardo divertito, aggiunge che ricette simili per i casi più complessi, come ad esempio la necrofilia, l'autophagia, la tauromachia, l'alpinismo e per ogni necessità, si possono trovare in un volume speciale a disposizione nella collezione di "Consigli per la salute".

-

### 6.5. Le suggestioni dei maestri dello spiritualismo: da Gurdjieff a Ouspensky

Leonora e Remedios concedono spazio alla trasmutazione alchemica, poiché solo il cambiamento può comportare il riconoscimento per migliorarsi attraverso un percorso psichico individuale. Possiamo, così, immaginarle intente a scoprirne i passaggi, simili alle tappe di una autoanalisi. Ognuno deve lavorare sul proprio

sé, come sottolinea Georges Gurdjieff, traendo consigli da una guida capace di controllare il processo, combattendo con se stessi, lottando per allontanare i difetti, impegnandosi negli esercizi corporei, dedicandosi ai compiti quotidiani, nel tentativo di elevarsi ogni volta. Remedios ha potuto approfondire aspetti della sua dottrina, utili riferimenti per il suo lavoro, attraverso la frequentazione dei gruppi di seguaci del maestro, costituitisi in Messico[464], anche se aveva conosciuto le sue teorie negli anni parigini (cfr. Cap. I). Si recava abitualmente, insieme a Leonora Carrington, nei loro luoghi di riunione, probabilmente avendo conosciuto Eva Sulzer[465] (cfr. Cap. I), amica di Alice Rahon e Wolfgang Paalen, assidua partecipante[466], anche se ambedue non hanno mai aderito, mantenendo la loro indipendenza (quasi gelose della propria autonomia) come nei confronti del "nucleo direttivo" dell'avanguardia surrealista. "Varo, proprio come Carrington, è assai lontana da qualsiasi tipo di fanatismo o adesione acritica e non si unirà mai al gruppo, pur essendo assai affascinata dalle teorie di Gurdjieff e studiandole approfonditamente" (Centazzo, 2014: 83).

Come scrive Masayo Nonaka:

> Varo was interested in the comprehensive and balanced inner development that Gurdjieff advocated and visited the groups with Carrington. […] Varo must have purchased books on spirituality at the Libreria Britannica, an occult bookstore founded by Collin, but she was never formally part of the Gurdjieff group, nor did she join in group practice. Her pursuit was more individualistic, though toward the end of her life she is said to have studied the Gurdjieffian philosophy with special intensity, working closely with Sulzer, who participated for years in regular group study of Gurdjieff's teachings. […] Gurdjieff's attempt to establish harmonization with the universe through task such as music, painting, and sacred dance inspired the members of the group, including Carrington in her quixotic surrealist novel *The Hearing Trumpet*, which

[464] "One of the founders of the Gurdjieffian groups in Mexico in 1951was Christopher Fremantle - che pubblicò nel 1993 *On Attention: talks, essays and letters to his pupils*- whose area of specialization was precisely painting and part of his teachings included plastic exercises in forms and color. The liveliness and movement that Varo grants to all objects and figures represented, as well as her characteristically limited two-toned palette to evoke a particular emotion, reminds us of some of Fremantle's practical and theoretical practices" (Comisarenco Mirkin, 2009: 80, nota n. 13).

[465] Diversamente spiega Tere Arcq, attribuendo rilievo alla figura di Remedios Varo: "Dos de las amigas más cercanas de Remedios Varo, Eva Sulzer y Francine Nicole, llegaron a los grupos por recomendación de Remedios. Unos años después, Sulzer se convirtió en la dirigente en México, asesorada en muchas ocasiones por Remedios. Los intercambios con Sulzer y Fremantle nutrieron profundamente la imaginación de la pintora" (Arcq, 2013: 75).

[466] "En 1958, cuando murió el dirigente de los grupos mexicanos, el senor Wolf, Christopher Fremantle y Henry Tracol, que había venido de la Fundación Gurdjieff de París para dictar una serie de conferencias, decidieron que Eva Sulzer quedaría a la cabeza. Sin embargo, en las actas de la fundación se establece que Sulzer fue oficialmente designada como líder del grupo hasta el 4 de enero de 1960. […] Olga Salas Portugal, que formaba parte de los grupos en aquellos años, recuerda que en un principio Eva Sulzer no estaba preparada para dirigir la enseñanza, pero Remedios Varo sì, por lo que Fremantle pidió a Remedios que se hiciera cargo de los grupos junto con Eva. Varo, comenta Francine Nicole se sentaba al fondo de la habitación en silencio, y al terminar la sesión conversaba en privado con Eva Sulzer y Christopher Fremantle" (Arcq, 2008: 47).

introduces the cosmic dance of the residents of a retirement home for elderly ladies (Nonaka, 2012: 15).




Fig. 62. Libri della biblioteca di Remedios Varo nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.

Se nella biblioteca in casa di Remedios appaiono libri[467] come *In search of the wonderful. Fragments of an unknown teaching/ En busca de lo milagroso. Fragmentos de una enseñanza desconocida* di Piotr D. Ouspensky, certamente ha anche letto e analizzato *Tertium Organum*[468] terminato dal medesimo autore nel 1912, che propone un terzo organo del pensiero, *The Secret Doctrine* di Helena Blavatsky, con particolare riferimento alla cosmogonia, e *I Ching*, un testo, probabilmente spesso consultato dall'artista, che, attraverso un linguaggio simbolico, propone consigli per prevenire gli eventi futuri. Sicuramente anche

> la teologia medievale di Meister Eckhart, i Sufi, le varie leggende legate al Sacro Graal, la geometria pitagorica sacra, la psicologia junghiana […] ma anche gli scritti di Marsilio Ficino, Tommaso Campanella e Giordano Bruno, pensatori rivoluzionari che hanno poi ispirato i pittori del Rinascimento tanto cari ad ambedue, […] diventano fonti da cui attingere, in un sincretismo vorace ed onnivoro (Centazzo, 2014: 81).

[467] "Su biblioteca estaba conformada por una gran variedad de libros de carácter esotérico, e incluía todas las publicaciones de Gurdjieff y Ouspensky y de algunos de sus discípulos, Maurice Nicoll y Rodney Collin-Smith" (Arcq, 2008: 24; 2013: 66) che giunge in terra messicana nel 1948 per insediarsi in una "hacienda" a Tlalpan e espone le teorie di Gurdjieff nel libro *El desarrollo de la luz*.

[468] Terminato il libro, Claude Fayette Bragdon, architetto e scrittore, partecipante alla *Theosophical Society* in America, è stato il primo a tradurlo e pubblicarlo negli Stati Uniti senza che l'autore lo sapesse.




Fig. 63. Libri della biblioteca di Remedios Varo e fotografie dei suoi gatti nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, México D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.

Per Remedios, come per Leonora, è stato un fatto naturale avvicinarsi alle concezioni esoteriche e spiritualistiche, poiché permettono di approfondire la conoscenza di sé e del mondo, nel proprio cammino in cui vita e opera sono coincise l'una a specchio dell'altra. Alla continua ricerca dell'armonia, sicuramente Remedios si è interessata alla teoria di Gurdjieff del "quarto percorso", come armonizzazione, attraverso il controllo di sé, tra nucleo emozionale, fisico e intellettivo. L'essere umano, secondo il mistico armeno, è, infatti, costituito da quattro stanze e, mediante il risveglio dallo stato ipnotico, può rendersi pienamente consapevole, agire e liberare la propria immaginazione per creare e cambiare totalmente la propria vita.

> Avanza una teoria non distante dalle speculazioni surrealiste di Breton e compagni, affermando che la vita dell'uomo è come uno stato di veglia ai limiti del sonno e del sogno e per trascendere questo stato e raggiungere la consapevolezza, è essenziale compiere un percorso dentro di sé. Gurdjieff coniuga l'autoanalisi allo studio del mondo circostante come mezzo di accrescimento spirituale. Questa prospettiva si riflette ampiamente nell'approccio alla pittura di Remedios Varo (Centazzo, 2014: 83).

La "quarta via"[469], dunque, al di là di quella del fachiro, del monaco e dello yogi, figure metaforiche[470] che, come sottolinea Dina Comisarenco Mirkin,

[469] Secondo le descrizioni riportate negli scritti di Ouspensky, che ha utilizzato l'espressione "quarta via" riferendosi agli scritti del maestro, un uomo che abbia raggiunto certe capacità attraverso le prime tre vie, per diventare completo deve, attraverso un processo complesso e doloroso di "rifusione" di quanto ha precedentemente cristallizzato, iniziare da capo un lavoro anche pericoloso e difficile su quelle parti che ha lasciato sottosviluppate.

appaiono in *Beelzebub's Tales to his Grandson*, il primo libro di una trilogia, si può intraprendere solo tramite la "conoscenza di se stessi", un principio che, al di là del pensiero di Socrate, riguarda ogni dottrina filosofica, che stimola ad osservarsi, per il ricordo di sé, per ricercare la chiave che garantisce l'immortalità "Come in alto così in basso e come dentro così fuori" (Gurdjieff, 1997: 428) è un'espressione tratta dalla Tavola Smeraldina di Ermete Trismegisto, che invita a rivolgere l'occhio verso la mente superiore per la vera conoscenza. Remedios Varo, alla continua ricerca dell'armonia, quando era in Messico, era certamente interessata alla teoria della "quarta via" come armonizzazione, attraverso l'autocontrollo, tra il nucleo emotivo, fisico e intellettuale per uno sviluppo simultaneo equilibrato di se stessa.

> Piotr D. Ouspensky y Georges I. Gurdjieff desepeñaron un papel trascendental y, tal vez, le proporcionaron justamente esa "llave magica" que le permitiò plasmar en sus pinturas la visión extraordinaria de una mente consciente. […] De acuerdo con este sistema, en cada hombre, desde su nacimiento, predomina un centro sobre los otros dos y éste determina el camino que va a guiar su existencia. El "faquir" es aquel cuya energía es predominantemente física; el "monje" funciona a partir del centro emocional, y el "yogui" se mueve por la vida gracias al desarrollo de su pensamiento (Arcq, 2008: 48).

Nella quarta via lo studio di se stessi tocca tutti i lati dell'essere umano simultaneamente, non ha una forma definita, ma tenta di fondere le altre tre vie ed i relativi metodi armoniosamente con un lavoro scambievole sul corpo, sulle emozioni, sulla mente, ogni volta abbinando l'uno con l'altro per operare su un punto o posizione della triade e procedere, individuandone una quarta, nella vera conoscenza riunendo tutte le manifestazioni passate e presenti attraverso il risveglio della coscienza.

Georges I. Gurdjieff scrive in *Beelzebub's Tales to his Grandson*:

> Per quanto riguarda le verità, senza dubbio comprensibili, con proprie verità oggettive che saranno messe alla luce da me nella terza serie ho intenzione di renderle accessibili esclusivamente a coloro tra gli ascoltatori della seconda serie dei miei scritti che saranno selezionati da persone appositamente preparate secondo le mie istruzioni specifiche (Gurdjieff, 1997: 428)[471].

---

[470] L'essere umano è composto da quattro stanze e, attraverso il risveglio dello stato ipnotico, può diventare pienamente consapevole, agire e liberare la propria immaginazione per creare e cambiare totalmente la sua vita. La Via del Fachiro si esprime attraverso l'uso del corpo per raggiungere un livello superiore di coscienza; la Via del Monaco si esprime attraverso l'uso della componente emotiva, come la fede e il mistico "rapimento"; la Via del Yogi utilizza la parte intellettuale attraverso la conoscenza.

[471] Nella pagina finale dell'ultimo capitolo del libro, Gurdjieff invita a considerare l'attenzione attiva per sollecitare associazioni automatiche. Questo aspetto potrebbe trovare punti di congiunzione con l'automatismo psichico sperimentato da Remedios.

Anche Ouspensky diventa un punto di riferimento per numerosi artisti, che si avvicinano all'esoterismo ed al misticismo filosofico nei tempi delle avanguardie storiche, tra i quali la stessa Leonora e Esteban Francés, con cui Remedios instaura un legame affettivo. Seguace e discepolo di Gurdjieff, nel citato *Tertium Organum* approfondisce aspetti relativi alla quarta dimensione rispetto alle tre conosciute dal punto di vista scientifico, come se un piano ulteriore venisse aggiunto a quelli consueti della misurazione matematica, relativo alla coscienza superiore ed alla conoscenza spirituale. Rispetto all'essere piatto del mondo unidimensionale e bidimensionale, la terza e la quarta dimensione, che nell'ambito della critica d'arte nel clima dell'avanguardia da Guillaume Apollinaire è concepita come non dimensione dell'infinito, come scrive in *Les peintres cubistes.Méditations esthétiques/ Los pintores cubistas: meditaciones estéticas*, dal momento che "essa rappresenta l'immensità dello spazio che si eterna in tutte le direzioni in un momento determinato. È lo spazio stesso, la dimensione dell'infinito" (Apollinaire, 1913, cit. Calvesi, 1979: 70), rende la completezza "a tutto tondo" come costruzione scultorea di sé, dal momento che, se l'uomo tridimensionale apprende in rapporto al solido, cubo o piramide, il quadridimensionale consta di un numero infinitamente grande di corpi tridimensionali come un ipersolido. Scrive:

> Lo spazio quadridimensionale sarà la ripetizione infinita del nostro spazio, della nostra sfera tridimensionale infinita, come una linea è la ripetizione infinita di un punto. […] Lo spazio quadridimensionale (tempo) […] distanza tra le forme, gli stati e le posizioni di un identico corpo (e di corpi diversi, cioè di quelli che a noi sembrano differenti), separa quegli stati, quelle forme e quelle posizioni l'uno dall'altro e li tiene inoltre uniti in un tutto per noi incomprensibile […] che può formarsi nel tempo da un corpo fisico, e da corpi differenti" (Ouspensky, 1983: 39-40, 54, 59).

In verità, considerando le idee di Ouspensky riguardo all'arte come itinerario di conoscenza e all'artista che si dedica alla creazione, aprendo la sua mente a molteplici possibilità, capace di rivelare misteri e condurre gli esseri umani verso la sfera dello sconosciuto, oltre a creare il "proprio modello di universo"**,** sembra di intravedere in tali principi il percorso compiuto da Remedios attraverso la sua pittura, "en cuya concepción, -come sottolinea nuovamente Tere Arcq (2013: 76)- las ideas de los místicos rusos Ouspensky y Georges Ivanovich Gurdjieff […] proporcionaron […] una llave de acceso hacia la comprensión de los misterios del hombre y del cosmos". La studiosa aggiunge: "Para Ouspensky -la- unidad de todas las cosas constituye un modelo del universo que solo puede ser realizable por una conciencia superior, por una mente que ha logrado "unificarse en sí misma" (Arcq, 2013: 69). Continua citando Rodney Collin Smith: "Estos modelos del universo "no solamente deben presentar la forma interna y la estructura de este universo sino que, también, deben revelar la relación del hombre con aquel y sus

destinos presente y posible en el mismo" (Collin-Smith, 1952: 1, cit. Arcq, 2013: 69).

Per raggiungere l'inconoscibile nell'opera l'artista riunisce filosofia, scienza e religione, oltre a integrare le conoscenze di diverse dottrine esoteriche, dimostrando, come Leonora, la sua passione giovanile per i tarocchi[472], l'alchimia, lo spiritualismo, la magia bianca, la cabala, comuni anche all' universo surrealista. Il lavoro creativo di Remedios ne testimonia infatti la commistione, quale espressione di sincretismo, a petto del cristianesimo che deriva dalla sua formazione iniziale di impostazione "tradizionale" in Spagna, prediligendo, però, il misticismo medioevale, tra religione, storia e leggenda, per tracciare un percorso di ricerca, di cui il sacro Graal diventa lo scopo, come termine del processo di purificazione.



Fig. 64. Varo, R. (1961). *La llamada*. [Olio su masonite, 98,5 x 68 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/la-llamada-1961/

[472] Nella sua biblioteca appare un libro sui tarocchi e uno dedicato alla cabala. Sicuramente si alimenta anche del pensiero di Ouspensky che "hace una descripción de su experimentación con el tarot durante estados alterados de conciencia -e che dedica, come scrive Tere Arcq (2008: 57-58, 61)- un capítulo del *Nuevo modelo del universo* para plantear un modelo de interpretación del universo basado en el tarot. […] Propone una lectura de las cartas en pares, donde el primero está formado por el prestidigitador, la carta uno del arcano mayor, que "representa al *superhombre* o a la humanidad entera, uniendo la tierra y el cielo, y su opuesta, el bufón, la carta 0 […] representa al hombre como individuo, al hombre débil. [...] Las dos cartas juntas representan los dos polos, el principio y el fin". […] El *superhombre* […] debe mostrar una inclinación hacia lo oculto, lo misterioso, lo mágico (Ouspensky, 1950: 238, cit. Arcq, 2008: 61).

Così in *La llamada* (1961) la figura femminile, che avanza in un corridoio limitato da pareti animate da presenze sporgenti addormentate, si caratterizza come una sacerdotessa che protegge e trasporta il liquido sacro, la *rubedo* alchemica, in un'ampolla vitrea, alimentata da un'energia che trascende la terra, derivando dalla luce della luna, in modo simile alla *Mujer rojo* (1947-1948), a cui si congiunge la sua capigliatura rossastra, che perde la gravità, diventando leggera, come se fosse irrorata da una forza superiore. Come eroina cercatrice, in verità, appare nelle vesti degli esploratori, viaggiatori, scienziati, musicisti, che circolano nelle sue opere, trasferendo la propria identità dal modello maschile al femminile, tanto da identificarsi nella figura prediletta del grande maestro, del saggio, dell'alchimista[473], immerso in avventure di ricerca, scoperta e rottura di paradigmi per creare un nuovo mondo.

Un'opera oltremodo emblematica in tale percorso, secondo Tere Arcq (2008: 24; 2013: 66-67), è *Icono* realizzata da Remedios tra il 1945 e il 1947, commissionata da Enrique Caraminola, uno dei fondatori dei gruppi di Gurdjieff in Messico, dove rimase fino al 1947. Costituita da una *caja de madera* di forma ogivale, come gli archi gotici, con due ante apribili come una porta, su cui sono dipinti, utilizzando anche incrostazioni di madreperla, due alberi avvolti da una spirale ascendente, la via Lattea e l'orizzonte con le montagne, presenta all'interno di esse, ricoperte con foglia d'oro, le lettere "G. G.", sicuramente le iniziali di Georges Gurdjieff. Sulla tavola della parte interna appare una torre con una scala, innestata su un prato-cespuglio sospeso su uno strano marchingegno metallico composto da una ruota e un'elica, simile ad altre 'macchine' di locomozione dipinte in altre opere. La simbologia ripercorre l'idea della edificazione di se stessi, dell'ascesa verso la saggezza attraverso una serie di gradi, gradini o tappe, compiuta con naturalezza per sentirsi in congiunzione armonica con l'universo, con la natura, in moto continuo, tanto da estrinsecare le proprie energie nel suo naturale processo di crescita, attraverso la rigenerazione continua e imperitura del processo vitale.

Tere Arcq scrive:

> *Icono* ofrece una sintesis visual del pensamiento gurdjieffiano: cada objeto representado tiene un significado específico. En las doctrinas esotéricas de Gurdjieff y Ouspensky, la espiral se relaciona con el tiempo y la recurrencia, es una línea en tres dimensiones que presupone una existencia en la eternidad. Los árboles parecen flotar en el espacio, con sus raíces expuestas, y en lugar de hojas emanan de ellos pequeñas constelaciones de estrellas. El cielo y la tierra se conectan: "Como es arriba, es abajo". Gurdjieff señalaba que cuando un hombre que busca "el camino" se encuentra con otro hombre que lo conoce, el

[473] Come scrive Arturo Schwarz: "filosofo solitario, poeta innamorato, sognatore attento è l'artista alchimista" (1986: 29). "Era proprio colui che svolgeva la funzione dello scienziato. Un classico esempio del doppio valore semantico di *poietès* è l'autodesignazione dell'alchimista che riteneva d'essere operatore-artista (l'Alchimia era anche nota come *l'Ars magnum*) e, quindi, poeta", (Schwarz, cit. Di Poce, 2009: 55-56).

> maestro, aparece "el primer umbral, o el primer escalón". La escalera es el medio para ascender a un nivel superior de conciencia. […] El "eneagrama"[474] situado en la parte superior de la torre es el símbolo más importante de la enseñanza de Gurdjieff. De origen aparentemente *sufí* […] este símbolo representa la unidad, el movimiento perpetuo, todo el universo está contenido en él. […] Por primera vez Remedios aborda el tema de la relación del hombre con el cosmos (Arcq, 2013: 66-67).



Fig. 65. Varo, R. (1945-1947). *Icono*. [Olio e incrostazioni di madreperla su legno, 60 x 39 x 5 cm]. © Fundación Malba Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires. Recuperato da https://coleccion.malba.org.ar/icono/

In altre opere compaiono le influenze delle dottrine di questi filosofi mistici relative allo spazio multidimensionale e al movimento come sintomo di cambiamento e energia, in relazione alle proprie concezioni di tempo e spazio, come in *Más allá*, in cui osservando l'imbarcazione nel mare magma privo di presenze umane, potremmo proporre un parallelismo con le navi misteriose[475] descritte in *Beelzebub's Tales to His Grandson*/ *Relatos de Belcebú a su nieto.* "La

[474] Considerato uno dei simboli principali del metodo simbolico, Ouspensky ne propone il disegno schematico, la stella a nove punte, simbolo ricorrente nell'esoterismo, come "círculo dividido en nueve partes", che riunisce la "Ley de Tres -che- es 'la ley fundamental' que crea todos los fenómenos en toda la diversidad o unidad de todos los universos […]. Todo fenómeno […] es el resultado de la combinación o la reunión de tres fuerzas diferentes y opuestas entre sí" (Ouspensky, 1991, 97-99, cit. Arcq, 2008: 55). La terza neutralizzante o riconciliatrice, come proprietà del mondo reale, permette di sostenere l'iniziativa, per il lavoro su se stessi.

[475] "Gurdjieff describe naves misteriosas, vehículos que lo transportan desde otros planetas a la Tierra. La torre-nave alude a un viaje interior, el del hombre en busca de la verdad" (Arcq, 2008: 27).

enseñanza más importante de Gurdjieff, sin embargo, sigue siendo la de la síntesis perfecta entre microcosmos y macrocosmos" (Centazzo, 2014: 84).

> Remedios fa propria la convinzione secondo la quale ogni essere vivente, anche il più piccolo, ogni entità vegetale o minerale, contribuisce con la sua esistenza alla stabilità del cosmo tutto, alla creazione e alla conservazione del mondo, in uno stretto rapporto di reciprocità e sinergia. Lo scopo dell'uomo sulla terra, la finalità della sua esistenza, secondo il mistico armeno, è portare energia necessaria per l'evoluzione dell'universo. Allo stesso tempo, però, l'universo stesso riverbera nelle piccole cose. E' proprio questa idea di creazione che anima le sue opere (Centazzo, 2014: 85)

come *Música solar* (1955) o *Armonía* (*Autorretrato sugerente*) (1956) (cfr. paragrafo 6.6.).

Possiamo, in ogni caso, chiederci come Remedios si sia avvicinata ai gruppi di Gurdjieff e quando abbia realmente conosciuto i suoi insegnamenti. Smitizzando l'idea, che potrebbe trasformare la storia di vita in leggenda riguardo al possibile incontro di Remedios con il maestro in territorio francese (cfr. Cap. I), accogliamo una spiegazione più rigorosa che si basa su dati certi riferibili agli incontri relativi al circolo di conoscenze dell'artista, tra i quali Gordon Onslow Ford[476] (cfr. Cap. I) e sua moglie Jacqueline Johnson, da cui si recano lo stesso Esteban Francés, quando giunge dall'Europa, e Christopher Fremantle, che sicuramente hanno alimentato la sua curiosità e il suo interesse per le conoscenze mistico-esoteriche. Infatti, i due coniugi, che nel 1941 si erano trasferiti a Erongarícuaro nel Michoacán, in un vecchio mulino ristrutturato con l'aiuto di Esteban Francés e César Moro, ricevevano spesso le visite dei surrealisti esiliati in Messico. Gordon e Remedios, inoltre, manifestavano medesimi intendimenti e predisposizioni, discutendo anche sulle idee di Gurdjieff e Ouspensky come loro predilezioni. Christopher Fremantle[477] (cfr. nota 464), invece, che era stato inviato nel 1951 in Messico, tre anni dopo rispetto al discepolo di Ouspensky, Rodney Collin-Smith, da Madame de Salzmann, seguace di Gurdjieff fin dagli inizi in Russia e responsabile dei suoi insegnamenti dopo la sua scomparsa, per organizzare e coordinare i gruppi di seguaci di Gurdjieff, viene conosciuto da

[476] "Dentro del grupo surrealista vinculado con Varo en París, Esteban Francés -su amante de aquel entonces- Roberto Matta y Gordon Onslow Ford (cfr. Cap. I) estaban profundamente interesados en las teorías de la cuarta dimensión y encontraron en los escritos de Ouspensky una nueva dirección en su pintura. Durante el verano de 1939, Onslow Ford, por recomendación de Gertrude Stein, rentó un castillo en Chemillieu, en Francia cerca de la frontera suiza. Allí, los tres pintores surrealistas se dedicaron al estudio del *Tertium Organum*. Fue un periodo de experimentación y diálogo en el que pintaban y discutían sus creaciones en términos de la posibilidad de representación de la cuarta dimensión. Incluso trataron de convencer a Breton de que el siguiente paso para el surrealismo debía ser la exploración de dimensiones superiores" (Arcq, 2013: 67-68).

[477] I gruppi di seguaci di Gurdjieff in Messico erano nati in maniera sporadica, e scarse ne sono le notizie. Christopher Fremantle, che era stato a contatto diretto con il maestro a Parigi, proponeva un sistema "puro" come quello delle origini.

Remedios probabilmente attraverso Leonora, che frequentava la sua abitazione in San Ángel, nella calle de Santísimo, come altri suoi amici inglesi. Le due artiste seguono, dunque, le attività proposte da Fremantle che, essendo pittore, si preoccupa di esplorare le possibili applicazioni dei principi di Gurdjieff alle arti plastiche, riunendo il gruppo una volta alla settimana per lo studio di "forma e colore". Tra gli esercizi di autosservazione, la meditazione, le danze sacre, i lavori manuali e comunitari, come esercizi fondamentali secondo gli insegnamenti del maestro spiritualista, Remedios si dedica al "tejido", al "bordado", alla "pintura", che invitano all'osservazione attenta per molte ore durante la giornata, anche di un medesimo oggetto considerato come animato, così come allo studio del colore, come spiegava Fremantle, nella sua naturalezza, nei suoi diversi toni e sfumature. Probabilmente tale frequentazione è alimentata anche dall'amica, già menzionata, Eva Sulzer, e si consolida propriamente nel periodo in cui la vita privata di Remedios cambia, in quanto che, terminando l'intensa relazione con il pilota francese Jean Nicolle, con cui si era recata in Venezuela, dove si era trasferito il fratello Rodrigo, rimanendovi due anni al seguito di una spedizione scientifica lungo l'Orinoco (cfr. Cap. I), si lega, come menzionato nel primo capitolo, a Walter Gruen. Quest'ultimo, suo compagno fino alla scomparsa, le garantisce la possibilità di avere a disposizione stabilmente uno studio nella calle Álvaro Obregón, prediletta da Leonora per passeggiare e per dipingere per l'intera giornata. Ciò le comporta anche un mutamento nella concezione e nella tecnica pittorica, prendendo le distanze dall'automatismo psichico e dalla decalcomania, modificando la sua tavolozza per conferire maggior coerenza interna al suo lavoro e affidarsi ad una manualità più calibrata connessa ad un'espressione di sé più rigorosa, attenta e meditativa. Questo è quanto afferma Tere Arcq (2013: 72-73) nel suo saggio, aggiungendo che Remedios ha mantenuto le relazioni con i gruppi di Gurdjieff fino al termine della sua esistenza, pur non accettando compiti specifici e nomine.

> Algunos de los temas comunes en las sesiones de los grupos aparecen en los lienzos de la artista: la mecanicidad del hombre y la constitución de sus centros y funciones (*Creación con rayos astrales* [...] y *Roulotte*); la ruptura con la falsa personalidad (*Ruptura* y *Mujer saliendo del psicoanalista*); la evolución de la conciencia y los tipos humanos (*Ermitaño* [...]); el cosmos y sus leyes (*Papilla estelar*); la ley de las octavas y las vibraciones (*El flautista*) (Arcq, 2013: 75-76).

In ogni caso anche le opere in cui si distinguono presenze femminili impegnate nel "tejido" o el "bordado" come la "costura" possono essere interpretate alla luce delle attività intraprese nei gruppi, utili come esercizi per costruire se stessi sulla base della volontà e della consapevolezza. Da *La tejedora roja* a *La tejedora de Verona* a *Bordando el manto terrestre*, gli esempi per avvalorare lo stretto rapporto con le pratiche del misticismo gurdjieffiano non mancano. Così gli ibridi,

tra essere umano e macchina, che spesso appaiono nella sua opera, quasi diventando un *topos* si possono spiegare anche a petto delle riflessioni critiche del maestro sull'automatismo e sull'uomo automa, incapace di conoscere e di comprendere, come "criaturas caídas en la peor mecanización".

Tere Arcq spiega nei riguardi delle concezioni di Ouspensky citandolo:

> El ruso plantea la existencia de dos tipos de arte: el objetivo y el subjetivo. En el arte objetivo el artista crea, en el arte subjetivo el artista no crea, "con él ocurre que le es creado […] ahí es justamente donde está toda la diferencia" -Ouspensky, s.f.: 370-371)-. Dicha diferencia marca el fondamento del pensamiento de Gurdjieff: el hombre es una máquina incapaz de hacer algo, de tener control sobre su vida y su destino, las cosas simplemente "le ocurren". Sólo cuando empieza a realizar un trabajo sobre sí mismo el hombre puede dejar de ser máquina y adquirir conciencia. El artista subjetivo es el hombre máquina, un autómata y su arte no es más que una reproducción mecánica de la naturaleza. El artista objetivo, concluye Gurdjieff, decide y hace lo que quiere hacer, plasmando ideas y sentimientos conscientes que producen en los hombres, según su nivel de desarrollo interior, las mismas ideas y sentimientos que el artista quiso transmitir (Arcq, 2013: 74).

Così Remedios Varo ne riconsidera il pensiero, impostato sulla graduale assunzione di consapevolezza attraverso il lavoro su se stessi, per cui vegliare attentamente sulle proprie azioni permette la conoscenza.

### 6.6. I simboli prediletti da Remedios nella cosmogonia di Helena Blavatsky

Nel proprio percorso verso la sabiduría, Remedios trae sicuramente suggestioni anche dal pensiero cosmogonico di Helena Blavatsky manifesto in *The Secret Doctrine*, per raggiungere la "coscienza assoluta" che può evitare l'ignoranza e l'illusione tramite la scoperta della luce primordiale nelle tenebre, come rinascita dalla morte, secondo la teoria del Karma, attraverso l'unione degli opposti nella totalità dell'essere. Probabilmente Remedios ha riflettuto anche su altri principi, come il terzo occhio, l'*anima mundi*, in relazione all'esistenza come forma unica, il panteismo come "coscienza assoluta sottostante ai fenomeni", il mistero dell'Essere assoluto[478].

[478] "Noi consideriamo la vita come la forma unica dell'esistenza che si manifesta in ciò che chiamiamo materia; o in ciò che, erroneamente separandoli, denominiamo spirito, anima e materia nell'uomo. La materia è il veicolo per la manifestazione dell'anima su questo piano di esistenza e l'anima è il veicolo per la manifestazione dello spirito su un piano più elevato: tutti e tre sono una Trinità sintetizzata alla vita che li pervade. […] Il *Nous* che muove la materia, l'animatrice immanente di ogni atomo manifesta nell'uomo, […] ha differenti gradi di potere; quest'idea panteistica è il più antico di tutti i concetti filosofici" (Blavatsky, 1981: 92).

> Così quando parliamo dell'Universo nella sua condizione senza forma eterna o assoluta, prima che sia stato modellato dai costruttori, -scrive- usiamo l'espressione "la grande Ruota" [Universo] -che- era Anupadaka. […] Il soffio dell'unica esistenza è un'espressione che l'esoterismo arcaico applica soltanto all'aspetto spirituale della Cosmogonia; in altri casi viene sostituito dal suo equivalente sul piano materiale: il movimento. Il movimento unico ed eterno è lo spazio senza dimensioni in ogni senso; coesistente con la durata senza fine, con la materia primordiale indistruttibile, col moto perpetuo assoluto che è il soffio dell'elemento unico. […] Per conoscere se stessi è necessario avere coscienza e percezione, facoltà entrambe limitate relativamente a qualsiasi oggetto, eccettuato Parabrahman. Per questo si dice che il soffio eterno non conosce se stesso. L'infinito non può comprendere il finito. Negli insegnamenti occulti, l'ignoto auto esistente è l'essenza divina, assoluta. Ed essendo coscienza e movimento assoluti -possono- apparire come incoscienza ed immobilità (Blavatsky, 1981: 97-99).

All'idea della "grande ruota" Remedios potrebbe essersi riferita per la creazione dell'opera *De Homo rodans* (cfr. Cap. VIII. Studio di caso) come per il dipinto menzionato *Naturaleza muerta resucitando,* per il movimento[479] concepito come elettricità[480], energia dell'universo che è alla base del suo percorso di sperimentazione basato sul cambiamento, in quanto che per aspirare alla conoscenza autentica è essenziale cambiare di stato.

Inoltre potrebbe aver riflettuto sulla metempsicosi (cfr. Cap. I), nell'ambito di un itinerario personale costituito da "morti" e "rinascite" per raggiungere la vera conoscenza, non solo approdando alla dottrina neoplatonica (cfr. Cap. VII), ma anche esaminando la cosmogonia proposta dalla teosofa, come un "sistema complesso"

> basato sulla grande verità che la reincarnazione è da temersi perché l'esistenza in questo mondo reca all'uomo soltanto sofferenza, miseria e dolore; la morte stessa è incapace di liberarlo da essa, poiché la morte è solo la porta attraverso la quale egli passa a una nuova vita sulla Terra. L'uomo può evitare le sofferenze della rinascita attraverso l'acquisizione della conoscenza; solo questa può scacciare i frutti dell'illusione e dell'ignoranza. […] La realtà delle cose deve essere cercata in esse prima o dopo la loro esistenza materiale perché non possiamo percepire direttamente tale esistenza solo col possesso dei sensi materiali; questi servono solo per conoscere la vita materiale. […] La realtà

[479] "Il raggio delle tenebre eterne diventa, quando è spesso, un raggio di luce splendente di vita e dardeggia un germe: il punto nell'uovo del mondo rappresentato nel suo senso astratto dalla materia" (Blavatsky, 1981: 97- 99).

[480] "Luce, fiamma, freddo, fuoco, calore, acqua ed Acqua di vita sul nostro piano sono tutti prodotti in relazione con l'elettricità. […]. La prima materia primordiale, eterna e coeva con lo spazio, che non ha né principio né fine, non è né calda né fredda, ma è di una natura speciale sua propria. [...]. Occorre prima di tutto, ammettere il postulato di una divinità universalmente diffusa, onnipresente ed eterna nella natura; ma in secondo luogo, bisogna aver penetrato il mistero dell'elettricità nella sua vera essenza" (Blavatsky, 1981: 20, 123).

> viene realizzata e conosciuta solo quando si raggiunge la coscienza assoluta. […] Il Padre-Madre è il principio maschile e femminile, i poli opposti che si manifestano in tutte le cose su di ogni piano del cosmo, cioè Spirito e Sostanza, la cui risultante è l'Universo, o il Figlio. Essi ritornano all'unità quando nella notte del Brahma tutto nell'Universo ritorna alla propria origine primordiale ed eterna, per riapparire successivamente al momento opportuno (Blavatsky, 1981: 86).

Anche l'uovo cosmico cui accenna la Blavatsky, un simbolo che appare in tutte le teogonie del mondo spesso collegato al serpente, emblema dell'eternità, dell'infinito, della rigenerazione e anche della saggezza nelle dottrine filosofiche e nel simbolismo religioso, ricorre spesso nelle opere di Leonora e Remedios, considerando che ognuna ha lavorato conducendo il proprio percorso, ma secondo comuni intenti.

> L'uovo vergine è eterno e sempre il medesimo. E come la fecondazione di un uovo nel luogo prima che esso sia deposto, così il germe periodico non eterno, che più tardi nel simbolismo diventa l'uovo del mondo, quando emerge da quel simbolo mantiene in sé la promessa e la potenza di tutto l'Universo. […] L'uovo-vergine è il simbolo microcosmico del prototipo macrocosmico, la Vergine Madre, il Caos o l'Abisso primordiale. Il Creatore maschile procede dalla Vergine femminile che è la radice immacolata fecondata dal raggio. Il cosmo è un uovo fecondato immacolato; una volta considerato come illimitato, non poteva avere altra rappresentazione se non quella di uno sferoide. L'uovo d'oro era circondato da sette elementi naturali: quattro pronti (etere, aria, fuoco, acqua) e tre segreti (Blavatsky, 1981: 108-109).

Sembra che tali aspetti siano stati assorbiti e approfonditi da Remedios che propone nei propri dipinti la concezione dello spazio come materia energia, anche se questo concetto appare fondamentale già negli esiti della pittura cubista e futurista, così come nelle sue creazioni dedicate alla figura della tessitrice ed al peplo, come incastro di linee che generano una ragnatela, potrebbe riferirsi a quanto indica la Blavatsky che a sua volta rinvia all'Upanishad:

> Come un ragno distende e ritira la sua tela, come le piante spuntano dal suolo, così l'Universo è derivato dall'Uno imperituro, Brahma, poiché il germe della tenebra sconosciuta è il materiale dal quale tutto evolve e si sviluppa, come la tela di ragno (Blavatsky, 1981: 133)[481].

[481] Sono spunti di riflessione che probabilmente Leonora ha considerato per la realizzazione dell'opera *Penelope*.

La ricerca dell'integrità come completezza emerge continuamente nella sperimentazione creativa di ambedue le artiste che approdano all'alchimia, alla Kabbalah, alla religione, che convivono in una commistione singolare per accedere alla conoscenza propria dell'iniziato, "tessitore del Tempo"[482] nella sua "divina odissea", costituita da una serie di metamorfosi, dell'androgino, dell'essere umano come cubo a sei facce[483], figure simboliche che esprimono al tempo stesso il pensiero di Bragdon (cfr. nota 468) e di Ouspensky.

Altre letture che probabilmente hanno alimentato il bagaglio di conoscenze e gli interessi alchemici di Remedios appartengono ad una varietà di fonti che potevano permettere il suo approdo a riflessioni utili per sostenere la sua ricerca di verità perenni e universali:

> El *Baghavad-Gita*, el *I Ching*, *El golem* […], *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse, *Le Mont Analogue/ El Monte Análogo* de René Daumal, *El retorno de los brujos* de Pa[u]wels y Bergier. *El budismo zen*, Meister Eckhart, C. G. Jung, E. A. Poe, Saint-Exupéry, Ray Bradbury, Lovecraft, Einstein; la cábala, el tarot" (González, 1988: 34).

Sicuramente "mediati" anche attraverso Leonora Carrington, dal momento che ambedue sembravano procedere unite verso una comune meta, l'artista ne trae aspetti che permangono come punti di riferimento per il suo percorso artistico e esistenziale, conciliando teosofia e spiritualismo, per desumerne gli elementi simbolici e sacrali, presenti e avvalorati anche nel cristianesimo, ben distinto dal cattolicesimo ortodosso della sua formazione giovanile di impostazione tradizionale avvenuta in terra spagnola.

### 6.7. Los viajeros

I personaggi dipinti nelle opere di Remedios mantengono la compostezza tipica di coloro che sono intenti a completare un doveroso ufficio sacrale, a compiere un rito. Coincidono, nella maggior parte dei casi, con l'*alter ego* di se

[482] "Come dice Lamartine, l'Uomo è un tessitore che ordisce dal rovescio la trama del Tempo. Verrà il giorno in cui, passando al diritto del tessuto, egli contemplerà il quadro magnifico e grandioso che con le sue proprie mani ha ordito sul telaio dei secoli ma di cui, fino a quel momento, altro non ha visto se non il confuso groviglio dei fili sul rovescio" (Schuré, 2007: 15, 22).

[483] "Così si ripete sulla Terra il mistero che si compie sul piano divino. Il figlio dell'Immacolata Vergine celeste nasce nuovamente sulla Terra come il figlio dell'Eva terrestre che è la nostra madre Terra e diviene l'umanità nella sua totalità passata, presente e futura poiché Jehovah, o Yod-He-Vau-He, è androgino. In alto il figlio è l'intero cosmo; in basso è l'Umanità. La triade divina, laTetraktys, il numero sacro pitagorico, il quadrato perfetto e, sulla Terra, un cubo a sei facce" (Blavatsky, 1981: 100-101).

stessa (cfr. Cap. I; Cap. IX), come se in essi calasse il proprio autoritratto inedito e ironico.

Impegnati nell'attraversamento di stadi alchemici che coincidono con le diverse tappe dell'esistenza, implicano movimento, sono indizi del passaggio, del mutamento di luogo, che sembra avvenire solo a livello psicologico, ma che coincide con l'esperienza quotidiana di Remedios, anche se nei suoi dipinti ogni dinamismo risulta, talora, sospeso in un'atmosfera senza tempo che rende l'immobilità propria della metafisica (cfr. Cap. VII). "Los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual" scrive l'artista (Varo, cit. Martín Martín, 1988: 236; cit. Castells Molina, 2009: 46; Gruen & Ovalle, 2008: 112; Mendoza Bolio, 2010: 168) commentando, nelle sue annotazioni, l'opera *Hallazgo* (1956)[484] in cui dipinge una strana imbarcazione, al cui centro emerge una casa-torre, che naviga in un rivo d'acqua nella foresta.

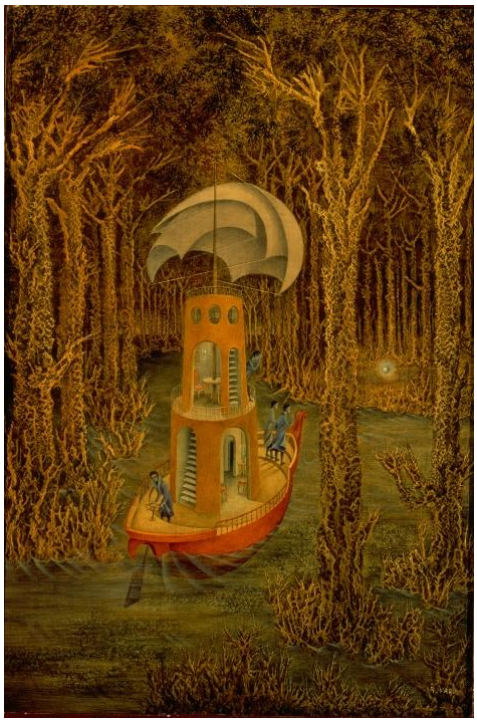


Fig. 66. Varo, R. (1956). *Hallazgo*. [Olio su masonite, 78 x 56 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/hallazgo-1956/

Infatti la maggior parte di essi sono in cammino, conducono un viaggio di esplorazione o lo hanno intrapreso da poco, così da porre in atto la loro capacità di trasformazione illimitata. In loro si compie una metamorfosi, partecipano di una trasmutazione come quella sollecitata da un elemento chimico e alchemico, il

[484] Remedios Varo aggiunge che "esos viajeros, después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo. Esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior" (Mendoza Bolio, 2010: 168) riferendosi alla stessa opera.

mercurio, che si incontra con lo zolfo, permettendo la fusione degli opposti come nel mescolamento dei metalli da parte dell'alchimista, per giungere alla perfezione aurea.

> Muchos de los protagonistas de las obras de Remedios son viajeros. Personajes que se trasladan constantemente, y de las formas más diversas: a veces en estrambóticos medios de locomócion; otras veces mediante complicados mecanismos de ruedas y poleas parecidos a los que utiliza el alquimista para sus objetivos; también, en ocasiones, impulsados desde sus propios ropajes. Muchos son seres de materias flexibles, gaseosas, transparentes … seres ligeros que parecen flotar. Seres fluidos y en procesos de metamorfosis, y que, como la materia de los alquimistas en la retorta alquímica, están siempre en continua transformación (González Madrid, 2013a: 103).

Il metamorfismo (cfr. Cap. III) implica, dunque, il continuo cambiamento di stato che è essenziale per procedere nel processo alchemico e scoprire il principio primo. "Esos viajeros -continua Remedios Varo- después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo: esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior" (Mendoza Bolio, 2010: 169). Aspirano a elevarsi dall'inferiore al superiore, dal transitorio allo stabile, suscettibile di modificazioni continue, come nei passaggi della materia dallo stato solido e grave allo stato liquido fino al gassoso più leggero, dalla solificazione alla condensazione, fino all'evaporazione, alitando verso l'alto; il loro è un processo continuamente teso al miglioramento per godere del "premio" finale, spingendosi sempre verso nuovi traguardi attraverso l'energia interna che li conduce a intraprendere il viaggio e continuare la ricerca.

> En ocasiones los protagonistas de las pinturas de Remedios son impulsados por fuerzas ajenas a su voluntad, por el destino, pero en muchas otras son ellos mismos su propio motor y navegan incluso contra corriente. Son viajeros cuyo viaje está impulsado desde dentro, y la energía que los mueve proviene de su mundo interior. Estos viajeros¿qué buscan? ¿A dónde van? ¿Y qué encontrarán? (González Madrid, 2013a: 104).

Nel loro itinerario[485] si trovano al bivio che comporta la scelta della via da seguire: "Los alquimistas podían realizar sus investigaciones por dos vías o caminos: la vía húmeda, más larga y compleja, pero con más posibilidades de éxito, y la seca, más breve y rápida, pero sobre la que se discutía que pudiese tener

[485] "Camino es, por lo tanto, una palabra que designa también la obra de los alquimistas. El viaje es el proceso, la superación de las diferentes etapas para alcanzar la iluminación" (González Madrid, 2013: 103).

resultados satisfactorios" (González Madrid, 2013a: 103). Anelano a cogliere l'armonia cosmica, per cui la vita diventa un continuo esperimento, ogni esperienza è una prova. "Todos estos experimentos nos remiten a la explicación que da la propia Remedios de su cuadro *Armonía*", precisa Isabel Castells Molina (2009: 39), riferendosi ad una carta dell'artista in cui quest'ultima parla di un esperimento a proposito del musico-androgino che appare tra le rigide pareti di un interno. Nell'opera, che anche nel titolo, propone, come menzionato, un nucleo di congiunzione con i principi di Gurdjieff, è intento[486], di fronte a un pentagramma con la chiave di sol, alla creazione della musica interna come filo invisibile che collega tutti gli aspetti dell'universo, rinviando ad un modello universale, ed accenna alla luce come rivelazione e generatrice di vita. "Dispone su di un pentagramma degli elementi vari, solidi, piante, cristalli, carta, foglie, fiori. Come i Pitagorici, che ricercavano l'armonia tra matematica, musica e natura" (Centazzo, 2014: 84). La sua composizione comporta l'interrelazione di tutti gli elementi del cosmo e sottintende una concezione panteistica.

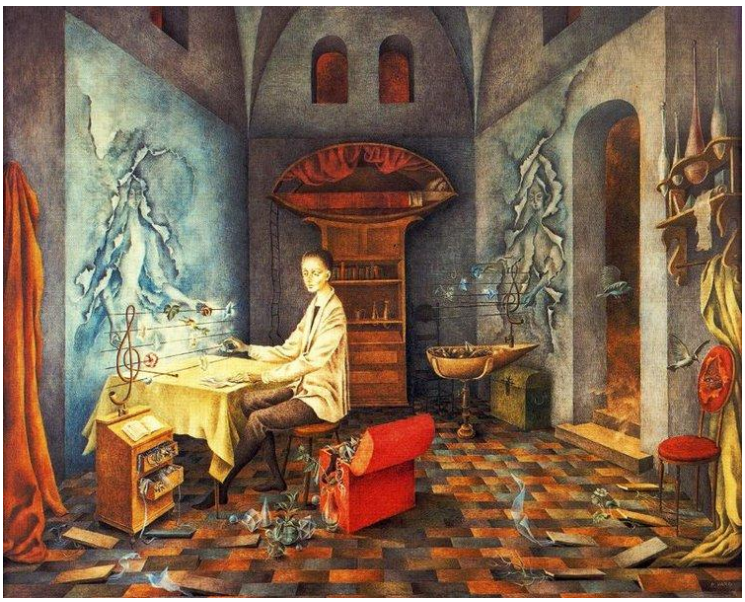


Fig. 67. Varo. R. (1956 ). *Armonía*. [Olio su masonite, 76 x 94 cm].
Recuperato da https://it.wahooart.com/A55A04/W.nsf/O/BRUE-8LT5XE

Scrive Remedios Varo in una nota *al reverso* rivolgendosi al fratello Rodrigo:

> El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas; por eso, en un pentagrama de hilos de metal ensarta toda clase de objetos -desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya

[486] La posizione del personaggio, l'organizzazione spaziale, la minuziosa elaborazione descrittiva degli oggetti, evocano il dipinto *San Jerónimo en su estudio* (1475) di Antonello da Messina (cfr. Cap. VII).

> en sí un cúmulo de cosas- cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa, sino objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar (que tantas veces interviene en todos los descrubimientos), pero el azar objetivo. -E precisa- Cuando uso la palabra objetivo, entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho, más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos, que es el nuestro (Gruen & Ovalle, 2008: 114; Mendoza Bolio, 2010: 173)[487].

La presenza, più volte, della parola "objetivo" nel testo, comporta di comprendere che l'artista conferma il pensiero di Gurdjieff relativo all'uomo "objetivo" capace di creare e di impegnarsi nel "lavoro" su se stesso. La tensione dell'io, nella costruzione di sé, è pronunciata, quindi, verso la perfezione del sovrasensibile, verso l'oltre, il mondo delle cause prime e non dei fenomeni naturali, per stabilire un dialogo e una congiunzione all'unisono con l'*anima mundi*, per cogliere l'armonia universale. Il superamento delle tappe permette la rivelazione, il discoprirsi di verità eterne. "En las obras de Remedios Varo qualquier cosa puede devenir un instrumento musical y todo instrumento musical es más que un ingenio audible, porque la música encarna un orden primigenio que todo lo impregna" (Heiblum, 2018: 16)[488]. Così nel dipinto *Música solar* la figura androgina coperta da un mantello trasformato in manto erboso, suona con un archetto posato su un fascio di raggi luminosi provenienti dal cielo che costituiscono un pentagramma,

> es -uno- con la naturaleza; […] produce una música mágica que emana de ese luminoso violín imaginario y produce vibraciones que ascienden y descienden, creando vida a su alrededor. El rayo de luz que lo toca transforma su vestidura en un follaje verde y fresco. Del suelo estéril brotan plantas y flores. De las vibraciones nacen pájaros rojos que construyen sus nidos. El hombre es el instrumento de la creación (Arcq, 2008: 68-69),

è irrorato dall'energia dell'universo che gli offre la possibilità di creare e di partecipare al divino magistero. Remedios, come altri artisti che, nell'ambito delle avanguardie, approdano all'alchimia ed all'esoterismo, sottolinea con enfasi tale processo e conferisce un elevato valore alla creazione artistica, poiché permette di scandagliare nelle verità imperscrutabili per coglierne rivelazioni misteriose e di

[487] Remedios abitualmente, quando terminava un'opera, ne inviava alla famiglia una fotografia unitamente alla spiegazione dell'immagine. Circa una ventina di queste spiegazioni sono state conservate in originale dalla cugina di Remedios, Beatriz Varo. Anche Isabel Castells Molina (2009: 39) si riferisce all'appendice del libro di Beatriz Varo citato in questo studio.
[488] Recuperato da https://issuu.com/quodlibet/docs/q29/3 (30/11/2019).

scavare in se stessi per assaporare l'essenza della vita e le radici primigenee del mondo. Così in *El flautista* il personaggio si fonde con la natura organica del bosco e il suono che deriva dallo strumento diventa un filo sottile che riesce a muovere le pietre a terra, che si caratterizzano per le impronte fossili, così che, elevandosi nell'aria, partecipano al processo di costruzione di una torre, emblema della realizzazione di se stessi.

Tere Arcq dice:

> El rostro del flautista está pintado sobre una incrustación de concha nácar. Seguramente Varo quiere indicar que es un hombre que ha alcanzado otro estado de conciencia y tiene el poder, a través de las vibraciones que emanan de su flauta, de participar en el proceso de la creación. […] El flautista, como Orfeo, se sirve de la "musica objetiva" para levantar piedras y construir una torre octogonal. […] En esta pintura Remedios parece representar un esquema de la evolución del hombre consciente que, a través de las vibraciones, contribuye al proceso cósmico (Arcq, 2008: 67).

Riferendosi alla teoria di Gurdjieff che nei suoi scritti spiega la legge della Ottava[489], la studiosa aggiunge che "la torre puede ser leída como símbolo de la escuela, cuya escalera permite ascender desde la tierra hacia el infinito" (Arcq, 2008: 68)[490], come costruzione di sé.

Dina Comisarenco Mirkin scrive:

> The called "Great so-Cosmic Octave", the radiation of the original creative force stemming from the Absolute, which penetrates our Ray of Creation and progresses toward the moon (the earth's satellite and the last step of Creation) following the cadence of the octave, is contained in the enneagram. According to Gurdjieff, in the process of adapting to the world, humans disconnect from their own essence and, although they believe to be awake, they go through life as if asleep or in a hypnotic state. Through work with the enneagram, they may awaken and reunite with their lost essence which, in Varo's case, is identified with the feminine, symbolized by the moon, and its destructive and dangerous aspects (Comisarenco Mirkin, 2009: 102).

La legge dell'ottava, scrive Tere Arcq,

[489] La legge dell'ottava rinvia al raggio della creazione, alla relazione spazio-tempo, al fenomeno della ricorrenza e all'armonia universale.

[490] Tere Arcq indica come riferimento iconografico per la torre l'osservatorio o planetario che edificò Rodney Collin-Smith nella sua tenuta La Divina Providencia, riconducibile alla forma dell'enneagramma, sicuramente visitato da Remedios Varo.

> presenta siete notas y dos intervalos o puntos de retardación entre las vibraciones que provocan una desviación en la dirección de una nota -e-mediante la 'musica objetiva' completa la octava un sentido inverso, la trayectoria del hombre hacia el Absoluto (Arcq, 2008: 68).

In ambedue i casi, il musico-alchimista riesce a vivificare la natura e contribuisce alla edificazione dell'essere umano.

### 6.8. La figura de *El alquimista*

La ricerca della pietra filosofale come termine ultimo della conoscenza, panacea per la cura dell'animo e garante dell'immortalità, comporta un passaggio dal mondo fisico al metafisico, dall'imperfetto al perfetto, dall'effimero al transeunte. Alla perfezione mira il personaggio che appare nell'opera *El alquimista* (1955) denominata anche *Ciencia inútil* e presentata alla esposizione collettiva *Seis pintoras*[491] presso la Galleria Diana, a tredici anni di distanza dal suo arrivo in Messico, durante i quali non aveva mai proposto i suoi dipinti.

La figura seduta su uno sgabello con la testa rasata come un androgino è impegnata a girare il disco ligneo di uno strano meccanismo che sembra un filatoio o un argano, collegato ad un marchingegno che occupa lo spazio retrostante in cui si innalzano tre costruzioni, l'una accostata all'altra, simili a torri dalle cui aperture si intravedono strani congegni.

Sembrano di cartapesta, disponendosi in posizione angolare rispetto allo strano personaggio intento all'opera ed all'ipotetica stanza che assume un aspetto straneante, in quanto che, in verità, si conclude formando un angolo limitato da due piani che si incrociano, costituendo una sorta di copertura effimera; al di là di essi si distende una radura come spazio aperto, mentre il pavimento a scacchiera diventa malleabile e morbido, ricoprendo come un mantello la figura stessa. In una delle tre "torri" mobili, compaiono alambicchi e un "vaso alchemico" riscaldato dal fuoco che alimenta la liquida sostanza che scorre all'interno ed evapora dai tubi vitrei dello strano apparecchio capace di raccogliere acqua, come pioggia dalla nube. Si compie, così, il processo di trasformazione della materia, che, da solida, passa attraverso gli stadi, come menzionato, di condensazione e di evaporazione.

[491] "Una galería pequeña que funcionaba también como lugar de venta de material para arte, discos y libros selectos, y que habían inaugurado apenas unos meses antes los músicos exiliados Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot. Las otras artistas que participaron en esta muestra fueron Leonora Carrington, Alice Rahon (ambas vinculadas al grupo surrealista parisino), Cordelia Urueta, Elvira Gascón (pintora soriana que también se había exiliado en Mèxico) y Solange de Forge" (González Madrid, 2013a: 100).

En ella vemos una figura enfrascada en la tarea de destilar agua de lluvia a través de un laborioso y complicado mecanismo de ruedecillas, poleas y paletas. Esta compleja maquinaria permite obtener el agua pura, que se va guardando en pequeñas botellas. Lo que más sorprende de esta imagen es que el suelo rígido se ha convertido en una tela flexible que forma la capa con que se cubre la figura. *El alquimista* y el producto de su trabajo ponen en relación la tierra con el cielo (González Madrid, 2013a: 101).

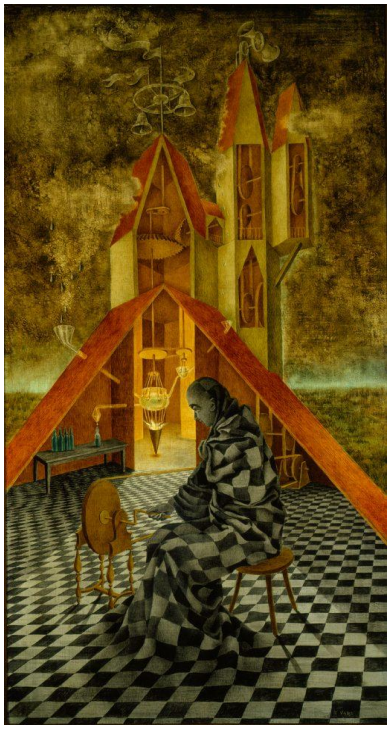


Fig. 68. Varo, R. (1955). *Ciencia inútil o el alquimista.* [Olio su masonite, 105 x 53 cm]. Recuperato da https://finestresuartecinemaemusica.blogspot.com/2019/06/alla-ricerca-della-dea-madre-il.html

Se in tale opera il personaggio protagonista è un androgino, in *Creación de las aves* (1957) è una donna-civetta, come menzionato, soggetta al metamorfismo organico (cfr. Cap. III) similmente alle donne-uccello mostro di Max Ernst, ma meno inquietante, impegnata nel suo compito quotidiano, a curare il proprio lavoro di artista-musica. La "cura" dell'arte permette di penetrare in se stessi, scoprire la propria alchimia, alimentare e "rigenerare" le proprie energie, indagare per cogliere l'armonia interna in dialogo con l'armonia cosmica.



Fig. 69. Varo, R. (1957). *Creación de las aves.* [Olio su masonite, 54 x 64 cm]. © Museo de Arte Moderno, México D. F. Recuperato da https://historia-arte.com/museos/museo-de-arte-moderno-de-mexico

Tra antropomorfismo e zoomorfismo, con il corpo ricoperto di piume e gli occhi di civetta, è intenta a dipingere seduta ad un tavolo ottagonale, mentre un uccellino si posa sul foglio, un altro svolazza all'intorno nei pressi del tavolo e ancora un altro oltre la finestra. Sono creazioni che prendono vita dal suo pennello sottile, trattenuto collegato ad una corda che si origina dalla cassa armonica di un violino appeso al suo collo, emblema della musica interna, come se traesse ispirazione dalle "corde" dell'animo. La sua tavolozza, trattenuta da una "mano" sottile, "estremità umana del braccio piumato", come aggiunge Georgiana M. M. Colvile (1991: 172), è connessa al lavoro alchemico: i colori del bruno dorato, del nero, del bianco rinviano al processo dalla *nigredo* all'*albedo* per la scoperta della pietra filosofale. Come pigmenti che stillano dalla polvere stellare, gocciolano da cannule collegate a un vaso alchemico, un curioso alambicco che fuoriesce da un buco nella parete della stanza. Nella mano sinistra la figura zoomorfa regge una lente d'ingrandimento trasparente e cristallina per l'osservazione, di forma triangolare[492], come la triade alchemica, utile per gli esperimenti, che filtra la luce delle stelle. Quest'ultima, infatti, si riflette come uno specchio che genera un fantastico arcobaleno con i colori dello spettro cromatico e irradia luce dalla luna o da una stella, che risplende nell'oscurità, al di là di una finestrella e che trasferisce energia ai disegni, tanto che gli uccellini diventano figure vive. Pittura

[492] Riferendosi alla lente di forma triangolare come il prisma triangolare di Newton, Janet A. Kaplan commenta: "En esta inversión de la *Anunciación* el ave no es quien anuncia la vida nueva, sino quien la encarna. Y es en esto donde se encuentra la verdadera interrelación del arte, la ciencia, la alquimia y la naturaleza, pues se nutren entre sí en un ciclo simbólicamente representado por dos vasos que hay en un rincón que trasvasan su contenido dorado de uno a otro" (Kaplan, 1988a: 181-182, cit. Colvile, 1991: 172).

e musica, dunque, per l'anima che partecipa dell'armonia cosmica. "Tutto ciò che la circonda è magico. […] La creatrice è un'alchimista, intesa nella sua capacità di fondere la propria arte con le forze della natura per creare la vita, trasformando la materia inerte in entità pulsante" (Centazzo, 2014: 75-76).

> *Creación de las aves* (1957) representa a un personaje femenino medio científico, medio artista. La solitaria protagonista es un híbrido entre mujer y lechuza, animal símbolo de la sabiduría, por su vínculo con Atenea, la diosa de la razón. Sentada en un pupitre, en un austero estudio -laboratorio, pinta con un pincel conectado al corazón a través de un pequeño instrumento de tres cuerdas que pende de su cuello.
> A su derecha, una especie de alambique formado por dos huevos unidos por una válvula se conecta con el exterior mediante una larga pipeta. De allí recibe el polvo estelar, la maravillosa materia prima que luego se transformará en los tres colores primarios, azul, amarillo y rojo, que se mezclarán entre sí para obtener otros colores.
> Siguiendo el compás del órgano rítmico, la creadora pinta pájaros sobre papel. Una vez terminados, los ilumina con la luz de un astro lejano que entra por una pequeña ventana lateral, luz que es recogida e intensificada mediante una lente triangular -que remite al prisma de Newton- y les infunde vida. Una vez "animadas", las aves salen del papel y vuelan libremente hacia la ventana. Alguna, sin embargo, prefiere permanecer en la habitación con la artífice, y la vemos comiendo migas del suelo (Rius Gatell, 2013: 95).

L'artista-alchimista nel suo laboratorio studia la natura di cui è parte, possiede la capacità di vedere oltre, dotata di occhi da gufo, che vegliano nella notte, di scandagliare il mistero dell'esistenza e al tempo stesso di creare affidandosi allo sguardo illuminante consentito a pochi adepti e alla congiunzione della luce lunare. E', quindi, creatrice di vita e di bellezza e riunisce in sé tutte le virtù di pittrice, filosofa, musica.

Sia *el alquimista*, sia la *mujer-búho* assumono la posizione seduta lungo il viaggio della conoscenza, segno della stasi momentanea, rispetto alle difficoltà superate, della riflessione, nell'attesa della rivelazione.

Osservando tali opere possiamo concludere, concordando con quanto scrive Maria José González Madrid, che l'interesse di Remedios per l'alchimia come via della conoscenza, materiale e spirituale, deriva dal

> su deseo y necesidad de comprender el mundo, los seres, las cosas y los procesos que las relacionan, y también el sentido de su propio ser y estar en el mundo. […] Remedios se interesó especialmente por la alquimia por dos razones: la primera es la que ya he explicado, y se refiere a la capacidad de transformación espiritual; la segunda razón, que he apuntado también, es la relación entre la creación alquimica y la creación artística (González Madrid, 2013a: 110-114).

### 6.9. L'incontro con l'artista mago Victor Brauner

Intenti simili sul versante della ricerca nel sovrasensibile, nel mondo delle cause prime, prediligendo un approccio alchemico come via per la conoscenza, manifesta, attraverso il suo itinerario creativo, come suggerisce Janet A. Kaplan, Victor Brauner, con cui Remedios era sicuramente in contatto già negli ultimi anni Trenta, quando si trova di nuovo a Parigi. L'artista rumeno, infatti, si era avvicinato ai surrealisti attraverso Yves Tanguy (cfr. Cap. I)[493], tanto che nel 1934 André Breton gli presenta una esposizione presso la Galleria Pierre.

Luis Martín Lozano sottolinea:

> A Victor Brauner, como a otros surrealistas, no solo le interesó el mundo onírico como un referente de imágenes bizarras que lindaban con la irracionalidad, sino también por las revelaciones ocultas, que existían implícitamente en los sueños. El sentido casi premonitorio que la pintura llegó a tener para Brauner significó para Remedios la posibilidad de comprovar que el arte no era un mero ejercicio intelectual, sino que estaba estrechamente atado a la formulación de un destino prestablecido, y al cual sólo el artista -como iniciado- podía acceder con ojo visionario. Esta capacidad de que el arte tuviera la facultad de iluminar el destino de los hombres, fue comprendida y aplicada por Remedios en muchas ocasiones. […] Brauner le proporcionó a Varo un referente visual del poder que tenían los sueños y las cosmogonías mágicas, y que asimismo era posible que estas fuerzas del inconsciente interactuaran con la realidad (Lozano, 2008: 62-63).

Una testimonianza che può confermare le sue relazioni con Remedios, riguarda due sue opere pittoriche da lei conservate in Messico, di cui una firmata con una dedica che ricorda un'epoca indimenticabile della sua vita, l'altra titolata *Chimere*[494].

In una lettera inviatale nel mese di agosto 1940 lui parla di "stato di contemplazione", di "punto di vista inusuale", di "gioco dell'immaginazione" ed

[493] Yves Tanguy (Parigi, 1900 - Woodbury, 1955) viene introdotto da André Breton tra i membri del gruppo surrealista e la sua prima personale è del 1927 presso la galleria *Surréaliste* in rue Jacques Callot a Parigi. In precedenza aveva compiuto numerosi viaggi e, dopo il servizio militare a Lunéville, aveva deciso di partire come volontario per la Tunisia. Conosciuta nel 1939 l'artista statunitense Kay Sage, la sposa l'anno successivo, trasferendosi con lei nel Connecticut a Woodbury.

[494] La dedica su una delle due opere firmate è datata "Marsiglia ottobre 1941: A ma trés chére amie Remedios avec le souvenir d'une epoque aneffacable de ma vie. Son admirateur ami" (Brauner, cit. Kaplan, 1998: 73) (cfr. Capítulo I, nota n. 60). Probabilmente il tema delle *Chimere* era stato stimolato da un disegno che Brauner aveva visto nella rivista *Minotaure*, come illustrazione di un articolo di André Breton, *Le message automatique*, tratto dagli *Annals of the psychic sciences* del 1909, *Jeune fille regardant surprise les merveilles de l'au-delà, par Mme A.*, in cui appare un ectoplasma, mentre l'artista propone spesso figure di sonnambule-fate che assumono anche forma animale (cfr. Brauner, 1940, cit. Kaplan, 1998: 73; Varo, 1990: 213-215) o volti innestati su una zampa-artiglio, come le corolle di fiori che circondano la pietra filosofale in cristallo, come emerge dalle opere realizzate tra il 1939 e il 1940.

esalta la sua figura di donna, riferendosi ai suoi capelli, da lui definiti "radici delle stelle invisibili". L'artista scrive:

> Ma trés chére Remedios:
> voila que cette lettre que je vous ai envoyer, me tracasse car elle etait tous ce qu'il y a de plus incompléte pour exprimé un etat dans le quelle je me trouve, très particulier, celui d'une contemplation nouvelle et inconue envers vous et de cette attirance de vous voir plus et plus de loin de prè et surtout d'entendre le son de votre ton de la voie. La demarche vers la terre vers la mer, quand je suis allongé, position que me convent le plus, et comme je vous l'ai dis, je crois, on a un tout a fait autre point de vue inhabituelle et que déclanche a une nouvell stimulation dans le jeu de l'imagination, jeu qui nous est tellement precieux et alors la demarche, votre demarche est comme un vol subtile et de la maniére des oiseaux ou de papillon vers le haut du ciel. Alors seulement le ciel aussi change de signification et votre corp ce detache de cette couleurs bleu dans laquelle les cheveux. Vos cheveux sont les racines des etoiles invisible le jour mes on a encore dans les yeux leur empreinte noire car il ne faut pas oublier que le jour les etoiles sont noirs. Est ce que la contemplation ne serait elle pas l'etat psicologique suprême, et qui tient d'un état permanent de ce battement de coeur qui est la preuve même de la vie et l'émotion des veines qui respire emplifiant l'ésprit d'observation qui n'est plus que plus objectif. (Varo, 1990: 213-214).

Continua aggiungendo attributi poetici che esaltano la pelle dell'artista profumata d'Oriente, mentre i suoi capelli diventano "lacrime di cristallo rosso", ma la connotazione più importante per lui è la "Demarche Fertile" in relazione al movimento del suo corpo, che diventa l'argomento ricorrente nella seconda parte della lettera, da cui trapela un legame affettivo che sembra procedere oltre, al di là del rapporto di amicizia[495].

> Votre corp en mouvement tient de ce bruit du vent leger que l'on appelle Zephir ou de l'eclair de la cascade petite pleine de bruits, "Votre Demarche Fertile".
> Votre Demarche Fertile son pivot qui est la taille qui taille mon cerveau de la realité connu a celle inconnue, comme une taille douce d'une pierre de lune, comme metal le mercure qui est au solere l'or ou le lion (Varo, 1990: 214).

Valorizza il suo moto corporeo, non tanto prevedendo che ne ammiri la sinuosità tipicamente femminile, ma l'energia non solo fisica, che la rende capace di immedesimarsi nella ricerca, per proiettarsi verso l'inconoscibile; si riferisce,

[495] Remedios Varo visse per due mesi con Victor Brauner a Marsiglia, secondo quanto indicato da Luis Martín Lozano: "El artista que ejerció sobre ella un fuerte ascendente fue Victor Brauner, pues por encima del hecho que hayan sido más que amigos. Brauner debió ser el facilitador para Remedios de la posterior concepción de una enconmensurable capacidad de crear seres fantásticos que actúan como metáforas de la condicion individual" (Lozano, 2008: 62).

inoltre, alla "luna", simbolo di vita e di fertilità, che rinvia all'io nascosto, alla dea Diana, creatrice cosmica, energia generatrice, al "mercurio", elemento femminile, alla mente indagatrice, alla sostanza eterea dell'*anima mundi*, alla pietra filosofale, all'"oro", ottenuto per mescolanza del mercurio con lo zolfo, unione alchemica e armonica, così come alla fusione degli opposti nell'androgino, per raggiungere la sapienza, elementi alchemici, quindi, come menzionato, che ribadiscono e riflettono la sua predilezione per l'universo magico. La forza vitale di Remedios viene identificata nel "leone", simbolo della conoscenza superiore, della saggezza e, non è un caso, che anche Domínguez si riferisca a lei in una lettera denominandola "leonessa di Madrid"[496].

"Votre Demarche Fertile" diventa una cifra emblematica, per Victor, che caratterizza Remedios come una maga, rispecchiandosi in lei, lui stesso come artista-mago[497], quando scrive:

> A depuis longtemps melangé ces notions des elements, comme un important geste de prestidigitateurs, qui avec la baghette magique change ou depayiese les objets ainsi Votre Demarche Fertile ou le V. D. F. notion alchimique change la mer en ciel et c'est pour ca que Vos cheveux au vent sont des animaux marin, sont des flammes que les sepias imperceptibles projette pour la fertilité de la mer-vill, c'est pour ca que les cheveux-flammes-poissons rouges-ancres de fée-racine obscures vous rapelle l'existance de la terre, aussi fertile condition de la vie-fonction de l'esprit de conservation. V. D. F. serai-ce la formule hermetique de la pierre filosophale? Alors seulement le lyrisme empliphie les problémes scientifiques de la verité (Varo, 1990: 214).

Nomina la figura poligonale del prisma che assume il significato di "cristallo interiore", prefigurando il diamante, secondo le simbologie esaminate nei loro studi psicanalitici da Jung e Adler. Simboleggia l'unione dei contrari, della materia e dello spirito, la pietra filosofale, quindi, che coincide con la personalità pienamente integrata, coinvolta nel pieno raggiungimento della psiche riordinata, il Sé nella sua completezza.

---

[496] Come scrive Óscar Domínguez in una lettera non datata: "Querida Remedios: la Leona de Madrid, el recuerdo del porvenir, el cinco que es un tres y, sobre todo, el caimán de amor que canta en silencio y que en la amistad queda limpio de polvo y paja, como un caballo nuevo. Viva mi amiga Remedios/ Viva la guitarra de Remedios, Viva el coño de Remedios/ Viva el día bendito en el que tenga el gran placer de verte y de estar junto a ti, mi amiga de siempre, mi rueda de fuego a 4 tiempos. […]. Le Mexique c'est tres bien avec la musique (et sans moustiques). Mais ta place et ta vie/ Par icí la sortie/ Viens a Paris avec tes caimans cheris./ Vive la France/ l'Orange/ et le grand caleur de notre amitié de table" (Varo, 1990, 212-213). Probabilmente viene scritta quando Remedios è ormai in Messico, dal momento che la nomina nella lettera e la invita ad andare a Parigi dove lui si trova.

[497] Come giocoliere-mago si raffigura nell'opera *Le surréaliste* (1947), ricavando l'immagine archetipica dai tarocchi di Marsiglia e dai tarocchi bianchi (arcano maggiore n. 1), per esprimere la creatività del poeta surrealista, capace di forgiare la propria personalità e di improntare il proprio itinerario orientato verso il futuro.

Nella lettera di "omaggio", dunque, Brauner si orienta, passo dopo passo, verso significanze alchemiche che si riconducono al valore della saggezza, la *sapientia*, la conoscenza interiore e conclude precisando che è impegnato a contemplare, affascinato, la vita della sua amica Remedios. Così le scrive: "Recevez, ma chère Remedios, les humble homage de votre Victor allonge hòrizontalement pour contemplé toute sa vie V. D. F." (Varo, 1990: 215).

La ricerca di se stessi, l'esigenza di addentrarsi nelle oscurità dell'animo umano guardandosi dentro sembra che per Brauner siano sopraggiunte dal momento in cui ha perduto un occhio in seguito ad un incidente provocato da una questione nata forse proprio per prendere le "difese" di Remedios. Infatti durante una festa nello studio parigino di Domínguez, il 27 agosto del 1938, questi lanciò un bicchiere contro Esteban Francés, un gesto probabilmente dettato dalla loro rivalità, ma anche perché l'artista canarino sembra stesse importunando una presenza femminile, come indicato nel primo capitolo, forse la stessa Remedios. Sarà fatale per Brauner, perché lo colpirà direttamente, provocandogli la perdita dell'occhio sinistro.

In ogni caso tale evento, per Brauner, acquisisce un significato singolare e "autopunitivo", perché in precedenza aveva dipinto alcuni autoritratti con un occhio estratto, come se avesse preconizzato quanto sarebbe accaduto[498]. Assume, dunque, per lui una valenza "positiva", in quanto che da tale momento in poi, infatti, si pronuncia il suo atteggiamento creativo concentrato sulla dimensione interiore, sul carattere visionario attraverso l'occhio della mente, come sguardo interno, "notturno", proiettato verso la ricerca di sé, considerando che la perdita dell'occhio gli consente di vedere oltre il reale e captare nuove suggestioni, i messaggi segreti nella natura.

> Uner's search for the self seems to have been a sequence of his losing left eye. After the accident, the artist turned toward a deep inner vision of the world that was often nourished by occultism, possessing a 'double view' but one where the bodily eye was open and the spiritual eye was closed as in *Signe* [Sign] (1945/ 1961, [n. 46])" (Montagne, 2001: 50).

In questo caso Margaret Montagne si riferisce alla sua maggiore opera scultorea concepita già nel 1943.

Il suo avvicinamento al surrealismo nel 1933 anche se già alla metà degli anni Venti aveva conosciuto gli esempi dell'avanguardia nel corso di una esposizione londinese di carattere internazionale, si "trasforma" in surrazionalismo, come "own kind of Surrealism, enriched by a constant quest for knowledge", secondo uno stile "autobiographical" (Montagne, 2001: 43). Il suo è un processo di

[498] Si ricorda, per esempio, *Autoritratto con occhio estratto* (1931). "El hecho de que Brauner, con anterioridad, se tubiera representado tuerto, de forma premonitoria, en una serie de autorretratos, confirió al accidente en el círculo de los surrealistas un significado especial" (García de Carpi, 1986: 47).

costruzione simile a quello di Remedios. Ambedue ricorrono all'immagine della torre per esprimerlo.

L'artista dice di se stesso:

> In the course of my searching for myself over many years, in making infinity the tower around my being, from the interior and the exterior, in trying to see myself, to comprehend and find the substance of my being, I glimpsed and uncovered many aspects of my character, multiple conglomeration of an infinity of identities…. But the greatest and most dangerous encounter with oneself is the encounter with the Anti-me (Brauner, cit. Montagne, 2001: 44).

Sviluppa, dunque, un proprio universo costituito da figure-ombre come manifestazioni dell'anima, come doppi di se stesso, creature zoomorfiche che partecipano della metamorfosi corporea nel ruolo di psicopompi, guide per le anime, spiriti che acquistano forma, presenze mitiche che acquistano significanze totemiche e sacrali, elaborate secondo uno stile che trae riferimenti dall'arte "primitiva" delle antiche civiltà del Mediterraneo, emblemi di un retaggio culturale rimeditato alla luce di una concezione animistica, nell'esigenza di trovare una relazione armonica, un contatto tra l'anima individuale e l'*anima mundi*. "Around 1961, Brauner wrote: 'Object you give me your survival and I give my soul, and together we will defeat death'" (Montagne, 2001: 46).

In questo senso possiamo comprendere la "vicinanza" tra Victor e Remedios, ambedue proiettati, anche se le modalità operative non sono le medesime, chiaramente, verso la scoperta di sé, impegnati nella ricerca per assumere graduale consapevolezza, quindi conoscenza di se stessi, facendo tesoro di una molteplicità di aspetti riconducibili all'universo alchemico, magico, esoterico, che trovano rispondenze, concordanze. Motivi iconografici comuni ai due artisti si possono individuare facilmente, dai personaggi in cui si combinano aspetti umani e animali, secondo il metamorfismo organico, alle figure *alter ego*, dalle sfere luminose, all'uovo cosmico, alla pietra diamantina o cristallo che Brauner dipinge in un'opera del 1940 dal titolo *La pierre philosophale*, in cui appare su un arbusto-radice completamente spoglio su cui sembra incastonato il cristallo prismatico sovrastato da uno strano essere, a metà tra un uccello e un licantropo.

Di fronte ad esso appare una figura femminile nuda e con la capigliatura evanescente che giunge fino a terra, disposta sulle punte dei piedi sopra uno dei rami che attraversa le sue gambe, rinviando al significato dichiaratamente simbolico dell'origine della vita, della funzione generatrice della donna-dea-madre-terra. All'intorno l'ambiente oscuro, dai toni arancionati-brunastri, sembra una stanza costituita da pareti rigide di una rigorosa geometria e impostazione prospettica che si aprono verso il fondo, ampliando lo spazio. Ipotizziamo, in tal caso, possibili confronti con *La llamada* di Remedios, già citata in questo capitolo, in cui la donna-sacerdotessa, *alter ego* di se stessa, si caratterizza per la lunga capigliatura rossastra collegata alla luna, mentre trasporta l'ampolla

alchemica della *rubedo* in un ambiente costruito da pareti che si combinano in sviluppo circolare da cui fuoriescono presenze-ombre come se fossero di cartapesta e si sfogliassero, anziché rimanere intatte come muri.

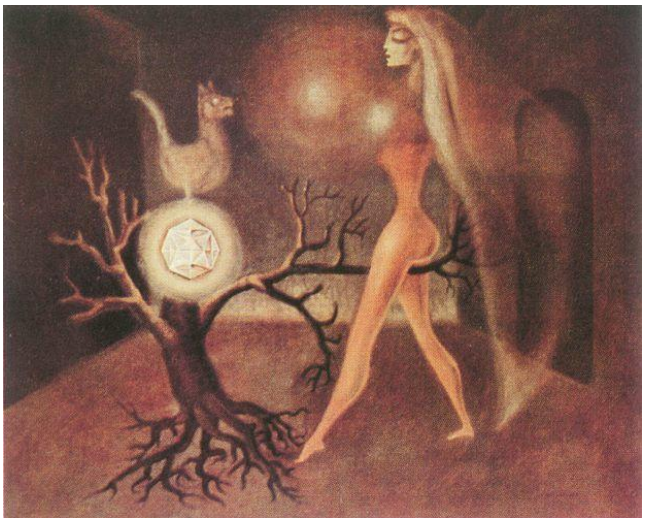


Fig. 70. Brauner, V. (1940). *La pierre philosophale*. [Olio su tela, 65,5 x 81,5]. Recuperato da https://www.pinterest.dk/pin/553379872943991822/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true

L'ambiente è più ristretto, nel fondo appare una apertura arcuata molto simile a quella presente nell'opera di Victor. Potremmo paragonarla anche con un'altra opera di Remedios, in cui compare una figura femminile nuda, che osserva la luna riflessa in un calice pieno d'acqua. Potrebbe, dunque identificarsi nella medesima presenza, la stessa Remedios, anche nell'opera di Victor appena menzionta.

In *Le triomphe du double* (1942), l'artista disegna con l'inchiostro un doppio volto, come se l'uno fosse sovrammesso all'altro, per cui la chioma dell'uno si allunga diventando parte del secondo, mentre in altre opere grafiche e pittoriche dell'artista rumeno la capigliatura si allunga e si curva assumendo forma spiralica. In tal senso non è nostra intenzione verificare attraverso un confronto, se Remedios abbia o meno tratto spunto dall'opera di Victor, o viceversa, quanto invece valutare come ambedue gli artisti sembrano percorrere un itinerario all'unisono.

La predilezione per la figura femminile nelle opere di Brauner corrisponde ad una connotazione specifica, come nel percorso di Remedios, in cui, al di là dell'androgino, lei stessa si chiarifica e testimonia come donna, adepta, chiaroveggente, eroina cercatrice, in verità, vera e unica protagonista. La sua opera è, infatti, "autobiografica", come quella di Brauner, anche se i numerosi *alter ego* corrispondono a molteplici volti, talora spiazzanti ed ironici, come menzionato, specchio di sé e della sua esperienza biografica, e, anche se non coincidono necessariamente con essa, la sublimano o ne sono i traslati.

Margaret Montaigne scrive:

> For Brauner the Other is first of all Woman perceived as a loved reflection of the idealized Self: in "unprejudiced communication", he spoke of having encountered during contemplation 'his own gaze in the eyes of others". "His multiple women", shown in Braunerian profile, symbolize the great mistery of life and death: they are often inaccessible, like the great goddess of nature's cycles, Mother Earth. They are Sophia or Barbelo, intermediaries between worlds, who tought that through the sexual act they could return to humanity a particle of the original light. Because Woman is the "clear solution to our enigmas" (Breton, *Oeuvres Complétes*, 1972: 360) (or as Brauner describe her, "a breath that rekindles our imagination") (Montagne, 2001: 50).

Si può comprendere meglio, quindi, alla luce di tale "venerazione" della dea-donna, il suo omaggio a Remedios, esaltandone le qualità.

Victor Brauner pensa, come emerge dalle sue creazioni pittoriche, che l'uomo e la donna possano trovare un equilibrio, partecipare alla *conjunctio oppositorum*, per cui matriarcato e patriarcato concorrono a garantire, avvicinandosi, alla libertà degli esseri che si unificano nell'amore. Le sue indagini esoteriche e occultiste trovano sostegno nelle teorie di Carl Jung. Anche tale aspetto contribuisce ad alimentare le corrispondenze con l'itinerario creativo di Remedios[499], in quanto che la psicanalisi si combina con le scienze ermetiche e il processo di iniziazione con quello di individuazione.

Le sue concezioni sull'artista-mago e conoscitore dei tarocchi si rendono manifeste in altre opere degli ultimi anni Quaranta, come *Les amoureux (messagers du nombre)*, del 1947, in cui si identifica con il principe *bateleur* con tra le mani lo scettro lunare-solare, simbolo dell'unione dei contrari, di lato alla donna con la testa di uccello rapace, come la donna *pajaro* o *buho* di Remedios. D'altro lato i numeri simbolici della cabala, le corrispondenze tra alchimia e astrologia, ma anche tra microcosmo e macrocosmo in senso "anagogico", sono aspetti verso i quali mostra particolare interesse per avanzare verso una pittura visionaria, approdando al surrealismo, come un eroe cercatore proiettato verso l'inconoscibile per cogliere i segreti dell'universo, confermando gli aspetti di un percorso indirizzato verso il meraviglioso che coincide con quello di Remedios Varo[500], congiunti, quindi, ancora una volta, da unità di intenti.

---

[499] Sicuramente anche il suo approssimarsi alla poesia di Novalis (cfr. Cap. II), deriva dalla predilezione di Brauner per l'autore romantico, così da trarne suggestioni per immagini come "la naturaleza es un arpa eolina, un instrumento musical cuyo sonido da lugar en nosotros mismos a vibraciones más altas -o- la naturaleza es una ciudad mágica petrificada -o- el hombre está vinculado a la vida por muchas cuerdas o estimulos" (Moreno Villarreal, 2008: 118).

[500] Luis Martín Lozano riferendosi a la *gouache A mi amigo Agustín Lazo* (1945), (Gruen & Ovalle, 2008 [cat. n. 63] ) escribe: "Esta capacidad de que el arte tuviera la facultad de iluminar el destino de los hombres, fue comprendida y aplicada por Remedios en muchas ocasiones. […] En suma, considero que Remedios concluyó que el surrealismo era sólo una posibilidad más para acceder a descifrar el continuo enigma de la existencia, y que el devenir no se limitaba al mundo

Più tardi, nel 1958, Remedios giungerà di nuovo a Parigi e incontrerà gli esponenti del surrealismo di un tempo, come Benjamin Péret e Victor Brauner, che erano stati suoi compagni, di cui visiterà lo studio, confessandogli che conservava nella sua stanza una delle prime opere elaborate da lui elaborate nei primi anni Trenta.

"Sin duda unos de los pocos referentes surrealistas que Remedios conservò de aquel proceso de aprendizaje artístico", scrive Luis Martín Lozano (2008: 63) considerando la corrispondenza che Remedios scrisse a Walter Gruen dalla capitale francese.

### 6.10. La metafora del viaggio come *topos* nell'opera di Remedios Varo

Il tema del viaggio, affrontato dall'eroina-protagonista come metafora della esistenza alla ricerca della verità, è ricorrente nella produzione artistica di Remedios, dal momento che aspira alla conoscenza superiore raggiungibile attraverso un processo di trasformazione che implica volontà e rigore, oltre al desiderio pronunciato di cambiamento, per edificarsi. Infatti la scelta di orientarsi verso un itinerario di analisi introspettiva, dipende dalla volontà di affrontare un "lavoro" individuale su se stessa, offrendo spazio ai propri bisogni, dubbi, ansie. L'artista esorbita, quindi, dalla partecipazione diretta a movimenti e correnti, come in tal caso, alle vicende del gruppo surrealista, per cui, al di là delle influenze recate da incontri e amicizie con i partecipanti o di una più stretta collaborazione determinata da interessi comuni, come avviene con Leonora Carrington, come in precedenza con Esteban Francés o Óscar Domínguez, il complesso corredo di immagini che riflettono metafore alchemiche nelle sue opere deriva essenzialmente da dinamiche interne, dall'esame di se stessa. Come scrive Tere Arcq: "Remedios Varo -en México- desarrolló una estética alternativa al lenguaje surrealista. Con una habilidad prodigiosa, construyó conscientemente, un universo pictórico que expresa una profunda reflexión sobre el ser humano, sus mundos interiores y su relación con el cosmos" (Arcq, 2008: 10) nell'inimmaginabile terra messicana. Luis Martín Lozano (2008: 45) scrive: "Fue en México donde Remedios Varo encontró el espacio mágico idóneo para poder proyectar el cúmulo de sus experiencias y donde se consolidò como una artista de alcance universal".

In verità quando vive in Messico, successivamente al suo accostarsi al gruppo surrealista, nel corso degli anni imposta un autentico dialogo-confronto con Leonora Carrington che traspare negli esiti creativi, tanto che i soggetti trattati da ambedue talora sembrano piuttosto simili, come menzionato nel nono capitolo, anche se quest'ultima smentisce che il loro fosse un lavoro di collaborazione, e assumono il medesimo significato metaforico specialmente riguardo al tema del viaggio ed alla figura dell'alchimista che si dota di oggetti emblemi per

---

de lo real, como tampoco a la discusión estéril de las estéticas y las teorías, sino que había, forzosamente, otras vías de acceso para proyectar el ser interior" (Lozano, 2008: 63).

affrontarlo[501]. Chiaramente le opere di Leonora si distinguono per il carattere allucinatorio nella combinazione degli elementi, mentre in quelle di Remedios sottentra uno sguardo vigile, come se guardasse da un punto di vista privilegiato gli archetipi simbolici che assumono forma definita nel suo pensiero e si incontrano nella propria elaborazione artistica, congiungendo la libera immaginazione alla riflessione. Ambedue, comunque, esprimono l'idea del fantastico che corrisponde allo stato di soglia, attraverso figure totemiche, mitico-simboliche che si situano al limite, nel liminale, come indicato (cfr. Cap. III), nel passaggio continuo tra stato onirico e stato di veglia.

### 6.10.1. Le tappe

Nel corso dell'itinerario interiore alla scoperta di se stessi solitamente compiuto dall'eroe/ eroina, Joseph Campbell nei suoi studi sul monomito[502] apparsi in *The Hero with a Thousand Faces* (cfr. Bibliografia) nel 1949, distingue tre stadi principali per l'individuazione, quali la separazione, l'iniziazione e il ritorno, approssimabili ai passaggi esaminati dallo strutturalista Vladimir J. Propp nei riguardi delle funzioni della fiaba. Il primo, relativo alla partenza o separazione, è a sua volta articolato in una serie di sottofasi, quali la chiamata o vocazione, gli aspetti negativi o l'insanità di dio, l'aiuto sovrannaturale, l'attraversamento della soglia, il passaggio agli inferi o attraverso "la pancia della balena" come Giona; il secondo, inerente l'iniziazione, inizia con l'incontro con la divinità della grande madre o la gioia dell'infanzia ritrovata o l'innocenza, e presenta pericoli e prove da superare, la donna come tentazione, il peccato e l'agonia di Edipo (cfr. Cap. II), in termini psicanalitici, fino alla riconciliazione con il padre, l'apoteosi e la grazia finale. Il terzo stadio coincide con il ritorno distinto in negazione del ritorno o mondo negato, magica fuga o volo di Prometeo, salvataggio dal mondo esterno, attraversamento della soglia o ritorno alla vita normale, per raggiungere la libertà di vivere, la natura e la soluzione finale.

Per indagare il lavoro creativo di Remedios, sia Janet A. Kaplan che Dina Comisarenco Mirkin si sono riferite a tale studioso, tanto che quest'ultima si

[501] "Aunque la obra de Carrington de los primeros tiempos de México está próxima, tanto en cuanto al tono como al tema, a la obra mexicana de Varo, a medida que su manera de ver las cosas fue madurando, sus respectivas obras fueron apartándose cada vez más. Las imágenes de Carrington se fueron haciendo más alucinantes, mientras que las de Varo se hicieron más concretas. Sin embargo, como entre las dos crearon un lenguaje pictórico surreal, como las dos eran extranjeras y mujeres, como eran íntimas amigas, en la mente de muchos críticos mexicanos aparecían siempre intimamente relacionadas y encontraban difícil referirse a una sin mencionar a la otra" (Kaplan, 1998: 220).

**[502]** Il mito dei miti è la struttura sottostante ad ogni raggruppamento mitico che, come scrive Paolo Bertoletti, segue uno schema generale, non sempre "circolare", con "definiti momenti di passaggio: essi comprenderebbero in sé fasi di tipo generale e caratterizzazioni specifiche di ogni istante dell'azione mitica. Tali passaggi che, secondo Campbell, individuiamo nei 'riti di passaggio', possono comprendere, […] la triade fasica di 'separazione-iniziazione-ritorno': l'eroe abbandona il regno normale, per avventurarsi in un regno meraviglioso e sovrannaturale; qui incontra forze favolose e riporta una vittoria decisiva; l'eroe fa ritorno dalla sua misteriosa avventura dotato del potere di diffondere la felicità tra gli uomini" (Bertoletti, 1986: 168).

sofferma in un suo saggio a distinguere le diverse fasi del viaggio dell'artista nelle vesti di eroina-cercatrice che conduce il proprio itinerario creativo, individuandone le opere esemplificative e addirittura proponendo sottofasi cui correla una o più di esse, che diventano quadri di una narrazione fantastica, in cui la protagonista appare pronta a superare una serie di prove per godere dello stato di grazia e garantirsi un premio finale (Comisarenco Mirkin, 2009: 77-114). Remedios, in verità, utilizza molteplici metafore non solo identificabili con le fasi alchemiche che comportano corrispondenze con le dottrine esoteriche, ma anche approssimabili e comparabili ad una griglia di riferimento "monomitica". Infatti, specialmente le figure femminili, che compaiono negli interni tra scenari architettonici o nei paesaggi dell'immaginario, assumono connotazioni simboliche e archetipiche e ognuna è riflesso di se stessa, donna-eroina-dea, per cui tutte si riconducono ad un unico nodo simbolico di valore universale, qual è il mito. Contemplando i vari passaggi nel suo percorso, si possono individuare, quindi, i tratti simbolici, le corrispondenze, le interrelazioni per identificare le tappe a partire dall'allontanamento dal mondo da parte di chi, come lei, compie il viaggio in attesa del "risveglio", in seguito ad avvertimento o chiamata. A tale momento può riferirsi l'opera *La llamada*, mentre l'esplorazione verso l'altro come sconosciuto compare in *Planta insumisa*[503], *Ciencia inútil o El alquimista*, *Descubrimiento de un géologo mutante*, opere che pongono in crisi la scienza a favore dell'*opus* alchemico, la razionalità di fronte al mistero, rendendo partecipe lo scienziato al processo di trasformazione (cfr. paragrafo 6.11.). Così in *Ruptura* (1955) (cfr. Cap. I), la separazione dai legami delle convenzioni familiari e culturali è simboleggiata da identiche facce, che appaiono dalle aperture ad arco di finestrature di un palazzo tardo rinascimentale, come a ripetere la propria identità o, comunque, fittizi *alter ego* in cui risulta difficile riconoscersi, come presenze asfittiche e remote, rispetto ad una figura in primo piano che scende una scala, chiusa in un mantello; sono *the watchful eyes of tradition and the past* da cui distaccarsi, mentre le foglie secche, i gusci vuoti, gli alberi invernali diventano altrettanti emblemi di tale processo. L'abbandono della stasi per orientarsi verso la modificazione e il cambiamento si può individuare anche nella figura seduta in *Mimetismo* (1960), anche se sembra bloccata in uno stato di inerzia simile alla mancanza di consapevolezza e memoria, identificato da Gurdjieff nello stadio ipnotico. In verità, anch'essa è soggetta alla modificazione, il suo volto assume la medesima decorazione della stoffa di rivestimento della poltrona, le sue mani, soggette alla metamorfosi, ne diventano i braccioli, come a prevedere una trasformazione personale non solo sul piano esteriore (cfr. Cap. III. Studi di caso).

Procedendo per gradi possiamo individuare meglio le corrispondenze tra le fasi proposte da Campbell e la pittura di Remedios, impegnata alla scoperta di se stessa, affidandosi alla metafora come figura retorica ricorrente, in stretta

[503] Il fiore gigante o le piante che nascono dal pavimento contravvengono alle regole matematiche, creando effetto di spaesamento ma, paradossalmente, sono più naturali delle formule "artificiali" utilizzate per consuetudine da chi esplora i fenomeni.

relazione alle fasi alchemiche di un itinerario interiore che si connota come processo di trasmutazione proprio delle dottrine esoteriche.

#### 6.10.1.1. L'individuazione

Leonora e Remedios concedono spazio alla trasmutazione alchemica, poiché solo il cambiamento può comportare il riconoscimento per migliorarsi attraverso un particolare percorso psichico. Possiamo immaginarle intente a scoprirne i passaggi, come attraversamenti simili alle tappe di una autoanalisi. Le corrispondenze tra le fasi alchemiche delle dottrine esoteriche e le funzioni della fiaba dello strutturalista Vladimir J. Propp permettono di comparare attraverso una griglia di riferimento queste eroine cercatrici alla scoperta di se stesse alle figure, dal maschile al femminile, senza nette distinzioni, per congiunzione degli opposti, degli esploratori, dei viaggiatori, degli scienziati, dei musicisti, che si identificano nella figura prediletta del grande maestro, del saggio, dell'alchimista, immerso in avventure esplorative, nell'attesa perenne della scoperta. Ognuno deve lavorare sul proprio sé nell'individuazione, secondo Gurdjieff, traendo consigli da una guida capace di controllare il processo, combattendo con se stessi, lottando per allontanare i difetti, impegnandosi negli esercizi corporei, dedicandosi ai compiti quotidiani, nel tentativo di elevarsi ogni volta. Come processo psichico unico e irripetibile di ogni individuo che consiste nell'avvicinamento dell'Io con il Sé, coincide con i principi della psicologia analitica jungiana, per cui ciò avviene tramite l'attribuzione di significato ai simboli che incontra nel mondo interno e nel mondo esterno, quindi, mediante la loro interpretazione nel viaggio spirituale verso l'acquisizione di consapevolezza. In tal senso l'individuazione è il frutto della continua collaborazione tra Coscienza, Inconscio, Io e Sé, secondo una serie di tappe che costituiscono il processo graduale di maturazione. La prima, corrispondente alla *nigredo* alchemica è caratterizzata dall'archetipo dell'Ombra, cioè quegli aspetti che l'individuo non conosce di se stesso, la seconda coincide con l'*albedo* ed è connotata dall'incontro con l'archetipo dell'Anima o l'*Animus,* a seconda se il percorso è compiuto da una figura maschile o femminile (cfr. Cap. II); la terza tappa corrisponde alla *citrinitas,* e si distingue per l'incontro con il *Vecchio Saggio,* corrispondente speculare, in ambito maschile, dell'archetipo femminile della Grande Madre. In quest'ultimo sono rinchiuse tutte le potenzialità dell'individuo, ossia la sua previsione, la sua capacità di ragionamento e la sua esperienza; rappresenta la meta finale della psicologia femminile, mentre il Vecchio Saggio, come un consigliere, un filosofo, un esperto, rappresenta tutto ciò che l'individuo sta per diventare dopo aver attraversato le fasi precedenti, dal presente al passato al futuro. La quarta tappa, la *rubedo* alchemica, è caratterizzata dall'incontro con l'archetipo del Sé, come summa del percorso di individuazione, rappresentato come luce, come mandala, come quaterna, come centro e come Dio, con tutto ciò che durante la strada l'individuo ha visto e ha accumulato.

Per Remedios è stato un fatto naturale avvicinarsi a queste concezioni poiché nel suo cammino vita e opera sono coincise l'una a specchio dell'altra, nell'intento di approfondire la conoscenza di sé e del mondo. L'attraversamento di stadi diversi nella propria esistenza implica movimento, indizio del passaggio, del mutamento di luogo, che sembra avvenire solo a livello psicologico, come nell'opera menzionata, *Ruptura*, nonostante si compia anche sul piano pratico, in quanto che nei suoi dipinti ogni dinamismo risulta talora sospeso in un'atmosfera senza tempo che rende l'immobilità propria della metafisica.

#### 6.10.1.2. L'attraversamento della soglia

Il superamento della soglia comporta l'accesso alla realtà superiore come in *Caminos tortuosos* (1958) o *Locomoción capilar (Detectives*) (1960) in cui l'eroina incontra evidenti pericoli nel tentativo di oltrepassare porte aperte su cui sostano guardiani con le barbe simbolo di saggezza, o intravede aperture tra le pareti simili a labbra vaginali che rinviano alla nascita e alla rinascita come in *Coincidencia* (1959) e *Luz emergente* (1961). Secondo Campbell, dopo l'attraversamento della soglia, l'eroe avanza in un mondo non familiare, in cui le forze avverse determinano rischi, mentre gli aiutanti magici possono garantire protezione per superare una serie di prove fino a quella suprema, affrontata quando raggiunge il *nadir* nel periplo mitologico per ricevere un premio e godere del trionfo dopo l'unione sessuale con la Grande madre del mondo, il matrimonio sacro, la riconciliazione con il padre, la divinizzazione o apoteosi. Può anche lottare per il furto del premio, per la protezione del fuoco sacro, o per il rapimento della sposa, mentre il rifiuto a tornare nel mondo e la fuga magica sono considerati come altrettanti stadi o momenti relativi al ritorno.

In *Visita inesperada* (1958) appare uno strano veicolo ovoidale dotato di ruote al cui interno si intravede la testa rovesciata di un essere umano di fronte alla donna seminuda seduta ad un tavolo, probabilmente un messaggero piuttosto conturbante che porta le chiavi per entrare nel regno dei desideri. Così il ragazzo dipinto in *Hacia acuario* (1961) presente anche in un disegno del 1952, il ritratto del barone *Angelo Milfastos as a child*, è guidato da una strana figura femminile che cammina attraverso una ruota e presenta un bastone a forma di chiave, come in *Niño y mariposa* (1961), in cui il medesimo è protetto da una farfalla gigante con sembianze umane.

Le *silhouettes* di corpi femminili tessute a maglia dalle donne impegnate nel lavoro domestico di tradizione millenaria, come la tela di Aracne, nei dipinti di Remedios sono *alter ego* in fuga pronti ad intraprendere l'avventura, come in *La tejedora de Verona* (1956), *La tejedora roja* (1956) o dediti a creare con il ricamo un nuovo universo percorribile come in *Bordando el manto terrestre* (1961), o a dipanare il filo di Arianna come in *Les feuilles mortes (El hilo*) (1956).



Fig. 71. Varo, R. (1960). *Mimetismo (Mimesis)* (dettaglio). [Olio su masonite, 48 x 50 cm]. Fotografia dell'opera durante la visita alla esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018).

Il gatto, che appare spesso nelle opere di Remedios (cfr. Cap. III), che veglia nascosto in un buco sotto il pavimento come in *Mimetismo*, o che gioca con un gomitolo di lana, come in *Tejedora roja*, rinvia al paradosso della vita come ciclo continuo senza scopo, ma anche alla veggenza come capacità di vedere oltre la dimensione ordinaria nel condurre il proprio percorso di conoscenza.

### 6.10.1.3. L'iniziazione. L'incontro con la Grande Madre

Dopo l'attraversamento l'itinerario continua con l'incontro con la Dea Madre generatrice dell'universo, che permette la conoscenza degli aspetti più reconditi, per l'adepta che può avvicinarsi ai misteri dell'esistenza e assumere gradualmente maggiore consapevolezza. Nell'opera *El encuentro* (1959) la figura femminile si identifica con la dea delle origini del mondo che dovrebbe conoscere lungo il cammino, rispecchiandosi in essa come generatrice e rigeneratrice, *alter ego*, doppio di sé, così da proseguire la sua avventura mettendo a fuoco le proprie qualità per terminare l'itinerario con successo. Secondo Gurdjieff, come aggiunge Dina Comisarenco Mirkin, la donna deve riscoprire la memoria del proprio ruolo creatore archetipico, ogni donna è *own mother*. Avvolta in un lungo panno di tela di lino azzurro cielo, nel'opera di Remedios, seduta di fronte ad un tavolo, sta aprendo un cofanetto da cui appare il suo stesso volto, come a specchio; lo sguardo, quindi, comporta lo sdoppiamento e al tempo stesso il riconoscimento come rivelazione e riflessione sulla propria identità. L'eroina, protagonista, in tal caso, rispetto all'eroe cui si riferiscono le funzioni proppiane, che si impegna a ricercare l'energia nelle viscere della terra, deve vegliare perché può incorrere nei pericoli e può affrontarli solo rimanendo salda e acquistando consapevolezza.

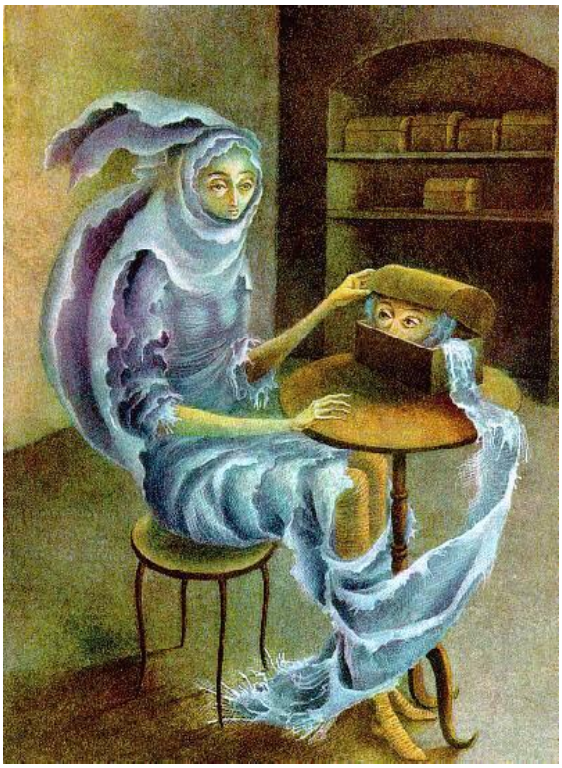


Fig. 72. Varo, R. (1959). *Encuentro* [Olio su tela, 70 x 40cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/320248223474277737/

### 6.10.1.4. La tentazione come rischio deviante

La donna simbolo della tentazione che coincide con la fase dell'agonia di Edipo (cfr. Cap. II), secondo Joseph Campbell, è rappresentata da un archetipo con due facce per la duplice natura, docile e piacevole, terribile e distruttiva, per cui principessa o fata, matrigna o strega diventa per l'eroe cercatore un elemento deviante rispetto al compito e al dovere da compiere con rigore e responsabilità da parte dell'eroe/ eroina cercatore/ cercatrice. In verità l'unica opera di Remedios che manifesta il desiderio libidico tentatore è *Presencia inquietante/ Disturbing presence* (1959), in cui un volto con la lingua estroflessa improvvisamente emerge dalla tappezzeria della spalliera di una poltrona su cui è seduta una figura femminile che, intenta a tracciare la via generativa dell'esistenza, non si distoglie e con le sue mani solleva le labbra di un solco vaginale praticato nel tavolo di legno, da cui si origina, come da un ventre materno, protettivo e rassicurante, un filo senza fine che si ramifica come a trasformarsi in pianta, alimentando il processo di generazione naturale della vita così da garantire in eterno protezione e nutrimento[504]. Riscoprire le potenzialità generative della donna creatrice e

[504] Il giglio, fiore decorativo del rivestimento della poltrona, tipico di apparati regali e di arredi rinascimentali che appaiono anche in altri dipinti, in verità diventa anche un emblema di purificazione nel percorso intrapreso, confidando nelle forze benigne del destino che possono assicurare la pace paradisiaca, la protezione del grembo materno, tra alfa e omega, al di là delle apparenze del mondo.

ricercatrice anziché tentatrice, al di là del puro dato biologico, diventa un compito etico per Remedios, che, probabilmente ha influenzato anche il percorso creativo di Leonora[505], poiché si conferma per ogni essere femminile, al di là del modello tipico della maternità, l'energia creativa della madre terra, della *natura naturans* a cui dare voce per l'affermazione di sé. In tal caso la testa che fuoriesce dalla spalliera della poltrona potrebbe anche identificarsi con il dio sole di Teotiuachán, Itzamnà, che è governatore degli dèi, dio del sole, del mais, della scrittura e delle arti, protettore dunque, che, se osserviamo gli occhi, assume le sembianze di Walter Gruen, compagno dell'artista[506].

### 6.10.1.5. La riconciliazione con il padre

Alla fase di riconciliazione con il padre, superando il complesso di Edipo o di Elettra, secondo il genere, maschile o femminile, per cui l'individuo si trova di fronte a un'autorità che assume le sembianze anche di un drago, un mostro, un re, un orco, o chiunque tenga prigioniera una donna dopo l'incontro con l'altro sesso, materno o paterno, potrebbe approssimarsi un'opera come *Mujer saliendo del psicoanalista* (*Podría ser Juliana*) che la stessa Remedios Varo spiega in questi termini: "Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de padre, como es correcto al salir del psicoanalista. En el cesto lleva desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcetera. El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler)" (Mendoza Bolio, 2010: 185; cit. Comisarenco Mirkin, 2009: 102) (cfr. Capitolo II. Studio di caso).

Ne emerge in ogni caso una componente ironica riguardo alle sue considerazioni sulla psicanalisi, "smitizzando il complesso di Edipo" con risvolti tragicomici dal momento che la figura femminile, *alter ego* di Remedios, con una mano sembra trattenere per la barba la testa capovolta del padre. Riesce, dunque, a liberarsi dalla "legge del padre" (cfr. Cap. II. Studio di caso) e a riconfermare se stessa, la propria autonomia, la propria indipendenza, attraverso il processo di individuazione, come in *Ruptura*, con piena consapevolezza.

### 6.10.1.6. Apoteosi e stato di grazia

Finalmente nell'apoteosi l'eroina giunge alla conoscenza superando la dualità tra bene e male, amore e odio, maschile e femminile, attraverso la riconciliazione con il Tutto, nella totalità.

---

[505] Leonora Carrington dipinge sul tema della tentazione l'opera *The Temptation of St. Anthony* (1947), traendo suggestioni da Hieronymus Bosch, stimolata, come altri dieci artisti, dal *filmaker* Albert Parsons Lewin, amico di Man Ray. Il dipinto assume per lei il significato di una riflessione sull'azione miracolosa per lo sviluppo della consapevolezza femminile.

[506] In *Remedios Varo. El hilo invisible* gli autori (Gil & Rivera, 2015: 21) propongono una possibile relazione con la Piedra del Sol.

Amore ed eternità sono garanzie per l'apoteosi e l'unità assoluta per ottenere la Grazia finale, la pietra filosofale, la fonte dell'eterna giovinezza, il toro d'oro, il sacro Graal, l'elisir della lunga vita, come scrive Joseph Campbell:

> The anguish of breaking personal limitations is the agony of spiritual growth. Art, literature, myth, and the occult, philosophy and the ascetic disciplines are instruments that help the individual to pass from his limited horizonts to wider and broader spheres of self-development. As he crosses one threshold after another and subdues one dragon after another, the divine status of the entity to whom he begs for his greatest desire increases until the cosmos become one. Finally, the mind breaks the limits of the cosmos toward a realization that transcends all experiences of the form, of all symbolisms, all divinities: the appreciation of the inevitable void. […] This life source is the heart of the individual and, within it, life must be found if one can succeed in breaking through its layers (Campbell, 1949: 175-176, cit. Comisarenco Mirkin, 2009: 104).

Proprio all'apoteosi come culmine del processo possono riferirsi i lavori pittorici di Remedios Varo impostati sul viaggio, quale, per esempio, *Tránsito en espiral* (1962), in cui lungo una cerchia di mura spiraliche sospesa sull'acqua, simbolo dell'itinerario umano senza fine, dell'energia vorticosa e dinamica, invitando al mutamento, che compare nel diagramma dell'uomo come sistema solare nel libro di Rodney Collin-Smith *El desarrollo de la luz*, presente nella biblioteca dell'artista, alcuni esseri umani si muovono lentamente verso la ricerca della perfezione, mentre altri sembrano già imbarcati per il viaggio di ritorno, o altri ancora aver perduto la guida, il loro capitano.

Così in *Exploración de las fuentes del rio Orinoco* (1959) una figura femminile appare nelle vesti di un'esploratrice come Sherlock Holmes "in gonnella" in abiti inglesi, rinviando a Leonora Carrington. Potrebbe essere la stessa Remedios che si raffigura come "cercatrice", considerando che, quando si reca in Venezuela, partecipa a una spedizione scientifica (cfr. Cap. II). È seduta in uno strano abitacolo simile ad un'imbarcazione ovoidale che suscita un effetto spaesante ed al tempo stesso giocoso, dotata di uno scafo con ali rialzate rivestito di un tessuto rossastro con tasche e bottoni come un abito. Con l'aiuto di una bussola giunge navigando in una selva di possenti alberi e in prossimità di una cavità di un tronco, come una camera aperta, scopre una coppa contenente un liquido, la linfa del sacro Graal, che fuoriesce zampillando per ridiscendere verso il basso e mescolarsi con l'acqua circostante.



Fig. 73. Varo, R. (1959). *Exploración de las fuentes del rio Orinoco.* [Olio su tela, 44 x 39,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.ca/pin/83246293089484973/

Ogni mezzo risulta utile per iniziare e proseguire l'*iter* della *queste/ quête* nel paesaggio dipinto da Remedios in cui circolano e si muovono curiosi veicoli, macchine manuali costituite di semplici ventole o macine, ruote di legno o strani scafi rivestiti che proteggono come tende di tessuto i viaggiatori nell'acqua increspata e quasi marmorizzata tra vapori biancastri. Effimere biciclette simili ai modelli ottocenteschi in *Hacia la torre* (1960) sono utilizzate da una schiera di collegiali al seguito di una madre badessa, accompagnata da un aiutante nel momento in cui lasciano, tra i colombi che alitano all'intorno, un convento-castello distinto in cellette monacali, che allude alla formazione in collegio dettata dalla famiglia di Remedios prima di dedicarsi, con il consenso paterno, agli studi artistici a Madrid (cfr. Cap. I). Ruote motrici della casa movibile in *Roulotte* (1955) sono messe in funzione da una figura maschile che può identificarsi con l'ultimo compagno della sua vita, Walter Gruen, mentre una pianista, personificazione di lei stessa, immersa nella musica come armonia universale in uno degli interni aperti come un origamo di pareti in prospettive aberrate, appare distante e isolata nella radura erbosa creata a *frottage* con la liquidità dell'olio e gli schizzi di pennello, rivelando indirette influenze dalla pittura di Max Ernst e dalla decalcomania di Óscar Domínguez, di cui Remedios conosceva la singolare sperimentazione.

Uno strano naviglio in *El mundo del más allá/ Trasmundo* (1955) nelle nebbie effimere sembra approdare alla costa, ma appare senza guida, in quanto che sul ponte è visibile solo una parvenza, un abito di una forma umana assente su una

sedia e un'ombra rispetto alla poppa illuminata come il faro sulla costa, mentre nell'atmosfera diafana del sogno, in cui tutto si blocca, emergono dai vortici, che sembrano scavati nell'acqua densa e quasi prossima a solidificarsi come roccia, parti di corpi nuotanti, presenze a fior d'acqua. "El equilibrio entre las aspas del barco y los remolinos del agua permiten al tripulante una exploración espiritual" (Heiblum: 2018: 7)[507]. La nave, anziché approdare ad un porto, potrebbe naufragare da un momento all'altro, rimanere incagliata, ferma nel silenzio, impossibilitata a procedere. Come scrive Masayo Nonaka:

> seems to be a nightmarish vision of her voyage across the Atlantic to Mexico, where the wrecked ghost ship is becalmed off a haunted, petrified island reminiscent of Arnold Böcklin's *Isle of the Dead* (1880), a place unrecorded on any ordinary sea chart. The element of gothic horror is reminiscent of *MS. Found in a Bottle*, the short story by Edgar Allan Poe, one of Varo's favorite authors (Nonaka, 2012: 13).

Singolari velivoli di forme tondeggianti a forma di culla gravitano nel cielo in *Microcosmo o Determinismo* (1959), ospitando alcuni segni dello zodiaco, Cancro, Sagittario e Ariete, che fanno da *pendant* a tre figure umane, una in rosso, simbolico dell'elemento femminile, una in azzurro, emblema dell'elemento maschile, una in giallo oro, fusione e completezza nell'androgino, disposte su una pavimentazione come spazio palcoscenico dechirichiano, mentre guardano verso un bacino d'acqua che si inoltra nel bosco[508]. Numerose sono le opere dedicate al viaggio come passaggio agli inferi procedendo oltre la soglia nel percorso di iniziazione. In *Descubrimiento/ Discovery* (1956) un'imbarcazione, come in *Hallazgo*, si addentra in una foresta di alberi fantasma non definiti, effimeri proprio per la liquidità del colore e l'effetto *frottage*, mentre uno dei naviganti ruota il timone e gli altri osservano sorpresi l'apparizione di una sfera luminosa presente anche in *Revelación o El relojero* (1955). In *Catedral vegetal/ Vegetable Cathedral* (1957) uno strano velivolo a ruote con la cabina metamorfosata come una testa di uccello appare fermo tra un intrico di tronchi d'albero le cui chiome si trasformano in volte di una cattedrale gotica, luogo di meditazione, per l'elevazione da terra e la ricerca di corrispondenze, di relazioni inconsuete e analogiche, nell'attesa di apparizioni come una sfera luminosa scoperta nell'intrico dei rami, occhio della conoscenza nel buio dell'ignoto e dell'indecifrabile o visioni mistiche nella foresta di simboli dagli occhi familiari, come esprimeva a suo tempo Charles

[507] "El mecanismo central de esta pieza no es sino una instancia más de los tipicos movimientos perpetuos del compositor - Francis Poulenc" (Heiblum, 2018: 13) che, come Remedios Varo, si avvicina al movimento surrealista. Recuperato da https://issuu.com/quodlibet/docs/q29

[508] Animali ed uccelli, come nell'arca di Noé, fuoriescono da una costruzione simile ad una cappella tardo medioevale dipinta in modalità simili alle quinte architettoniche dei giotteschi o del Sassetta cui Remedios si riferisce spesso nei suoi dipinti quali suggestioni e citazioni dell'arte del passato (cfr. Cap. X), ma che diventa fittizia e sospesa tra le acque come su un'isola immaginaria.

Baudelaire (cfr. Cap. IV; Cap. VIII) nella poesia *Correspondences* per scoprire il mistero dell'esistenza.

#### 6.10.1.7. La visita e la sosta

Nell'intraprendere il percorso iniziatico i viaggiatori sono impegnati in una serie di prove come in *Vagabundo* (1958) che presenta le caratteristiche fisiognomiche del suo amico musicista Mario Stern[509] (cfr. Arjona Huelgas y Ramos, 2018: 103) o *Caballero en monociclo* (1959) o *Taxi acuático* (1962), in cui emerge il loro sforzo spirituale. Così in *Ascensión al Monte Análogo* (1960), che trae suggestioni probabilmente dall'omonima opera letteraria non terminata di René Daumal, *Le Mont Analogue* pubblicata nel 1952, mescolanza e fusione tra novella d'avventura e viaggio d'iniziazione più trascendentale che fisico, come un itinerario dell'anima[510].

Infatti la figura maschile che appare nell'opera pittorica avvolta in un abito-tunica, i cui lembi si dispiegano come vele al vento, sosta sull'unica zolla di terra che emerge in superficie in un corso d'acqua, originatosi da uno spazio simile ad una caverna, che segue un andamento curvilineo nel paesaggio circostante, costituito da erbe e da una fila di alberi spogli, e continua in avvolgimenti circolari intorno ad una montagna, fino a raggiungerne il culmine[511]. Dichiaratamente simbolico del viaggio esistenziale che assume significanza alchemica, tale itinerario rivela l'aspirazione a condurre un percorso individuale impostato sulla graduale acquisizione di consapevolezza.

René Daumal scrive nel suo romanzo:

---

[509] Scomparso recentemente, Mario Stern (1936 - 2017), è sicuramente conosciuto da Remedios Varo presso la Galleria Diana, che lo menziona anche in un sogno (cfr. Anexo II. Textos. 15.2.6.1. Sueño n. 1). E' molto probabile che si siano incontrati nella Galleria Diana, in quanto che Rosa García Ascot y Jesús Gal y Bay erano suoi maestri di musica e co-fondatori della Galleria Diana a Città del Messico, dove Remedios presenta la sua prima personale e dove entrambi partecipavano alle "tertulias". "Es seguro que la música de Mario de una u otra manera, también mora en los lienzos de la alquimista" (Heiblum, 2018: 9). Recuperato da https://issuu.com/quodlibet/docs/q29 (30/11/2019).

[510] Citando l'opera, il cui titolo completo è *Le Mont Analogue: un roman d'aventures alpines non euclidiennes et symboliquement authentiques*, scrive Dina Comisarenco Mirkin: "She is the only real painter of mountain peaks that I know. […] Her canvases admirably express the circular structure of space in the higher altitudes. […] Her pictures, with their curved perspectives, are strikingly reminescent of those frescoes in which the old religious painters tried to represent the concentric circles of the celestial worlds" (Comisarenco Mirkin, 2009: 77, nota n.1).

[511] "En *Ascensión al Monte Análogo*, hombre y nave son uno. Sobre una tablilla, un personaje se desplaza río arriba usando sus ropas como velas. Inspirado en uno de los libros preferidos de Remedios, *Le Mont Analogue*, de René Daumal, el cuadro se refiere a la busqueda espiritual del hombre. Daumal, un talentoso y joven escritor francés, se inició en las enseñanzas de Gurdjieff a través de Alexander de Salzmann, a quien dedica el libro. En su relato narra las travesías de un grupo de alpinistas que parten a la búsqueda de una 'humanidad superior' que tiene la forma de un 'monte análogo', es decir, 'una montaña simbólica que es la via que une el cielo y la tierra' (Daumal, 2016: 19-20)" (Arcq, 2008: 53).

> La montagna è il legame fra la Terra e il Cielo. La sua cima unica tocca il mondo dell'eternità e la sua base si ramifica in molteplici contrafforti nel mondo dei mortali. […] Perché una montagna possa assumere il ruolo di Monte Analogo […] è necessario che la sua cima sia inaccessibile, ma la sua base accessibile agli esseri umani quali la natura li ha fatti. Deve essere unica e deve esistere geograficamente. La porta dell'invisibile deve essere visibile. -L'autore aggiunge continuando nelle illazioni- In primo luogo, il Monte Analogo deve essere molto più alto delle più alte montagne finora conosciute. La sua vetta deve essere inaccessibile con i mezzi finora conosciuti. Ma, in secondo luogo, la sua base deve essere accessibile per noi, e le sue pendici più basse devono essere già abitate da esseri umani simili a noi, giacché esso è la via che unisce effettivamente il nostro regno umano attuale a regioni superiori (Daumal, 2016: 16-17, 47).



Fig. 74. Varo, R. (1960) *Ascensión al Monte Análogo.* [Olio su *triplay*, 67 x 31cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/ascension-al-monte-analogo-1960/

Sottintende in esso la presenza di un mondo sotterraneo e la sua collocazione su un'isola circondata da un "guscio di curvatura".

> In qualche punto della Terra esiste un territorio con una circonferenza di almeno diverse migliaia di chilometri, sul quale si innalza il Monte Analogo. Il basamento di questo territorio è formato da materiali che hanno la proprietà di curvare lo spazio intorno a sé in modo tale che tutta la regione sia rinchiusa in un guscio di spazio curvo. […] Si tratta di un anello di curvatura, più o meno largo, impenetrabile, che circonda il luogo a una certa distanza con un baluardo

> invisibile, intangibile; grazie al quale, insomma, è proprio come se il Monte Analogo non esistesse, deviando la luce delle stelle e anche le linee di forza del campo magnetico terrestre. […] La sola ipotesi ammissibile è che il "guscio di curvatura" che circonda l'isola non sia assolutamente (cioè sempre, ovunque e per tutti) insuperabile. In un certo momento e in un certo posto, certe persone (quelle che sanno e che vogliono) possono entrare. Il momento privilegiato che cerchiamo deve essere determinato da un campione di misura del tempo che sia comune al Monte Analogo e al resto del mondo; dunque da un orologio naturale e, molto probabilmente, dal corso del Sole. […] La spedizione per scoprirlo ed esplorarlo viene compiuta con una imbarcazione, l'Impossibile, nel desiderio di giungere ad incontrare "esseri superiori" (Daumal, 2016: 51, 55, 84).

L'autore continua, interrogandosi sulla possibile presenza di tali esseri oltre l'umano

> che possedevano le chiavi di tutto ciò che per noi è mistero. Questa idea di un'umanità invisibile, interiore all'umanità visibile, non potevo rassegnarmi - scrive- a considerarla come una semplice allegoria. Era provato dall'esperienza, mi dicevo, che un uomo non può raggiungere direttamente e da solo la verità; bisognava che esistesse un intermediario, per certi lati ancora umano e che per altri superasse l'umanità. Bisognava che, in qualche punto della nostra Terra, vivesse quest'umanità superiore e che non fosse del tutto inaccessibile (Daumal, 2016: 33).

Il viaggio comporta, quindi, la possibilità di incontrare questi "uomini straordinari", capaci di rivelazioni, di compiere un cammino di ascesa, come elevazione attraverso la conoscenza di verità imperscrutabili, di risalire di grado in grado per acquisire saggezza, di intravedere la pietra filosofale che consente di cogliere l'imperscrutabile, il mistero del mondo. La figura dipinta nell'opera in posizione precaria sulla piccola "soglia" di terra, sfidando le leggi di gravità, si accampa in uno spazio irreale in cui ogni canone comune alla fisica viene ad annullarsi, pronta ad intraprendere il viaggio ed, anzi, già in cammino.

In *La huida* (1961) il viaggio autobiografico continua come volo cosmico cui Remedios partecipa raffigurandosi mentre regola il timone di un improbabile scafo di pelle e pelo in compagnia di una figura maschile, che potrebbe riferirsi al suo primo compagno, Gerardo Lizárraga, nell'atto di trattenere nelle sue mani i fili che congiungono le estremità dello strano mezzo di locomozione.

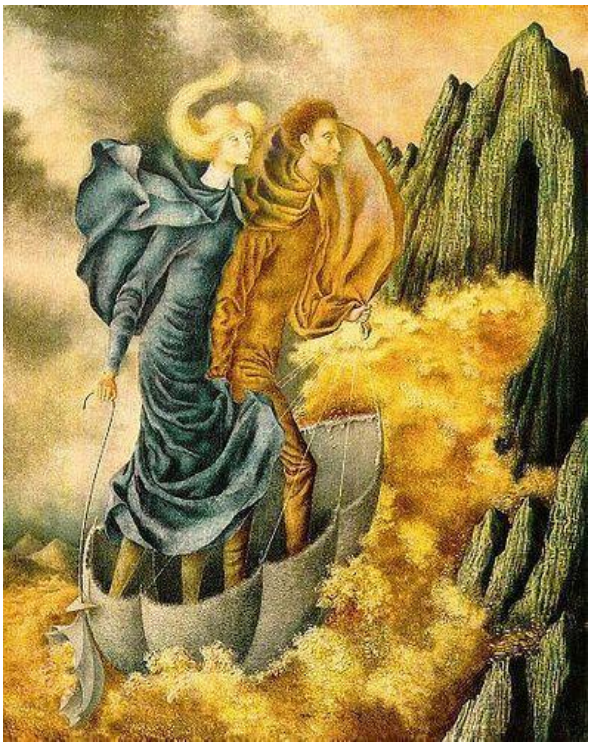


Fig. 75. Varo, R. (1961). *La huida.* [Olio su masonite, 122 x 99 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/197173289908493699/

I due amanti nel mare magma, quasi trasformato in muschi e licheni propri di un paesaggio roccioso e impervio, sembrano prossimi all'approdo dirigendosi verso una grotta per approfondire il percorso di consapevolezza come nella caverna platonica, per far tesoro del bagaglio di conoscenza, preservarla durante il ritorno nel mondo quotidiano e renderla utile come rivelazione a chi ne richieda.



Fig. 76. Varo, R. (1956). *Vuelo mágico (Zanfonía).* [Olio e incrostazioni di madreperla su masonite, 86 x 105 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/vuelo-magico-1956/

Anche in *Vuelo mágico* (1956) la figura seduta, con il volto biancastro e la testa coperta da un panno-mantello a riquadri con stemmi di reminescenza medioevale, riunisce tutti i fili che si collegano alle ali a pipistrello di uno strano personaggio volante, così da fonderli in un'unica corda che si avvolge in modo circolare ed al tempo stesso si dipana da un singolare strumento musicale a manovella che tiene in grembo.

In verità in ogni opera Remedios rinvia sempre a se stessa con i suoi *alter ego*, ma, come spiega Diego Sileo:

> Non amava plasmare un essere simile a se stessa dopo che si era guardata attentamente nello specchio. Se è pur vero che la sua opera è piena di personaggi che sono somiglianti a lei, queste creature sono astratte, metaforiche, ironiche. Collocate in contesti molto diversi, alcune relazionate alle proprie esperienze personali, altre totalmente inventate, si convertono in replicanti simbolici dell'artista. Anche senza conoscere la precisa fisionomia di Remedios, la sua opera ha una proprietà di auto assorbimento che comunica la sensazione di essere autobiografica. Varo utilizza continuamente questi tipi di autoritratti come mezzo per esplorare identità alternative, tanto personali quanto universali, in uno stile nuovo, magico e surreale[512] (Sileo, 2007: 106, 167).

Come una vestale o una sacerdotessa irrorata di luce simile a una visione e piena di energie per eliminare il grigiore del mondo avanza in *La Llamada* (1961), opera già menzionata, tra una serie di figure apparizioni che emergono da una parete frantumata come se fosse costituita da lamelle di carta prossime alla pietrificazione magrittiana (cfr. Cap. III). Anche lei ha in mano un'ampolla, il vaso alchemico, il Sacro Graal, che contiene un liquido rossastro, il colore della *rubedo* e della capigliatura dell'artista sollevata come se fosse attratta da una calamita o si originasse da una sfera luminosa, presente spesso nelle sue opere, emblema del potere magico, della veggenza. In *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961), come indicato, in un paesaggio deserto a *grattage* pietrificato come le foreste di Max Ernst compare di nuovo una figura in esplorazione[513] abbigliata con una calzamaglia, un elmo come un guerriero medioevale, la corazza da cui si originano due ali di libellula, una coda di castoro, con l'occhio affiso ad

[512] "La caratteristica tipica dell'opera delle donne del Surrealismo di riferirsi a se stesse si rende ancora più evidente nella ripetizione di personaggi dalla fisionomia simile, che altro non sono che autoritratti di loro stesse, e costituiscono una prova della loro intensa ricerca di definizione personale" (Sileo, 2007: 167).

[513] "Varo also kept abreast of the foremost scientific concepts through scientific journals. The 1950s saw repeated hydrogen bomb tests and scientific research developing toward space travel, and Varo was anxious about the destructive capacities of science. She conveyed a warning against the excesses of science in *Discovery of a Mutant Geologist* (1961), likely inspired by the reports that from the brick-baked soil of post-atomic Hiroshima, where no plants were expected to grow for thirty years, weeds were sprouting up, just one month after the explosion of the atom bomb. The geologist, loaded with fantastic laboratory equipment and instantaneously mutating under radiation, unaware that he has metamorphosed into an insect, is still intent on documenting a flower budding from the atomic-fired clay" (Nonaka, 2012: 17).

un telescopio fissato ad un misterioso alambicco con alla base un piano-tavolo con gli attrezzi per coltivare piantine in vitro e puntato in maniera immaginifica verso un uovo presente nella corolla di un fiore gigante che spunta dalla terra come un girasole.

La figura, vestita come una stella a sei punte, in *Ermitaño* (1956) invita alla conoscenza superiore in quanto emblema della unione alchemica tra due triangoli simbolici: della triade anima, corpo, mente, ma anche degli elementi naturali, l'uno del fuoco e dell'aria, l'altro della terra e dell'acqua, così come dello spazio e del tempo.

Come scrive Piotr D. Ouspensky:

> La stella a sei punte che rappresentava il mondo nell'antico simbolismo è in realtà la rappresentazione dello spazio tempo o il periodo delle dimensioni, cioè delle tre dimensioni spaziali e delle tre dimensioni temporali nella loro perfetta unione, dove ogni punto dello spazio comprende l'intero tempo e ogni momento di tempo comprende l'intero spazio; quando ogni cosa è dappertutto e sempre (Ouspensky, s. f.: 397).

Il personaggio presenta una cavità creata nell'addome come una prospettiva azzardata di un corridoio senza fine che si inoltra in stanze concentriche, simbolo dell'introspezione, del percorso interiore.

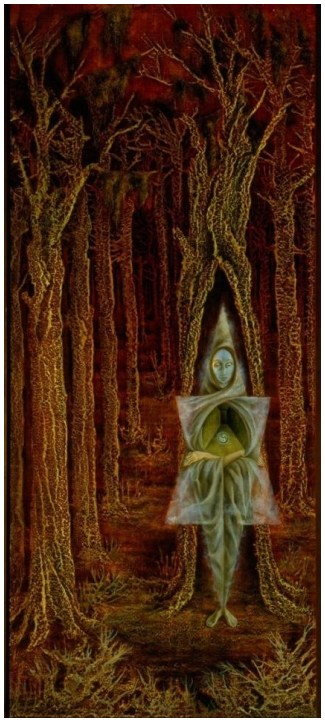


Fig. 77. Varo, R. (1955). *Ermitaño.*
[Olio e incrostazioni di madreperla su masonite, 91 x 40 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/ermitano-1955/

> Este es el hombre que ha logrado crearse un círculo de vida independiente y completa en sí misma y "queda aislado de las influencias extrañas o de los *shocks* accidentales […] viene a ser la encarna ción del sello de Salomón" (Ouspensky, 1991: 353- 355). […] El ermitaño simboliza en el tarot, también una búsqueda spiritual y corresponde a la carta numero nueve de los arcanos mayores. Remedios describe a su ermitaño como alguien que "ya está fuera del tiempo y el espacio comunes", lo sitúa en un bosque imaginario, tal vez un paisaje interior donde los árboles muestran sus entrañas, sus partículas, donde se vuelven livianos, casi transparentes. […] Ese cuerpo-simbolo del macrocosmo e del microcosmo, della luce e della oscurità, della misericordia e della vendetta, es el de un personaje apacible con los pies firmes en la tierra. El ermitaño ha logrado ya una cristalización interna, lo que Gurdjieff llama 'la cristalización de un cuerpo astral dentro de un cuerpo físico', y puede ahora construir un cuerpo más sutil, el "cuerpo *eseral* superior […] que es inmortal en relación con el cuerpo astral" (Fremantle, 1996: 32-35). El ermitaño ha armonizado la dualidad dentro de sí, ha alcanzado la unidad (Arcq, 2008: 61, 64).

È un osservatorio privilegiato il suo che permette, combinando i quattro elementi, di riscoprire la propria armonia, mentre il cerchio magico della congiunzione armonica tra *yin* e *yang* attira lo sguardo verso la conoscenza e comporta l'equilibrio cosmico.

In *Papilla estelar* appare l'enneagramma (cfr. paragrafo 6.5), come negli studi di Ouspensky, capace di tracciare il processo di qualsiasi evento, dai percorsi cosmologici allo sviluppo della consapevolezza umana, nonché di svelare ogni scienza e il meccanismo di ogni sistema, avvicinandosi a quanto indicato da Gurdjieff[514], riguardo al moto perpetuo e alla pietra filosofale per gli alchimisti', principio della vita, basandosi sull'idea del rinnovamento e della autorigenerazione.

A tale forza creativa, conservativa o distruttiva, attiva, quindi ricettiva e conciliativa, si riferisce anche Leonora, che afferma altresì di essere nata in un enneagramma, come congiunzione astrale favorevole per avanzare nella ricerca, rigenerandosi ogni volta e cumulando le proprie energie nell'intento di raggiungere la saggezza.

L'esigenza di rinascita dopo la "morte" emerge, invece, in *Nacer de nuevo* (1960) come distacco dal mondo terreno e discesa agli inferi per risalire passando attraverso una parete aperta simile a una fessura vaginale, come una iniziata partecipe alla propria resurrezione. Il calice in cui si riflette la luna, che rinvia alla

[514] "The setting in the painting evokes the never finished project of the Englishman Rodney Collin-Smith, one of the founders of the Gurdjieffian groups in Mexico in 1948, to construct an observatory (cfr. nota n. 490) inspired by the design of the enneagram" (Comisarenco Mirkin, 2009: 102).

dea Diana come luce e conoscenza, è simbolo tradizionale di femminilità, come il seno materno che produce latte, linfa per la crescita[515].

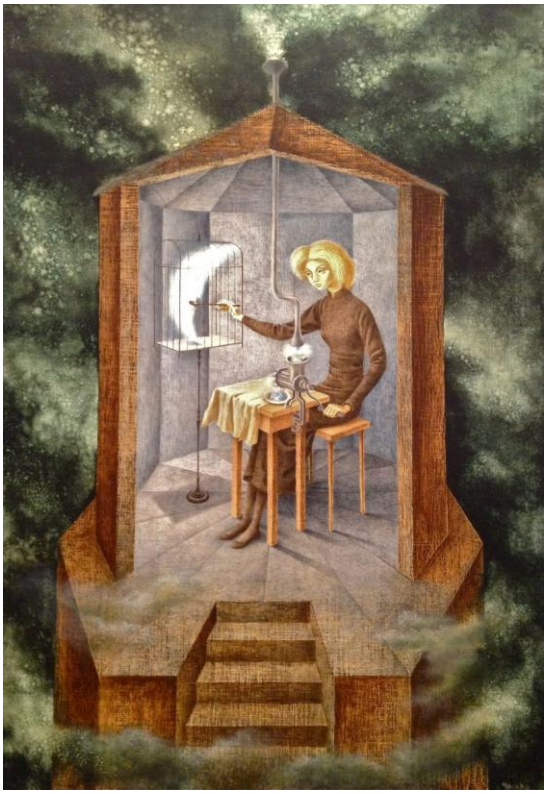


Fig. 78. Varo, R. (1958). *Papilla estelar.* [Olio su masonite, 92 x 62 cm]. Recuperato da https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-657614553-cuadro-en-tela-papilla-estelar-de-remedios-varo-_JM

### 6.10.1.8. L'androgino e il ritorno

Dina Comisarenco Mirkin parla di femminismo visionario *ante litteram* riguardo all'itinerario creativo di Remedios Varo, in quanto che il viaggio di iniziazione, la rinascita spirituale, con la forza necessaria per l'autoconoscenza, sono compiuti da eroiche figure generalmente femminili, anche se, potremmo dire, nelle sue opere convivono con l'androgino[516], poiché è l'emblema della

[515] "Hay diversas tradiciones legendarias que relacionan la luna con el reino de los poderes de la mujer, y al asociar ese momento del despertar psíquico con la luna creciente, haciendo además resaltar los pechos núbiles de la joven. Varo presentaba esto como un planteamiento esencialmente femenino" scrive, a proposito di *Hacer de Nuevo* e *Luz emergente*, Janet A. Kaplan (1998: 166).

[516] La presenza dell'androgino nei lavori di Remedios Varo è un elemento compositivo che riflette la tematica alchemica in relazione alla sua concezione della vita e dell'arte come processo di trasmutazione e raggiungimento della saggezza, oltre a riflettere l'interesse verso l' "Alchimia del Verbo" proprio del secondo tempo dell'avanguardia surrealista. L'attenzione verso tale figura si spiega in relazione al percorso di vita come conoscenza e della sessualità ibrida o indefinita nella liberazione della potenza dell'Eros, come energia alimentatrice del desiderio di libertà assoluta e distacco da ogni vincolo. Nel *Rebis* alchemico, come essere doppio, maschio e femmina in un solo

completezza e della riscoperta della essenza che risiede nella conoscenza della propria identità come totalità per immedesimarsi nell'armonia universale.

Difficile risulta anche il viaggio di ritorno, poiché talora sorgono questioni e dubbi riguardo alla forza o all'energia per ritornare nel mondo ordinario dopo aver raggiunto la conoscenza della verità o anche per combattere per non perdere la capacità della comprensione e della ricognizione. Nelle opere di Varo la negazione del ritorno o il ritorno negato sembra apparire in *Despedida* (1958) o *Fenómeno* (1962) in cui ombre ribelli controllano le azioni apparendo appena come presenze tra le mura labirintiche o in scorcio prospettico, come ad esprimere il disagio e la lotta interiore per ritornare nel vissuto ordinario. Talune forze sembrano infatti impedirlo, nonostante l'assunzione di responsabilità, come in *Esquiador* (1960) o in *Expedición de agua aurea* (1962) in cui alchimisti-esploratori proteggono un calice con il magico elisir o in *Emigrantes*, *Arquitectura vegetal* o *Catedral vegetal*, opera già menzionata, o *Camino arido y acantilado*[517], dipinti nei quali emergono luoghi per conservare il tesoro, mentre guardiani fantastici vegliano affinché non venga assorbita o sottratta la conoscenza a colui che ha effettuato il percorso fino al termine.

Libertà di vita, natura e funzione finale della grazia si raccolgono in *Creación de las aves* (1958) o in *Música solar* (1955) o ancora in *Armonía* (*Autorretrato sugerente*) (1956), che partecipano di una musica cosmica[518], l'armonia delle sfere colta dalla teoria pitagorica, dal momento che le proporzioni della scala musicale sono le medesime delle distanze tra le sfere dei pianeti, per cui la simultaneità dei suoni reca l'accordo perfetto per partecipare alla purificazione e cogliere l'alito cosmico.

*Naturaleza muerta resucitando* (1963), ultimo lavoro dell'artista prima della scomparsa, come menzionato (cfr. Cap. III; Cap. V), sembra preconizzare la fine che coincide con l'inizio dei tempi e del percorso interiore sempre rinnovato, attraverso il vorticoso muoversi di oggetti e frutti che si sollevano da un tavolo rotondo solitamente utilizzato per le sedute spiritiche. Di forma circolare come il cosmo, ruota similmente a un pianeta intorno al proprio asse. Reca l'idea di morte e rinascita, del processo alchemico che si rinnova continuamente, come eterno ritorno, mentre sembra sprigionare forze misteriose di un campo elettromagnetico

---

corpo, che deriva dall'esaltazione delle due componenti in equilibrio dinamico, si trova l'armonia (cfr. Cap. VI ).

[517] Nella tradizione alchemica la carrozza rappresenta la struttura e la psicologia dell'uomo concepito come un sistema organico: fisico, psichico, spirituale. È anche una parabola di autoconsapevolezza che può essere distinta in quattro parti: il corpo è un carro, il sentimento i cavalli, la ragione la guida, la persona seduta, che appare spesso nelle opere della Varo, il maestro spirituale.

[518] "En la formación y transmisión de la energía la música juega un papel importante. La música participa activamente en este proceso, el mismo Gurdjieff decía: "La música objetiva […] puede proporcionar no sólo resultados psicológicos precisos. Existe música capaz de matar súbitamente a un hombre. La historia de la destrucción de las murallas de Jericó es una leyenda de la música objetiva. Jamás la música común, cualquiera que fuera, podría destruir, sino edificar. La leyenda de Orfeo está bordada sobre tales recuerdos de la música objetiva porque Orfeo se servía de la música para enseñar" (Pauwels, 1982: 89, cit. Rosa, 1999: 275). Il doppio aspetto armonico e melodico rende il ritmo dell'universo, come scrive François Cheng (1993: 86).

dilatato che sommuovono l'universo. Sono le energie cosmiche che si originano dal centro magnetico che Gurdjieff propone al "quarto percorso", quando al superamento della seconda soglia l'individuo, recuperando le energie disperse, può ottenere una seconda nascita rispetto alla morte. Il movimento circolare, infatti, rinvia all'immagine della ruota, della spirale, un emblema ricorrente anche nell'opera *Homo Rodans* (cfr. Cap. VIII. Studio di caso) e presente nelle carte di Remedios in relazione al destino umano, all'energia della natura, del mondo, di ogni essere vivente.

Potremmo chiederci se solo abbandonandosi al processo dell'inconscio in attesa della visione è possibile trarre un responso. In verità gli alchimisti, figure preferite nell'itinerario pittorico della Varo, spesso appaiono seduti, nella posizione dell'*otium* meditativo, della contemplazione concessa dalla stasi rispetto al dinamismo della materia-energia che appare, in ogni caso, nei dipinti dedicati alla metafora del viaggio. Ciò rivela la presenza di un pensiero vigile quale sua caratteristica rispetto al gorgo sotterraneo di Leonora che talora esplode o sottentra nell'opera. Anche coloro che operano nel mondo quotidiano, impegnati nel lavoro domestico sono partecipi alle visioni, come l'orologiaio in *Revelación o El relojero/ Revelation or The Clockmaker* (1955)[519], che nel suo laboratorio assiste curioso e stupito all'avanzare dell'alone luminoso di cerchi concentrici di una sfera ruotante nello spazio, pura energia spiraliforme che entra dalla finestra aperta nell'oscurità, a petto delle quali ogni strumento di precisione che scandisce la vita umana non ha più un senso (cfr. Cap. VII; Cap. V, paragrafo 5. 6.). Come suggerisce Janet A. Kaplan:

> a diferencia del obstinado botánico que no puede admitir que una planta de su laboratorio escape a su control, el relojero, aunque asombrado, mira abiertamente hacia el reto. Por lo tanto, en esta obra, en vez de ridiculizar la myopia o la arrogancia o la demencia de la rigidez científica, lo que hace la pintora es encomiar la ciencia en su aspecto más satisfactorio, es decir, como disciplina creativa abierta a lo Maravilloso" (Kaplan, 1998: 175).

In ogni cassa di orologio a pendolo le tende semiaperte permettono di scorgere presenze umane (o probabilmente la stessa) che indossano abiti differenti, come se

[519] L'artista dice che "representa 'el tiempo ordinario nuestro', pero por la ventana 'entra una 'revelación' y comprende de golpe muchisimas cosas" (Mendoza Bolio, 2010: 162) tanto che l'orologiaio non può continuare il suo lavoro. "Esta revelación entra en forma de varios círculos, uno dentro de otro. […] Si seguimos con la metáfora de Ouspensky, el reloj está formado por un mecanismo de ruedas dentadas que giran a diferentes velocidades, cada una de las cuales tiene una existencia separada y un tiempo propio, pero juntas constituyen un todo. Esto crea una 'curva cerrada' de la cuarta dimensión. Esta curva o 'círculo del tiempo' constituye la vida o existencia de todo objeto por sí mismo estudiado en el tiempo, pero 'el círculo del tiempo no se rompe o desaparece, sigue existiendo y uniéndose con otros círculos previamente formados, pasa a la eternidad'. […] Es interesante observar que el personaje que se repite en cada reloj tiene, como Remedios, el pelo rojo" (Arcq, 2008: 77-78).

vivessero in epoche diverse, ma che, in verità, si collocano in un tempo assoluto, immutabile rispetto al *continuum* dell'esistenza. Il percorso della vita nell'*hic et nunc* e della storia sembra bloccato in un eterno presente, poiché le lancette di ogni strumento di precisione sono arrestate alla medesima ora come nell'*Enigma dell'ora* (1911) di Giorgio De Chirico[520] (cfr. Cap VII), per cui ogni misurazione del tempo crolla di fronte all'eterno onnipresente, ogni movimento si blocca nell'istante dell'appercezione pura.

In *Tres destinos* (1956) tre figure rispettivamente intente a scrivere, dipingere e bere, sostano sedute in tre diverse stanze all'interno di tre torri, a scandire le diverse fasi della giornata dedita alle opere quotidiane come nella vita monacale; ognuna è trattenuta da fili sottili che si originano da un curioso meccanismo simile alla ruota del destino[521].

Remedios Varo spiega:

> Esos tres personajes se dedican tranquilamente a lo que quieren, ni se conocen entre sí; pero hay una complicada máquina de la que salen poleas, que se enrollan en ellos y los hacen moverse -ellos creen moverse libremente-. Esa máquina es movida a su vez por una polea que va hasta un astro y éste mueve el total. Ese astro representa el destino de esa gente que**,** sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán (Mendoza Bolio, 2010: 170; Gruen & Ovalle, 2008: 113).

Anche in tale opera una misteriosa sfera di luce, che si congiunge con un globo rotante immateriale simile ad uno strumento astronomico, alita nello spazio e crea una scia, un flusso di energie che può influenzare i tre personaggi quasi fossero soggetti agli influssi celesti. In *Armonía* (1956) nella stanza gremita di oggetti, cristalli come pietre filosofali, rametti e fiori che spuntano anche dal pavimento o dai cassetti, l'alchimista, come menzionato, muove una pietra-sfera magica come quella trattenuta nella mano da una figura femminile che fuoriesce come un'apparizione da una parete, ritagliata nello spazio che sembra di cartapesta alla ricerca di una congiunzione armonica, di una musica interna distante dalla scansione spazializzata del tempo.

In *Creación de las aves* (1957) (cfr. Cap. III) la figura androgina, artista-alchimista, che studia la natura e ne è parte, è capace di vedere con gli occhi da

[520] Si tratta di una delle prime opere anticipatrici della metafisica dechirichiana unitamente *all'Enigma dell'oracolo* e all'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* dipinte nel medesimo periodo agli inizi degli anni Dieci.

[521] "Remedios hace una primera referencia al destino vinculado con las influencias planetarias, el 'astro representa al destino'. […] 'Ellos creen moverse libremente'; sin embargo, están sujetos al movimiento del gran mecanismo que controla sus destinos. Ouspensky describe dos teorías principales acerca del destino: la de un futuro predeterminado y la de un futuro libre. 'La teoría de la predeterminación afirma que todo acontecimiento en el futuro es el resultado de los acontecimientos pasados. La teoría del futuro libre concibe el futuro como indeterminado o determinado sólo de manera parcial, ya que se sustenta en la posibilidad de acciones deliberadas y de combinaciones accidentales de causas' (Ouspensky, 1997: 42-43)" (Arcq, 2008: 72-74).

gufo-civetta nell'oscurità della notte, nel mistero dell'esistenza, di creare affidandosi alla luce di uno sguardo che è consentito a pochi adepti**.**

La figura seduta in *Encuentro* (1959) coperta da un drappo sfilacciato che le si attorciglia al corpo apre un cofanetto da cui appare il suo doppio sguardo, *alter ego*, come specchio per il riconoscimento attraverso l'introspezione psicologica, mentre le note del suonatore magico in *El flautista* (1955), tendono all'armonia celestiale, sollecitano energie, muovendo, come in un incantesimo, parti di stratificazioni pietrose che recano impronte fossili di ammoniti, trilobiti, felci arboree per comporre la torre in costruzione della conoscenza[522] e dell'edificazione di sé, salda e nutrita dalle energie della terra, così da arrivare al culmine del processo percorrendo le fasi della propria esistenza.

Sono opere complesse, polisignificanti, cariche di simboli, metafore, emblemi, per esprimere il valore della ricerca interiore attraverso l'esperienza del viaggio reale e immaginario come itinerario di conoscenza.

### 6.11. Alchimia e scienza

L'attenzione di Remedios per le scienze, al di là dell'approccio giovanile con i rudimenti della matematica e il disegno geometrico tramite l'influenza del padre ingegnere, si manifesta quasi per incontro accidentale, in concomitanza al suo lavoro di disegnatrice tecnica, in seguito alla spedizione scientifica in Venezuela, e, per la realizzazione di disegni di carattere pubblicitario e calendari, come menzionato (cfr. Cap. I), per la casa farmaceutica Bayer, firmandosi Uranga.

> A través de la agencia de publicidad Abastecedora de Impresos S. A., Bayer solicitaba a la artista trabajos con temas específicos, y le otorgaba una libertad total para su interpretación. El primer contacto del que se tiene noticia entre Remedios Varo y la casa de publicidad data de una carta fechada el 21 de febrero de 1948 y enviada a la ciudad de Maracay: "Estimada señora: conocemos algunos de sus dibujos y pinturas y, francamente, hemos de felicitar a usted por su buen gusto, estilo original y riqueza de ideas. Estamos organizzando un taller de litografía (*offset)* y pensamos que habrá posibilidades de emplear sus trabajos para las reproducciones de esta especialidad de las artes gráficas […] también sería conveniente que usted nos comunicara sus condiciones para volver a ésta y hacerse cargo de los trabajos artísticos de manera exclusiva" (Arcq, 2008: 7).

[522] "En *El flautista* el personaje emerge de un montículo, su cuerpo está parcialmente cubierto de musgo. El rostro del flautista está pintado sobre una incrustación de concha nácar. Seguramente Varo quiere indicar que es un hombre que ha alcanzado otro estado de conciencia y tiene el poder, a través de las vibraciones que emanan de su flauta, de participar en el proceso de la creación" (Arcq, 2008: 67). La realizzazione dell'opera coincide con la visita al planetario da parte di Remedios e Leonora, come dice quest'ultima durante una intervista di Tere Arcq, a Città del Messico nel giugno 2006.

Appare un ordine al termine di una seconda lettera inviata all'artista da parte della Abastecedora de Impresos S. A., sempre nel medesimo anno, il 2 luglio del 1948, che precisa un elenco di disegni richiesti su una serie di temi:

> 1. Malaria: (representando jungla, pantanos, neblina, fantasías).
> 2. Dolor: (inquisición, torturas edad media).
> 3. Vitaminas: (engrasando máquina, etc.).
> 4. Reumas: (Santuario de Lourdes, representando muletas, objetos de inválidos, etc.).
> 5. Anestesia: (época antigua, brujería en tierra africana, negros narcotizados con humo, etc.)
> 6. Higiene interior de la mujer, flujo vaginal: (tratar este asunto con delicadeza y elegancia) (Varo, 1990: 223).

Nel mese di luglio del medesimo anno già riceve compensi, come testimoniano tale lettera e gli assegni di pagamento in copia ritrovati nell'archivio donato da Walter Gruen (cfr. Cap. I), per i lavori eseguiti che riguarda varie pubblicità mediche per prevenire e curare la malaria, il dolore, i reumatismi, per l'anestesia e i "flujos" femeninos. La sua attività viene commentata e valorizzata in "La propaganda ante el médico", nel numero quattro, pubblicato nel 1949, di una rivista messicana, *Publicidad y ventas*:

> La característica de esta publicidad es ofrecer en su portada temas meramente artísticos, en los que el talento de la artista Uranga ofrece plásticamente una creación imaginativa que asocia, gracias al enlace de una redacción literalmente bien lograda, la imagen pintada con la imagen escrita que tiende un puente de palabras bellas hacia el nombre y la cualidad del producto (Arcq, 2008: 7).

Gli spazi architettonici, l'anatomia delle figure, i motivi iconografici che compaiono in più di trenta esempi del suo "trabajo" iniziale, costituiscono spunti anche per il suo itinerario successivo di pittrice. Oltretutto rivelano suggestioni che permettono di proporre relazioni e corrispondenze con artisti surrealisti le cui opere confluiranno nel fondo magico dell'arte che, unitamente alle sue implicazioni religiose, alla visione romantica, al fantastico, viene esplicato nell'ambito di una storia dell'arte "rivisitata" dal pensiero e dallo sguardo di André Breton ne *L'art magique* nel 1957[523].

Così in *gouache* come *Amibiasis* (1948-1949), Remedios studia attentamente i particolari degli insetti armati di falci e lame che attaccano frutta e legumi con una

[523] Al testo, accompagnato da un ricco e raro apparato iconografico, fa seguito una inchiesta sul "magico" in cui si raccolgono testimonianze di Heidegger, Magritte, Bataille, Malraux, Blanchot, Caillois, Lévi-Strauss, Leonora Carrington, Klossowski, Paz.

cura per il dettaglio quasi precisionista, per elaborare un "folleto" che propone un medicinale per prevenire il tifo, il paratifo e la dissenteria. Il senso della *vanitas*, della caducità che deriva dalla macerazione degli elementi naturali sembra rinviare alle nature morte di Juan Sánchez Cotán, come sottolinea Tere Arcq (2008: 8), mentre In *La dama que duerme*, in cui l'artista illustra una scena paesaggistica rocciosa rispetto alla figura che appare in un prato erboso, intende riferirsi a un medicinale utile a prevenire l'insonnia, giocando sul significato simbolico tra la pietra che rende duro il sonno e comporta lo stato di veglia e l'erba verde che permette, invece, un riposo tranquillo.



Fig. 79. Varo, R. (s. f.). *La dama que duerme*. [Stampa fotografata nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018)]. © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.

> La obra parece estar inspirada en *la Madonna de las rocas* de Leonardo da Vinci. En el fondo, como en el cuadro del italiano, la oscuridad de la gruta se extiende hacia un paisaje rocoso monumental que emerge de la penumbra y da una sensación de profundidad a través del uso del difuminado, técnica inventada por Da Vinci para crear atmósferas difusas y sutiles (Arcq, 2008:8).




Fig. 80. Varo, R. (1948-1949). *La dama de la rosa*. [Stampa fotografata nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018)]. © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.

In *La dama de la rosa* (1948-1949), che propaganda un medicinale per l'igiene intima femminile e le malattie veneree, Remedios dipinge un profilo femminile di reminescenze rinascimentali inquadrato in un paesaggio con il cielo nuvoloso, delicato e elegante come le figure botticelliane, mentre tiene tra le dita una rosa, simbolo di sensualità e "sexualidad femenina"[524].

Se dovessimo interrogarci riguardo alle fonti da cui Remedios trae ispirazioni e suggerimenti per questa tipologia di disegno, potremmo ricorrere ad un libro che appariva nella sua biblioteca, *Los cazadores de microbios*, una edizione del 1940 di Paul de Kruif, con sessantaquattro incisioni, scritto come una relazione di viaggio in cui l'autore si riferisce a studiosi, quali Louis Pasteur e Robert Koch, che si addentrano nei nuovi territori della scienza per combattere con i microorganismi, *pobladores desconocidos* per identificarli, studiarli e sgominarli[525].

Nel medesimo periodo l'artista realizza due opere dedicate ai dolori fisici, oltre a *Dolor reumático I* (1948) (Gruen & Ovalle, 2008: 313 [n. 82]), in cui una giovane donna di suggestioni daliniane è "pugnalata" alle spalle (cfr. Cap. II; Cap. III) tra i pilastri "gotici" di un chiostro attraversato da nubi sottili come nei cieli magrittiani, che si apre verso un paesaggio, e *Dolor* (1948) (Gruen & Ovalle, 2008: 314 [n. 86])[526] in cui tra una serie di torri che rinviano a un fiabesco castello medioevale, esempio della sua predilezione per l'architettura romanica e gotica, compare un uomo legato alla ruota di tortura, tanto che sembra approssimarsi all'*humor negro*, che non è ricorrente e consueto nel suo itinerario creativo.

Tra sogno e visione *Gitana y Arlequín*, realizzato per i medicinali Evipan e Fanodormo, per indurre il sonno e curare l'insonnia, la nevrosi e diversi disturbi psichici di carattere depressivo, presenta un'atmosfera onirica: mentre una figura è immobilizzata da una fasciatura, dalle pareti che si ribaltano di uno spazio in dissoluzione, appaiono varie presenze fantastiche rispetto alla gitana che garantisce una parola rivelatoria. Similmente in *Reuma, lumbago, ciática* appare una figura come mummificata, in quanto che è avvolta da fasce e "martorizzata" da rami secchi in forma di aculei che compaiono anche all'intorno, come fili d'erba trasformati in spilli. La critica ha intravisto una possibile relazione con l'opera autobiografica di Frida Kahlo (cfr. Cap. I; Cap. III), conosciuta da Remedios che, nel periodo in cui vive in Venezuela, sembra sottolineare, anche se

[524] "En esta obra, Remedios Varo parece inspirarse en dos maestros del Renacimiento italiano. La mujer aparece de perfil, con una amplia cabellera rojiza cubierta por flores y plantas que evocan a la Flora de Boticelli en *La primavera* o *Pallas/ Camilla y el centauro*. La analogía es interesante, ya que esta última tiene un contenido moral que alude a la victoria de la virtud sobre la sensualidad. Por otro lado, el fondo del cuadro presenta una gran similitud con el retrato de Simonetta Vespucci de Piero de Cosimo" (Arcq, 2008: 8).

[525] "En este libro aparecen numerosas imágenes de microorganismos, instrumentos científicos y laboratorios, que se incorporaron al lenguaje pictórico de Varo a partir de estos años y que se pueden observar en obras posteriores como *Planta insumisa* o *Descubrimiento de un geólogo mutante*" (Arcq, 2008: 7).

[526] Tere Arcq (2008: 9) propone per tali opere una datazione tra il 1948 e il 1949.

non direttamente, la condizione della donna "atada", "atormentada", "torturada", "envuelta en redes, madera o vendadas".

Così nella pubblicità per *Devegan*, un medicinale per il trattamento di malattie di trasmissione sessuale, in cui la seduttrice che si contempla nello specchio presenta rami secchi che si intrecciano trafiggendo come aculei il suo corpo: "Es la mujer del hombre lo más bueno! Es la mujer del hombre lo más malo!", come se obbedisse alla tradizione popolare che considera la donna non solo come madre protettrice ma come Eva peccatrice, in relazione ai medesimi temi della vita, dell' amore e della morte[527].

In ogni caso, tale produzione assume rilievo nell'itinerario creativo di Remedios Varo che, nei lavori successivi, durante la sua permanenza in Messico, adotta il metodo sperimentale che permane come fondamento della sua ricerca, mentre l'attenzione per le scienze si combina con l'alchimia, per porre in crisi le leggi come conclusioni certe e procedere verso l'impossibile e l'improbabile. L'ipotesi scientifica è, infatti, contraddetta dall'alchimia e decade di fronte ad un contesto spaesante in cui risulta difficile individuare elementi da cui far discendere considerazioni e conclusioni certe proprie delle scienze esatte, che, invece, si perdono nella polisignificanza e nell'assenza di senso. Lo spazio abitato è un vuoto, il tempo è un flusso senza fine concepibile come durata, come dimensione interiore, o non dimensione, in quanto non spazializzata, non cronologica. Solo la chiaroveggente, colei che è capace di vedere il mondo e, attraverso di esso, nell'oscurità del mistero, come il felino che vede nel buio, o il gufo che veglia, sempre procedendo per prove ed errori, ricerca una verità che non prevede le definizioni di una legge. La sua verifica consiste nel sondare il terreno per tentare di capire, scandagliando il mistero per corrispondenze analogiche ed addirittura al di là di esse, senza abbinare al processo di conoscenza la logica della mente, anche se al fondo della ricerca di Remedios, consiste sempre uno sguardo vigile, che sottolinea l'abbandono non completo alla non-dimensione dell'onirico.

> Alchemy, science, nature, culture, different times and worlds all take place within this exceptional workshop-laboratory in which the artist herself, assisted by the fabulous beings who emerge from the walls, constructs the harmony of the cosmos (Comisarenco Mirkin, 2009: 113).

Sicuramente l'indefinito e l'indecifrabile simbolista, come il vago e l'indeterminato di retaggio romantico sono anticipazioni nell'arte ottocentesca capaci di recare un effetto di spaesamento che interrompe e frammenta ogni categoria kantiana e schema del *cogito* cartesiano, ponendo in crisi ogni certezza,

[527] "La mujer otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte" (Paz, 1947). Recuperato da http://chnm.gmu.edu/wwh/modules/lesson6/spanish/octaviopaz.html (30/11/2019).

quando anche la scienza inizia a scoprire i territori della probabilità al di là della legge come conclusione esatta e prende le distanze dal rigido determinismo che decade completamente nel clima artistico e culturale delle avanguardie del novecento.

L'unione, dunque, tra il mondo del sogno e della realtà nella poesia si distingue come spazio dell'immaginazione in cui si estrinsecano le emozioni e gli stati più interni, riferendosi ancora una volta alla concezione surrealista di André Breton.

Yves Duplessis enfatizza:

> si accorda con le scoperte della scienza moderna che abbattono il principio del determinismo, a favore del principio di indeterminazione di Heisenberg, così la meccanica ondulatoria ha fatto cadere le orgogliose pretese della meccanica classica sulla previsione rigorosa dei fenomeni, poiché nel mondo della microfisica non si possono conoscere unitamente con precisione la posizione e la velocità di un corpuscolo in un dato momento (Duplessis, 1954: 26)[528].

Il suo intento è, infatti, come sottolinea Tere Arcq, di trovare corrispondenze tra alchimia, scienza e filosofia, per cui spazio interiore ed esteriore si incontrano nell'incommensurabile, nella congiunzione armonica tra l'io e il cosmo, anima individuale e *anima mundi*. Probabilmente una teoria cui si riferisce è il panteismo di Giordano Bruno, che emerge anche nell'itinerario creativo di Leonora; il pensiero del filosofo che vive nei tempi del naturalismo rinascimentale, propone, infatti, anticipazioni relative alla concezione dell'universo come illimitato, effetto di un dio infinito, rispetto a Copernico che spiega la teoria eliocentrica rapportandosi al sistema Terra-Sole come spazio finito; in tal senso ogni particella dell'immanente partecipa del Tutto e l'universo è abitato da infiniti mondi in movimento, come quelli plurimi di Ouspensky (cfr. Cap. VII). La ricerca di un contatto all'unisono con l'armonia cosmica, tramite la fusione tra essenza individuale e sostanza universale, in base a significanze religiose e magiche rispetto alle certezze matematiche copernicane, diventa, quindi, campo d'indagine per Remedios, come per Leonora, in quanto che ambedue concepiscono la natura come animata e l'universo come unità dinamica mantenuta da forze intrinseche e affinità tra sostanze. Lo scienziato, per ambedue le artiste, assume, quindi, il ruolo di un alchimista come nell'opera omonima di Remedios, denominata anche *Ciencia inútil*, così da sottolineare che ogni calcolo e logica vengono meno e si

[528] Continua: "Ma la scienza è andata più lontano per una via che conferma la teoria cara ad André Breton, constatando che la spiegazione di un fenomeno risulta da una fusione di fattori oggettivi e soggettivi -e che- alle azioni fisiche si mescolano quelle uscite dalla psiche umana -per un- razionalismo aperto […] -per cui- la posizione degli scienziati volge favorevolmente verso la concezione di una geometria non euclidea, dopo una geometria generalizzata, una meccanica non newtoniana, una fisica non maxwelliana, -che- non potrebbe che corrispondere a un realismo aperto o surrealismo che trascina alla rovina l'edificio cartesiano-kantiano e sconvolge da cima a fondo la sensibilità" (Duplessis, 1954: 26).

rivelano inutili. In uno dei libri della sua biblioteca, *Del pasado y del futuro*, di Herbert George Wells, Remedios sottolinea proprio il passaggio in cui si dice:

> lo que nosotros llamamos ciencia, con su conjunto de "ologías", es simplemente la cosecha de un sistema más amplio de impulso mental, que todavía permanece siendo variable, evasivo, librado al destino de la oposición sistemática y capaz ahora de un proceso destructivo rápido entre nuestras instituciones tambaleantes" (Wells, 1943: 290-291).

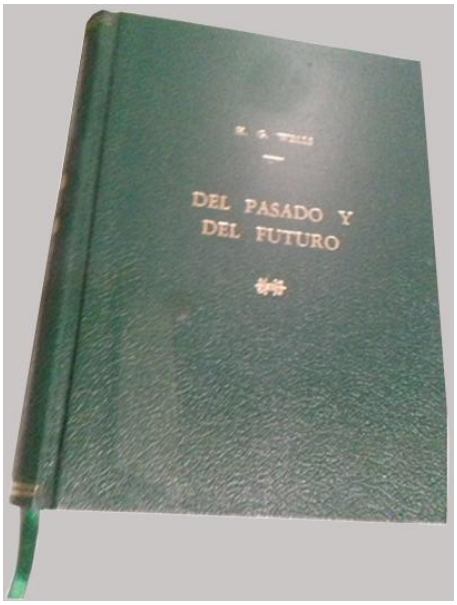



Fig. 81. Wells, H. G. (1943). *Del pasado y del futuro.* Libro fotografato nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*. © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.

Il saggio, infatti, che appare nell'opera, intento a sperimentare, modifica le leggi matematiche, per cui cadono le certezze delle scienze esatte ed in luogo del determinismo positivista compaiono rivelazioni inconsuete.

> Although she rejected its negative aspects, Varo realized nevertheless that modern science was radically transmuting our vision of the universe and of the relation between energy and matter. -sottolinea Masayo Nonaka- For Varo the fantastic is a breathtaking manifestation of the new natural law that violates the conventional one (Nonaka, 2012:17).

In *Revelación* l'orologiaio al suo banco è circondato, come menzionato, da una "cantidad de relojes que marcan todos la misma ora, pero dentro de cada uno hay

el mismo personaje en muy diferentes épocas; eso lo consigo por medio de los trajes característicos de épocas muy distintas. Cada reloj tiene una ventana con rejas, como en un cárcel" (Mendoza Bolio, 2010: 162). Improvvisamente, "un vórtice entra por la ventana y él mira hacia arriba", como señala la artista con "una expresión de asombro e iluminación".



Fig. 82. Varo, R. (1955). *Revelación o El relojero*. [Olio su masonite, 71 x 84 cm], Recuperato da https://remedios-varo.com/revelacion-o-el-relojero-1955/

> Sta per avere una visione radicalmente nuova e rivoluzionaria di come funziona il tempo. L'orologiaio "rappresenta il nostro tempo ordinario", e tutti i suoi orologi operano all'interno della teoria newtoniana di un "universo a orologeria", un sistema di assoluti, in cui il flusso del tempo è immutabile. Quindi, anche se i personaggi in costume rappresentano periodi diversi, il tempo segnato da ciascuno dei loro orologi è esattamente lo stesso. La visione, che ha riempito l'orologiaio di sorpresa e ha costretto i suoi pezzi di ricambio a schiantarsi a terra, rappresenta la rivelazione einsteiniana che il tempo è relativo e ogni osservatore, a seconda del luogo, lo sperimenterà in modo diverso. Il tempo, dunque, non è un momento fisso che possa essere intrappolato all'interno di un orologio. Sicuramente questa visione è difficile da accettare per l'orologiaio, perché distrugge la premessa fondamentale su cui si basa il suo mestiere (Friedman, 2000, cit. Spagnedda, 2015)[529].

[529] Dalla sintesi della conferenza di Alan J. Friedman, fisico e direttore della New York Hall of Science, tenuta sull'opera di Remedios Varo in occasione di una esposizione presso il National Museum for Women in the arts di Washington il 10 aprile del 2000. Recuperato da https://unpodichimica.wordpress.com/2015/07/24/arte-e-chimica-remedios-varo-1/ (30/11/2019).

In *Fénomeno de ingravidez* la terra ha perduto la gravità e sembra ormai lontana dal suo asse di riferimento con gran sorpresa dell'astronomo, rigorosamente attento e sicuro delle sue certezze matematiche. Il globo terrestre ellissoidale che dovrebbe trattenere nelle sue mani, in verità, rimane sospeso nello spazio che sembra vacillare dal momento che il mutamento direzionale delle forze cosmiche comporta il ribaltamento della parete e il sommovimento della stanza in cui si trova, per la perdita di gravità. Si annulla, quindi, la scatola prospettica dell'ordine a misura d'uomo, che già i cubisti nell'ambito delle avanguardie storiche avevano posto in crisi, determinando un effetto spaesante, poiché lo scienziato sembra alitare nell'infinito dell'immaginario surreale.



Fig. 83. Varo, R. (1963). *Fenómeno de ingravidez*
[Olio su tela, 75 x 50 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.es/pin/338262622010044859/

Scrive Remedios Varo in una nota *al reverso*: "La tierra se escapa de su eje y su centro de gravedad al grandisimo asombro del astrónomo que trata de conservar su equilibrio encontrándose con el pie izquierdo en una dimensión y con el derecho en otra" (Mendoza Bolio, 2010: 45). A proposito dell'opera lo studioso Alan J. Friedman ha indicato che questa stanza illustra la teoria della relatività ristretta resa in senso reale e surreale. Al cuore della teoria di Einstein ci sono le equazioni di Lorentz. Per dare un'idea del loro significato, si potrebbe disegnare un grafico cartesiano di assi X e Y; ruotando il grafico di 30 gradi è possibile vedere come varia lo spaziotempo durante il moto.

Così in *Roulotte* (1955) gli oggetti dipinti mostrano più dimensioni, "todo los lados" come nelle opere cubiste impostate sulla molteplicità dei punti di vista e

sulla compenetrazione dei piani circolando intorno all'oggetto, ma l'esito si riconduce alla visione del mondo secondo il meraviglioso fantastico[530], come in *El alchimista* (1955), in cui addirittura il pavimento si rialza diventando un panno che ricopre la figura come un mantello. Nella sapiente scenografia di pareti effimere Remedios indugia su metafore simboliche della vita improntata alla ricerca della verità, secondo una visione che appare velata di ironia, come sguardo a distanza sulle cose, sulle situazioni, sugli eventi, che talora rivelano la pochezza e la fragilità dell'essere umano. Un'altra opera che potrebbe aver tratto ispirazione dalla teoria di Fred Hoyle, come cosmologia alternativa al *Big Bang*[531], di cui Remedios conservava nella propria biblioteca il libro *La nuée de l'Apocalypse*, è *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), "in cui il fiume sembra scaturire da dentro un piccolo calice", come omaggio alla teoria dello studioso per cui "la materia è costantemente creata dal nulla", ammettendo che "la natura dell'Universo esige continua creazione, un perpetuo venire alla luce di nuovo materiale di fondo" (Hoyle, 1953, cit. Spanedda, 2015)[532].

L'astronomo, come il matematico o il botanico, rimangono spaesati di fronte all'inimmaginabile, a ciò che si manifesta per caso fortuito, incontrollabile, anche se la scienza ammette uno scarto, lascia uno spazio, ancorché limitato, alla probabilità, sempre però preveduta, ipotizzata, e gli esiti dei loro esperimenti in laboratorio non coincidono talora con le aspettative, con quelle ipotesi, la cui verifica non ha condotto alle conclusioni preconizzate.

Così se in *Descubrimiento de un geologo mutante* la figura dello scienziato con le ali da insetto osserva attraverso un telescopio la natura della terra e l'uovo simbolico protetto da un fiore gigante, in *Planta insumisa*/ *Unsubmissive Plant* (1961) ricompare il tavolo di sperimentazione dello scienziato, con la capigliatura elettrizzata, occupato nelle prove per la crescita delle piante da coltivare come campioni di analisi rispetto agli strani organismi che nuotano in una serie di recipienti ovoidali. Appare quasi stupito di fronte alla pianticella naturale, nell'atto di trasformarla, rispetto alle altre prodotte "in vitro" che presentano ramificazioni costituite da numeri ed espressioni algebriche.

Anche nell'opera menzionata *Armonía* (1956), sottotitolata *Autorretrato sugerente*, che "suggerisce" un universo armonico generato dall'ispirazione artistica, Remedios ricorre alle cifre della matematica e agli strumenti dell'algebra. Lo scienziato decisamente androgino sta cercando di creare una

[530] "En esta pintura la artista diseñó un carruaje-casa fantástico que, en lugar de ser tirado por un caballo, se mueve gracias a un mecanismo de rieda y poleas que parece funcionar por la acción del viento, como las emociones, que en el estado natural del hombre escapan por completo a su voluntad. El coche, que simboliza al cuerpo físico, ofrece dentro de sí múltiples posibilidades y perspectivas" (Arcq, 2008: 50), anche in relazione a quanto Gurdjieff esplica riguardo al "cochero" che è paragonabile alla "mente".

[531] Propose una teoria che, per quanto basata sulla relatività generale, inseriva nelle equazioni di Albert Einstein un termine contenente un campo ad energia e pressione negativa (*C-field, creation field*) che legava l'espansione dell' universo alla creazione di nuova materia. L'espansione dell'universo sarebbe stata dovuta alla creazione continua di nuova materia.

[532] Recuperato da https://unpodichimica.wordpress.com/2015/07/25/arte-e-chimica-remedios-varo-2-le-opere/ (30/12/2019).

"teoria del tutto", avvalendosi di un pentagramma, come dispositivo per l'organizzazione. Sulle righe, lo scienziato posa ortaggi, animali, pietre, solidi geometrici, un pezzo di carta con scritto pi greco (π) e **s**ei cifre. Dal muro esce la mano del caso, un fattore essenziale per il successo scientifico, che aiuta lo scienziato nell'aggiunta di ingredienti per la composizione in corso. La stanza, in cui lavora, appare in disordine, ma è questo il compito dello scienziato: cercare ordine in un mondo in cui l'entropia fa da padrona. Un compito difficile, che può essere affrontato solo se lo scienziato è aiutato da un grande ottimismo[533]. In ogni caso la ricerca scientifica si ricongiunge alla espressione artistica, quindi diventa uno dei tanti strumenti che sono utilizzati per l'indagine del mondo, ma sui quali sopravanza di nuovo l'esplorazione di se stessi per cogliere l'ignoto, l'illimitato e attendere l'intuizione illuminante, oltre il sensibile. E' convinta di poter giungere a percepire l'armonia misteriosa dell'universo, la congiunzione degli opposti, per cui tenta di scoprire le consonanze nascoste tra gli esseri vegetali, animali, minerali, le formule matematiche e i corpi geometrici, la logica interna delle cose, che non si rivela nella realtà, ma che sussiste come i nessi tra causa ed effetto nel mondo fenomenico. E' alla ricerca di risposte che non derivano da un procedimento razionale, ma analogico, per "corrispondenze" come Baudelaire in *Le fleurs du mal* e André Breton ne *Les vases communicants* (cfr. Cap. III). Scrive Remedios Varo:

> Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa a efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente. También, y después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes, o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común […]; tengo un sistema solar (no entro en una descripción detallada de todo él, sería demasiado largo), que puedo mover a voluntad, conociendo de antemano los efectos que puedo producir, aunque a veces lo incalculable se produzca, provocado por la rápida trayectoria de un meteoro inesperado, a través de mi orden establecido (Varo, cit. Castells Molina, 2009: 81-82. Cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.7.).

Il suo desiderio di approdare all'appercezione pura, all'illuminazione si testimonia nella sua sperimentazione orientata a scoprire le relazioni tra le cose, le loro energie interne, come il cantore Orfeo[534] che parla alla natura, e percepisce,

[533] "Come osserva il físico Alan J. Friedman, riferendosi a questo quadro: "Entre los objetos que lo componen hay especímenes de historia natural y de las matemáticas (uno de los pedacitos de papel muestra los primeros cinco dígitos de π, 3, 14145" (Friedman, 2008: 86). "Otro de los papelitos expone el símbolo de la raíz cuadrada" (Rius Gatell, 2013: 81).

[534] "Seducida por la creencia órfica que afirma la naturaleza divina del alma, Remedios orientò su mirada hacia el hermetismo buscando la confirmación de decha naturaleza" (Rius Gatell, 2013:

secondo la concezione orfica, la natura divina dell'anima. "Hay elementos órficos en muchisimos cuadros de la pintora; -conferma Jaime Moreno Villarreal (2008: 121)- desde luego, siempre que la música y la armonía de las esferas desempeñan funciones mágicas, ya por su presencia eficaz o por sus marcadas lineas de influencia[535].

Il suo intento è individuare i flussi di energie nel mondo sensibile che cambiano in relazione alla diversa posizione degli oggetti ed ai punti di riferimento dei sistemi solari nello spazio conosciuto come ambiente di vita. Addirittura è convinta di possedere poteri speciali per determinarne il movimento, che può dipendere dalla propria volontà. L'attività "scientifica", per lei, si trasforma o trasmuta in attività alchemica, tenta di compararle, di stabilire relazioni tra ambedue per capire se possono raggiungere gli stessi risultati con mezzi diversi, ma predilige il verificarsi del momento magico, dell'evento sorprendente che provoca spaesamento oltre che soddisfazione. Procede, quindi, secondo l'attività libera e costruttiva dell'immaginazione, come sottolineava Einstein (1950: 345-346), aspetto comune alla scienza e all'arte, come l'attitudine alla scoperta, ai processi dell'invenzione, all'apertura critica al nuovo, ai modelli di ricerca (Schapiro, 2003: 225), sempre avvalorando l'indagine e la libertà di pensiero.

### 6.11.1. Studio di caso. Lettera a uno scienziato

In una lettera inviata a "un científico" (cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.8), Remedios Varo scrive che nel tentativo di elaborare una delle sue ricette, non per una pozione magica, ma per una medicina utile per digerire un alimento, ha potuto assistere ad uno strano caso, rimanendone sorpresa:

> J'espère que si vous dediez a l'experimentation chimique, il ne vous arrivera pas la même chose qui m'est arrivé a moi, je crois que je peut vous le raconter; je faissais des experiences pour trouver un produit qui si etrange que cela puisse paraître, n'etais pas ni un elixir de jeunesse eternelle, ni le moyen de transformer en or toutes les solides autor de moi. Je voulais trouver une substance qui rammollisse et reduisse a une pelicule impalpable, la peau des haricots que j'aime beaucoup mais qui me font mal a l'estomac a cause de sa peau (Varo, 1990: 230).

79). Gli esseri umani si originano, secondo il mito dionisiaco, dai Titani e da Dioniso che era stato da loro mangiato dopo averlo ucciso.

[535] "El orfismo, que tuvo formidables derivaciones en la literatura y en la plástica del siglo XIX, tiene en la 'teoría' de las correspondencias de Charles Baudelaire uno de sus atavares más influyentes que pervivió largo trecho en el siglo XX. Los surrealistas llevaron esta teoría a sus últimas consecuencias, al perseguir las más lejanas asociaciones entre los objetos para suscitar la imagen poética" (Moreno Villarreal, 2008: 121).

Concepisce una dose di rischio per giungere alla scoperta migliore e quanto sia difficile mantenere l'oggettività propria delle scienze esatte, per l'intervento di combinazioni e variazioni logiche, anche se la sua intenzione, e lo ribadisce in altri scritti, è mirata a trovare le relazioni tra causa ed effetto che sono tipiche della sperimentazione scientifica.

> Etant donné que je suis convaincue que les grandes decouvertes sont le resulta du hazard (hazard objectif) peut être, mais dont l'objectivitée reste impossible d'agir d'àprès les variations et combinations matematiques pour établir une relation de cause a effet, je faissais des expériences avec des substances diverses, au même temps je jouais certaines notes specials et particuliers sur un instrument monocorde, ce son, si jamais je tombais juste pourrais avoir une importance decissive et trascendental sur les substances que j'essayais de combiner (Varo, 1990: 230).

Pensa che il suono, una nota musicale, abbia potuto, magicamente, per coincidenze impercettibili, recare influenze particolari per il verificarsi di un evento inatteso, sorprendente, addirittura "terrible":

> Soudainement il est arrivé quelque cose de terrible. Au moment ou je jouais la note *si* et juste quand j'allais passer a une autre octave dans un ton legerement plus grave, le chat a miaullé et quelqu'un qui passait dans la rue devant la fenêtre a projeté son ombre sur la table d'experimentation et sur les substances que j'avais la emulsionées. Ces substances se sont separées laissant une minuscule petite particule brillante, une sorte de perle qui est partie par la fenêtre comme une fleche, s'elevant dans l'espace et disparaissant rapidement de vue. Mais ce qui est terrible c'est qu'elle a trainée derrière elle d'une façon permanente un fil d'atmosphère terrestre (Varo, 1990: 230-231).

La nota musicale, il gatto che miagola, l'ombra di un uomo che sta passando al di là della finestra, sono tutte concomitanze, "segni" o precognizioni riguardo a ciò che sta per accadere, circostanze che comportano lo scatto del momento magico, ai confini del paranormale. Sottolinea che lei stessa ha tentato di combinare i medesimi elementi e di riprodurre altre volte le identiche condizioni senza riuscirvi, sollecitando il verificarsi delle medesime coincidenze per l'originarsi dell'evento straordinario, in tal caso un esperimento di levitazione. La sfera trasparente sospesa nello spazio, il gatto, sono elementi e presenze che compaiono più volte nelle opere di Remedios, se pensiamo a *Revelación o El relojero* (1955) o *Empatía* (1955), conferendo ad esse un alone misterioso. Tentare di riprodurre l'esperimento per il verificarsi dei medesimi effetti, come

conferma nella lettera, scegliendo la medesima data, suonando la stessa nota musicale con lo strumento monocorde e ricercando l'uomo con il mantello di velluto nero, che, come aveva constatato, passando, aveva proiettato l'ombra, rivela aspetti che concorrono a pratiche rituali che si approssimano alla superstizione e rinviano a presupposti magici. Remedios Varo scrive:

> Malgré que j'ai reunie les mêmes elements que je les ai mis dans le même lieu exacte sur la table, que j'ai agi a la même date de l'anée et que j'ai joué sur le même instrument monocorde la note *si* (bien entendu dans le ton necessaire pour que la nouvelle perle non gravide n'ai allé pas trop loin et s'arrete juste sur le bord de l'atmosphère a la manière d'un buchon) et qui mon chat a miaulé de la même façon et que tous les membres de une famille ont defilé devant la fenêtre projectant son ombre, malgré tout ça l'experiment n'a pas reussi! Je sais très bien que l'ombre dois être celle de la même personne qui est passe alors. Mais qui est- ce? Je l'ai cherche par tout cet un homme et il était envellopé dans une cape de velours noir, mais je n'ai pas pu le retrouver, j'ai voyagé, posse des questions, donné rendez vous sous ma fenêtre a beaucoup d'hommes, mais aucun etais celui-là. Qu'est ce que je vais faire? Donnez moi conseil (Varo, 1990: 231).

Chiede consiglio, sollecita perché ha provato per tre anni senza risultato, studiando e tentando di trovare una risposta a quanto si è verificato una sola volta per circostanze favorevoli, quindi come caso fortuito e momento illuminante. Conferma che la perla *no grávida*, nella levitazione, come effetto della perdita di gravità, si è trascinata via un "filo di atmosfera terrestre"[536], una piccola particella di sostanza insensibile, e che, attraverso calcoli matematici, è arrivata alla conclusione che la terra non potrebbe perdere atmosfera prima di sessantadue anni. L'artista precisa:

> Cette particule de substance insensibile a la gravité etait heureusement, très petite et après avoir fait divers calculs matematiques, je suis arrivée a la conclusion qui la terre ne perdra pas on atmosphere avant 62 ans. Evidement nous n'avons pas a nous inquieter personellement mais il faut penser a nos neveux et descendants. C'est la raison qui me pousse a chercher le moyen de mettre un bouchoir dans ce trou dangereux qu'il y a dans notre atmosfere (Varo, 1990: 232).

[536] Remedios Varo nella nota *al reverso* dell'opera *Hallazgo* (1956), come abbiamo menzionato (cfr. paragrafo 6.7.), si riferisce a una "especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo. Esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior" (Mendoza Bolio, 2010: 168).

Esprime la sua preoccupazione, in ogni caso, per le generazioni future, al di là della propria, evitando di destare allarme poiché gli effetti non si manifesteranno prima di sessantadue anni, ma rivela, come sempre, la sua ironia scrivendo che desidera trovare un modo per mettere una *tapadera* nel buco pericoloso nella nostra atmosfera e, considerando che sono già trascorsi tre anni dal suo primo esperimento, conclude dicendo che "Todo ello ha ocurrido hace tres años, nos quedan por lo tanto 59 años de atmósfera"[537].

La sua visione ironica nei confronti della sperimentazione, che si alterna combinando scienza e alchimia, comporta per chi tenta di interpretare la sua opera e il suo itinerario creativo di accogliere la sua posizione di riflessione critica, che esclude sia lo scherzo gratuito, sia l'acceso sarcasmo, nei confronti della vita e del mondo, come visione che potrebbe approssimarsi in letteratura alla visione ariostesca, al sorriso di chi è attratto dal proprio mondo fantastico e, al tempo stesso, è consapevole della sua irrealtà, pur "difendendone" tutti gli aspetti.

#### 6.11.1.2. Studio di caso. *El Santo Cuerpo Grasoso* di Leonora e Remedios tra libertà e *divertissement*

Tra gli scritti di Remedios Varo che non hanno mai raggiunto una forma organica, conservati nell'archivio di Walter Gruen, come testimonianze diaristiche o appunti stesi in quaderni diversi in modo similare alla scrittura automatica, accompagnati da un torrente di immagini, compare anche una bozza per opera di teatro che la studiosa Edith Mendoza Bolio titola *El Santo Cuerpo Grasoso* (cfr. Anexo II. Textos), scritta a quattro mani con Leonora probabilmente dopo la metà degli anni Quaranta, quando ambedue vivono in Messico, anche se risulta difficile stabilire la data di elaborazione[538].

Janet A. Kaplan scrive:

> Ella [Varo] y Carrington ideaban toda clase de juegos, experimentos, historias y obras de teatro de los que rebosan los cuadernos de Varo. Con una abierta afición a los cuentos de hadas, colaboraron en una farsa escatológica muy divertida […] a la que le dieron la forma de una complicada obra de teatro en tres actos, con directrices para la puesta en escena y finales alternativos, en la que había papeles para muchos de sus amigos (Kaplan, 1998: 96).

Presenta tre scritture autografe a penna rispettivamente di Remedios Varo e di Leonora Carrington, che intervengono alternativamente nella stesura creata

[537] La lettera datata 11 novembre 1959 in francese sembra sia stata scritta anche per avvisare riguardo all'invio di un'opera con trasporto aereo, probabilmente verso l'Europa: "Tan pronto como deposite el cuadro en el transporte aéreo, le escribiré para avisarle de que ha sido enviado" (Varo, 1990: 232).

[538] "Todos estos eventos nos llevan a formular la hipótesis de que la obra teatral pudo haber sido escrita alrededor de 1947 y que, por la misma razón, pudo haber sido Kati Horna quien inicialmente conservara este manuscrito" (Mendoza Bolio, 2010: 104).

probabilmente in simultaneità, e di Kati Horna, (cfr. Cap. I), che inserisce solo una nota preliminare e due didascalie sicuramente aggiunte dopo l'elaborazione del testo e la lettura finale[539]. "Cualquier parecido del público con algún personaje, es pura coincidencia. Esta obra esta hecha solamente para diversión de los actores. El público es puro accidente" (Mendoza Bolio, 2010: 105) scrive Kati nella sua nota da cui si può comprendere che si caratterizza come una creazione di puro *divertissement.* Non è dato sapere se sia stata rappresentata o solo letta nella cerchia delle amicizie delle due artiste, anche se Edith Mendoza Bolio[540], presume che fosse di carattere privato e sottolinea la stretta relazione con le tecniche surrealiste. Infatti ambedue le artiste-scrittrici non manifestano intenzioni letterarie e prediligono la casualità come impronta o paradigma iniziale che rinvia all'automatismo psichico, alla scrittura automatica; non prevedono inoltre il rispetto della punteggiatura, sulla linea delle suggestioni bretoniane[541], anche se, in verità, il testo senza titolo assume forma compiuta, distinto in tre atti, di cui l'ultimo scritto sul *recto* e sul *verso* del foglio e elaborato anche come seconda versione incompiuta da Remedios con alcuni schizzi, abbozzi e disegni. Il carattere ludico e ironico che trapela dal testo, come dall'opera pittorica di ambedue, si collega alle loro intenzioni di lavorare in libertà come gioco gratuito, come "intermezzo nella vita quotidiana" (Huizinga, 1957: 16), per cui non si attengono scrupolosamente alle regole linguistiche, come emerge nelle parti scritte in lingua spagnola da Leonora, e preferiscono il gioco di simulazione, basandosi sullo scambio dei ruoli, tanto che i personaggi maschili interpretano figure femminili e viceversa, così ognuno temporaneamente sulla scena cambia identità, diventa altro da sé nell'ottica del travestimento e del metamorfismo, dell'ambiguità dell'androgino.

> En la lista de los personajes -*dramatis personae*- las autoras incluyen los nombres de quienes participarían en la obra: Chiki Weisz, esposo de Carrington, representaría a la reina Nesfatalina […] -Dama Blanca del Pico de Oripipí- José Horna, esposo de Kati Horna, aparecería en scena como la princesa Pelomiel -dulce paloma pálida y bellísima hija de Nesfatalina-; Remedios Varo en el papel

[539] Una delle due note che afferma come Kati Horna abbia partecipato "en el juego", appare nella scena seconda del primo atto, in cui aggiunge l'aggettivo "loca" ("Con una risa ligera y blanca de virgen loca") e nell'atto II scena II ("El corazón es verdadero")", come spiega Edith Mendoza Bolio (2010: 105).

[540] Nelle *Conclusiones* la studiosa purtroppo prematuramente scomparsa nel 2012, che ha il merito di aver esaminato e riscoperto i testi scritti di Remedios e di aver provveduto all'edizione critica scrive: "La obra de teatro en colaboración con Carrington es un manuscrito que nos ha permitido presentar su edición en dos versiones: la edición genética que posibilita rescatar el proceso de escritura y conservar el escrito lo más cercano posible a su versión original, con el fin de difundirla a un público más amplio; y la edición crítica que presenta la pieza teatral depurada. […] Varo y Carrington escribieron como si jugaran y con [El Santo Cuerpo Grasoso] dieron origen a un mundo posible, surreal y lleno de fantasía" (Mendoza Bolio, 2010: 136).

[541] André Breton e Philippe Soupault nel primo manifesto del surrealismo indicano, avendo iniziato a scarabocchiare, il "lodevole disprezzo per le conseguenze letterarie" e come "la punteggiatura si opponga alla assoluta continuità del flusso verbale, anche se sembra così indispensabile come la distribuzione dei nodi in una corda vibrante" (Breton, 2001: 42, 49).

> de Scatijeras, el científico de la corte, y Carrington en el del fiel asistente de la Reina, Perico Verde, […] -alma de un difunto diplomático-. En cuanto a Jean Nicolle, sería el único en encarnar a un personaje de su mismo género y oficio, don Jon von Aguilota, que al igual que él, era un piloto aviador (Mendoza Bolio, 2010: 108).

L'azione scenica si apre con l'uomo di scienza, Scatijeras, addetto culturale presso la corte della regina Nesfatalina. "Entra Scatijeras con aspecto de conspirador, juega nerviosamente con su larga barba roja. Salen de aquella cascada de pelo colorado algunas moscas grandes; empieza a mirar atentamente un frasquito que tiene en la mano (Mendoza Bolio, 2010: 234)

Vaticinatore, mago, saggio, l'uomo della sapienza alchemica prepara pozioni per giungere a scoprire e conservare un elisir, il "Santo Cuerpo Grasoso", olio sacrale, sostanza prima della scoperta come il Sacro Graal, pietra filosofale e cibo sapienziale[542], che possiede la proprietà di separare l'anima dal corpo e di renderli indipendenti e visibili[543]. "Elíxir divino! Aceite celestial! Fruta mágica de mi inmenso saber! Oh, humanidad bestial, tiembla delante [de] este Santo Cuerpo Grasoso!" (Mendoza Bolio, 2010: 234).

La sua barba rossa come i capelli di Remedios che lo rappresenterebbe sulla scena è simbolo di saggezza, di raggiungimento della *rubedo*, della conoscenza di sé e del mondo come assunzione di consapevolezza, per migliorarsi, rigenerarsi, purificarsi fino all'annullamento e morte dell'io per rinascere.

In sintesi il saggio Scatijeras desidera presentare l'elisir alla regina Nesfatalina che bandisce una gara per scegliere un "alma hermosa" per la figlia Pelomiel, ma al contempo si presenta Jon von Aguilota, un pilota atterrato per un incidente con il suo aereo, che riconosce il saggio incontrato anzitempo[544] e, vista la principessa, ne rimane incantato, tanto da rubare l'elisir uccidendolo per scappare con lei. In verità dopo che il Perico rivela ciò che è avvenuto, iniziano le sue ricerche e viene imprigionato, tanto che in cambio della libertà cede la sua anima e la sua fisionomia al Chango Negro, anima bruta[545] di Scatijeras alla ricerca di un corpo.

---

[542] La regina Nesfatalina dice nella seconda scena dell'atto secondo che "Scatijeras ha descubierto una línea ancestorial directa entre las solitarias presidenciales y los originales cocodrilos sagrados de Toth, *excellent* familias todos" (Mendoza Bolio, 2010: 243).

[543] Nella mescolanza alchemica dalla *nigredo* all'*albedo,* dalla *citrinitas* alla *rubedo,* si vanifica la materia bruta per giungere alla quintessenza, mentre l'evaporazione è l'ultima fase o stadio del procedimento come le "nuvole" nel Grande vetro di Duchamp, che compaiono nella parte superiore dell'opera dedicata alla Sposa. Il corpo oleoso, *grasoso*, è come l'elemento *gaseoso,* gassoso.

[544] Von Alguilota aveva incontrato Scatijeras quando quest'ultimo si trovava alla corte di Rey Prisma I, da cui era stato espulso e perseguitato per un errore insignificante, poiché aveva scambiato elisir, cosicché "debía dar al rey tres gotas del elíxir de "Larga vista" y le di tres gotas del elíxir de "Exuberante vegetación" (Mendoza Bolio, 2010: 238).

[545] All'eroe cercatore, dopo essere stato ucciso dall'antagonista, il pilota Jon von Aguilota, si presenta el Changuito o el Chango negro: "Scatijeras, soy tu alma. Vengo de [los] bosques primordiales para ocupar tu ser" (Atto II, Scena V), (Mendoza Bolio, 2010: 247). È la sua anima in forma animale, simbolo del fuoco o del tuono nella cultura yoruba, anche nei riti americani, che compare poi di fronte a von Aguilota e che ride "agudamente", quando gli altri lo vedono morto.

Quest'ultimo, ritornato in vita, assume le sembianze del pilota per presentarsi a Pelomiel durante i preparativi della gara, risultandone il vincitore[546].

La bozza teatrale che potrebbe approssimarsi a un *exemplum* di narrazione fantastica[547] propone una serie di temi, quali il viaggio come processo alchemico alla ricerca della verità che si intreccia con l'amore e l'erotismo[548], manifestazione dell'onnipotenza del desiderio, la trasfigurazione e la trasmutazione alchemica attraverso il liquido magico e sapienziale, il metamorfismo, la chiaroveggenza, l'occulto, l'*humor negro* o l'ironia nell'attesa della trasformazione, il mito del veggente e della dea luna Diana-Diviana e dea madre che si incarna nella figura femminile, il mistero tra esoterismo e occultismo, ricorrenti anche nell'opera pittorica delle due artiste.

Nel testo *El Santo Cuerpo Grasoso* leggiamo:

> Por la culpa culpita de un guapo piloto,/ el gran Scatijeras rindió su alma./ Tra la, tra la, tra la,/ por su culpa culpita,/ Nesfatalina/ pierde su reino/ sin el Santo Cuerpo Gordo./ Tra la, tra la,/ Pelomiel, palomita,/ su amor culpable/ por el aviador Aguilota/ es la perdición de todos, Tra la, tra la" (Mendoza Bolio, 2010: 246).

Queste sono le parole del canto degli *zopilotes* simile a una nenia che riassume in modo grottesco gli eventi negativi nei toni comici tipici della commedia.

L'eroe cercatore, Scatijeras, partecipa ad un processo di trasformazione, di morte e rinascita, di reincarnazione, di mutamento, annullamento e *resurrectio*, fasi proprie del processo alchemico che avviene attraverso il "frotar las nalgas con el aceite", applicando a Von Aguilota "el santo Cuerpo Grasoso" che possiede un potere miracoloso[549] per ottenere la separazione dell'anima dal corpo. "Strofinare

[546] Nella seconda versione dell'atto terzo scritta sul verso del manoscritto da Remedios, la regina desidera porre termine alla gara durata venticinque anni a cui partecipa Scatijeras tornato in vita in incognito.

[547] Edith Mendoza Bolio ha indagato gli aspetti della trama secondo le funzioni tipiche della fiaba di Vladimir J. Propp così da individuare le fasi di un percorso di formazione compiuto dall'eroina cercatrice, dallo stato di felicità della situazione iniziale proposta attraverso l'invenzione di Scatijeras, alla proibizione, alla provocazione del danno da parte di Von Aguilota, fino alla mediazione dell'eroe, Scatijeras, che riesce indirettamente a ripararlo recuperando l'oggetto del desiderio, poiché riconquista un corpo da combinare alla propria anima con un camuffamento per riacquistare la vita, giungere alla vittoria e allo stato di grazia.

[548] La potenza energetica del desiderio si combina con la componente erotica nelle seguenti parole: "Que le pinchan las nalgas cómo lo demas! Luego veremos" o "Tra la la. Tra la la,/ Una nalga, nada más!/Tra la la! Tra la la!/ Una nalga nada más!". Dice, inoltre, Nesfatalina: "Piloto von Aguilota, ser exquisito, le espero dentro de una hora en mis apartamentos privados" (Mendoza Bolio, 2010: 242, 244, 293).

[549] "Entra el Perico verde humildemente. Perico: Oh, Scatijeras, emperador de la divina inteligencia, tira este aceite demoniacal!. Scatijeras: Callado asqueroso pájaro, qué sabes tu de mis invenciones divinas, cerebro de periquito en un cuerpo color de lechuga? Perico: Gran Scatijeras, yo sé los poderes de esta pequeña botella: basta frotar las nalgas con el aceite para que el alma del humano salga visiblemente del cuerpo y los dos sigan viviendo cada uno por su lado" (Mendoza Bolio, 2010: 234). Al termine del "frotar" si origina una farfalla che può esprimere la leggerezza

le natiche" è un gesto scaramantico e propiziatorio e al tempo stesso ironico e irriverente, che suscita ilarità, comicità scherzosa nel grottesco, che emerge non solo quando el Chango negro riesce a convincere il pilota, ma anche quando Scatijeras viene proclamato vincitore della gara e i partecipanti dovranno recuperare le proprie anime in un enorme mucchio da cui vengono propriamente lanciate nella confusione generale[550].

L'anima, dunque, diventa protagonista nella trasfigurazione e trasmutazione mentre traspare, come in alcune opere pittoriche di Remedios, la sottile irrisione nei confronti delle conoscenze scientifiche i cui procedimenti e rimedi esprimono solo l'impotenza di fronte alle arti magiche, alla sapienza del veggente. Infatti quando la Regina chiama a corte il Doctor Pon Fruta, "cirujano del Ilustre Facultad de Medicina de la Ciudad de Cacatorres" (Mendoza Bolio, 2010: 248) per "aplicar artos instrumentos medicinales", questi tenta l'ipnosi, una tecnica che trova riferimenti con la psicanalisi, il mesmerismo, itinerari percorsi dai surrealisti alla scoperta dell'ignoto e dell'inconscio, proferendo parole che sembrano una formula magica, "Hipna Hipnosis! Ora Pro Dosis" (Mendoza Bolio, 2010: 249), ma si arrende di fronte ai poteri occulti e divinatori.

Il Chango negro, che compare in tale bozza di un'opera tragicomica e escatologica, conosce le vie dell'oltre, alimenta il processo di *resurrectio* e rinvia all'animalità[551], alla scimmia, simbolo dell'istinto naturale, che coincide però in senso esoterico con l'anima "bruta", oscura, mentre la regina Nesfatalina allude nel nome alla donna luna, un' altra figura oracolare e misteriosa, anche se la sua potenza energetica si configura come potenzialità del desiderio erotico, diventando interprete di alcune scene che assumono un risvolto comico per la incapacità di trattenersi, affidandosi agli istinti[552]. La pulsione erotica, che, in verità, esprime la potenza onnipresente, eversiva e inesauribile del desiderio proprio del surrealismo, si combina con l'ironia dello sguardo e il percorso alchemico.

---

del processo finale di trasmutazione e la levità dell'anima. Segno che il processo alchemico si è compiuto.

[550] "Pasen! Pasen! Señores! No tengan miedo! Entreguen sus almas sin cuidado! -dice il Perrico, mentre, come indicato nei suggerimenti di regia- los zopilotes y el cirujano buscan desesperadamente en el montón de almas -e lui- empieza a lanzar las almas a la furibunda multitud que los regresan fuertemente. La escena se termina en confusión general, gritos de rabia y una salvaje batalla de almas" (Mendoza Bolio, 2010: 258).

[551] Compaiono ad arricchire la bozza teatrale altri animali come emblemi totemici, presenze inquietanti o protettrici in cui si riflette l'universo interiore dell'immaginario di ambedue, dai pipistrelli, uccelli sinistri ma emblemi di rinascita interiore nella notte alchemica, della *nigredo,* ai conigli, intuitivi messaggeri lunari; dalla gallina, che rinvia al calore moderato e costante del fuoco alchemico per passare nella mescolanza dei metalli dallo stato del piombo all'oro, alla farfalla simbolo di trasformazione e cambiamento, al gatto che esprime la potenza dello sguardo come il gufo-civetta, prediletti specialmente da Remedios per la veggenza.

[552] La donna luna presente, come menzionato, nella produzione pittorica di ambedue, in questo caso coincide con Nesfatalina, che, nell'atto II scena II, senza curarsi del sistema di corte, agisce al di là delle convenzioni, poiché "con una agilidad sorprendente […] brinca encima de Aguilota", che la invita a frenarsi: "Momentito! Momentito! Majestad. […] No estamos solos", mentre el Perico aggiunge: "Majestad! Que nadie la vea en esta actitud, un escándalo en el Corte!" (Mendoza Bolio, 2010: 244).

Spazi simbolici, figure mitiche, misteri religiosi, archetipi universali campeggiano nei luoghi dell'immaginario, un paesaggio tellurico nel primo atto, il centro di un cratere, (dell'Oripipí), un autentico luogo magico, alchemico e primordiale, alle origini e radici della terra, come il pozzo di luce ne *Il cornetto acustico* di Leonora (cfr. Cap. III; Cap. IX) o la caverna misteriosa e oscura in *La huida* di Remedios, come menzionato, il regno di Nesfatalina nel secondo e nel terzo "una pradera llena de margaritas y rodeada de arboles frutales cargados de grandes coliflores" (Mendoza Bolio, 2010: 250).

Il cinismo, la provocazione, la trasgressione, la propensione per il grottesco, che compaiono nella bozza, esprimono un gusto corrosivo che raggiunge talora l'umorismo nero come propensione di Leonora, che nelle sue opere letterarie, da *La débutante* a *La dame ovale* sollecita il piacere per la terribilità, tanto da poter prevedere la sua influenza nei confronti di Remedios, in quanto che ammette la teatralizzazione degli elementi consueti della vita istintiva fino alla farsa ed al grottesco, la violenza come trasgressione e la bizzarria come distorsione del reale.

In ogni caso è una prova che implica un lavoro di collaborazione dettata da scambievole amicizia e che esprime l'intento costruttivo da parte di ambedue, prediligendo la *pars construens* del movimento surrealista per progettare in completa autonomia durante il loro "esilio" in Messico che ha coinciso con la stagione più prolifica dal punto di vista artistico.

## CAPITOLO VII

# 7. LA METAFISICA DI GIORGIO DE CHIRICO PADRINO DEL SURREALISMO E LA SUA INFLUENZA NELLA CONCEZIONE SPAZIOTEMPORALE DELLA PITTURA DI REMEDIOS VARO

## 7.1. Viaggio immaginario e volo cosmico

Un cammino verso l'ignoto e verso l'acquisizione della consapevolezza di sé è il viaggio che Remedios compie attraverso la sua ricerca artistica, tanto da distinguersi come un percorso di elevazione dello spirito. Si caratterizza come indagine nel profondo, metafora della scoperta del proprio continente segreto mediante l'attraversamento di paesaggi sconosciuti e luoghi di vita che si trasformano in invenzioni dell'immaginario.

L'esperienza del viaggio comporta l'esplorazione, la conoscenza, la rivelazione. Nella tradizione storico letteraria e artistica, la visione del sublime naturale stimola a spingere oltre lo sguardo verso paesaggi inesplorati, che diventano *res extensa*, natura in mutamento capace di recare meraviglia, piacere percepibile per chi osserva: "paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento" (Bertazzoli, 2007: 47).

Il senso di stupore che subentra nell'animo alla visione del sublime, solitamente genera piacevolezza ma anche timore, poiché lo sguardo si approfondisce e dilata oltre la relatività dell'orizzonte sollecitando a concepire l'idea dell'infinito, che può determinare uno spaurimento dell'animo di fronte all'immensità ed alle energie cosmiche capaci di provocare il caos[553]. Diversamente dai canoni del pittoresco, che invitano a scegliere un punto di vista privilegiato per rapportarsi alla spontaneità dello scenario naturale, lo sguardo avanzando percepisce la "voragine", ma in ogni caso è sollecitato dall'immaginazione e dall'espansione della mente ad accedere ai territori dell'incommensurabile[554], dell'insondabile, invitando a riflettere sulla propria condizione d'esistenza, individuale e universale.

L'immensità di un paesaggio può esprimere armonia se è proiezione della quiete dell'animo, ma può destare anche inquietudine se riflesso di tensioni conflittuali, di desideri inesauditi, di pulsioni per liberarsi da costrizioni che si perpetuano nel tempo.

Il viaggio compiuto da Remedios Varo, che si svela nelle sue opere, desta meraviglia, suscita stupore, comporta l'attesa di rivelazioni dall'incommensurabile. Il suo non è certamente un *Grand Tour*, di carattere formativo, come esperienza dell'occhio e per giungere a valutazioni estetiche a petto della storia e dell'arte, o affrontato per il gusto tipicamente romantico del rovinismo, o per curiosità e evasione nell'esotismo alla ricerca di paradisi perduti.

---

[553] "L'analisi dei processi mentali, relativi al sentimento del sublime, si innesta sulle capacità immaginative del soggetto che ammira l'aspetto 'augusto e maestoso' delle montagne, alle quali attribuisce la capacità di generare grandi pensieri e grandi passioni. […] L'universo infinito, contemplato dall'uomo con *astonishment* e *amazement* per cui il terrore e il tremore […] passano all'universo e agli aspetti maestosi della natura" (Bertazzoli, 2007: 36, 57).

[554] "Nell'elaborazione estetica di Burke appare fondante la formale distinzione tra bello e sublime. […] Il bello ha dentro di sé la grazia, è legato al piacere che non turba e che attrae, si allaccia al rapporto di socialità, mettendo gli uomini in rapporto tra di loro. […] Al contrario, il sublime è uscita dal tempo, un'evasione temporanea nel piacere, che nel confronto con il pittoresco, si risolve nella definizione di *serious passion*, ispirata dalla natura -è- potenza, vastità, privazione, ma anche paura e dolore" (Bertazzoli, 2007: 11-12, 16).

Come per altri artisti e artiste, diventa esperienza reale di "fuga" e di esilio volontario dal vecchio mondo europeo al nuovo mondo dell'America Latina, vissuto come approdo ad una nuova terra in cui trovare asilo rispetto alla condizione di sradicati, come soggiorno prediletto, anche se non per tutti duraturo o stabile, in cui riorganizzare la propria esistenza.

Il viaggio reale allora si correla a quello immaginario, trasferendosi dalla propria coscienza all'espressione artistica, in cui si riflettono stati, tensioni, ossessioni che si coagulano in un "non luogo" configurabile nel paesaggio dilatato e indefinibile, al di là di ogni categoria spazio temporale, dall'inconscio al conscio, che si alternano ogni volta nel vissuto quotidiano.

Ogni limite di un ambiente reale nell'opera di Remedios Varo si frantuma o dissolve per dare luogo a un paesaggio interiore altrettanto illimitato e incommensurabile al modo stesso della natura, indagata, oltre che osservata, non tanto come *locus amoenus* o *horridus*, ma *natura naturans*, principio delle cose, energia creativa propria della terra generatrice, della dea madre che incarna l'eterno femminino, modello universale e figura archetipica. Gli spazi dell'interiorità assumono forma nell'opera pittorica come se si aprissero le porte di un gineceo, il luogo segreto del femminile, così da permettere di intravedere desideri, emozioni, ideali che permeano la propria esperienza di vita improntata al cambiamento.

Si intesse, dunque, nelle sue creazioni un dialogo continuo tra spazi interni ed esterni, come una trama che si espande dai luoghi privati, la cucina o lo studio, in cui si manifestano stati emozionali e si condensano ansie e passioni, agli ambienti naturali, la foresta, una superficie acquea, marina o lacustre, in cui i propri desideri possono liberarsi e trovare una via di fuga proprio attraverso gli universi dell'immaginario. Infatti ogni luogo, anche il più costruito, come appare in alcune elaborazioni di Remedios, lascia la possibilità di avanzare oltre, non è obbligante e recluso, proprio perché gli elementi compositivi che vi appaiono, le presenze e gli oggetti, si modificano, si sublimano, si metamorfizzano, diventano altro, caricandosi di significanze evocative, di suggestioni che consentono di eliminare ogni limite per viaggiare con la fantasia.

Potremmo dire che ogni ambiente dipinto nell'opera si propone come frontiera aperta, che invita al passaggio continuo tra reale e immaginario e viceversa, come i "vasi comunicanti bretoniani" (cfr. Cap. III), tra gli orizzonti dell'esistenza e i territori sconfinati dell'onirico, tra la vita e il sogno, nonostante che il suo non sia un abbandono completo all'automatismo, come oscuramento della coscienza, anzi, il suo itinerario coincide, in verità, con la vita reale più autentica, anche se permette di volare con l'immaginazione in spazi siderali.

Volo cosmico, quindi, non tanto per scoprire nella sua pittura un universo del tutto ordinato di cui la terra è specchio, quanto, anzi, per indagare nel mutevole, nell'instabile, anche se la capacità di controllo di Remedios comporta di poter pensare sempre ad un *accident* controllato (cfr. Cap. X), in quanto che ogni elemento dipinto, anche se può sembrare casuale, in realtà contiene in sé una o più significanze simboliche, che sembrano ricercate dall'artista, anche se compaiono

spontaneamente alla sua coscienza, per stabilire una rete di relazioni nel sovracosciente, come spazio psicologico che caratterizza le sue opere.

Il volo fantastico è compiuto in un ambiente indeterminato, quindi in uno spazio incommensurabile e in un tempo non spazializzabile e contravviene, chiaramente, alle leggi scientifiche, alla determinazione logica, alle misure cartesiane, prediligendo la non dimensione spaziotemporale che coincide con la totalità ed il *continuum*; per questo, potremmo affermare, gli ambienti che accolgono le scene dipinte diventano non luoghi, in quanto che, non determinati da coordinate precise, esistono e vivono nella non dimensione del tempo interno. Ogni "stanza" del vissuto, allora, nelle opere di Remedios, anche se assume una configurazione precisa, misurata, sembrando, spesso, lo spazio di un'abitazione ordinaria, in verità, fluisce nel tempo interiore, nell'indeterminato, non di identità comune, ma spazio indefinibile per l'emersione individuale dell'inconscio che transita verso lo stato di consapevolezza. L'esperienza memoriale e onirica che sopravvive nel tempo di durata, come anzidetto, si testimonia nell'opera come spazio coscienziale, per cui un paesaggio naturale, l'ambiente di una torre o di una fortezza, si arricchiscono di aspetti ed elementi, "visioni" che provengono dall'interno, che rinviano talora all'inconscio individuale e collettivo, come "patrimonio" archetipico, e che emergono alle soglie della coscienza. Diventano frutto dell'immaginario fantastico che riveste la dimensione del vissuto attraverso immagini totemiche derivate da memoria personale e comunitaria[555], secondo un metamorfismo o una mescolanza che avviene propriamente a livello degli strati coscienziali, poiché la mente ordinatrice di Remedios è sempre capace di distinguere e calibrare, per cui non tutto, ribadiamo, è dovuto all'accidente gratuito e al "no preconcebido".

Chiaramente il volo cosmico[556] di alcuni personaggi presenti nell'opera pittorica di Remedios, tra mito e astrologia, come in *Microcosmos o Determinismo* (1959) o *Vuelo Mágico* (1956)[557] o *Ascensión al Monte Análogo* (1960) non coincide con la visione della *greatness* e della *vastness* della natura e dell'universo orientata ad ammirare e cogliere il disegno divino secondo una visione filosofico-teologica e un'estetica del sublime biblico che non è pertinente,

[555] "La memoria individuale […] dipende da quella collettiva e può essere interpretata come il risultato della sovrapposizione e dell'interazione tra le nostre esperienze e quelle altrui, attraverso uno scambio costante e sottinteso, che non prevede sempre una volontà esplicita e cosciente. Metaforicamente, allora, l'immagine che più si addice alla memoria personale e collettiva […] -è- quella di una 'rete', la cui forza dipende dal numero dei nodi che la compongono e, soprattutto, dai collegamenti e dai rimandi che fra essi si possono sviluppare" (Aguglia, 2010: 1). Recuperato da http://biosandlaw.weebly.com/uploads/5/6/9/8/5698451/aguglia.pdf (30/11/2019).

[556] "Il volo cosmico del XVIII secolo ha alle spalle una lunga tradizione letteraria. Dal mito di Dedalo, alla cosmologia di Platone (Timeo), a Seneca, che espone gli argomenti su cui poggia il principio stoico del cosmo nella *Consolatio* alla madre Elvia" (Bertazzoli, 2007: 365).

[557] In *El vuelo mágico* (1956) di Remedios Varo un personaggio che indossa un abito munito di estremità 'alate', simili al marchingegno leonardiano inventato per volare, sta calandosi dall'alto di lato ad una figura femminile seduta che gira la manovella di uno strumento le cui corde diventano fili che si congiungono alle ali.

come concezione, a quanto stiamo dissertando, ma è concepibile in relazione al desiderio di scandagliare oltre il mondo sensibile, per cui ogni presenza, che sopravvive oltre ogni limite di spazio e di tempo, diventa evanescente, comportando di spaziare nell'immensità del mistero, in un universo superiore. Tali presenze effimere sembrano sostare nella semioscurità rispetto al buio totale dell'universo notturno, oltre i confini del mondo conosciuto[558], in cui Edward Young proietta il lettore nei versi di *Night Thoughts* (1744) in piena età romantica, anche se il confronto non appare immediato, per la distanza di quasi due secoli e la diversità di ricerca e di contesto. Come i sogni descritti da Remedios, recuperati tra le sue carte (cfr. Cap. III; Anexos II. Textos. 15.2.6. Sueños), le immagini pittoriche sollecitano ad inoltrarsi nella vastità senza confini, per volare nell'illimitato in un'atmosfera onirica e visionaria in cui è in atto la metamorfosi dello spazio, come luogo delle "apparizioni".

Appare metamorfico il paesaggio di *Catedral Vegetal* o *Arquitectura vegetal*, due delle opere di Remedios Varo, in cui il paramento murario diventa intrico vegetale[559], come una soluzione ibrida[560], per cui avviene una fusione tra architettura e natura. In tale ibridazione Fernando Martín Martín riconosce una caratteristica della pittura surrealista precisando che "sus pinturas contienen las peculiaridades propias de este estilo, como es la unión de contrarios, reflejada aquí en la fusión de reinos, sobre todo entre arquitectura y naturaleza, o entre lo orgánico y lo inerte" (Martín Martín, 1988a: 233), in cui compaiono spazi percorribili a colpi di sonda nell'oscurità fino alla scoperta di una sfera magica di luce, rivelatrice della totalità del Tutto, dell'unità interiore per l'essere quadridimensionale che vive nella continuità spazio-temporale, come in *Hallazgo* (cfr. paragrafo 6.7.). Lo studioso compara *Arquitectura vegetal* a un quadro di Maurits Cornelis Escher, *Relatividad*, elaborato nel medesimo anno, il 1953, che propone l'illusionismo e gli "espacios paradójicos propios de urbes futuribles a la manera de las ciudades que ilustran las historias de ciencia ficción" (Martín Martín, 2013: 73), mentre nell'opera di Remedios Varo "la ciudad es lignaria, está construida aprovechando los altos y gruesos troncos de un tupido bosque convertido en lugar de residencia de fácil comunicación entre las distintas

[558] "Accanto all'ottimismo della scienza, […] si fa strada l'idea sconcertante del mondo come alterità, non teleologicamente legato al destino dell'uomo. […] La fiducia nelle capacità della mente umana di riuscire a comprendere il mondo, ricomposto nei suoi fondamenti dalla rivoluzione scientifica, si misura con lo spauramento dell'emarginazione da una centralità secolare. Solo, di fronte all'infinità del tempo e dello spazio, calato in quelli che Pascal chiama gli *effroyables espaces*, l'uomo diviene un'ombra effimera, senza riferimenti, con la sola certezza della morte -nella- accorata deriva verso un millenarismo giustificato, nella sua ineluttabilità, da una concezione unilineare del tempo e della storia" (Bertazzoli, 2007:11-12, 16, 118).

[559] "En el lienzo *Catedral vegetal*, […] la arquitectura y la naturaleza son una sola: las ramas se entrelazan en las bóvedas techadas formando un bosque gótico. Lo que se aprende transitando por estas casas hacia el espacio es que el único modo de salvarse del abismo es mirarlo, medirlo, sondarlo y bajar a él" (Luquin Calvo, 2009: 245).

[560] "Varo tambièn desarrolló una arquitectura híbrida como decorado para sus personajes híbridos. En *Arquitectura vegetal* hay múltiples pasillos y escaleras, a muy diferentes niveles, tallados en los altos árboles de un bosque, por los que pasan diversos personajes como muy ocupados en hacer algo que no sabemos lo que es" (Kaplan, 1998: 188).

estructuras" con passerelle simili a vasi comunicanti e vie reversibili per salite e discese. Così Janet A. Kaplan propone una relazione con *Le prigioni* di Giovan Battista Piranesi per lo studio di passaggi e rampe che compaiono in una "compleja disposición de calzadas abovedadas y puentes que atraviesan amplios espacios entre los troncos de los árboles" (Kaplan, 1998: 188).



Fig. 84. Varo, R. (1957). *Catedral vegetal.* [Olio su masonite, 75 x 45 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/405675878920477784/

In ogni caso la componente visionaria accomuna le loro opere, per cui l'osservatore percepisce un effetto di spaesamento, interrogandosi, mentre le osserva. Infatti, riguardo alle creazioni di Remedios Varo, si chiede se la costruzione umana si è trasformata in elemento naturale o, viceversa, se la natura si è artificializzata, anche se potrebbe propendere sicuramente per la prima risposta, dal momento che, specialmente i dipinti dell'artista realizzati nel periodo maturo, tra gli anni Cinquanta ed i primi Sessanta, anche se si connotano per una costruzione spaziale di interni utilizzando elementi architettonici, che sembrano seguire completamente un netto rigore geometrico, in verità, si configurano come luoghi della "visione".

> En un mundo donde los distintos elementos que lo integran han perdido sus propriedades naturales a favor de un intercambio o sustitución de función,

> estado o materias, la fusión entre arquitectura y naturaleza resulta "casi normal". De este modo la vegetación invadirá interiores, desarrollándose por entre las baldosas del suelo, o crecerá libremente formando bonitas alfombras de flores: *El hilo* (1956) (Martín Martín, 1988: 27).

Spaziano, si "aprono", come luoghi che si liberano dalle strettoie della medesima geometria di cui sembrano composti, poiché accolgono aspetti visionari e come *wunderkammer* sono suscettibili di mutamenti, trasformazioni, diventando "altro". Così, mentre in *Arquitectura vegetal*[561] (1962) i tronchi arborei si modificano in strutture architettoniche simili a torri, unite da archi rampanti lignei e nel cui incavo compaiono scale percorse da *viajeros*, in *Catedral vegetal*[562] (1957) tronchi di alberi si trasformano in pilastri ascensionali e le chiome assumono gli aspetti di volte di una architettura gotica, e viceversa, cambiando il nostro punto di vista, le volte a crociera proprie di una cattedrale gotica si metamorfizzano in verzieri ed i pilastri in tronchi di alberi di una "selva oscura" e misteriosa.



Fig. 85. Varo, R. (1962). *Arquitectura vegetal*. [Olio su tela, 57,5 x 44 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/arquitectura-vegetal-1962/

[561] "En el cuadro de Remedios *Arquitectura Vegetal*, hay […] disposición de calzadas, bóvedas y puentes que atraviesan amplios espacios. La casa es un cuerpo de imágenes que dan al ser humano razones o ilusiones de estabilidad, que nos llenan de resonancias que se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida, y también de repercusiones que nos llaman a una profundización de nuestra propia existencia, porque no sólo nuestros recuerdos, también nuestros olvidos, se encuentran alojados en nuestra morada" (Luquin Calvo, 2009: 238).

[562] "En otra obra próxima, *Catedral vegetal*, la arquitectura y la naturaleza se fusionan pues las ramas de los árboles se entrelazan en una techumbre de bóvedas nervadas para formar un bosque gótico" (Kaplan, 1998: 188).

Il tessuto pittorico in parte a *frottage* e *grattage* rende maggiormente la fusione metamorfica similmente a *Les forêts* di Max Ernst (cfr. Cap. VIII; Cap. X) che diventano accumuli magmatici quasi pietrificati, in cui appaiono occhi di animali o uccelli, minime tracce per riconoscere aspetti zoomorfici nel magma caotico dell'informe, che incutono inquietudine rinviando all'oscurità del mistero. Remedios Varo, invece, nell'opera mantiene i profili dei pilastri architettonici, anche se ricoperti e nascosti dalla fiorente vegetazione, quindi lo spazio è riconoscibile come traccia costruttiva o compositiva, ma non a priori, come se si originasse al momento della creazione dell'immagine, anche se, metamorfizzandosi nella parte culminante delle volte a vele, diventa esclusivamente intrico vegetale, così da rendere la fluidità dell'universo fantastico. A tale proposito Janet A. Kaplan (1998: 210) scrive che "como Ernst veía referencias vegetales en las manchas producidas en el embadurnado no preconcebido y las utilizaba para crear bosques exuberantes de rica vegetación" (cfr. Cap. III; Cap. X). Così in *La ciencia inútil o El alquimista* (1958), il pavimento subisce modificazioni, diventando malleabile e morbido come un mantello che copre la figura seduta. In verità, il metamorfismo non è che l'effetto di una visione che coincide con l'atto visionario (cfr. Cap. III), che gravita tra conscio e inconscio, tra realtà e apparizione, per cui lo spazio vissuto relativo all'esperienza intrapresa in base alla capacità di agire, si trasforma, viene interiorizzato, tanto che in pittura diventa manifestazione di ciò che proviene dal fondo in cui si sono incuneati ricordi, tensioni, emozioni, spesso incontrollabili, che scattano talora nel corso della vita reale. Potremmo suggerire, in tal senso, anche un confronto con la sperimentazione pittorica e la visione metamorfica di Leonora, più pulsionale e istintiva[563], interpretabile a petto della psicologia archetipica di James Hillman (cfr. Cap. II)[564], considerando, da un lato, l'individuazione di un contesto spazio temporale dislocato rispetto alla realtà, che invita a percorrere gli spazi onirici senza interrogarsi ed escludendo le coordinate spazio temporali, dall'altro, l'allucinazione fisiologica degli oggetti che possono influenzare il proprio corpo e modificarlo in base al processo di interiorizzazione,

[563] L'energia belluina e istintiva che rispecchia l'indole "selvatica", "ribelle" talora istintuale, passionale, ma anche creativa di ogni donna, si trasferisce nelle figure ibride dei suoi dipinti cariche di cifrari e di significati simbolico esoterici ed emerge specialmente nei suoi racconti, che raggiungono le forme del grottesco e della crudeltà come trasgressione e la bizzarria come distorsione del reale, di cui capovolge i canoni.

[564] "Considereremo che la parola 'psicologia' si riferisce alla psicologia che ha avuto origine nel contesto della psicoterapia ed è stata chiamata 'psicologia profonda'. Presentata inizialmente come disciplina empirica, divenne in seguito, attraverso Jung, un'ontologia dell'anima basata sull'archetipo. Questa psicologia, nella misura in cui tiene conto delle profondità dell'anima al suo livello più soggettivo, trascendente e impersonale, e ipotizza che il comportamento personale derivi da qualcosa che è al di là del personale, è un tentativo di garantire un vero logos della psiche. Solo una psicologia disposta a trascendere i limiti personali e consentire alla funzione speculativa dell'anima di funzionare come uno dei bisogni della psiche può tentare di riflettere l'intera psiche e meritare il nome di psicologia. [...] La psicologia diventa così psicologia 'archetipica' per adattarsi al suo soggetto, la psiche. Pertanto, usiamo il termine "psicologia" in un modo molto diverso dalla pratica convenzionale, quindi peggiorativo, sia per il campo che per l'anima" (Hillman, 1991: 26-27).

secondo un'illusione ipnagogica (cfr. Cap. II) cui si riferisce lo stesso Max Ernst (cfr. Cap. X).

La potenza dello sguardo, dunque, modifica e muta il sensibile, poiché, come scrive Ralph Waldo Emerson (2010:12), il mondo esterno è determinato da quello interiore[565], lamentando che "gli esseri umani dimenticano troppo spesso che è l'occhio a creare l'orizzonte".

L'occhio di Remedios si distingue come sguardo vigile su se stessa e sul mondo che si addentra negli spazi inconsueti per cogliere le "cose non comuni", e che si potenzia più o meno consciamente o inconsciamente, in una condizione di "transito" continuo, similmente allo "stato di irritabilità" di Max Ernst, per scoprire ciò che lo sguardo oggettivo non può vedere, potenziando, al tempo stesso, ciò che può emergere dalla visione.

Il riferimento alla macchia sul muro di Leonardo che assume un valore visionario è indubbio, sia per Max Ernst (cfr. Cap. X), poiché permette lo scatto dell'immagine che si confronta con i "simboli" o "modelli" dell'inconscio collettivo, potenziando lo sguardo che si proietta verso il fantastico, sia per Remedios Varo, che alimenta il suo immaginario disegnando sulla parete le linee che si ricongiungono alla individuazione di una immagine maggiormente definita rispetto alle forme metamorfiche ernstiane più prossime all'indistinto.

> Varo también trabajó con una técnica, relacionada con la anterior, de imágenes no preconcebidas, inventada por Piero di Cosimo y Leonardo da Vinci y elogiada por Breton: "Uno debería fijarse y contemplar con atención las manchas de un escupitajo seco o en la superficie de una vieja pared hasta que el ojo pueda distinguir un mundo alternativo" (Kaplan, 1998: 210).

Da questo punto di vista si possono concepire, dunque, opere come *Coincidencia*, in cui la seconda figura-ombra di lato al personaggio dipinto emerge come una presenza scaturita dal potenziamento di una traccia sul muro che, dietro di essa, nonostante appaia leggera, rende l'integrità della figura ammantata, come un suo doppio.

Se, da un lato, la percezione si volge a prendere atto del soprasensibile, dall'altro lo sguardo vigile interviene, ma non per razionalizzare la forma, bensì per procedere consapevolmente utilizzando la fantasia come libertà di composizione e come "liberazione" dai limiti della costruzione. L'interrogativo che sorge riguarda una questione: quanto Remedios si affidi a questa 'libertà' di visione e quanto, invece, il suo occhio agisca come controllo della composizione. Non si può stabilire fino a che punto intervenga il "sistema di vigilanza" rispetto

[565] Tattoni sotttolinea che Ralph Waldo Emerson "scrive nei Diari: 'Nel momento in cui io sono, stabilisco città e coste, sì, terra e perfino galassie'. E ancora in modo più succinto: ed efficace: 'L'universo è l'esternalizzazione dell'anima (*Il poeta*)', e 'Il mondo è un precipitato della mente'" (Tattoni, 2010: 12).

alla libera immaginazione. In ogni caso, nel lavoro di Remedios, l'uno agisce in rapporto all'altra, in simultaneità come un processo continuo e parallelo, in alternanza, per intermittenze, quindi, ed è da questo connubio che dipende la mediazione e trasformazione tra natura e artificio e viceversa o la mescolanza (cfr. Cap. III) come ibridazione.

### 7.2. Gli "spazi interiori" del fantastico quotidiano

Sguardo verso l'infinito, immaginazione che si apre su spazi cosmici, mondi plurimi che palpitano in congiunzione, su vastità interstellari esaminate dalla scienza, ma di cui si nega la certezza matematica per affidarsi al caso, scardinando ogni costruzione dell'intelletto, così da permettere l'espansione verso l'onirico e il visionario accogliendo l'idea della corruttibilità, della trasformazione, dell'irregolarità, della marginalità rispetto alle certezze secolari, ma anche pensiero vigile che riesce a cadenzare, a scegliere, a combinare gli elementi compositivi come patrimonio personale di conoscenze per rivelarsi al mondo: questi sono i sentieri della visione intrapresi da Remedios.

Sentieri che si aprono e si inerpicano nei suoi "luoghi visionari", che si articolano, come menzionato, diventando autentiche "costruzioni scenografiche", e che implicano una organizzazione spaziale della composizione, anche se non a priori, ma che si scopre e delinea nel farsi dell'opera, che si caratterizza, ribadiamo, come mediazione tra *accident* e controllo (cfr. Cap. X). In ognuna lo spazio del cielo appare liquescente, in quanto che i colori sono diluiti e applicati con la tecnica della decalcomania, così da rendere l'effetto dell'indefinito e della sua vastità.

Rispetto agli esterni che diventano metamorfici e liquescenti, anche per l'adozione di tecniche che li rendono effimeri, come al limite della vanificazione in modo simile all'immagine del sogno, gli interni appaiono come esiti di un procedimento di costruzione.

Soffitti a capriate, case torri con finestre e porte arcuate, strade strette pavimentate tra mura labirintiche trovano luogo in numerose opere di Remedios che riedita architetture del passato, come reminescenze del mondo medioevale[566], di cui predilige le cattedrali gotiche (cfr. Cap. V), o dei tempi rinascimentali per creare spazi complessi, dettati da una sapienza esecutiva e da un gusto che sembra derivare anche dal portato familiare, dal momento che il padre dell'artista era ingegnere idraulico (cfr. Cap. I). Se Andrea Luquin Calvo afferma che il "mundo del medievo es una de las influencias más importantes para Remedios Varo y, en especial, el mundo del medievo en transición de la *localización* a la *extensión*" (Luquin Calvo, 2008: 180), in relazione al "transito" continuo nell'immaginario,

[566] "Aunque el aspecto lúdico de su obra está muy alejado del hieratismo medieval, sin embargo, sus tipos, altamente estilizados, son frontales, simétricos e iconográficamente estáticos y están encajonados dentro de límites muy cerrados" (Kaplan, 1998: 188-190).

che da un punto si estende all'infinito, Janet A. Kaplan, già venti anni prima, precisa:

> la técnica miniaturista, los espacios poco profundos de la arquitectura gótica y románica en que con frecuencia sitúa sus escenas, las celdas monásticas en donde trabajan sus personajes, los ropajes de aspecto monacal, las ciudades laberínticas amuralladas, los magos itinerantes y la búsqueda espiritual presentada como un viaje en la tradición del peregrinaje santo, son todos aspectos de lo medieval que Varo pinta reiteradamente (Kaplan, 1998: 188).

Per proporre alcuni esempi, in *Tres destinos* (1956) dipinge tre diverse torri con copertura piramidale o a capanna, che si ergono su un selciato composto con pietre riquadrate, in cui si aprono tre stanze-celle che ospitano tre ambigue figure, simili a monaci, congiunte dai fili del tempo e della storia[567], come menzionato nel capitolo precedente, che trascorrono dal presente al passato. Sono simili all'ambiente dei primi alchimisti che elaboravano e sfogliavano libri magici sulla mescolanza dei metalli in cui trovare la ricetta per la scoperta dell'oro, come in *Música solar* (1955), in cui si svelano particolari effetti pittorici dovuti alla sperimentazione dei colori ad olio diluiti che creano delle tracce segniche, macchie cromatiche, come nella decalcomania, iridescenze da paesaggio incantato.

In *Bordando el manto terrestre* le figure femminili effettuano la loro opera di ricamo all'estremità di una torre che si apre permettendo all'osservatore di vedere la stanza ottagonale in cui lavorano[568] per costruire lo spazio di un mondo perduto. Secondo Andrea Luquin Calvo sembra

> un espectáculo en una molécula de dibujo, para pintar cada detalle como si fuera una molécula del mundo. En la imagen de este bordado que va formando el

[567] "Edificios que son fachada tan sólo: ilusión de realidad que deja ver el mundo como ilusión. Este efecto se encuentra especialmente en los óleos *Bordando el manto terrestre* y *Tres destinos*, en donde, a pesar de encontrarse en espacios aislados e incomunicados, dentro de tres torres diferentes, los habitantes de cada una de ellas se encuentran interconectados. Mientras cada personaje, en soledad, teje su propio mundo, sin saberlo, está siendo alimentado por los otros: se trata del mismo espacio, del mismo hilo que forma el bordado. Así, la ironía que muestran los cuadros de Remedios Varo 'no está destinada a herir, es la sensación de la infinita pequeñez del ser humano en el mundo lo que le hace tomar las cosas en serio y en broma' (Varo, 1990: 13)" (Luquin Calvo, 2009: 172).

[568] "Todo espacio verdaderamente habitado nos lleva así a la noción de *casa*; los significados que vamos construyendo en nuestras vidas harán las paredes que nos protegen, que nos dan sentido y nos instalan en un lugar del mundo. Si la visión de *Bordando el manto terrestre* hace posar nuestros ojos en el espacio, es porque para Remedios Varo el peso del sentido está en él. Para quien el mundo de la convivencia se niega ante un exilio inexplicable, el peso del sentido se encuentra en ese mundo que se nos ha arrebatado, en el espacio del que hemos sido desterrados. A través de la tela que la pintora teje en lo alto de la torre, se respiran las resonancias de una época histórica que se acercó a la desaparición de nuestro mundo con la aparición del exilio, del destierro, con la destrucción de nuestro espacio" (Luquin Calvo, 2009: 14).

> mundo se respira la idea del espacio como *ethos*: como residencia, como lugar donde se habita, sinónimo de morada, del espacio entendido como nuestro hogar (Luquin Calvo, 2009: 172).

Mentre in *Tejedora de Verona* la scena si inquadra all'interno di una stanza come aula unica con tetto a capanna e soffittatura a capriate di legno, o ancora in *Tránsito en espiral* (1962) le torri, unitamente ad aperture cieche circolari con la medesima copertura ed esempi di protiro, che rinviano alle chiese medioevali, si alternano nella fortificazione di mura in andamento circolare, costituendo una immaginaria città sull'acqua di carattere visionario paragonabile con la città utopica Atlantida di Platone[569].

E' l'esempio più emblematico di labirinto[570], in cui la fortificazione medioevale, che emerge dall'acqua, procede secondo un avvolgimento spiralico che rinvia a significanze simboliche relative allo sviluppo dell'energia interiore e cosmica, alla crescita generativa, al tempo circolare e infinito (cfr. Cap. VI; Cap. VIII), al viaggio come processo senza fine verso la conoscenza, come nell'opera *Labirinth* (1991), realizzata assai più tardi da Leonora Carrington, che evoca la trasmutazione alchemica (cfr. paragrafo 7.6).

> De un modo especial sobresalen aquellas arquitecturas que pueden englobarse por sus características formales y estilísticas en el área medieval, bien en su faceta románticа o gótica, compuesta por edificios de pesados muros a la manera de fortalezas o torreones de planta centrada poligonal: […] *La tejedora de Verona* (1956), *Bordando el manto terrestre* (1961) […] -o *Tres destinos* (1956)-. En los tres ejes citados existe la visión simultánea exterior y interior como en la pintura flamenca y primitiva italiana (Martín Martín, 1988a: 235).

Nella sintesi eclettica, come mescolanza e ibridazione di stili[571], si aprono, dunque, spazi circolari, circondati da pareti allungate che talora si frantumano come cartapesta[572] per dar luogo ad apparizioni o figure vive, di suggestione

[569] "Una de las obras más brillantes y logradas de cuantas realizó Varo a lo largo de su trayectoria. […] Si bien este tipo de urbe nos hace pensar en una posible ciudad 'del deseo' o 'de la memoria' descrita por Italo Calvino en su admirable texto dedicado a las *Ciudades invisibles*, asimismo es fácil la analogía de tránsito en espiral con la mítica ciudad-isla de la Atlántida, descrita por Platón, formada también por canales concéntricos, cuyo anillo central estaba coronado por una espléndida acrópolis, lo cual hace más pertinente la comparación, tanto por su mimético proyecto en espiral cargado de simbolismo, como por el grado de idealismo y utopía" (Martín Martín, 2013: 74).

[570] "Ciudad-isla […] configurada a modo de laberinto helicoidal, planteada de manera continua por torres de estructura cuadrangular donde sus calles son canales por donde navegan fantásticas embarcaciones" (Martín Martín, 1988: 27).

[571] "Esta tiene en los modelos del Renacimiento, pero sobre todo en los medievales, su inspiración, tanto de estilo románico como gótico, consistentes en edificios de gruesos muros a la manera de fortalezas o torres de planta centrada poligonal" (Martín Martín, 2013:74).

[572] "Compagna di Péret, che sposò nel 1937 [sic], -[1947]- squarcia i muri di stanze borghesi con apparizioni di personaggi fantasmatici, strani animali e congegni, che rispecchiano incubi e sogni. Negli anni Cinquanta dipingerà paesaggi fantastici dove la natura fossilizzata sembra potersi

magrittiana, ma che appartengono all'universo visionario, o stretti corridoi labirintici di accesso, dichiaratamente simbolici, dal momento che la via per la conoscenza per il chiaroveggente è stretta e tortuosa, difficile, con "puertas y ventanales muy estrechos con un pavimento de piedra exquisitamente trazado, transmitiendo cierta sensación de claustrofobia (Martín Martín, 1988: 27) come negli interni-laboratorio, luoghi mistici degli alchimisti, scienziati, artisti in penombra.

> Arquitecturas en las que, por el contrario, sólo vemos sus fachadas en una síntesis estilística de lo medieval con lo renacentista, esta última expresada sobre todo en el uso de rítmicas arcadas agrupadas de tres en tres: *El malabarista* (1956), o balaustres que coronan extraños palacios: *Ruptura* (1955), ofrecen una coexistencia de arquitectura real o inventada (Martín Martín, 1988: 27).

Sono spesso spazi austeri simili alle celle monastiche, con pareti nude e finestre ad arco a tutto sesto o ad ogiva, da cui entrano le apparizioni, o "frontiere aperte", di contatto, per le rivelazioni e le congiunzioni cosmiche con l'Assoluto, come in *Revelación o El relojero* (cfr. Cap. VI), in cui la stanza, dove l'artigiano è occupato nel montaggio di strumenti di precisione, accoglie una serie di orologi a pendolo le cui casse armoniche, che poggiano a terra, sembrano ergersi come torri con la punta acuminata, toccando il soffitto reso morbido da un panno soffice come una nuvola.

> Otras veces, la arquitectura es una recreación de otro tipo de estructuras existentes en la naturaleza, como son las orgánicas celdillas de los paneles elaborados por las abejas, como se puede observar en *Hacia la torre* (1961), composición que pertenece al importante tríptico de claras reminiscencias autobiográficas, uno de cuyos capítulos lo constituyó su paso por un colegio de monjas (Martín Martín, 2013: 74).

A proposito di simbolo e costruzione, quando Magnolia Rivera scrive che nelle opere di Remedios viene conferito rilievo proprio al "manejo del espacio", sottolinea il rapporto con i "grandi teorici del Rinascimento" e nomina Leon Battista Alberti per i suoi progetti di "templi" a pianta centrale, in cui riconoscere la relazione tra uomo e cosmo di carattere antropocentrico, proponendo "el círculo como la forma más perfecta" (Rivera, 2009: 36), oltre al geometrismo di Piero della Francesca e agli insegnamenti di Leonardo. Cita, inoltre, Luca Pacioli per gli

---

risvegliare alla musica di un flautista e laboratori alchemici dove la donna crea uccelli, armonie e sostanze capaci di far levitare la materia" (Decina Lombardi, 2007: 364).

studi sulla sezione aurea, nell'opera *De divina proportione*[573], quindi conferma l'utilizzo di tale rapporto nella composizione spaziale, anche se, in verità, i suoi ambienti sono reinterpretati alla luce dell'immaginario, che oltrepassa i confini del mondo sensibile per attraversare gli spazi del meraviglioso, prossimi all'onirico. Infatti, lo spazio interno che solitamente accoglie la scena, come "evento", "azione" delle presenze animate, solitamente figure femminili rispetto a quelle maschili, ibridi, esseri metamorfizzati, è "costruito" da Remedios utilizzando geometrie di architetture, ma aperte su spazi immensi rispetto alla "scatola prospettica costruita a misura d'uomo". Nel momento in cui ne trae ispirazione, pone, così, in crisi, come gli artisti delle avanguardie storiche, l'universo simbolico umanista che corrisponde ad una visione euclidea dello spazio, in base ad una concezione basata sull'utopia della centralità regolatrice dell'essere umano, come precisa Erwin Panofsky (1961, cfr. Bibliografia), propria di un clima, di un contesto, di un mondo che ormai è in perdita e che ha determinato il crollo di ogni certezza. Scorre, dunque, sui binari del'indecifrabile, mentre lo sguardo si proietta verso l'infinito e avanza oltre, in panorami vasti, talora dipinti secondo visioni di scorci a volo d'uccello come i fiamminghi. In alcuni casi si ingegna oltre il consueto quasi in competizione con se stessa, per la curiosità di sperimentare in base a un rigore scientifico, annullato dalle distorsioni nel momento stesso in cui lo adotta, per elaborare giochi di lambiccate prospettive con punti di vista rialzati, che creano aberrazioni prospettiche. Contravviene, infatti, alla geometria come scienza esatta, poiché la relazione con le forme in natura per lei assume rilievo solo se le si attribuisce un significato simbolico e, riguardo alle sue applicazioni nelle costruzioni umane, talora non mantiene il rigore dello schema prospettico, ma destabilizza, proprio abbreviando le distanze, producendo scorci azzardati, ribaltando i piani costruttivi, o modificando gli elementi strutturali per farli diventare altro.

Le sue creazioni-costruzioni diventano, quindi, cabine di regia dell'immaginario che producono, talora, un effetto spaesante nell'osservatore, dal momento che gli interni non sono collocati in uno spazio definito, anche se sembrano dimensionati a misura d'uomo, e gravitano in un tempo indeterminato, nel *continuum* dell'eternità, cui concorre anche la luce, dichiaratamente irreale, immobile e lancinante, nel momento in cui si posa sulle cose ordinarie, sugli oggetti, sulle figure, tanto che la scenografia complessiva è costruita similmente agli spazi palcoscenico dechirichiani.

Come spiega, infatti, Fernando Martín Martín:

> A semejanza de Giorgio De Chirico, uno de los puntos de mayor interés y attración en la pintura de Remedios es el paisaje que sirve de escenario al mundo mágico creado por esta autora. Paisajes urbanos, al aire libre o lacustres,

[573] "a) Como Dios, es única. b) Como la Trinidad es una sustancia en tres personas: la 'divina proporción' es una proporción dentro de tres términos. c) Como Dios, la divina proporción es siempre similar a sí misma (Calter, 2008:13)" (Rivera, 2009: 37).

> aparecen como telón de fondo o acotación espacial al fenómeno maravilloso (Martín Martín: 1988: 27).

Non solo, anzi lo studioso menziona, come Janet A. Kaplan, (1998: 208-210) che gli spazi architettonici traggono suggestioni dalla metafisica dechirichiana, in quanto che, nella rivisitazione del classicismo, l'artista italiano riedita le strutture monumentali del passato, dalle arcate a tutto sesto, alle torri, agli edifici di rilievo storico, come il castello estense ne *Le muse inquietanti* (1917), svuotandole di senso e di significato, così da renderle sole quinte scenografiche dall'effetto spaesante. Nelle opere di Remedios Varo l'ambiente in cui si dispongono le figure è, dunque, uno spazio palcoscenico che può collocarsi tra reale e surreale, tra verità e immaginario, dal finito all'infinito, spodestando l'uomo dalle certezze consuete, attraverso l'ironia che talora si esprime in fine parodia.

### 7.3. Le suggestioni della metafisica dechirichiana nella pittura surrealista

Nel saggio che Fernando Martín Martín dedica all'artista in occasione del convegno *Surrealismo y sueño* nel 2013 ribadisce:

> Una de las creaciones de mayor atractivo e inventiva por parte de Remedios Varo son sus arquitecturas, que contextualizan y forman parte como escenarios o recintos donde se desarrollan las prodigiosas historias. A semejanza de Giorgio de Chirico, autor del que existen algunas referencias claras, Remedios ofrece toda una relectura tipológica edilicia. Esta tiene en los modelos del Renacimiento, pero sobre todo en los medievales, su inspiración, tanto de estilo románico como gótico, consistentes en edificios de gruesos muros a la manera de fortalezas o torres de planta centrada poligonal (Martín Martín, 2013:74).

Il riferimento a Giorgio De Chirico per la elaborazione dei suoi luoghi dell'immaginario non sembra casuale, considerando che dai surrealisti, almeno inizialmente, era considerato il loro "padrino" (cfr. Cap. I), tanto che aveva partecipato alla esposizione internazionale surrealista organizzata a Parigi nel 1925, "l'anno del suggello definitivo delle affinità tra l'argonauta e i surrealisti".

Claudio Crescentini scrive:

> Grazie ancora a Breton e al loro comune amico Éluard, Giorgio De Chirico partecipa alle riunioni sperimentali, sedute spiritiche, di Robert Desnos; Breton si fa fotografare da Man Ray come un'Arianna melanconica dechirichiana sullo sfondo dell'*Enigma di un giorno*, opera del 1914. In luglio -nel 1925- si apre una personale di De Chirico alla Galerie de l'Effort Moderne di Léonce Rosenberg, suo attuale mercante. […] La mostra è recensita, come d'uso fra

> accoliti, da Max Morise in *La Révolution Surréaliste.* Nel novembre i surrealisti inaugurano una mostra nella Galerie Pierre, diretta da Pierre Loeb, in rue Bonaparte, con alcune opere dechirichiane di loro proprietà del biennio 1914-1915. Le opere esposte sono due. […] Presentazione in catalogo di Breton e Desnos: proprietari Duchamp e Tanguy: diretta fonte di ispirazione per Max Ernst prima e Magritte poi (Crescentini, 2002: 80).

Poco più tardi, e, in ogni caso, prima dell'esposizione presso la galleria di Léonce Rosenberg nel 1928, sarà criticato proprio per "i colori fangosi" e il vincolo alla "memoria storica"[574], come menzionato (cfr. Cap. I), come "pittore da museo"[575]. Così viene definito da André Breton che cambia completamente opinione.

> Nel numero 6 della rivista (marzo 1926) Breton pubblica la riproduzione del dipinto *Oreste et Électre* completamente coperto da ampi segni di matita nera: il disprezzo è in scena. Nel numero successivo viene pubblicato *Le depart du poète* riprodotto nella pagina in cui Breton piange sul *génie perdu* De Chirico, il quale si è fatto presentare il catalogo della personale nella galleria di Guillaume (giugno 1926) dall'odiato collezionista-capitalista dottor Albert C. Barnes. […]. La mostra infatti presenta quarantuno quadri, dei quali solo diciassette del periodo metafisico, gli altri recenti, anzi recentissimi e sempre più legati alla scoperta del Museo (Crescentini, 2002: 80).

I surrealisti proporranno, sempre nel 1928, una contro mostra in cui appare allestita ironicamente anche "una vetrina come 'presepe-parodia' delle opere recenti -del maestro della metafisica- dune di sabbia artificiale-spiaggia ellenica, cavallini di gomma, sassolini e mobili-giocattolo, in una sorta di *defixio imaginis*". (Crescentini, 2002: 80). Lo studioso aggiunge:

---

[574] "Lo scontro con i surrealisti si evidenzia così anche come contesa politico-economica e gli avvenimenti sembrano ormai precipitare fra le due fazioni. Nel mese di marzo -1928- Paul Guillaume propone una mostra da realizzare in Belgio presso la Galleria *L'Epoque* di proprietà di Paul Gustave van Hecke e diretta da E. L. T. Mesens. Ambedue sono collezionisti di opere di De Chirico del periodo parigino e ferrarese, le quali vengono esposte insieme con una ventina di nuovi quadri, fra cui *Mobili nella valle* e *Gladiatori*. I testi, nuovi e non, raccolti in catalogo, appartengono ad Apollinaire, Aragon, Breton, Éluard, Soupault. De Chirico, in questo senso, sembra aver avuto proprio una consacrazione ufficiale del gruppo, mentre poco tempo dopo viene attaccato da Raymond Queneau sulla rivista di Breton" (Crescentini, 2002: 82).

[575] "Nel testo *Le surrealisme et la peinture* pubblicato nel 1928 André Breton scrive -su De Chirico-: 'conserveremo intatta la strana speranza che ci hanno dato le sue prime opere; l'interrogheremo finché vivremo, senza che l'imbarazzante persona del suo autore arrivi a distrarci'. Scollegare perciò l'opera dall'artista è il senso delle parole di Breton, l'applicazione radicale dell'automatismo sulla pelle di De Chirico, il quale a sua volta pubblica sul *Bulletin de l'Effort Moderne* di Rosenberg, il testo in qualche parte manifestatamente surrealista, o, per meglio dire ancora metafisico, *Statues, Méubles et généraux*" (Crescentini, 2002: 82).

> A febbraio del 1928 una nuova personale di De Chirico si tiene da Rosenberg, con l'esposizione dei *Cavalli sulla spiaggia* del nuovo ciclo dal metodo metafisico-surrealista dei *Mobili nella valle*, i *Gladiatori*, ovvero tutte le iconografie e mitologie dell'ultimo periodo. Si tratta ancora di immagini nate dalla memoria, il sogno e l'automatismo colto di De Chirico, dalla libertà dell'immaginazione intellettuale e dal Museo, un periodo che possiamo considerare ancora metafisico con in più questa maggiore attenzione verso la tecnica che De Chirico andava ormai divulgando da più di un decennio. […]. I surrealisti rispondono dalle sale della loro galleria in rue Callot, organizzando una "contro-mostra" di diciotto quadri metafisici, con in catalogo uno scritto violento e polemico di Aragon (Crescentini, 2002: 82).

Infatti, nel corso degli anni Venti, rispetto al decennio precedente, la sua pittura muta per orientarsi verso gli intendimenti di *Valori plastici* e del *rappel à l'ordre*, per cui non sarà più riconosciuto come loro "padrino". Quando ritorna a Parigi al termine del 1924 viene rimproverato per i suoi mutamenti nella maniera di dipingere, l'immagine sfumata, il soggetto volgare, accusato anche di riprodurre quadri precedenti per il mercato. Come spiega Claudio Crescentini: "I surrealisti, avendo in precedenza glissato sulla "svolta" tecnica, non riescono a mandare giù le diverse iconografie di De Chirico di questo periodo, pur continuando a divulgare quelle invece dei quadri precedenti, molti del resto già di loro proprietà" (Crescentini, 2002: 82).

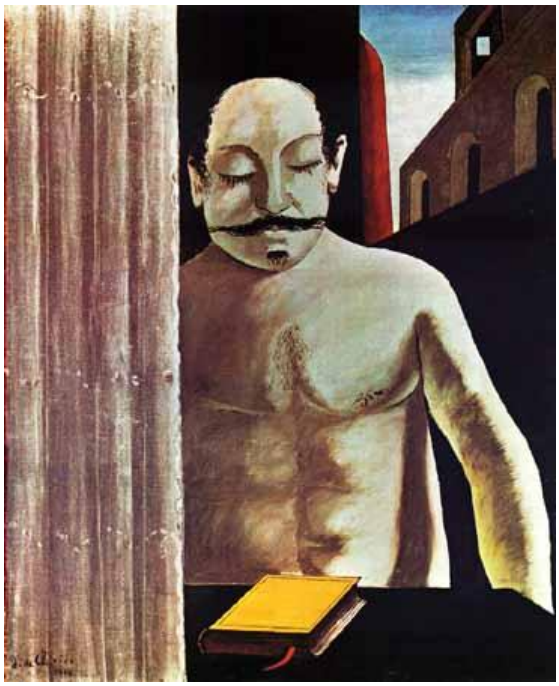


Fig. 86. De Chirico, G. (1914). *Il cervello del bambino*. [Olio su tela, 80 x 63 cm]. Recuperato da https://digilander.libero.it/pumpmoon/chirico/pages/Il%20cervello%20del%20bambino%201914.htm

Nonostante l'artista nel testo "Noi metafisici"[576] parli di soppressione del senso logico, il suo riferimento al "classicismo" seppur rivisitato, comporta, uno iato rispetto all'automatismo psichico puro affermato da André Breton nel manifesto di fondazione. Quest'ultimo nomina un'opera dechirichiana, *Il cervello del bambino* (1914)[577], che sicuramente influenzò gli artisti che si relazionarono alla metafisica come fonte ispiratrice, come Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy e Salvador Dalí.

Considerato "maestro di enigmi", capace di esprimere in pittura il realismo magico che in fondo genera gli effetti dell'idealismo di Novalis[578] (cfr. Cap. III, Cap. IV, VIII) , Magritte gli è in parte debitore per le sue composizioni "che aprono il nostro spirito al mistero"; Ernst[579] scopre i suoi disegni in *Valori plastici*, derivandone spunti per *Fiat Modes*, mentre la sua produzione da *La rivoluzione di notte* (1923) a *La Femme 100 têtes* (cfr. Cap. II, paragrafo 2.3) potrebbe relazionarsi all'opera del maestro italiano, che addirittura appare sotto forma di busto antico posato su un basamento in *L'appuntamento degli amici* (1922); Tanguy ne risente per le ombre portate, la profondità degli orizzonti indefiniti, gli spazi semideserti come lo stesso Dalí, che dipinge false prospettive ad arcate e presenze effimere come i manichini che appaiono nella metafisica dechirichiana dal 1915, da *L'ora delle tracce* a *Palazzo alle quattro del mattino*.

Comunque *L'enigma della fatalità*, *Il destino d'un poeta*, *Canto d'amore*, *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, opere dipinte da Giorgio De Chirico nella prima metà degli anni Dieci, sono per i surrealisti riferimenti[580] che destano nella lucidità ipnotica la possibilità di sprofondare in se stessi, riconducendo in superficie le immagini del gorgo. Indubbiamente prediligono i suoi primi "enigmi", dell'ora o di un pomeriggio d'autunno[581], dipinti tra 1909 e 1910; collezionano, infatti, le sue opere dei primi anni Dieci, così come gli scritti,

[576] Recuperato da https://fondazionedechirico.org/noi-metafisici/ (30/12/2019).
[577] In effetti l'opera menzionata, come in genere la pittura dechirichiana, manifesta la componente soggettiva come, d'altra parte, i cubisti che eliminano il dualismo tra spazio esterno e spazio interno, tra produzione pittorica e coscienza dell'artista.
[578] Utilizziamo un'espressione propria del poeta Novalis, a cui Remedios Varo si avvicina tramite Victor Brauner (cfr. Cap. VI), per delineare la pittura dechirichiana, come manifestazione dell'io, al modo stesso degli esiti creativi della nostra artista, che comporta di concepire il mondo come un incantesimo, una magia, secondo la propria creazione di un mondo "altro", destando stupore.
[579] "Se De Chirico (a cui il pittore renano rende omaggio nella serie di litografie del 1919, *Fiat Modes. Pereat Ars*) ha aperto l'orizzonte della surrealtà, Ernst ha introdotto il dinamismo metamorfico e demoniaco che la contemplazione di De Chirico ignorava" ( Crispolti, 1969: 18).
[580] "Alla Galleria Le Centaure, ancora i surrealisti espongono di De Chirico solo opere del periodo parigino di loro proprietà, ma ogni dubbio è fugato quando a De Chirico viene recapitato un volantino intitolato AVIS e firmato da Aragon e Breton, oltre che da Goemans e Nougé: si rinnova la condanna per la sua nuova pittura. Oppure per le sue scelte politico-culturali e di mercato? I surrealisti continuano perciò ad usare ed abusare delle opere di De Chirico degli anni Dieci. Breton, ad esempio, illustra *Nadja* con *Le delizie del poeta* del 1913, così come non mancano mai disegni o riproduzioni di opere di De Chirico nella rivista surrealista, dove viene anche ricreata un'immagine d'ispirazione inequivocabilmente dechirichiana suggellata dalla grave epigrafe: CI-GIT GIORGIO DE CHIRICO, firmata Aragon et Breton" (Crescentini, 2002 : 82).
[581] L'*Enigma dell'ora*, come l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* e l'*Enigma dell'oracolo*, sono le prime opere, realizzate da Giorgio De Chirico tra il 1909 e il 1910, che si possono considerare "metafisiche", anticipando la "teorizzazione" dell'artista che appare su *Valori plastici* quando, nel 1917, in verità, la metafisica è già per lui terminata.

pubblicati in *Valori plastici*, che rispondono alle proprie attese, in quanto che la metafisica per loro si pronuncia come la via per procedere "al di là della pittura", abbandonandosi all'inconscio.

Giorgio De Chirico scrive:

> Il sogno […] è fenomeno stranissimo ed un mistero inspiegabile, ma ancor più inspiegabile è il mistero e l'aspetto che la mente nostra conferisce a certi oggetti, a certi aspetti della vita. Psichicamente parlando il fatto di scoprire un aspetto misterioso negli oggetti sarebbe un sintomo d'anormalità cerebrale affine a certi fenomeni della pazzia. Credo che in ogni persona possonsi riscontrare tali momenti anormali e quanto mai felici allor che si manifestano in individui dotati di talento creativo e di chiaroveggenza (De Chirico, 1919a: 15).

Apollinaire, in verità, scopre l'artista al *Salon d'Automne* del 1913 a Parigi, come "pittore di curiosi paesaggi, pieni di nuove intenzioni e d'una architettura rigorosa, che costruisce composizioni armoniose e misteriose".

"Scrittura di sogni", scrive infatti l'anno successivo, il primo di luglio 1914, Ardengo Soffici in *Lacerba*, dal momento che l'artista

> per mezzo di fughe quasi infinite d'archi e di facciate, di grandi linee dirette, di masse immani, di colori semplici, di chiari e di scuri quasi funerei, […] arriva ad esprimere quel senso di vastità, di solitudine, d'immobilità, di stasi che producono talvolta alcuni spettacolari riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima quasi addormentata (Soffici, 1914: 206-207).

. Spazi vuoti, impossibili, irreali, immobili, architetture sospese come "scheletri del tempo", di un classicismo rivisitato che accoglie "drammi" imminenti nell'apparente tranquillità, come sul punto dello scatto di un allarme[582], da un momento all'altro, popolati solo da statue, ombre portate, *silhouettes* mute e solitarie in un eterno presente, un tempo oracolare[583], gravido di premonizioni e

[582] "L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della *profondità abitata*. Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo. Se così non fosse l'idea dello spazio ci darebbe solo la sensazione della vertigine come quando ci troviamo a grandi altezze" (De Chirico, 1919a:17).

[583] Il tempo è dilatato e contratto secondo una "concezione plastica della politica del tempo", come sottolinea Apollinaire in una recensione al Salon d'Automne parigino nel 1913, in cui erano esposte "composizioni armoniose e misteriose" come *La nostalgia dell'infinito* e *Gioie ed enigmi di un'ora strana* di Giorgio De Chirico come spiega Riccardo Dottori (2018: 186, nota n. 16) nel Capitolo V del suo libro riferendosi allo studioso Paolo Baldacci che scrive sulla metafisica di De

presagi, nell'attesa di una rivelazione, nella luce fredda, crepuscolare e attimale a contrasto con quella meridiana e zenitale: sono le caratteristiche della sua pittura.

Scrive De Chirico in *Valori plastici*:

> Nella parola 'metafisica' non vedo nulla di tenebroso; è la tranquillità stessa e la bellezza priva di senso della materia che mi sembra 'metafisica', e tanto più metafisici sono gli oggetti, che, per il nitore delle tinte e l'esattezza delle proporzioni, si trovano agli antipodi d'ogni confusione, di ogni nebulosità (De Chirico, 1919)[584].

In "Sull'arte metafisica" (1919a) precisa:

> ogni cosa -ha- due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico, che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possano apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio" (De Chirico, 1919a: 16).

Nella sua fissità l'immagine sprigiona inquietudine, diventando finestra aperta sul mistero, calandosi nell'oltre, "dentro" le cose fisiche[585], il cui accostamento genera *no sense* come l'accostamento fortuito surrealista[586], suscitando la possibilità di vederle in modo non comune, come De Chirico (1918: 10) sottolinea in "Zeusi l'esploratore": "Bisogna scoprire il demone in ogni cosa" e questo demone, l'aspetto cioè segreto e misterioso delle cose, si rivela nei "momenti anormali" dell'illogicità e del sogno. Riconsidera quanto indicato da Giovanni Papini in *Tragico quotidiano* nel 1906: "Vedere le ombre, gli abissi, gli enigmi, le tragedie, per cui ci vogliono spiriti straordinari per scoprire i segreti delle cose ordinarie" (Mori, 2006: 24). Chiaramente il maestro italiano, quando appare su

---

Chirico nel 1997 (cfr. Bibliografia). Recuperato da https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/06/183-202-Metafisica-56-R.Dottori.pdf**).**

[584] Recuperato da https://fondazionedechirico.org/noi-metafisici/ (30/12/2019).

[585] "La parola "metafisica" scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodontico malinteso: "metafisica", dal greco *metà tà fusiká* ("dopo le cose fisiche"), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. Pura imbecillità se si pensa che nello spazio la distanza non esiste e che un inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso" (De Chirico, 1919). Recuperato da https://fondazionedechirico.org/noi-metafisici/ (30/11/2019).

[586] "La soppressione del senso logico in arte non è un'invenzione di noi pittori. É giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta che, sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud, in pittura il primato dell'applicazione spetta al sottoscritto" (De Chirico, 1919). Recuperato da https://fondazionedechirico.org/noi-metafisici/ (30/11/2019).

*Littérature*, tra il 1919 e il 1921, viene conosciuto per questi aspetti, interpretati dai surrealisti alla luce del sonno-veglia, degli stati di incoscienza freudiana, che sembrano coincidere con le concezioni espresse nel manifesto di fondazione dell'avanguardia, nel 1924, in cui Breton scrive: "Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di 'surrealtà'. Io vado verso tale conquista" (Breton, 1988: 331; Breton, 2003: 20).

### 7.4. Incanto spaesante e stato d'attesa nella pittura di Remedios Varo

Le suggestioni che i surrealisti traggono dalla pittura di Giorgio De Chirico sono tendenzialmente le medesime anche per Remedios Varo, come è possibile appurare osservando le sue opere, ma non derivano dalla conoscenza diretta dell'artista, bensì da una relazione "indiretta" o sono "assunte" da lei per mediazione. Infatti, anche se è possibile supporre che Remedios, quando giunge a Parigi per la prima volta, agli inizi degli anni Trenta, abbia conosciuto le opere del maestro italiano[587], è più probabile che abbia esaminato e accolto aspetti della sua poetica più tardi, ancorché prima del suo secondo soggiorno parigino, quando si trova a Barcellona. Infatti, sicuramente visita la mostra delle opere di De Chirico presentata presso la Sala Esteva (cfr. Capitolo I) nella seconda metà di maggio del 1936, mentre l'anno successivo, al seguito di Benjamin Péret, sarà accolta, come indicato, dagli esponenti del surrealismo dalla "porta principale" (cfr. Cap. IV), quindi il suo avvicinamento all'opera del maestro avviene nel periodo che intercorre tra il primo e il secondo approdo alla capitale francese, che, in verità, coincide più precisamente con gli anni trascorsi a Barcellona. Se tentiamo di rispondere all'interrogativo riguardo a chi ne sia stato il tramite, potremmo proporre, al di là di Esteban Francés con cui lavorava quotidianamente nello studio comune (cfr. Cap. I; Cap. III) la figura di Óscar Domínguez, che, giunto presto a Parigi, aveva conosciuto l'opera del maestro della metafisica, applicandone i portati nelle proprie sperimentazioni artistiche e, addirittura, producendo copie delle opere dechirichiane, una serie delle quali, firmate, appunto, "De Chirico", appaiono in uno dei volumi del catalogo generale del maestro italiano come falsi[588], considerando che è stato uno degli autori più

[587] Consideriamo che nel 1930 viene pubblicata dalle edizioni Gallimard una edizione di *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire con sessantasei litografie di Giorgio De Chirico. Ma, nel corso degli anni Venti la pittura metafisica del maestro viene conosciuta a Parigi, al di là delle mostre in cui espone: "Nel 1927 viene pubblicata a Parigi una monografia su De Chirico nella collana, molto seguita, de 'Les Peintres Français Nouveaux', curata da Roger Vitrac. […] A nove quadri metafisici, tre del periodo romantico, vengono aggiunte diciassette opere del biennio 1925 - 1926, quelli stessi odiati dai surrealisti e mai pubblicati all'interno della loro rivista", nella quale, in questo stesso anno, appare la dechirichiana *La conquête du philosophe* (1914) come illustrazione di un testo di Sigmund Freud. Successiva pubblicazione di Breton sarà *Le surréalisme et la peinture*" (Crescentini, 2002 : 80-82).

[588] I falsi di Óscar Domínguez sono rappresentati nelle pagine del secondo volume del catalogo generale delle opere di Giorgio De Chirico (Benzi & Picozza, 2015, II: 458-476). In alcuni l'artista surrealista, che non è il solo a realizzare falsi della pittura dechirichiana, dipinge le "piazze

contraffatto nella storia dell'arte. Possiamo quasi sicuramente confermare, dunque, che Remedios si sia avvicinata alla pittura metafisica nel periodo in cui vive a Barcellona e lavora a fianco di ambedue, che approntano nei loro esiti creativi gli espedienti dechirichiani, quindi *a través* la loro sperimentazione.

Addirittura una parte della critica ha supposto che la stessa artista si prodigasse in tale produzione e, in tal senso, Janet A. Kaplan (1998: 67) conferma con certezza, che Óscar e Remedios avevano raggiunto una tale "sapienza" tecnica e maestria esecutiva da produrre ambedue falsi delle opere di De Chirico, vendibili sul mercato locale. Sembra che avesse consigliato Gunther Gerzso: " Si alguna vez quieres falsificar un Chirico, no te olvides rociarlo con bicarbonato de sodio cuando el cuadro esté terminado para dare un lustre mate" (Gerzso, cit. Bradu, 2018: 284).

Anche se non possiamo appurarlo, adducendo prove e testimonianze in merito, è indubbio che la nostra artista adotti in pittura gli "stratagemmi" di uno dei due Dioscuri, Giorgio, rispetto ad Alberto, che si fa chiamare con uno pseudonimo, Savinio, per distinguersi dal fratello, proponendo opere che, pur partecipando del realismo magico (cfr. Cap. IV), per i temi, gli ambienti e le figure che li abitano, possono definirsi surrealiste. In ogni caso il riferimento principe per Remedios per sviluppare la propria indagine sullo spazio, come "costruzione umana", al di là degli studi e della formazione paterna, in verità, è propriamente De Chirico.

Infatti, se da un lato gli ambienti dipinti nelle proprie opere sembrano ordinati e costruiti secondo regole geometrico-simboliche a misura d'uomo, dall'altro generano spaesamento per le prospettive abbreviate, le superfici sospese, le pareti che sembrano fittizie come quinte per uno spettacolo teatrale, proprio come nelle opere dechirichiane, da *Canto d'amore* (1914) a *Le muse inquietanti* (1917). Così *Creación con rayos astrales* (1955) o *Creación de las aves* (1957) o *Nacer de nuevo* (1960), presentano un imposto spaziale come una "scatola" prospettica illusoria, in cui le aperture a tutto sesto di arcate come porte, o sferoidali a soffitto, o poligonali come finestrature, interrompono un tessuto strutturale che sembra di cartapesta o di tavole di legno come le costruzioni effimere, gli apparati scenici, anziché di pietra e cemento.

Sono effetti illusori che si possono comprendere a petto di un confronto con gli esempi surrealisti, da Magritte, a Dalí, Delvaux, Tanguy, quindi con gli ambienti del meraviglioso del versante dell'avanguardia che si riferiscono al sogno come unica realtà possibile per gli artisti nominati, ognuno dei quali, in realtà, trae suggestioni in modalità diversificate dai variegati elementi della pittura dechirichiana, mentre, d'altra parte, tutti si interrelano propriamente alla proposta metafisica per l'atmosfera sospesa che desta sorpresa e spaesamento, un effetto che diventa uno dei principi basilari per la creazione artistica nell'ambito del

d'Italia", gli interni metafisici o i manichini con la testa che presenta arcate allungate che simulano aperture vuote come le cavità degli occhi assenti, ideando composizioni anche diverse rispetto alla copia diretta delle opere di Giorgio De Chirico, che, in realtà, nel proprio itinerario creativo, produsse anche opere retrodatate.

gruppo, ricordando anche i riferimenti alla concezione del Bello di Lautreamont (cfr. Cap. II).

Atmosfere silenziose, spazi indefiniti e deserti, tempo eterno, iterazione all'infinito, tra casualità e simbolo, sono gli aspetti che compaiono nell'opera dechirichiana, unitamente a ombre portate, aberrazioni prospettiche[589], come menzionato, accumuli di elementi incongruenti, per cui le combinazioni gratuite di forme pure e di oggetti si alternano nell'immobilità del tempo e dello spazio, destando un senso di inquietudine e sollecitando effetti di spiazzamento, tanto che l'osservatore rimane in uno stato d'attesa, perplesso di fronte ad opere polisignificanti, che assumono un carattere visionario. Anzi, proprio l'incongruenza tra le quinte scenografiche, la luce irreale, lancinante, tanto che il dipinto sembra in sovraesposizione come una pellicola fotografica, e al tempo stesso crepuscolare, gli spazi palcoscenico e le ombre allungate, comportano incertezza e interrogazione. Sono gli ingredienti di una pittura suggestiva ed evocativa che diventa, dunque, un 'luogo comune' di riferimento per i surrealisti e che riflette un universo immaginario, aprendo il sipario su una scena al di là del reale nell'aura senza tempo.

Così, riconsiderando le opere di Remedios, menzionate all'inizio del capitolo, *Bordando el manto terrestre* o *Tres destinos,* gli spazi che rinviano alle torri medioevali e agli interni gotici, come "casas de municas", destano sorpresa ed, al tempo stesso, recano l'incanto proprio di un ambiente magico, alimentato non solo dalle relazioni tra presenze e oggetti di risonanze simboliche, ma anche dall'atmosfera sospesa ed evanescente che si diffonde e alita nello spazio della composizione, determinata dagli effetti illusori, come il sollevamento del piano del pavimento o il ribaltamento di una parete o la riduzione dell'affondo prospettico, che provocano spaesamento nell'osservatore, trovandosi ad ammirare degli spazi-finzione. Come scrive Janet A. Kaplan, che nomina l'artista italiano con l'appellativo di *gran progenitor* del surrealismo:

> Con este artificio los que miran el cuadro tienen acceso a lo que los espectadores de un teatro saben pero no ven, que esos edificios son sencillamente una fachada sin la parte fundamental del edificio. Como sucede con el efecto "casa de muñecas", recurso artístico de encuadre utilizado desde la Edad Media que Varo adaptó en obras […]la elección era deliberada: pretendía crear la ilusión de realidad mientras hacía ver esa realidad como ilusión. De Chirico se valió de este artificio en muchas de sus obras, en las que pinta espacios arquitectónicos, dominados por fachadas artificiales. Ambos utilizaban asimismo perspectivas múltiples y los planos del suelo inclinados (Kaplan, 1998: 208).

[589] L'uso della prospettiva conica implica la presenza di scorci azzardati nell'opera, come aberrazioni.

Così nell'opera *Tránsito en espiral*, già citata, Remedios inserisce molteplici punti di fuga, tanto che la critica Margarita Nelken (1964: 8) ha suggerito che in tale esito ha raggiunto propriamente il "record" nella sperimentazione della prospettiva multifocale, mentre in *Fenómeno de ingravidez* (1963) la parete all'estrema destra del supporto appare in ribaltamento verso la figura dello scienziato, diventando un piano inclinato precario e sospeso, duplice rispetto a quello che conclude le dimensioni della stanza.



Fig. 87. Varo, R. (1962). *Tránsito en espiral.*
[Olio su masonite, 100 x 115 cm]. Recuperato da
https://www.pinterest.it/pin/464504149064082523/

In verità, se dovessimo chiederci quali siano le opere di Giorgio De Chirico che si possono confrontare con i lavori pittorici di Remedios, potremmo rispondere fornendo un esempio, come *Despedida* (1958) da porre in relazione con *Viaggio inquietante* (1913) del maestro della metafisica.

In entrambe compare la "costruzione scenografica" delle arcate, in prospettiva riovesciata, con il punto di fuga proiettato verso l'osservatore e aberrazioni prospettiche, abbreviando le linee di fuga, anche se l'opera dechirichiana è priva di presenze, rispetto a quella di Remedios, in cui appaiono un gatto, con lo sguardo rivolto verso l'osservatore e due figure distinte, di spalle, probabilmente una maschile, l'altra femminile, di cui si coglie solo una parte, mentre si allontanano, ognuna in una direzione diversa rispetto ad un bivio, dichiaratamente simbolico della scelta lungo l'esistenza, lasciando, come loro prolungamento, un'ombra sottile in forma di panneggio. Inoltre, se De Chirico gioca sull'assenza e sull'immobilità della locomotiva che si intravede da una apertura ad arco, bloccata nel vuoto e nel fondo, che diventa un elemento contraddittorio rispetto alla mania

del progresso e al feticismo della macchina, tipicamente futuristi, Remedios Varo propone i due "lati dell'io" che, se uniti, confermano la completezza, mentre le parti maschile e femminile si aggirano, simili a fantasmatici manichini, anche se non del tutto essenzializzati nella sintesi compositiva, tra le arcate allungate oltremisura di un borgo medioevale.



Fig. 88. De Chirico, G. (1913). *Viaggio inquietante*. [Olio su tela, 74 x 107 cm]. © MOMA, New York. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/594686325779245186/

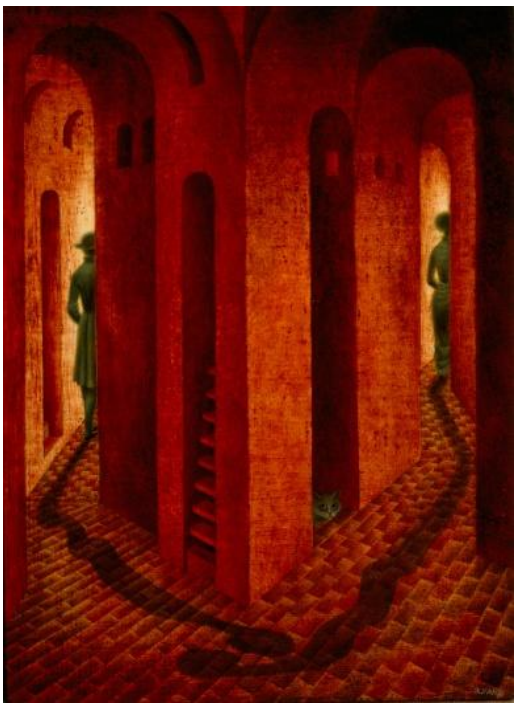


Fig. 89. Varo, R. (1958). *Despedida*. [Olio su tela, 34 x 24 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/la-despedida-1958/

Scrive De Chirico citando le riflessioni di Otto Weininger sulla metafisica geometrica:

> Nell'arco v'è ancora qualche cosa di incompiuto, che ha bisogno ed è capace di compimento; esso lascia ancora presentire. Perciò anche l'anello è sempre simbolo di qualcosa di non morale o antimorale". Questo pensiero chiarì per me l'impressione eminentemente metafisica che mi hanno sempre fatto i portici ed in genere le aperture arcuate (De Chirico, cit. Fagiolo Dell'Arco, 1985: 87-88; cit. Cortellessa, 2008: 292-294).

Il contrasto delle ombre portate è più leggero nel dipinto di Remedios Varo, che, anche in altre opere, "gioca" su questi effetti in maniera ironica, come in *Fenómeno*, in cui propone uno scambio, poiché mentre la figura in abiti "magrittiani", diventa ombra, quest'ultima, come in *Las hojas muertas*, prende vita e cammina con il bastone. Un sottofondo ironico emerge in entrambe le opere, anche se Janet A. Kaplan (1998: 208) scrive che quella dechirichiana appare più tetra[590]. Ambedue gli artisti, comunque, disorientano l'osservatore, attraverso un gioco di prospettive multiple in relazione ai molteplici punti di fuga. Nell'immobilità temporale e nella lontananza misteriosa della vastità spaziale le uniche presenze sono le ombre, come resti e tracce del soggetto assente che dialogano con l'atmosfera bloccata e semideserta. In *Il veggente* (1914) di Giorgio De Chirico appare un manichino seduto su un parallelepipedo ligneo in prossimità del quale appare un cavalletto con un quadro-lavagna di geometrie e una struttura architettonica con archeggiature cieche in lontananza che si approssima a configurare una torre, similmente a *El Flautista* (1955) di Remedios Varo, come in attesa che scatti qualcosa da un momento all'altro. Se questi sono gli esempi proposti da Janet A. Kaplan (1998: 208-210) nel suo libro dedicato all'artista, in verità, non sono gli unici. Pensiamo anche a *Ruptura* (1955), in cui l'edificio con arcate a più piani può essere posto a confronto con le architetture vuote che diventano "quinte" scenografiche dipinte da De Chirico ne *Le piazze d'Italia*[591] o alle pareti scandite secondo uno sviluppo poligonale del pavimento della stanza-torre di *Pabulo Celeste* (1958) o quelle di *Mujer saliendo del psicoanalista*

[590] "Hay una sorprendente semejanza entre *Viaje inquietante* de Chirico […] y *Despedida* de Varo […]. En ambos hay una edificación con arcadas que se inclina hacia el espectador y unos pasillos a los lados que retroceden hacia el fondo a partir de angulos muy agudos. Los dos tienen también claro-oscuros entre los arcos y las paredes (más marcados en Chirico, más suavizados en Varo) que crean un movimiento sincopado que confunde la vista. […] El tono de Varo es más humorístico y el de Chirico mas tétrico, pero en uno y otro los múltiples puntos de fuga crean una complejidad muy desorientadora (Kaplan, 1998: 208).

[591] "El tiempo retenido en los espacios desolados será el territorio de Giorgio de Chirico, otro pintor admirado por Varo. En el espacio de Chirico, las torres y las plazas de ciudades espectrales son habitadas por statua y maniquíes ausentes de vida. Todo está allí congelado, como si de repente la aceleración tomara freno y viera su obra: el espacio acaba siendo habitado por nadie" (Luquin Calvo, 2009: 188).

(1960), che si potrebbero confrontare con le "torri rosse" dell'artista della metafisica. Gioia Mori scrive:

> Le torri, di dimensioni favolose, dominano immensamente, quasi moderne torri di Babele o fari illuminanti di Alessandria. Da un lato sembrano rappresentazioni nostalgiche di edifici italiani posti sul palcoscenico di un panorama urbano stratificato: la Mole Antonelliana di Torino è ricordata ne *La nostalgia dell'infinito*, il mausoleo di Cecilia Metella e il Ponte San Sebastiano sembrano essere l'origine de *La torre rossa*, montaggio del paesaggio romano e di Torino con la citazione del monumento equestre in piazza San Carlo (Mori, 2006: 38).

La studiosa prosegue precisando:

> Il rapporto con queste strutture "primitive" e ardite è suggerito anche da De Chirico in due scritti degli anni Venti, *Il senso architettonico nella pittura antica* (1920) e *Riflessioni sulla pittura antica* (1921). Nel testo del 1920 si parla dell'architettura di Giotto come di "spazi metafisici" che nascondono segreti e misteri, quel senso di imponderabile sorpresa che cerca anche De Chirico (Mori, 2006: 42).

.

Scrive infatti l'artista: "Anche in Giotto il senso architettonico raggiunge spazi metafisici elevati. Tutte le aperture (porte, archi, finestre) che accompagnano le sue figure permettono di presentare il mistero cosmico" (De Chirico, 1920, cit. Mori, 2006: 42).

Remedios Varo, per la composizione degli spazi, come l'artista italiano, se pensiamo al castello estense ne *Le muse inquietanti* e, in generale, al classicismo rivisitato nei suoi quadri, trae spunto anche da opere rinascimentali, come, per esempio, in *Música solar* (1955), in cui la scena si inquadra in uno studiolo simile a quello dipinto da Antonello da Messina nel *San Gerolamo nello studio* (1474-1475), che, a sua volta, trae ispirazione dalla omonima tavola dipinta (1445-1446) dal suo maestro Colantonio (cfr. Cap. VI; Cap. X), anche se l'ambientazione, di respiro più ampio, suggerisce relazioni con la pittura fiamminga.

Janet A. Kaplan conclude:

> Tanto Varo como Chirico explotaron la fuerza psicológica de la arquitectura: Chirico con sus angustiosas plazas vacía, largos pasillos deserto y confusos laberintos. […] Tanto Varo como Chirico demuestran su interés por el estudio de perspectivas complicadas al incluir en sus obras referencias específicas a los diagramas arquitectónicos (Kaplan, 1998: 208).

Anche María Laura Rosa, che considera la coincidenza del viaggio nella esistenza di ambedue, si sofferma a cogliere il silenzio che, nell'opera dechirichiana, sembra proprio del "mundo antes de la existencia del hombre", distinguendo i loro esiti, poiché

> Si en De Chirico es la angustia del vacío tras el silencio, en Varo serán las angostas habitaciones que encierran a los personajes de sus cuadros las que nos trasmitan cierta angustia. Ambos -continua- habían realizado escenografías teatrales. […] Mientras en De Chirico los espacios tienden al vacío y por tanto a la amplitud, en Remedios apareceran esas arquitecturas "acrisaladas", ese espacio minuciosamente habitado por seres oníricos, a veces híbridos, que nos intentan convencer de que lo que vemos es real (Rosa, 1999: 272).

Possiamo, altresì, aggiungere, come sottolinea Andrea Luquin Calvo (2009: 189), che, a differenza dell'artista italiano, "hay en Remedios la representación no de la destrucción, no del mundo en ruinas, sino de la posibilidad de su reconstrucción, del mundo que puede rehacerse" dove le figure-presenze compaiono intente alla ricerca[592] e questo aspetto la distingue, esprimendo il desiderio di affermazione, di testimoniarsi in presenza, di costruire il proprio percorso, nonostante adotti lo spiazzamento destabilizzante, proprio per meditare e riconfermare l'esigenza di uno spazio personale di edificazione, per avanzare verso un cambiamento di stato che implica movimento e che interrompe l'incanto dell'atmosfera statica e dell'assenza.

### 7.5. Verso la quarta dimensione

La preferenza, da parte di Remedios Varo, per le prospettive complicate con molteplici punti di fuga o l'adozione delle aberrazioni prospettiche che comporta il ribaltamento dei piani suscita, in verità, un dubbio, osservando le sue composizioni pittoriche: sono essenzialmente elementi desunti dall'indagine metafisica concepita come ricerca dell'oltre "dentro le cose fisiche", o derivano dal retaggio cubista?

Si pone, allora un'ulteriore questione che prospetta di rivolgere lo sguardo, ancora una volta, alla pittura metafisica, per cogliere quali siano gli aspetti relativi alla conoscenza, da parte di Giorgio De Chirico, del cubismo e in quali modalità ne assuma i portati, per poi comprendere le possibili relazioni con la pittura di

[592] "Arquitectura vacía del espacio: tanto Remedios Varo como el italiano explotaron el espacio en la arquitectura: Chirico en sus plazas solas, Varo en sus personajes ubicados en espacios íntimos. Las cabezas que sólo ocupan una posición en el espacio, sin ojos para elegir la dirección ni saber qué rumbo tomar, son transmutados en los lienzos de Remedios por personajes que, a pesar de la crisis, desean buscar y encontrar esa dirección y sentidos perdidos. La estatua del lienzo de Varo *Encuentro*, ha bajado del pedestal para acudir a la cita, ante el asombro de la pintora, que observa desde una ventana la escena de la estatua viviente. Los personajes observan, buscan, se mueven" (Luquin Calvo, 2009: 189).

Remedios Varo, ed, allo stesso tempo, di considerare come quest'ultima abbia potuto avvicinarsi alla pittura cubista. In verità, l'artista italiano ha conosciuto sicuramente gli esiti picassiani durante i soggiorni parigini e gli "intermediari", in tal senso, sono stati sicuramente il poeta e critico Guillaume Apollinaire e il gallerista Paul Guillaume, famoso per le sue ricerche artistiche nel campo dell'avanguardia e della statuaria negra. Claudio Crescentini scrive:

> andava […] lanciando il proprio nuovo spazio espositivo sulle pagine della rivista *Les soirées de Paris* con nomi direttamente consigliati dallo -stesso- Apollinaire -come- Rousseau, Matisse, Picasso, Picabia. […] La linea stilistica identificativa […] delle scelte pittoriche di Guillaume per la propria galleria, -procedeva- sulle orme dei sostanziosi "aiuti" -divulgativi, culturali, economici- che gli giungevano per il tramite di Apollinaire e delle sue amicizie (Crescentini, 2002: 71-72).

In tale periodo De Chirico realizzava opere, come *La conquista del filosofo* (1914) o *Pomeriggio di un filosofo* (1913-1914):

> Già in precedenza William Rubin aveva sottolineato[593] il senso della, per così dire, "multivisione" prospettica di De Chirico -cubista?- basandola nello specifico sulla lettura della testa di gesso inserita nell'opera *Chant d'amour* (1914) -anche questa esposta per la prima volta da Paul Guillaume nel '22 a Parigi, poi appartenuta a Marcel Raval- fondamentale per Magritte, il quale, davanti a questo quadro, "vede il pensiero" (Crescentini (2002: 72).

Lo "sbandamento cubista" del "padre" della metafisica che, secondo tale studioso, si chiarifica nella medesima opera attraverso "il ribaltamento del piano di visione finale, la moltiplicazione di quinte e fondali", la presenza simultanea di diversi punti prospettici di visione, testimoniano il suo "incontro fortuito" con il cubismo mentre si trovava a Parigi tra il 1911[594] ed il 1915[595], dove conosce anche Pablo Picasso[596].

---

[593] **"**De Chirico était cohérent dans ses contradictions en ce qui concerne le modelé, elles impliquaient la négation de la tradition qui veut une source de lumière unique; cette négation participait du mème esprit que la suppression du point de fuite unique. Les sources d'éclaiage autonomes de formes individuelles sont étrangères à l'art de la Renaissance, mais elles sont au coeur mème du cubisme" (Rubin, 1983: 15, cit. Crescentini, 2002: 72). La connotazione filo-cubista di De Chirico potrebbe dipendere, secondo lo studioso, anche dalle forme orfiche di Picabia, le cui opere erano in mostra presso la galleria di Paul Guillaume, come uno degli artisti da lui preferiti.

[594] Il 14 luglio 1911 arriva a Parigi dove svilupperà il tema della *Piazza d'Italia*. Partecipa per la prima volta a una mostra, al Salon d'Automne del 1912. Nel marzo 1913 espone al Salon des Indépendants.

[595] Giorgio De Chirico presenta il fratello Alberto che assume come pseudonimo il cognome Savinio ad Apollinaire a fine gennaio e, insieme, frequentano gli incontri de *Les Soirées de Paris*.

In verità, De Chirico non assimila la concezione spaziale cubista per proporre una pittura mentale orientata a cogliere la totalità del visibile attraverso la "quarta dimensione", o meglio la non-dimensione dello spazio attraverso la tenuta strutturale della composizione, bensì assume il "vocabolario cubista" per suscitare un effetto spaesante tra le quinte scenografiche e i palchi su cui poggiano gli oggetti ordinari o i manichini da sartoria. La ricerca cubista, dunque, è per lui "funzionale", potremmo suggerire, per alimentare dubbio e sorpresa, non per giungere al quadro-oggetto. Sembra, dunque, la sua, una scelta di "superficie", dal momento che ne *Le piazze d'Italia*, che nascono tra il 1912 ed il 1915, dalla memoria di architetture italiane classiche e ottocentesche in un'atmosfera di lucidissima e statica assurdità, prive di vita e in cui appaiono edifici squadrati e lunghi porticati con prospettive assurde e sconcertanti, o negli *Interni metafisici*, dipinti tra il 1916 e il 1917, in cui gli oggetti si ritrovano accostati in contesti temporali o spaziali a loro estranei, deformati prospetticamente, "gli aspetti cubisti della rappresentazione appaiono in definitiva del tutto esteriori", quasi marginali.

In tal senso:

> la sfaccettatura e la frammentazione dei piani non coinvolgono la forma data, ma costituiscono quasi un tessuto decorativo nel quale si inseriscono i piani e i fondali, i quadri-carte geografiche, i ripiani con i biscotti, le quinte, le pareti sghembe che non sostengono niente (Crescentini, 2002: 75).

In ogni caso per rendere il senso dell'infinito, della solitudine, del tempo "eccepito", del mistero e dell'enigma, delle vie deserte, nella sospensione e nell'attesa, accoglie il "vocabolario cubista"[597], come indicato, per finalizzarlo al suo intento di suscitare disorientamento dello sguardo, per sollecitare a vedere oltre, ad assumere la capacità di un occhio che si posa sulle cose ordinarie per procedere al di là e dentro di esse. In verità, se l'ipotesi cubista da sperimentare nello spazio coartato in ogni dimensione riguarda, in ogni caso, Giorgio De Chirico, negli anni della metafisica, possiamo notare, anche se non asserire del tutto, che anche Remedios Varo, *a través* gli artisti con cui lavora a stretto

---

Conosce Paul Guillaume, suo primo mercante. Dipinge l'opera *Ritratto di Guillaume Apollinaire* e il poeta gli dedicherà l'anno successivo il poema *Océan de Terre*. Nel 1915 inizia il ciclo dei manichini.

[596] È notato da Picasso e da Apollinaire in occasione della mostra al *Salon des Indépendants* nel 1913. Quest'ultimo, entusiasta delle sue opere recensisce la mostra che l'artista realizza nel suo studio ad ottobre ne *L'Intransigeant.* Il poeta lo definisce: "il pittore più sorprendente della giovane generazione" e, a gennaio del 1914, iniziano a collaborare insieme come si evince dalle lettere scritte da De Chirico all'epoca.

[597] "Alcune costanti restano comunque comuni fra De Chirico e i cubisti: l'avversione contro il carattere istintivo e sensorio dell'impressionismo, la solidificazione delle figure e per De Chirico dei piani in strutture dove si compenetrano appunto i piani taglienti come solidi geometrici. De Chirico continua così a sperimentare avvicinandosi, ma non accogliendo totalmente la composizione cubista, anche se il vocabolario cubista viene avulso dal suo significato più profondo, diventando composizione prospettica" (Crescentini, 2002: 75).

contatto, come menzionato (cfr. Cap. II; Cap. III), ne applica i portati per il medesimo fine e nella stessa modalità "funzionale" a rendere l'effetto spaesante, dal momento che è attenta a conoscere gli esiti delle esperienze artistiche, segno del suo interesse rivolto anche ad un riesame critico delle prime avanguardie storiche, oltre che al surrealismo ed alla pittura medioevale e rinascimentale (cfr. Cap. X).

Così in *Fenómeno de ingravidez* (1963), come menzionato, mentre lo scienziato appare sorpreso dalla perdita della forza di gravità del globo terrestre illuminato dalla sfera-luna, come un giocattolo sospeso nello spazio, si assiste ad un mutamento direzionale delle forze cosmiche che comporta, nella stanza del gabinetto scientifico in cui si trova, il ribaltamento (reale o immaginario) della parete, che sembra doppia e "girevole" rispetto al piano verticale.

Sperimenta, dunque, in base ad una scientificità posta in crisi nel momento in cui viene adottata, poiché, oltre a contraddire le leggi delle scienze esatte, frantuma la scatola prospettica dell'ordine a misura d'uomo, per cui tutto gravita nel *continuum* spazio-temporale, proiettandosi verso una concezione dello spazio e del tempo che implica la "quarta dimensione", per rendere in pittura, la "dimensione dell'infinito", come sottolinea Apollinaire nel terzo capitolo del suo libro pubblicato nel 1913[598], come menzionato, quindi, oltre la quarta, la quinta o ancora altra dimensione ulteriore, l'immensità spaziale eternata in tutte le direzioni nello stesso istante, prospettando la polidimensionalità, o meglio, la non dimensione dello spazio illimitato, fenomenico, materico[599].

Come precisa Arnold Hauser, nelle sue considerazioni relative alla visione filmica rispetto all'arte figurativa e al dramma, esprimendo una concezione che, in verità, permea tutte le ricerche delle avanguardie storiche del novecento:

> perde il suo carattere statico, la sua inerte passività per farsi dinamico; nasce, per così dire, davanti ai nostri occhi. È fluido, illimitato, aperto, un elemento che ha la sua storia, i suoi momenti, le sue tappe, i suoi stadi irripetibili. […] Il tempo non è più principio di dissoluzione e distruzione, l'elemento in cui le idee e gli ideali perdono il loro valore, la vita e lo spirito la loro sostanza, ma anzi è la forma in cui noi diventiamo padroni e consci del nostro essere spirituale, della nostra natura vivente, opposta alla morta materia e alla rigida meccanica (Hauser, 1956: 449, 464).

[598] Cfr. Cap. VI, p. 361; cfr. (Apollinaire, 1945: 26-27).

[599] La concezione dello spazio materico, totale, avvolgente e continuo è propria del cubismo e del futurismo. Se i cubisti sperimentano in pittura la compenetrazione dei piani figura-ambiente e le visioni simultanee secondo la molteplicità dei punti di vista giungendo alla frammentazione caleidoscopica e stereoscopica, ma statica, dello spazio, i futuristi, nell'intento di rendere nella creazione artistica il movimento in atto, dinamizzano l'integrazione simultanea, riconducendosi in ambedue i casi alla continuità del tempo di durata bergsoniano.



Fig. 90. Varo, R. (1955). *El mundo del más allá/ Trasmundo.* [Olio su tela, 33,5 x 55 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.co.kr/pin/644437027912978790/

La quarta dimensione rende la continuità dello spazio e del tempo, ambedue grandezze fenomeniche mutabili in rapporto al soggetto, alla sua posizione ed alle modalità di osservazione, dunque, la vastità cosmica, la durata, il tempo interno, aspetti che sono propri anche della pittura metafisica che li assolutizza nell'immobilità.

Così, se in *El mundo del más allá/ Trasmundo* (1955) emerge la sospensione assoluta del tempo e dello spazio rarefatto, mentre tra la poppa e la prua di una casa-battello, l'ombra e un abito senza corpo che compare su una sedia, testimoniano l'assenza e l'effetto di spaesamento propri della tranquillità apparente dechirichiana, in *Revelación o El relojero* (1955), lo scandire del tempo determinato dagli orologi a pendolo che puntellano il soffitto morbido come un manto è contraddetto da un elemento che acquisisce significato simbolico e, al tempo stesso, magico, una sfera di luce trasparente che entra dalla finestra destando stupore, che consente di riflettere sulla simultaneità dell'ora nella stasi metafisica, offrendo spazio all'eterno[600].

> Nuestro relojero ha quedado extasiado: por la ventana entra la revelación de cómo se encuentran entretejidos el tiempo y el espacio. […] El tiempo no es momento fijo, y solamente el relojero es el encargado de capturarlo. Cada uno de los relojes funciona "dentro del sistema newtoniano de un 'universo de relojería', un sistema

[600] "En el lienzo, el personaje central 'está rodeado de relojes -(de pared)- que marcan todos la misma hora' (Kaplan, 1998: 175). Dentro de cada uno de esos aparatos se encuentra un personaje que habita dentro de sus paredes" (Luquin Calvo, 2009: 240). "Repentinamente por la ventana entra girando un disco que el relojero mira, según Varo, con una 'expresión de asombro y de iluminación', porque es una "revelación" que le da una visión fundamentalmente nueva de como funciona el tiempo. El relojero representa "el tiempo ordinario nuestro" (Kaplan, 1998: 174-175). "*La revelación* de distintos tiempos-espacios anuncia al relojero sorprendido que el tiempo es relativo, que cada observador, en cada espacio, lo experimenta de diferente manera. El tiempo no es un momento fijo que pueda quedar atrapado en un reloj" (Luquin Calvo, 2009: 240-241).

de absolutos en el que el flujo del tiempo es uniforme e inmutable. Por lo tanto aunque las figuras van vestidas de trajes de diferentes épocas, la hora es exactamente la misma en todos los relojes. La 'revelación' que ha cogido al relojero por sorpresa, y que ha hecho que su repuestos vayan a parar el suelo, representa la revelación de Einstein de que el tiempo es relativo" -afirma- Kaplan, (1998: 175) (Luquin Calvo, 2009: 240-241).

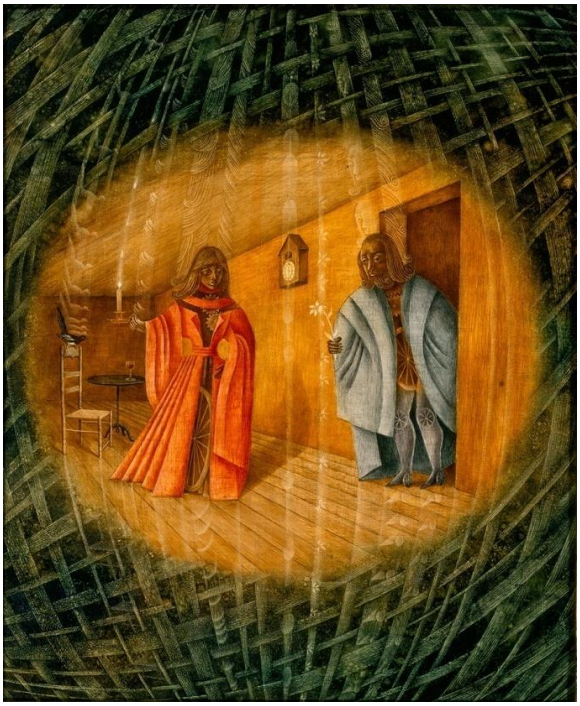


Fig. 91. Varo, R. (1954). *Tejido espacio-tiempo.* [Olio su masonite, 66 x 54 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/tejido-espacio-tiempo-1954/

In *Tejido espacio-tiempo* (1954)[601] sembra vacillare l'ambiente in cui due figure simboliche composte di ruote e ingranaggi meccanici per orologi, una in rosso e l'altra in azzurro, colori emblematici dell'elemento femminile e dell'elemento maschile; sono in attesa della unione cosmica, delle nozze alchemiche, trattenendo in mano, rispettivamente, una candela accesa e un fiore bianco. Illuminata da un cerchio luminoso, l'opera presenta pareti indefinite che si aprono sull'universo illimitato, percepibili attraverso la sottile rete senza fine di un intreccio energetico di fili del gomitolo dell'universo, simile a una trama di fasci di luce o di forze terrestri che compartimentano lo spazio continuo concepito come materia-energia.

[601] "No nos queda más: vivimos en la arquitectura del desplazado, del que busca refugios. ¿Cómo es esa forma de habitar que se encuentra, si no teorizada, sí mostrada en los cuadros de Remedios Varo? Como en su lienzo *El tejido espacio-tiempo*, esa especie de entramado del material de los canastos, el tránsito por la genealogía del espacio se abre ante nosotros" (Luquin Calvo, 2009: 176).

> El espacio interior y el exterior están unidos a través de un tejido, un entramado de líneas que prolongan hacia arriba y hacia abajo las formas que atraviesan. […] Ouspensky va más allá y afirma que todo lo que reconocemos como existente se encuentra en la línea de la cuarta dimensión, que es el "tiempo histórico" de nuestra sección de existencia, el único tiempo que sentimos (Arcq, 2008: 76 ).

Gli interrogativi che si pongono, allora, considerando l'itinerario creativo di Remedios Varo, che partecipa del clima delle avanguardie, riguardano propriamente le possibili influenze, le suggestioni che ha potuto trarre da ricerche concomitanti, anche se svolte su diversi piani, chiedendosi fino a che punto abbia potuto coglierne riferimenti o, invece, quali altri studi e conoscenze abbiano alimentato le sue sperimentazioni per consentaneità di intendimenti, magari più immediati per il confronto, lo scambio, il dialogo. E' indubbio che, nel corso degli anni Trenta, quando giunge a conoscere le esperienze artistiche nella capitale francese più prossime al surrealismo, come "ultima" avanguardia storica, le sperimentazioni cubiste sono già concluse da tempo, anche se, sicuramente, Remedios Varo ne conosce i portati attraverso gli esiti proposti in esposizioni[602] in spazi pubblici e privati. Mentre nel clima culturale della metropoli, da un lato la Scuola di Parigi volge verso il ritorno all'ordine e, dall'altro, si costituiscono nuovi gruppi come *Cercle et Carré* ed *Abstraction Création*, prossimi all'astrazione, che includono anche proposte surrealiste, nel contesto europeo si perpetuano le sperimentazioni del secondo futurismo e del cubofuturismo, rispetto agli esiti iterativi del cubismo sintetico[603]. Possiamo affermare, comunque, che il suo abbandono dello spazio euclideo deriva, anche dalla conoscenza delle applicazioni del "vocabolario" cubista nelle opere dechirichiane, sia che l'approdo ad esse sia derivato *a través* gli artisti con cui ha lavorato, quali Esteban Francés e Óscar Domínguez, sia attraverso gli esponenti del surrealismo parigino durante il suo primo soggiorno agli inizi degli anni Trenta. Siamo, comunque, più propensi ad accogliere la prima ipotesi, anche se l'immensità spaziale che per i cubisti

[602]Indubbiamente Remedios Varo ha visitato, oltre alle esposizioni in gallerie private, l'Esposizione universale nel 1931, durante il suo primo soggiorno parigino con Gerardo Lizárraga e l'Esposizione internazionale *Arts et techniques dans la vie moderne* che si tenne a Parigi dal 25 maggio al 25 novembre del 1937, il medesimo anno in cui giunge nella capitale francese con Benjamin Péret. In tale ambito ha la possibilità di conoscere una delle opere più emblematiche della storia dell'arte contemporanea, *Guernica*, realizzata da Pablo Picasso, su commissione del governo della Repubblica socialista in piena guerra civile contro i nazionalisti per il padiglione spagnolo.

[603] E' chiaro che Remedios Varo ha visto anche altre opere cubiste nella Parigi degli anni Trenta ma *Guernica* diventa per lei emblemtica, anche perché si lega strettamente alla sua terra, per cui ne coglie sicuramente il dramma vissuto, come spiega Giulio Carlo Argan (1990), indicando che è "l'annuncio di una tragedia apocalittica", "la visione della morte in atto. In tale dipinto, che può essere definito l'unico quadro storico del novecento e che assume quasi le dimensioni di un murale, l'artista applica e riassume i principi compositivi del cubismo analitico e sintetico, a distanza ormai di oltre venti anni dalla fase cubista, utilizzando i toni del grigio in rapporto al bianco ed al nero, che rinviano all'assenza di vita. "È tale non perché rappresenta un fatto storico, ma perché è un fatto storico. È il primo, deciso intervento della cultura nella lotta politica: alla reazione, che si esprime distruggendo la cultura democratica" (Argan, 1990: 375).

viene ad eternarsi in tutte le direzioni nello stesso istante, così da scavalcare la terza, per lei, che utilizza geometrie di architetture aperte sugli spazi incommensurabili dell'immaginario, esprime la magia dell'universo simbolico e fantastico che propone in pittura. Se la *durée* come tempo interiore, in cui si riuniscono in simultaneità le molteplici visioni del soggetto nell'ambito della pittura cubista[604], da Picasso a Braque, da Gris a Gleizes, a Metzinger, si approssima alla persistenza dei contenuti di coscienza in base al relativismo della conoscenza ed all'intuizionismo proposto dall'indagine filosofica di Henri Bergson sul "tempo *ficticio* e sul tempo reale" (Bergson, 2004: 273), nell'itinerario alchemico ed esoterico di Remedios Varo si può collegare alle concezioni dei maestri spiritualisti di cui conosce le dottrine, da Gurdjieff a Ouspensky (cfr. Cap. VI), per procedere nel cammino verso l'infinito indecifrabile e consentire allo sguardo di avanzare oltre.

Il concetto di "quarta dimensione" e della continuità spazio-temporale, portato della ricerca cubista per lei, dunque, si accorda con la concezione dello spazio-materia illimitato di Gurdjieff, un principio che consiste alla base dell'universo inconoscibile, e con la teoria relativa all'uomo quadridimensionale di Ouspensky suo discepolo, così da concepire il rapporto tra spazio interiore e spazio esteriore, fino a delineare l'idea della quarta dimensione. Infatti la nuova fisica del maestro russo rinuncia allo spazio euclideo come i cubisti, utilizzando la matematica e la metageometria, quattro coordinate, lo studio della struttura della materia, dell'energia radiante, dell'atomo, la scoperta degli elettroni, riconoscendo la velocità della luce come velocità limite, come costante universale e considerando il tempo insieme allo spazio, il *continuum* secondo quattro dimensioni (Ouspensky, 1983: 375) per giungere al concetto di spazio curvo, sferico, globale, dinamico, polidimensionale[605]:

Riguardo alla linea del tempo Piotr D. Ouspensky scrive:

> La linea determinata dai tre punti "prima", "ora", "dopo", è la linea della quarta dimensione. Immaginiamo diverse linee perpendicolari a questa linea, prima-ora-dopo. Tali linee, ognuna delle quali designa l'ora per ogni momento dato, esprimeranno l'esistenza perpetua dei momenti passati e possibilmente di quelli futuri. Ognuna di queste linee perpendicolari è l'ora perpetuo per un certo momento, e ogni momento ha una simile perpetui ora. Questa è la quinta dimensione - che - forma una superficie in relazione con la linea del tempo. Ogni cosa che conosciamo, ogni cosa che riconosciamo come esistente, si trova sulla linea della quarta dimensione (Ouspensky, s. f.: 380).

[604] Nella compenetrazione sulla tela di piani bidimensionali originatisi da molteplici visioni, in prospettive plurime, tipiche dell'arte cubista, come immagini presenti nella memoria individuale dell'artista, di un recente passato e dell'*hic et nunc*, dell'istantaneità, che si scompaginano simultaneamente sul supporto, si rispecchia, infatti, l'idea del *continuum* spazio-temporale.

[605] Tale concetto di spazio avvolgente, dinamico, materico, come "pieno" di particelle in movimento, di energie che transitano senza fine nell'universo, trova applicazioni nell'ovale come forma prediletta dell'infinito, per cui la tela diventa infinitesima parte dello spazio totale e nella bidimensionalità del supporto si raccoglie la multidimensionalità della visione relativa all'universo illimitato.

Il filosofo prosegue:

> È il 'tempo storico' o la nostra sezione di esistenza. Questo è il solo 'tempo' che conosciamo, il solo tempo che sentiamo, il solo tempo che riconosciamo. Tuttavia anche se non ne siamo consapevoli, entrano continuamente nella nostra coscienza sensazioni dell'esistenza di altri 'tempi', sia paralleli, sia perpendicolari. Questi 'tempi' paralleli sono assolutamente analoghi al nostro tempo e consistono di prima-ora-dopo, laddove i tempi perpendicolari consistono solo di ora, e sono come dei fili intrecciati, la trama di un tessuto, nella loro relazione con le linee parallele del tempo che in questo caso rappresenta il ricamo. Tuttavia ogni momento di 'ora' sulla linea del tempo, cioè su una delle linee parallele, contiene non una, ma un certo numero di possibilità, a volte grande, a volte piccolo" (Ouspensky, s.f.: 380).

Dunque, rinunciando alle tesi euclidee, sia la ricerca cubista orientata a proporre attraverso l'operazione artistica una nuova concezione di spazio, sia le dottrine degli spiritualisti, approdano attraverso modalità empiriche, pur considerando gli studi scientifici, all'ipotesi dello spazio continuo e del tempo infinito.

Infatti, anche se la considerazione dello spazio e del tempo come grandezze fenomeniche nel lavoro di Remedios Varo potrebbe indurre a concepire la relazione con la relatività di Einstein[606], come suggeriscono Janet A. Kaplan (1998: 275) e Masayo Nonaka (2012: 17)[607], e, in particolare, con le teorie sulla simultaneità, proposte già nel 1905, nell'ambito del principio della relatività ristretta, in verità, le sue conoscenze si orientano verso un'altra direzione. D'altra parte, se neppure i cubisti, che procedevano nella loro ricerca creativa in maniera empirica, erano direttamente influenzati dai principi einsteiniani[608], tantomeno Remedios Varo, che da neofita e non, chiaramente, da studiosa scientifica/

[606] "Según la teoría de la relatividad, el tiempo y las tres dimensiones del espacio (longitud, altura y profundidad) constituyen un marco de cuatro dimensiones que recibe el nombre de *continuum* espacio-temporal: el tiempo se espacializa. De manera que hablar del tiempo sin el espacio no es correcto: el tiempo, como tal, no existe; lo que existe realmente es el tiempoespacio como magnitud fundamental. La coordenada del tiempo se debe tratar simplemente como una coordenada más del espacio, uno de los juegos, como establecía Foucault, de distribución posibles entre los elementos que se reparten en él" (Luquin Calvo, 2009: 242).

[607] "For Varo the fantastic is a breathtaking manifestation of the new natural law that violates the conventional one. The understanding of human knowledge and human relations with the universe stimulated Varo to create the tale of a clockmaker struck by Einstein's theory of relativity in *Revelation* or *The Clockmaker* (1955) and to exemplify, in *Phenomenon of Weightlessness* (1963), a scientist's comic efforts to stay upright in zero gravity, while caught between two gravitational fields" (Nonaka, 2012: 17).

[608] Consideriamo, inoltre, che il concetto di relatività ristretta di Einstein appare nel 1905 e la teoria della relatività nel 1915, quando, ormai, la ricerca pittorica cubista di Picasso e Braque sta per giungere al termine, poiché coincide con le ultime sperimentazioni nell'ambito del cubismo sintetico, approntato anche da altri esponenti, tra i quali Gleizes e Metzinger che giungono a esporre una teoria dell'avanguardia in *Du cubisme* nel 1912, assai distante, in verità, dall'itinerario condotto dai 'primi' cubisti nominati e caratterizzata da un freddo rigore.

specialista**,** considera tali aspetti, mentre negli anni Trenta, in cui vive a Parigi nel corso di due distinti soggiorni, è già protesa ad approfondire e trarre suggestioni dalle conoscenze teosofiche e esoteriche sullo spazio totale e sulla nuova fisica in rapporto ai suoi interessi alchemici e cosmologici.

In verità, al di là dello spazio-materia polidimensionale cubista o dello spazio spaesante e metamorfico surrealista, naviga, così, con la mente per proiettarsi fisicamente in un'altra dimensione al di là del "tempo storico", o meglio, nella non-dimensione dell'infinito, procedendo su un piano parallelo rispetto al percorso intrapreso in precedenza da Picasso e Braque, tra il 1909 e il 1910, ma al tempo stesso convergente, poiché, attraverso la sperimentazione pittorica, si approssimano all'idea della continuità del tempo interno, come durata coscienziale.

Remedios, dunque, che è orientata nel suo itinerario creativo a cogliere ed esprimere in pittura il tempo interiore, accordando i suoi interessi per la magia e l'esoterismo alle dottrine spiritualistiche, tenta, specialmente nel corso degli anni Quaranta e nel decennio successivo, di trovare corrispondenze tra alchimia, scienza e filosofia, per cui le leggi come conclusioni certe sono poste in crisi lasciando spazio alla linea della quarta dimensione individuata ed esposta da Ouspensky nei suoi studi teorici.

> Generalmente la quarta dimensione è usata come sinonimo di misterioso, miracoloso, "soprannaturale", incomprensibile e inconoscibile, come una sorta di definizione generale dei fenomeni del mondo "super-fisico". […] La quarta dimensione è inconoscibile. Se esiste, e tuttavia non possiamo saperlo, evidentemente significa che manca qualcosa al nostro apparato psichico, nelle nostre facoltà di percezione; in altri termini i fenomeni della regione della quarta dimensione non sono riflessi nei nostri organi di senso. […] Inoltre sappiamo che la regione della quarta dimensione (sempre che esista) non solo è inconoscibile per il nostro apparato psichico, ma è inaccessibile in senso puramente fisico. […] Siamo circondati dal mondo dell'incommensurabile. […] Sapevamo già da prima che vediamo le cose e ce le rappresentiamo non per come esse sono. […] Possiamo dire più precisamente che non vediamo nelle cose quella parte di esse che è incommensurabile per noi, che sta nella quarta dimensione. Quest'ultima conclusione ci porta all'idea della differenza tra l'immaginario e il reale (Ouspensky, s. f.: 84-86, 98).

Tale affermazione può diventare il punto di congiunzione con le ricerche creative non solo di Remedios Varo, ma anche di altre artiste che partecipano al clima delle avanguardie, che hanno potuto trarre influenze e suggestioni da ricerche concomitanti, anche se hanno svolto le loro sperimentazioni su piani differenti e intraprendendo ognuna un itinerario diverso. Ponendosi interrogativi, magari gravitando, anche se "a maglie larghe", nel surrealismo, hanno proposto un *fil rouge* di raccordo tra l'ordito della loro poetica e la trama del loro itinerario

creativo, tra reale e immaginario nella continuità spazio temporale che nelle loro opere vanifica ogni limite per circolare nell'illimitato spazio temporale[609], per cui il meraviglioso trasforma la realtà stessa e diventa, anzi, l'unica realtà possibile.

### 7.6. Lo spazio dell'immaginario per Leonora e Remedios

Artiste come Leonora Carrington e Remedios Varo che, nel corso della loro lunga amicizia, come compagne di lavoro e di esistenze parallele, si proiettano nell'oltre per scoprirne l'essenza e scandagliano lo spazio indeterminato dell'immaginario che si dilata nella durata illimitata del tempo interiore, tentano di cogliere una possibile risposta all'incertezza, all'indeterminato, allo smarrimento che può subentrare, talora, quando è percepibile un senso di perdita, per ricercare una via d'uscita e dare senso alla propria esperienza di vita attraverso l'arte come rivelazione.

Le loro opere sono frutto dell'immaginario fantastico con cui rivestire la dimensione del vissuto, osservato da un punto di vista diverso da quello comune. Ambedue prediligono, infatti, lo sguardo rovesciato, quindi la visione capovolta, che emerge nella figura dell'impiccato, l'uomo "a revés"[610], come l'Appeso, the *Hanged Man*, immagine simbolica dei tarocchi, che Remedios conosceva bene e che Leonora raffigura in alcune opere come *The Burning of Bruno, o Labyrinth* o *El Mundo Mágico de los Mayas*, (cfr. Cap. VIII) sempre simbolo del modo altro di vedere, ribaltando i canoni e i punti di riferimento del visibile, dello spazio conosciuto e del tempo spazializzato.

In *The Burning of Bruno*[611], Leonora Carrington dedica un ritratto al pensatore rinascimentale Giordano Bruno, realizzato nel 1964, come spiega Whitney Chadwick (1992, cfr. Bibliografia) dopo la pubblicazione da parte di Frances Yates dell'opera *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, anche se lei stessa precisa di averla letta solo dopo aver terminato il dipinto. Chiaramente, quando realizza l'opera, Remedios Varo è già scomparsa dalla scena artistica, ma la concezione della natura animata, dell'universo come unità dinamica mantenuta da forze intrinseche e affinità tra sostanze, propria del pensiero bruniano, in verità,

[609] "El mundo no está en el espacio, por el contrario, el espacio es el que está en el mundo. El carácter de gratuidad del espacio, oceánico y celeste, ejercerá la atracción del vacío: se nos proporciona una especie de espacio sin límites en donde se puede jugar con todas las posibilidades, y en donde podemos proyectar su consecución y la libertad puede aparecer. […] El espacio oceánico remite a un *ser-en-el-mundo*, a «un pensamiento ondulatorio, que remite al nomadismo, a la flexibilidad, a la fluctuación, a la fugacidad en la existencia: favorece la incertidumbre, se complace con el relativismo, el relacionismo absoluto" (Luquin Calvo, 2009: 179, 183).

[610] "Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, sino el revés del mundo. […]. El espacio no es una mera extensión, sino el imán de las apariciones" (Paz, 2000: 51).

[611] Nell'opera emerge un leone con gli occhi del saggio, dalla cui testa spunta un fiore singolare e un unicorno che tra le corna trattiene un talismano con simboli lunari e solari, la *monas hieroglyphica*, inventato dal mistico e matematico John Dee, capace di raccogliere tutti i poteri dell'universo e da cui l'uomo che lo contempla può assorbire le energie per la trasformazione come esperienza spirituale. Compaiono inoltre la *Figura Amoris* e la *Figura Intellectus* riprodotte anche nel saggio di Yates come circoli geometrici che si congiungono con la *Figura Mentis*, che, in verità, non emerge nel dipinto, per rendere l'unione dei contrari e l'unità del Tutto.

sembrano comuni ad ambedue le artiste, se osserviamo gli svolgimenti del loro lavoro artistico.



Fig. 92. Carrington, L. (1964). *The Burning of Bruno.* [Olio su tela, 81 x 61 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/391813236301953157/

Al di là di precisi riscontri con la filosofia dei tempi rinascimentali, quindi, riscoprono e approfondiscono la propria visione dell'universo[612], per alimentare le proprie conoscenze nell'ambito non solo della cosmogonia, come dottrina mitico-religiosa e scientifico-filosofica relativa alle origini dell'universo, ma anche della cosmologia, come studio filosofico impostato sul rapporto armonico tra macrocosmo e microcosmo[613].

Rosa Rius Gatell, riferendosi alla concezione propria di Remedios, per cui ogni elemento ed essere è dotato di un'anima, sottolinea quello che potrebbe essere un possibile punto di congiunzione con la filosofia di Marsilio Ficino, che potrebbe essere un riferimento anche per la visione di Leonora:

[612] Come scrive Nancy Deffebach "From Carrington's point of view, one of Bruno's most attractive qualities was his belief in an infinite universe and multiple worlds. One of the persistent themes in her art is the concept of multiple worlds, which she indicates visually by dramatic shifts in scale, upside down figures, mirror images, bizarre vehicles floating through space, and a wide variety of unidentifiable beings: humanoids, hybrids, and other creatures" (Deffebach, 2002: 390).

[613] "Il Cosmo e l'Uomo sono stati creati in corrispondenza e con la stessa sostanza. […] La ricerca archeosofica ha svelato che il Cosmo è sferico, limitato come dimensioni e composto di materia intelligibile, mentale, emozionale, eterica e chimica. Ebbene anche l'uomo ha un Io volitivo, pensante, emotivo ed erotico unito non per accidente, ma per affinità qualitativa, ad un corpo fisico per mezzo di alcuni corpi energetici, gli stessi che si ritrovano nel Cosmo. Risulta pure che il Cosmo è uno spazio fluidico circoscritto adinamico, reso dinamico da una Causa" (Benassai, 2017). Recuperato da http://archeosofica.org/it/costituzione-del-cosmo/ (30/11/2019).

> Su cosmovisión recuerda la visión del platonismo renacentista de la Academia fiorentina. Su director Marsilio Ficino, que revivió la doctrina neoplatónica del alma del mundo y convirtió la astrología en parte de un sistema natural de influencias mutuas. […] Y nos recuerda asimismo a otro autor renacentista, Giordano Bruno, para quien cada partícula de vida, por ínfima que puede parecer, guarda en su interior el universo entero. Para Bruno el universo es un animal, un ser vivo que contiene toda el alma en sí (Rius Gatell, 2013: 83-84).

In verità, non possiamo accertare che Remedios abbia realmente conosciuto il pensiero dei neoplatonici, così come quello di Giordano Bruno, anche se possiamo individuare, attraverso gli esiti creativi delle due artiste, punti di riferimento con la sua visione cosmica, tanto che potrebbe essere stata comune materia di analisi e di approfondimento. Non a caso, infatti, un'opera esposta da Leonora nel Salón Frida Kahlo con il titolo *Terrestrium enim deorum est* (1953), rinvia ad una frase di Marsilio Ficino da *Symbola Pythagore phylosophi*, in *Auctores platonici* (foglio X, III), citata in *Psicologia e alchimia* di Jung, nei cui confronti entrambe nutrivano indubbio interesse (cfr. Cap. II). Non solo, ma anche il titolo di un'altra opera della medesima, *AB EO QUOD* (1956), come menzionato (cfr. Cap. VI), si riferisce propriamente ad una frase che Jung cita riguardo alla medesima opera ficiniana: "Ab eo quod nigrum caudam habet abstine terrestrium enim deorum est" (cfr. Cap. VI), che, in verità, è un frammento dell'*Ascensus Nigrum*, un oscuro testo alchemico della metà del XIV secolo (Aberth, 2010: 93). Il filosofo tedesco la indica in nota in relazione alla spiegazione di un sogno nel capitolo sul *Simbolismo del mandala*, a proposito del *nigrum* dell'anima, che corrisponde al concreto, all'elemento ctonio, alla terra.

Possiamo, dunque, notare che alcuni aspetti della filosofia di Ficino e di Bruno si conciliano con gli intendimenti di ambedue le artiste.

Infatti, come suggerisce Ficino che, secondo Anzures (1956: 29), introduce il mistero magico, l'anima come *copula mundi*, realtà in sé, che si incarna riunendo spirito e corporeità, che "ha sede nella terza essenza, possiede la regione mediana della natura" (*obtinet naturae mediam regionem*) "e tutto connette in unità" attraverso l'amore, nel suo movimento circolare.

> [L'anima] è tale da cogliere le cose superiori senza trascurare le inferiori... per istinto naturale, sale in alto e scende in basso. E quando sale, non lascia ciò che sta in basso e quando scende, non abbandona le cose sublimi; infatti, se abbandonasse un estremo, scivolerebbe verso l'altro e non sarebbe più la copula del mondo (Ficino, 1474, cit. Ceriotti, 1988: 305).

Inoltre, l'universo come corpo unico, formato organicamente, con un preciso ordine[614] che, secondo Giordano Bruno, struttura ogni singola cosa e la connette con tutte le altre, può trovare corrispondenze con il loro lavoro artistico, per cui la mente umana, che rispecchia in se stessa la struttura dell'universo, può giungere alla vera conoscenza, ossia a cogliere il nesso che collega ogni cosa con tutte le altre, al di là della molteplicità degli elementi particolari e del loro mutare nel tempo, stabilendo relazioni tra le immagini e i concetti per la rappresentazione simbolica del reale. Accogliendo la teoria copernicana[615] del sistema Terra-Sole come spazio finito[616], Bruno la considera come punto di partenza per ammettere l'infinità dell'universo, effetto di un dio infinito, capace di garantire la libertà illimitata all'essere umano[617], un principio che conduce a porsi interrogativi e che crea un senso di spaesamento, per i suoi tempi, al pensiero che nell'illimitato, niente è misurabile e ogni riferimento viene a perdersi[618]. A questo punto il termine di riferimento più immediato riguarda l'*anima mundi* secondo un principio panteistico, in quanto che se ogni particella dell'immanente partecipa del Tutto e l'universo è abitato da infiniti mondi in movimento, Remedios e Leonora percorrono un itinerario alla scoperta di tali mondi. La ricerca di un contatto all'unisono con l'armonia cosmica, per il verificarsi della fusione tra essenza individuale e sostanza universale, in base a significanze religiose e magiche rispetto alle certezze matematiche copernicane, diventa, dunque, campo d'indagine di Bruno, come di Ficino e dei neoplatonici, ma è propria anche delle dottrine spiritualiste, come quella di Ouspensky che, proponendo l'idea dei mondi plurimi, può ricondursi all'idea degli infiniti mondi di Bruno. Oltretutto *l'anima mundi,* come vitalità della natura nella sua totalità, assimilata a un unico organismo vivente, è un principio di lontana eredità, presente in molteplici

[614] A fondamento di esso, come il filosofo spiega in *De umbris idearum*, compaiono le idee, principi eterni e immutabili, presenti totalmente e simultaneamente nella mente divina. Nel cosmo ogni singolo ente, che rinvia all'essenza, è, dunque, imitazione, immagine, "ombra" della realtà ideale che la regge.

[615] Come sappiamo la teoria eliocentrica di Niccolò Copernico è chiaramente rivoluzionaria, pur considerando l'universo finito e, comunque, soggetto all'effetto di parallasse, ancorché minimo, in modo che la posizione del cielo delle stelle fisse variava secondo il movimento della Terra, anche se non visibile da essa poiché troppo distante. Riguardo alla natura delle stelle ed alla possibilità di stimare le distanze cosmologiche sono stati chiariti aspetti solo quasi due secoli dopo la pubblicazione della teoria di Newton. Non osservando il moto di parallassi, molti sostenitori del sistema copernicano consideravano l'Universo come un mare infinito di stelle, come Giordano Bruno. Tali ipotesi sono state confermate da Bessel, quando nel 1838 è riuscito a misurare la parallasse.

[616] "El espacio se abrió con Galileo (la naturaleza como lenguaje matemático) y Descartes (el mundo como un mecanismo geométrico, como *res extensa*, el mundo del *yo pienso*) a la *extensión* (capacidad para ocupar una parte del espacio, medida de espacio ocupada por un cuerpo). […] 'El verdadero escándalo de la obra de Galileo […] -es- el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto. […] Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización' (Foucault, 1999: 432)" (Luquin Calvo, 2009: 180).

[617] Bruno propone anche argomentazioni scientifiche a supporto dell'infinitezza del mondo, che ricalcano Ockham, che aveva detto che il mondo è finito, ma che nella sua onnipotenza Dio avrebbe potuto farlo finito, e Cusano, che sosteneva che la causa infinita non può che estrinsecarsi in un effetto infinito e che il mondo è infinito nel senso che è somma infinita di enti finiti.

[618] Lo spazio illimitato fin dalle prove galileiane sulla teoria copernicana non è più misurabile e crea un senso di spaesamento, che subentra con la perdita di ogni riferimento.

dottrine, nel pensiero orientale e occidentale, esoterico ed ermetico. Inoltre, anche la cosmogonia di Madame Blavatsky si riferisce a tale principio e quando lavoravano insieme, Leonora e Remedios trovavano sicuramente sostegno nelle sue teorie, considerando non solo che tra i libri della biblioteca di quest'ultima appare *La dottrina segreta/ The Secret Doctrine* (cfr. Cap. VI), ma anche il fatto che per numerosi artisti, nel clima delle avanguardie storiche, la teoria proposta dalla fondatrice russa della Società teosofica era materia di approfondimento per alimentare le conoscenze relative alla propria visione dell'universo.

Il principio primo universale da cui prendono forma le piante, gli animali, e gli esseri, ognuno dei quali, come ogni realtà, anche apparentemente inanimata, che contiene una presenza (entità) spirituale, collegata all'anima del tutto, consiste al fondo del percorso di Remedios e Leonora, dal momento che nelle loro opere trapela un'energia che è propria di ogni elemento e che concorre all'energia unitaria dell'universo. E'espressione della loro ricerca di contatto con il Tutto, con l'Assoluto, per alimentarsi, creare, attraverso la propria energia individuale, intentando un dialogo continuo proprio con l'*anima mundi*. Sicuramente il riferimento più diretto per ambedue è il pensiero di Gurdjieff, considerando anche la loro partecipazione ai gruppi fondati dai seguaci in Messico, mentre per Remedios la dottrina di Ouspensky assume un particolare rilievo (cfr. Cap. VI), pur non disconoscendo le dottrine filosofiche rinascimentali, dal momento che ambedue le artiste nel corso del loro itinerario creativo approfondiscono le loro conoscenze anche nei riguardi della pittura italiana e fiamminga del Quattrocento e del Cinquecento e, quindi, del clima culturale di riferimento.

Un altro aspetto da considerare nel loro lavoro pittorico è il concetto di spazio curvo, che, in realtà, attraversa l'arte nei secoli, da Leonardo[619] ai contemporanei, per cui, se in passato era indagato da un punto di vista empirico, gli odierni studi cosmologici, che si riferiscono alla teoria della relatività, hanno appurato che la curvatura dell'Universo è completamente determinata dal suo contenuto di materia-energia e determina il destino finale del cosmo. Se già agli inizi del novecento, in seguito al concetto di relatività ristretta approntato da Einstein nel 1905[620], spazio e tempo non erano più considerabili come assoluti, tre anni più tardi il matematico Hermann Minkovski, tra il 1907 ed il 1909, affermava che spazio e tempo non costituivano più entità indipendenti come si credeva in

[619] Si può concepire che Leonardo proponesse l'idea di spazio curvo, osservando i suoi disegni, come per fare un esempio, uno dei più conosciuti relativo al *Paesaggio della Valle dell'Arno* (1473), territorio in cui era nato, così da rendere la vastità spaziale, anche al di là di ciò che l'occhio può vedere.

[620] Come sappiamo, lo stesso Einstein incorse in una serie di difficoltà matematiche, poiché si trattava di far convergere concetti di geometria euclidea in uno spaziotempo curvo, in accordo con la relatività ristretta. Nello spazio-tempo galileiano, la distanza fra due oggetti nello spazio e fra due eventi nel tempo è una quantità assoluta, che non dipende dal sistema di riferimento inerziale in cui è posto l'osservatore. Nella relatività ristretta, ambedue queste quantità diventano invece relative. I cambiamenti di coordinate fra sistemi di riferimento sono descritti dalle trasformazioni di Lorentz, anche se vi è una "distanza" che non dipende da alcuna di esse e che viene definita come separazione spazio-temporale tra due eventi. Nel 1959 Pound e Rebka effettuarono sperimentazioni anche sulla curvatura del tempo, mentre si ricorda anche Poincaré per i suoi studi sulla teoria della relatività e sulla cosmologia.

passato, ma si fondevano in un'unica entità, anche se il suo era un modello locale[621] e non poteva descrivere l'universo nel suo complesso[622], mentre il tempo diventa misurabile in base alla scala di unità derivata dalla velocità della luce[1]. Tali sperimentazioni scientifiche, come sottolineato in precedenza, si svolgono parallelamente alla ricerca artistica, e, anche se non la influenzano direttamente, sono aspetti di un clima, della *Weltanschauung*, propria di una comunità o collettività, come risposta agli interrogativi relativi all'esistenza, ai fini e alla posizione dell'essere umano nell'universo, quindi la loro conoscenza diffusa ha certamente alimentato le vie di ricerca, anche se quella artistica non segue direttamente il versante delle scienze esatte e anche quando ne utilizza i procedimenti, questi sono considerati solo come fini di carattere sperimentale, e non come mezzi per approdare a leggi e conclusioni[623]. Così lo spazio curvo e, addirittura, spiraliforme, rinviando ad una forma naturale della simmetria dinamica (cfr. Cap. VIII), che Remedios Varo e Leonora Carrington propongono rispettivamente in opere come *Tránsito en espiral* (1962) e *Ferret Race/ Carrera de hurón* (1950-1951), o *Naturaleza muerta resucitando* (cfr. Capp. III, V, VI-VIII) o *Labirinth/ Laberinto*, più che distinguersi come un portato delle teorie di Einstein e Minkovski, si caratterizza, ribadiamo, come elemento simbolico della concezione dell'universo che deriva dalle teorie spiritualiste di Gurdjieff e Ouspensky. Naturalmente la matrice è alchemica e teosofica, più che scientifica e converge con il principio dell'energia, che emerge continuativamente nell'itinerario creativo di Remedios Varo e Leonora Carrington, per cui ogni loro approdo a ulteriori conoscenze e dottrine è sempre finalizzato ad alimentarla in se stesse, nell'intento di recuperare quell'armonia che assume significato solo nel sentirsi in congiunzione cosmica, in contatto con la totalità dell'Assoluto, come essenza prima. Come spazio archetipico primordiale, in *Tránsito en espiral* (1962) l'itinerario spiralico tra le mura fortilizie circolari e sospese sulla superficie dell'acqua è percorso da naviganti nel *mare magnum* della vita, mentre in *Ferret*

[621] Lo spazio tempo di Minkovski costituisce un semplice modello locale per la relatività ristretta non utilizzabile per descrivere l'universo nel suo complesso. La relatività generale, incorporando la forza di gravità, descrive, infatti, l'intero spazio-tempo come uno spazio curvo, cioè una varietà di cui lo spazio tempo di Minkovski è soltanto la versione locale o piatta, cui si può ricorrere per approssimare lo spazio tempo curvo nell'ambito di un evento.

[622] Sottolineiamo, solo per puntualizzare, che la geometria locale è la curvatura descritta in un generico punto dell'universo osservabile, che è estremamente vicino alla condizione di totale omogeneità e isotropia, mentre sta accelerando la sua espansione. Un simile universo può essere rappresentato, nel contesto della relatività generale, tramite il modello di Friedmann-Lemaitre-Robertson-Walker (modello FLRW). L'omogeneità e l'isotropia dell'universo permettono l'esistenza di una geometria spaziale a curvatura costante. La curvatura dello spazio, in ultima analisi, permette di sapere se anche per le coordinate spaziali sono validi semplici teoremi come quello di Pitagora, o se è necessario utilizzare altri strumenti matematici per esprimere le relazioni tra le distanze spaziali.

[623] Lo stesso Pablo Picasso a posteriori indica che il cubismo era sola plastica e non geometria o matematica: "Si è cercato di spiegare il cubismo per mezzo della matematica, della geometria, della psicanalisi, ecc…[…]. Tutto questo non è che letteratura. Il cubismo persegue degli scopi plastici che bastano a se stessi. Noi li definiamo come mezzi per esprimere tutto cià che la ragione e i nostri occhi percepiscono nei limiti delle possibilità che il disegno e il colore comportano" (Picasso, cit. De Micheli, 1964: 40).

*Race/ Carrera de hurón* di Leonora, strane figure femminili tracciate in bianco sono in cammino lungo un percorso circolare, rispetto ad altre in nero che appaiono in posizione statica come guardiane, con la testa di gatto o di uccello, e convivono con animali immaginari, ibridi tra faine e volpi.

In *Labirinth/ Laberinto*, elaborato da Leonora molti anni più tardi, nel 1991, figure-parvenze bianche e nere simili ad androgini, a coppie, tra le siepi, seguono un percorso spiralico senza fine per incontrarsi con figure dipinte in rosso, simbolo della *rubedo*, in cui appare di nuovo l'Appeso, come nell'opera dedicata a Giordano Bruno nel 1964, che rinvia al ribaltamento dello sguardo. La forma circolare continua, in sintonia con lo spazio curvo, si esprime nella spirale che, come menzionato (cfr. Cap. VI), è simbolo di energia originaria e si riconnette all'origine della vita, al processo di crescita della natura esaminato e riscoperto attraverso lo studio delle conchiglie e nella fillotassi, i cui principi si basano sulla legge di Fibonacci. In *Carta de tarot*, realizzata da Remedios alcuni anni prima, precisamente nel 1957, un'opera che sembra fosse molto simile a quella che Breton conservava nel suo studio, compare lo sviluppo continuo della forma dell'otto rovesciato come simbolo dell'infinito all'interno della forma ovoidale del mantello vestito da una figura con il volto costituito da una stella a cinque punte o pentacolo, rappresentazione simbolica del microcosmo e macrocosmo, riunendo i cinque elementi che danno origine alle forze spiritiche, elementali e divine dell'universo. Ancora una volta l'artista ribadisce la continuità del tempo e dello spazio, la congiunzione armonica tra l'energia interiore e l'energia cosmica, in quanto lo svolgimento dell'otto rovesciato si prolunga in due ramificazioni organiche a forma di foglia verde, da un lato e dall'altro, senza indicare né un inizio né una fine. Tempo materico, spazio spiralico e sferico nel magma in cui appaiono presenze umane impegnate ad affrontare il viaggio della vita, nel tentativo di raggiungere il centro, nutrendosi di energia nel mutamento per la scoperta della verità inconoscibile. Il tempo e lo spazio, al di là di ogni precisa coordinata, si riuniscono, dunque, nel segno della trasmutazione alchemica, indicano le tappe indefinite nel viaggio continuo per la trasformazione di sé, quale scopo della sperimentazione creativa rivolta alla conoscenza personale e dell'universo tra cosmogonia e cosmologia, tra alchimia e scienza, da parte di due artiste che hanno trascorso insieme un periodo piuttosto ampio della loro esistenza.

# PARTE III

# ELEMENTI NARRATIVI E ARTISTICI DELL'IMMAGINARIO SIMBOLICO E ARCHETIPICO DI REMEDIOS VARO A CONFRONTO CON GLI ESITI ARTISTICI DEL SURREALISMO

## CAPITOLO VIII

## 8. *HUMOUR*, OGGETTO TOTEMICO E *MELTING POT* NEL LAVORO CREATIVO DI REMEDIOS VARO

## 8.1. Remedios Varo e l'*humour noir* surrealista

Nel paesaggio surreale, come territorio del meraviglioso della pittura e della letteratura surrealista, emerge talora lo spazio palcoscenico del grottesco che unisce il sentimento del comico e del tragico come *recto* e *verso* della medesima medaglia, facce opposte e congiunte dell'Erma bifronte che si svelano quando emerge la volontà di scandagliare nel fondo sommerso dell'inconscio nel desiderio di vedere se stessi. Avvicinarsi allo specchio permette di cogliere l'*alter ego* e di porsi a distanza con occhio critico nell'atto di scoprirne i risvolti più reconditi con un sorriso venato di amarezza o con sereno distacco. "Varo tends not to play out personal strife on the canvas but rather portrays herself in various roles in surreal dreamscapes" (Everly, 2003: 70). Nelle opere di Remedios Varo numerosi sono gli *alter ego*, che esprimono ogni volta i volti della sottile ironia con cui vede se stessa e il mondo, utilizzando lo specchio, come in *Encuentro* (1959), in cui la *cara* che compare dal cofanetto aperto sul tavolo dalla mano con dita allungate della figura seduta, avvolta in strati di tessuto sfilacciato come tela di lino azzurro, è un doppio che la guarda, mentre essa stessa rivolge gli occhi verso un punto al di là dell'ambiente che la accoglie, proiettati verso lo spazio dell'osservatore, come ad ampliarlo, eliminando ogni limite tra luogo abitato e abitabile.



Fig. 93. Remedios Varo con la maschera triangolare disegnata da Leonora Carrington. [Stampa fotografica]. Recuperato da http://ilmuseoimmaginario.blogspot.com/2019/03/remedios-varo-la-surrealista.html

La *cara*, che spesso si configura, ripetendosi, nella sintesi della forma triangolare (cfr. Cap. II), anche nelle opere di Leonora, e nelle maschere facciali che Remedios indossa, come appare in alcune immagini fotografiche che la ritraggono[624], diventa rivelatoria dell'io, del fondo di se stessi. Nell'opera menzionata, altri cofanetti si intravedono disposti su dei ripiani della stanza, in cui potremmo ipotizzare l'apparizione di altre *caras*, nel momento in cui venissero aperti, come gli innumerevoli frammenti di uno specchio in cui vedersi. Remedios Varo scrive nella nota *al reverso* riferita all'opera: "Esta pobre mujer, al abrir llena de curiosidad y esperanza el cofrecillo, se encuentra consigo misma; al fondo, en los estantes, hay más cofrecillos y quién sabe si cuando los abra encontrará alguna novedad" (Mendoza Bolio, 2010: 182; cfr. Anexo III. Notas al reverso. 15.3.22.). Lo specchio, oggetto consueto di significato simbolico, magico e misterioso, presente nelle opere d'arte di ogni tempo, al di là delle creazioni di Remedios Varo, invita a contemplarsi e guardarsi dentro per ricavare non una, ma molteplici immagini di se stessi, che comportano la riflessione critica. L'artista, in verità, esprime la propria interiorità rivelando in pittura le proprie attese, anziché i propri conflitti, le ansie, le preoccupazioni, che, chiaramente, emergono specialmente nei suoi scritti, ma sembrano come "lenite" e "sublimate" espressamente dal momento in cui si distendono sul supporto e prendono forma nella composizione. Infatti lo sguardo attento delle sue immagini femminili appare sempre "sospeso", impegnato nella ricerca e nell'"attesa" della rivelazione, anche se misterioso, come quello che trapela dai dipinti di Leonora Carrington, che raggiunge, specialmente nella produzione letteraria[625], gli eccessi del paradosso e della contraddizione tra comico e tragico che si riuniscono nel grottesco, da cui trapela quasi il piacere per la terribilità, anche se sempre alleviato dall'ilarità derisoria e dall'ironica parodia, per cui una *cara* è l'opposto dell'altra e ogni volta l'una piange del riso dell'altra, e viceversa, generando stupore e spaesamento per l'imprevisto che può sopraggiungere da un momento all'altro. Nelle creazioni di Remedios, invece, trapela un'ironia che non coincide mai con gli estremi del tragicomico. L'effetto spaesante e ironico nella sua produzione artistica appare specialmente nei giochi del cadavere squisito e nei *collages* elaborati (cfr. Cap. II) quando applica le tecniche surrealiste, continuando sempre negli anni Cinquanta a elaborare opere che destano sorpresa per l'inserimento

[624] La forma triangolare come riduzione e sintesi del volto umano potrebbe rinviare a simbologie esoteriche e riferirsi ai tre aspetti del sé, anima, corpo e mente.

[625] Pensiamo ai racconti di Leonora Carrington come *La débutante*, che appare come unico contributo letterario femminile dell'*Anthologie de l'humour noir* di André Breton, in cui la iena, come essere ferino che rispecchia l'istintualità della natura animale, capace di scardinare e sovvertire le convenzioni sociali, mangia la domestica Nanny, poiché la protagonista non vuole partecipare al ballo organizzato per il debutto in società o *L'ordre royal*, in cui la protagonista, invitata a corte per una partita a scacchi, è costretta dalle circostanze a uccidere la regina considerata pazza, attraverso due leoni che l'attendono in giardino, in un'atmosfera di sogno che trasforma la realtà e in cui predomina lo spaesamento totale. Sicuramente risente delle suggestioni dell'umor nero di Jonathan Swift, "campione, in letteratura, dell'umorismo sprezzante e corrosivo" (Angeli, 1998: 9), autore preferito nelle sue letture e, al tempo stesso, riconosciuto da Breton come l'esempio più eclatante di tale genere.

nell'immagine di elementi in combinazione fortuita, però che rivelano allusioni metaforiche come in *Ne Me Parlez Jamais de Cet Homme!*/*¡No me cuentes sobre este hombre!,* (1957) in cui si diverte frantumando le convenzioni borghesi.



Fig. 94. Varo, R. (1957). *Ne Me Parlez Jamais de Cet Homme!*/*¡No me cuentes sobre este hombre!* [*Collage* su cartone, 24,2 x 18,2 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/tag/collage/



Fig. 95. Varo, R. (s.f.). Senza titolo (Remedios e Benjamin). [*Collage*, 11,7 x 9,7 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/es/remedios-varo

Remedios Varo generalmente non si abbandona all'estremo *azar* e studia la composizione, senza raggiungere mai il carattere ironico tipicamente dadaista basato sul contrasto, che appare in qualche caso, come per esempio, in un *collage* nella collezione di Beatriz Varo, come gioco simile al fotomontaggio sulla *cara*, in cui combina il suo volto con quello di Benjamin Péret, producendo un effetto di disorientamento che, tuttavia, allude sempre a un significato simbolico.

In tal senso le sue opere non esprimono l'*humour noir*, a cui si riferisce il Secondo Manifesto del Surrealismo pubblicato nella rivista *La Révolution Surréaliste* nel dicembre del 1929[626].

L'ironia, in verità, è una componente essenziale del movimento, come testimonia anche una definizione de "Le surrealisme" en 1929 pubblicata nel mese di aprile in *Variétés*: "Le facce spaccate,/ gli oggetti sconvolgenti,/ la pittura fantastica,/ la poesia del dormiveglia,/ il tizio maleducato,/ i rivoluzionari da caffè,/ lo snobismo della follia,/ la scrittura automatica,/ l'anticlericalismo viscerale,/ la disciplina tedesca,/ l'esibizionismo,/ gli scherzi non divertenti".

Alla metà degli anni Trenta Andrè Breton conia l'espressione *humour noir* per indicare un sottogenere di commedia e satira ed è precisamente nel 1935 che, come indica Annie Le Brun nel 1966[627], per definire l'*humour*[628] propone una relazione diretta con l'"*humour objectif* [629] hegeliano", che spiega nella prefazione della *Anthologie de l'humour noir* scritta nel 1939: "Posso dire che l'umorismo ha compiuto un passo decisivo nel campo della conoscenza quando Hegel è arrivato alla concezione dell'umorismo oggettivo" (Breton, 1970: 12). Quindi cita il riferimento del filosofo all'arte romantica aggiungendo:

> D'altra parte, abbiamo annunciato che la sfinge nera dell'umorismo oggettivo non poteva non trovare, sul sentiero luminoso, il sentiero del futuro, la sfinge

[626] Nel dicembre 1929 esce il secondo manifesto (n. 12 de *La Révolution surréaliste*), che ospita anche la sceneggiatura di *Un chien andalou* di Luis Buñuel (cfr. Cap. V). E' polemica nei confronti del gruppo della rivista *Le Grand Jeu*, diretta da René Daumal, di orientamento esoterico (cfr. Cap. I). Nel secondo manifesto del surrealismo, pubblicato nel numero 12 de *La Révolution surréaliste* il 15 dicembre 1929, Breton continua la critica alla cultura tradizionale: passato e futuro, comunicabile e incomunicabile, vita e morte non sono considerati contrapposti.

[627] "Bisogna anche notare che già nel 1935, durante una conferenza tenutasi a Praga sulla 'posizione surrealista dell'oggetto', Breton aveva determinato l'insufficienza di quella che è l'idea di umorismo oggettivo, chiamato a cogliere i limiti solo occasionalmente di ciò che è meraviglioso, ma soprattutto per frantumarli" (Le Brun, 1989: 205).

[628] "Nel quadro dell'Esposizione -surrealista del 1938- Breton parla alla Comédie des Champs-Elysées dell'*humour noir*, che, secondo lui, ha una fonte inesauribile in Jacques Vaché, con il quale questo *humour* assume un carattere 'iniziatico e dogmatico'" (Nadeau, 1972: 155-156).

[629] "Andrè Breton, approfondendo ancora il senso filosofico dell'*humour*, ne ricava una concezione della conoscenza. Fin dall'epoca romantica due forze hanno cercato di sottomettere l'arte: […] 'quella che spingeva l'interesse a fissarsi sugli accidenti del mondo esteriore -e- […] quella che lo spingeva a fissarsi sui capricci della personalità'. Se le due forze si alternano in Lautréamont, arrivano 'in Jarry al trionfo dell'*humour* obiettivo che ne è la risultante dialettica'. […] Ma l'aspetto dell'*humour* che André Breton chiama *soggettivo* e che risulta dal 'bisogno della personalità di raggiungere il suo più alto grado di indipendenza' scompare sempre di più davanti alla sua prima componente" (Duplessis, 1954: 24).

> bianca del caso oggettivo, e che ogni successiva creazione umana sarebbe stata il risultato del loro abbraccio (Breton, 1970: 13).

In verità, si definisce come una categoria autonoma attraverso un significativo collegamento tra *humour* e *noir*.

Breton, desumendo dalle teorie di Freud, si riferisce a quest'ultimo enfatizzando:

> L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé. […] Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement (Freud, cit. Breton, 1970: 14-15).

Come spiega Giovanna Angeli:

> Per riuscire a darle una forma e una specie di definizione c'è voluto il saggio sul motto di spirito di Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* del 1905 e quello, brevissimo e posteriore di parecchi anni, su *L'umorismo* (*Der Humor*, 1927) (Angeli, 1998: 8).

Sigmund Freud scrive:

> L'umorismo è un mezzo per profittare di piacere a dispetto degli affetti penosi che dovrebbero turbarlo. […] Condizione perché si dia umorismo è che si determini una situazione nella quale siamo tentati, conformemente alle nostre abitudini, di sprigionare un affetto penoso e in cui agiscono su noi motivi volti a reprimere *in statu nascendi* questo affetto (Freud, 1976: 204),

Precisa la funzione dell'*humour* come processo difensivo nei confronti del dispiacere che si origina dall'interno dell'essere umano.

> Quando, a distanza di dieci anni dalla composizione del secondo manifesto, André Breton termina la sua *Anthologie* dell' *humour noir*, che viene pubblicata nel 1940[630] con testi di ben oltre quaranta autori prescelti e presentati nelle

[630] "Nel 1935 la raccolta ha già una sua forma ma passeranno ancora cinque anni prima dell'effettiva pubblicazione e altri cinque prima della distribuzione del libro al pubblico. "L'*Anthologie* -si presenta- come il distillato di un insieme concettuale sostanzialmente uniforme -che rivela- un interesse profondo per il potere magico di 'certi siti, eventi, oggetti, circostanze', che possono […] rivelarci i segreti nascosti della nostra vita interiore" (Angeli, 1998: 24).

> relative introduzioni, ribadisce le componenti dell'avanguardia, sottolineando aspetti quali la provocazione, la dissacrazione iconoclasta, la sfida, il carattere contemporaneamente o alternativamente trasgressivo e sovversivo rispetto ai valori stabiliti e ai modelli culturali. L'*humour noir*, in tal caso, è un autentico "passaporto" per liberarsi dalle strettoie del conformismo, dal determinismo razionalista, dalla causalità correlata agli effetti per spaziare oltre, producendo un corto circuito con le cose ordinarie attraverso l'incongruenza e il paradosso (Violato, 1979: 98).

Propria dell'umorismo è, infatti, la contraddizione, che, nella misera condizione d'esistenza, nei riguardi delle meschinità, dell'ipocrisia, del vittimismo, produce un effetto tale da garantire la possibilità di un riscatto che deriva proprio dal sovvertimento dei canoni tramite la "via della distruzione". Ciò comporta da un lato bizzarria, irrazionalità, *no sense*, secondo un gusto del grottesco che genera stupore per l'imprevisto, ilarità derisoria ed al tempo stesso ironica parodia per alleviare il freddo cinismo che emerge dal paradosso, dall'altro scetticismo nei confronti di situazioni atipiche che sollecitano la riflessione critica, come capacità di vedere, proprio attraverso l'eccesso, e di assumere consapevolezza dello stato di cose, della vita e del mondo.

E' proprio nello scarto prodotto dalla contraddizione, d'altra parte, che, tra dubbi e perplessità, si produce talora un corto circuito che comporta l'attesa di uno scatto, di una rivelazione possibile, la capacità di porsi in questione, la curiosità per esplorare e avanzare con il proprio sguardo.

> Il melanconico -che si imputava ad una sovrabbondanza di bile nera- e l'umorista hanno qualcosa in comune perché "si nutrono della contraddizione metafisica fra finito e infinito, tempo e eternità". Mentre il melanconico soffre "della contraddizione fra tempo e infinito", l'umorista "è divertito dalla stessa contraddizione" (Angeli, 1998: 8,11).

Quest'ultima[631] genera opposizione come esito dello sdoppiamento nel percorso della conoscenza di sé, ma attiva anche il processo per ritrovarsi, ricostituirsi nella totalità, cui mira lo stesso André Breton per la liberazione dell'individuo. Solo dalla frattura, che genera un disquilibrio spaesante, può derivare la necessità e il desiderio proprio dell'io, in relazione al suo doppio, o meglio "ai suoi doppi", gli *alter ego* che derivano per scissione, di ricongiungersi, attraversando la soglia, di riunirsi nella globalità diversa dall'iniziale mescolanza, imprecisa e incapace di individuazione.

[631] L'*humour* può discendere, quindi, proprio dalle contraddizioni poste in atto, che consistono nelle figure dell'antitesi e dell'iperbole, del paradosso, diversamente dalla metafora o dalla metonimia relativa alla nominazione e autonominazione dadaista che innesca il meccanismo dell'inversione, dell'anagramma omofonico, generando *no sense* relazionale.

> Come nel mondo fisico il corto circuito si produce quando i due poli della macchina si trovano collegati da un conduttore di resistenza nulla o troppo debole. In poesia, in pittura, il surrealismo ha fatto l'impossibile per moltiplicare quei corti circuiti (Breton, 2018: 231).

Nel gioco ironico si alimenta di nuovo l'energia per superare e ovviare ad ogni "blocco", determinato da un contatto, da un passaggio di corrente che, anzi, azzerata ogni resistenza, alimenta l' interrogazione, il dubbio spaesante e che comporta il risveglio per imparare a "vedere le cose comuni in modo non comune", come sottolineava a suo tempo Giovanni Papini (cit. Mori, 2006: 24) e come lo ha espresso Giorgio De Chirico nella sua opera (cfr. Cap. VII). Nell'ambiente quotidiano, allora, basta il manifestarsi di un segno per deragliare dai binari consueti, per cogliere "il demone" in ogni cosa, lo spirito che consiste in uno spazio labile, sfuggente per lo sguardo, nello spazio indeterminato tra sensibile e indecifrabile.

Ripiegamento, isolamento non sono, quindi, sempre i termini che lo concretano[632], così come l'inquietudine di conoscersi e di interrogare se stessi, che emergono quando un soggetto partecipa a una seduta psicanalitica, non sono sempre le motivazioni più appropriate. Talora è lo sguardo severo e consapevole che prevale, come "punto di vista dell'uomo che, dal suo balcone, considera l'agitazione del mondo" (Duplessis, 1954: 19)[633], l'accanirsi delle circostanze sui propri simili. In alcuni casi, l'atteggiamento umoristico promette il riconoscimento, quindi la possibilità di comprendere meglio le proprie scelte, permettendo allo spirito anche di proiettarsi verso il meraviglioso, al di là di ogni limite dettato dal realismo quotidiano e dalla logica razionale.

Potremmo dire che l'*humour* di Remedios Varo coincide proprio con quest'ultimo atteggiamento che, con pacatezza e senza eccessi, con sereno distacco, come menzionato, può comportare di conoscersi meglio, di assumere consapevolezza, anche giocando, ogni tanto con le mille maschere e i molteplici *alter ego*, che compaiono nelle sue opere, cambiando ogni volta la *cara*, ma sempre mirando all'unico scopo di raggiungere gradualmente quella saggezza che permette di pacificare se stessi e sentirsi in armonia con il Tutto. La sua è una posizione moderata, dunque, che non raggiunge mai il freddo cinismo, che emerge dal paradosso. Nelle sue creazioni pittoriche, specialmente del periodo messicano, possiamo scorgere uno sguardo vigile, distante dall'istintualità belluina, propria di

[632] Gabriella Violato (1979: 96), a tale riguardo, propone tre ipotesi interrelate sull'*humour*, come "espressione di ripiegamento e difesa dell'artista nella condizione di un personale isolamento, come sintomo di un inquietante e significativo processo di divisione dell'io, nonché tentativo riuscito di reintegrazione e recupero dei primitivi valori sovversivi da parte del pubblico a petto del mercato artistico e letterario".

[633] "In un miscuglio di realtà e di fantastico, […] l'*humour*, e soltanto l'*humour*, dà un tono di novità grottesca a ciò che c'è intorno, un allucinante carattere di inesistenza e una derisoria importanza accanto a un soprasenso eccezionale ed effimero, ma totale. […] Sconvolge le nostre abitudini con il disorientamento, la sorpresa, gli accostamenti inattesi, libera lo spirito e gli fa prendere nuovo slancio" (Duplessis, 1954: 19-21).

Leonora, che si scontra spesso con gli schemi precostituiti del sistema convenzionale e con le circostanze che talora sembrano infierire nei confronti dell'essere umano. Quest'ultime, infatti, se superano la soglia del possibile per arrivare all'impossibile, alimentano, a maggior ragione, il conflitto e provocano reazioni paradossali che non derivano solo dal gusto provocatorio del contrasto e dell'accostamento incongruo che genera *shock*. Remedios, è più prossima, invece, con una calma, almeno apparente, che traspare, in particolare, dalla produzione della sua maturità artistica, a cogliere, sentire interiormente e non solo percepire, la contraddizione insita nelle relazioni e situazioni d'esistenza, esprimendo un mezzo sorriso, secondo una *medietas* che dipende dal carattere, propria di chi, attraverso una presa d'atto, non sfida le circostanze, ma ne ricerca il senso per procedere oltre.

## 8.2. L'*humour* nelle opere di Remedios Varo

L'*humour* emerge nell'itinerario pittorico di Remedios Varo, specialmente quando lascia spazio nella composizione calibrata a forme fantasmatiche che compaiono nello spazio quotidiano, che stabiliscono un contatto tra reale e surreale, prevalentemente come espressione dei desideri reconditi, negli interni come ambienti di meditazione, di ipnosi, di sperimentazione alchemica che sollecitano effetti visionari, generando, come considerato, un corto circuito con la dimensione ordinaria per procedere nell'oltre del meraviglioso.

Sicuramente l'effetto di spaesamento che deriva dallo scarto determinato dall'accostamento fortuito, secondo Lautréamont, tra una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo operatorio pronto per la dissezione, che ha aperto una serie indescrivibile di interrogativi sul concetto di arte, defraudandola completamente dal "santuario" (Celant, 2007: 4) dell'estetica e provocando spostamenti di senso e di contesto, può essere stato determinante per l'artista fin dal momento in cui è approdata al gruppo surrealista francese nella seconda metà degli anni Trenta, e, indirettamente, già nel periodo di sperimentazione a Barcellona. Indubbiamente ha suscitato le sue riflessioni e recato influenze maggiormente nel periodo in cui Remedios applica le tecniche relative all'automatismo psichico puro, ma anche in esiti successivi come appare, per proporre un esempio, in *Homo Rodans*, unica opera, un *assemblage* in correlazione con il testo omonimo (cfr. Cap. VIII. Studio di caso), in cui, potremmo dire, si avvicina al grottesco e al paradosso, se osserviamo che è composta dall'abbinamento di elementi scheletrici di animali domestici come il tacchino e il pollo, come appare anche nei relativi disegni. Bisogna, comunque, sempre pensare che, pur introiettando elementi e principi dell'avanguardia, il suo è un lavoro interno di rimeditazione e non solo di assunzione diretta o appropriazione indebita.

Considerando, inoltre, l'ambiente culturale in cui Remedios si forma in Spagna, che le permette di avvicinarsi, come abbiamo esaminato (cfr. Cap. V) anche alle prime sperimentazioni cinematografiche di Luis Buñuel, da *Un chien*

*andalou* a *L'âge d'or*, e successivamente, dalla seconda metà degli anni Quaranta, alle produzioni degli "anni messicani" del cineasta, che giunge a Città del Messico nel 1946, potremmo chiederci quali suggestioni possa aver tratto dalle immagini che vi compaiono nei riguardi dell'*humour*. Non solo, quindi, dal taglio dell'occhio, immagine accolta nella sinossi da un sogno, in cui "si cela un umorismo particolare, profondo -e- dallo spirito sovversivo, blasfemo" dell'*amour fou*, che si impone contro tutto e tutti con violenza,

> come eversione presentando allo scoperto l'inumanità dell'uomo, l'istinto sessuale e l'istinto di morte, ma anche, principalmente, dalla struttura portante dell'*humour noir,* che permea questo stupefacente coacervo di insulti alla famiglia, alla patria, all'intoccabile infanzia, alla religione (Angeli, 1998: 16).

Nonostante, come abbiamo indicato, l'umorismo di Remedios generalmente non raggiunga gli estremi del grottesco, sicuramente la visione filmica le ha suscitato sorpresa e spaesamento, un effetto adottato specialmente nei suoi primi esiti creativi, basandosi sul "contrasto" provocato dalla "combinazione fortuita", ma che emerge, in verità, anche nelle creazioni più tarde. In quest'ultime, infatti, lo spaesamento, che comporta il dubbio e l'interrogazione, è suscitato dal metamorfismo, dall'atmosfera incantata, dagli oggetti simbolici frutto di invenzione o che sfiorano l'immaginario, come i luoghi che "trascorrono" dagli spazi reali e calibrati al mondo fantastico e indeterminato, quindi, scatta da una serie di elementi compositivi che si alternano nell'opera stessa. Tra di essi si stabiliscono relazioni inconsuete, ma che, nel tessuto dei rapporti analogici, non raggiungono mai del tutto l'incongruenza (cfr. paragrafo 8.3.), poiché si percepisce sempre una coerenza di fondo che invita a ricercare significanze ulteriori e corrispondenze. Negli scritti, invece, Remedios Varo si esprime con una libertà operativa che le comporta anche di proporre accostamenti azzardati. Isabel Castells Molina, parlando a proposito del *mundo al revés* che, nel caso del testo spaesante *De Homo Rodans*, riguarda "la conversión de términos normales en tabúes", ricorda, come menzionato (cfr. Cap. V), alcune scene de *El fantasma de la libertad*, in cui

> estas inversiones resultan igualmente hilarantes. Unos padres se escandalizan de que sus hijas contemplen postales de monumentos célebres, calificándolas como pornográficas, unos burgueses se reúnen para realizar sus necesidades fisiológicas alrededor de una elegante mesa y se retiran discretamente a un excusado a comer (Castells Molina, 2009: 44).

L'artista stessa ironizza, in verità, sulla sua scrittura e sulla non facile comprensione del significato, come emerge nella lettera inviata ad uno

"cientifico", scrivendo in francese, lingua utilizzata specialmente per "caricaturizar a la teoría surrealista" (Kaplan, 2008: 38):

> Je voudrais vous avertir que si jamais il y a dans une lettre un mot que vous ne comprenez pas, il est inutile de la chercher dans un dictionaire car mon ortographe est malheureusement toute a fair differente de celle qui admettre les diccionaires courants helas! (Varo: 1990: 230).

Nelle opere "pone en duda" le tecniche accademiche "a través de los temas" (Andrade, 1991: 28) e nelle *Cartas*, "rompiendo el sentido original con su humor", ridicolizza anche il procedimento automatico, come "precepto básico" della "práctica surrealista":

> Señor:
> permítame que me dirija a usted […] mi turbación es grande. […] La cosa empezó hará pronto seis meses, estaba pintando con entusiasmo un cuadro en el que se veía un agradable prado, por el que se paseaban llenos de serenidad algunos corderos y vacas. Confieso que estaba satisfecha, pero he aquí que poco a poco una fuerza irresistible me empujó a poner una pequeña escalera sobre el lomo de cada cordero […] y montones de pañuelos bien doblados sobre las vacas. […] Escondí ese cuadro y empecé otros, pero siempre me veía obligada a introducir elementos inesperados […] hasta el dia en que, habiendome tirado accidentalmente cierta cantidad de salsa de tomate en el pantalón, encontré esa mancha tan significativa y conmovedora, que recorté rápidamente el pedazo de tela y lo enmarché. […] Se trata acaso de una explosión de mi subconsciente que quiere liberarse y que me empuja a pintar otra cosa y a actuar de una manera desordenada…? ¿o es que estoy sencillamente loca? (Varo, cit. Kaplan, 1998: 128; cfr. Cap. II e Anexo I. Cartas. 15.1.6.).

Inoltre, sempre negli scritti (cfr. Anexo II. Textos), dagli "Apuntes de proyectos" agli "Ejemplos de escritura automática" ai "Sueños", mostra il suo scetticismo, proprio attraverso l'ironia, nei confronti del sogno, dell'ipnosi, della follia, che sono, comunque, riferimenti inevitabili per la sua ricerca, tanto da esaminarli e descriverli come fenomeni che le interessano, pur non proponendoli direttamente, come indicato nel terzo capitolo, nelle opere grafico-pittoriche, anche se, in verità, lo sguardo delle collegiali in *Hacia la torre* (1960) è ipnotico, come in alcuni dei *Personajes* che dipinge in periodi diversi. Così dedica al *Sueño* un disegno del 1958, in cui non rappresenta uno specifico sogno, ma la sognatrice, se stessa che dorme distesa e racchiusa in una sorta di fuso-crisalide, sopra il letto, mosso, immaginosamente, da una ruota che si alimenta attraverso un'elica disposta all'esterno della stanza in cui si trova, mentre sul lato destro di essa, nella parete, si apre una forma simile ad un diffusore sonoro, da cui si esplicano gli

spazi cubici dell'immaginario, assemblati quasi a formare un solido di significato alchemico, percorsi da creature femminili minimali che suggeriscono il movimento continuo.

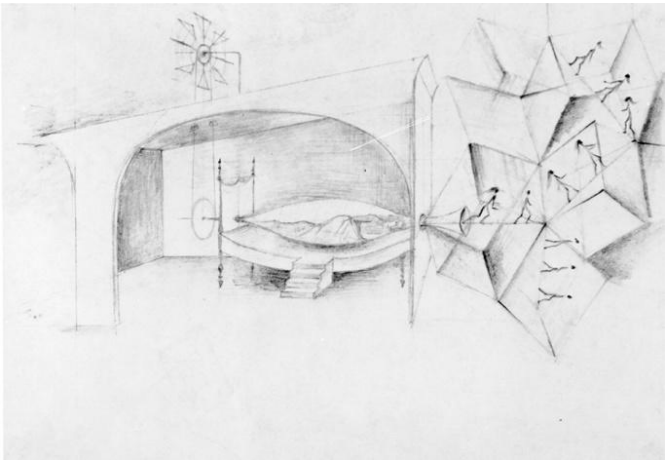


Fig. 96. Varo. R. (1958). *Sueño.* [Matita su carta, 23 x 16 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/sueno-1958/

Al tempo stesso, manifesta perplessità nei riguardi delle teorie psicanalitiche, di cui non accoglie il valore terapeutico, (cfr. Cap. II e Cap. V), anche se concepisce sia l'associazione psichica freudiana, sia l'inconscio individuale e collettivo, secondo gli archetipi junghiani sottesi alle immagini che solitamente propone nel suo itinerario artistico. Così nella citata *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960) (cfr. Cap. II. Studio di caso) la protagonista con un doppio volto getta la testa del "padre" o dei "padri", trattenuta per la barba, in un pozzo circolare, ponendo il suo occhio critico a distanza nei confronti delle teorie degli esperti dell'inconscio, come se avesse superato o se non le si fosse mai presentato il complesso edipico e volesse mantenere le distanze dalla "legge del padre" riguardo al ruolo putativo rivestito da coloro che si ritengono figure autorevoli, in quanto più o meno definite nella sua mente, come rappresentative di norme, teorie, sistemi.

Janet A. Kaplan (1998: 155) sottolinea, inoltre, che probabilmente scriveva "en broma", divertendosi, lettere in cui esprimeva una divertita parodia dell'automatismo psichico (Cap. II) o nominava psicanalisti riguardo a crisi immaginarie, anche se non aveva mai chiesto la loro consulenza, o che avrebbe proposto che si aprisse addirittura una clinica "de psicoanálisis" per esprimere le proprie fantasie, o per "trabajar contra las de otras personas" (Gruen, 1980, cit. Kaplan, 1998: 155). Tali aspetti denotano la capacità, propria di Remedios, di ironizzare sulle sedute e sullo stato di cura del paziente, in quanto che pensa a spaziare con l'immaginario negli stati psicologici che possono provocare anche problemi psichici, non risolvibili, secondo lei, con la psicanalisi come cura o con la medicina come scienza. Sicuramente crede nella "medicina" dell'animo umano,

come manifiesta in modo divertito nell'opera menzionata *El Santo Cuerpo Grasoso* (cfr. Cap. VI), influenzata anche dall'*humour* orientato verso il grottesco proprio di Leonora Carrington, con cui la scrive. Attraverso l'"elisir" della vita ognuno riesce a ritrovare se stesso ed a ridurre ansie e inquietudini attraverso la capacità di recuperare e riscoprire le proprie energie all'unisono con le energie che si captano nell'ambiente di vita e nell'universo dilatato di cui è parte, con le porte aperte verso il meraviglioso, tanto da affidarsi alle arti magiche, come soluzione alchemica, poiché permettono di conoscere e dominare la propria alchimia interna. Il suo è uno sguardo "vigile" sul mondo, caratterizzato da una moderazione di atteggiamenti come esercizio quotidiano, che permette di pensare alla frequentazione dei gruppi di Gurdjieff, ma soprattutto ad una ricerca della "pacificazione interiore", come abbiamo indicato, di un'armonia, che si manifesta generalmente nella sua produzione artistica. Se tale pratica da un lato le garantisce, infatti, di esprimere la sua fantasia proiettandosi in un mondo altro, quello dell'immaginario, placando i suoi turbamenti, dall'altro manifesta, però, anche la sua fragilità, come ogni essere umano, nutrendo timori e incertezze. L'artista dice, ironicamente, sottolineando mediante tale espressione il riferimento al suo nome, "Remedios": "Soy supersticiosa sin remedio, tanto es así, que cuando salgo aunque sea a un lugar cercano, regreso lo más pronto posible a encerrarme en casa como si me persiguieran" (Varo, cit. Marie, 1960: 10-11, cit. Kaplan, 1998: 155).

Janet A. Kaplan spiega:

> Como lo indica su obra compartía los temores de las mujeres que, tanto en la paz como en la guerra, tienen que enfrentarse con la amenaza de la violencia arbitraria. Por esa razón los tensos enfrentamientos y los siniestros encuentros de sus personajes femeninos con hombres extraños son más atemorizadores que graciosos (Kaplan, 1998: 155).

Così trasferisce in scrittura i suoi sogni, come una modalità consueta per esorcizzare timori e paure in modo che non diventino ossessioni. Solo in alcune creazioni artistiche, infatti, talvolta, anche se in maniera non insistente, compaiono figure che sembrano spiriti, fantasmi, di aspetto inquietante, come "mostri" quotidiani da cui liberarsi che ogni tanto emergono dall'inconscio, immagini degli incubi che si traducono in forma scritta, tanto da proporre, in maniera semiseria e talora divertita, anche consigli per poterli evitare o "trasformare" in immagini gradevoli o che suscitano piacere. Remedios manifesta i suoi innumerevoli interessi riguardo alla psiche dell'essere umano, che esprimono anche il tentativo di studiare se stessa e scrive indicando, ironicamente, che le ricette e i consigli che propone appartengono a Algecífaro ben el Abed e che sono stati tradotti dall'arabo da Felina Caprino Mandrágora, nomi,

chiaramente, inventati, come nel caso del testo *De Homo Rodans.* Infatti Remedios scrive:

> Alá es Alá y Mahoma su profeta. Sin embargo… Es muy desagradable pasar toda la noche corriendo perseguido por un león, llegar -por fin!- ante una puerta, buscar refugio tras ella y encontrar que hay un pozo profundo donde desearíamos caer (en brazos placentomaternales, desde luego), pero donde no caemos; inesperadamente volamos por encima, llegamos a una sala enorme con muchas puertas y tras cada una de ella está el mismo león. La unica huida es subiendo por el candil de cristal tallado, pero es imposible porque precisamente del candil baja el cartero con un telegrama anunciando el nacimiento de cuatro gemelos mauritanos en la cocina…etc., etc., etc. Ya saben ustedes lo que viene después!
> Para evitar tales contrariedades lo mejor es seguir los sencillos y sanos consejos que damos a continuación (Mendoza Bolio, 2010: 212).

Le immagini dell'incubo che descrive potrebbero essere confrontate con le tavole che elaborava per pubblicizzare i farmaci contro l'insonnia e i dolori reumatici per la ditta Bayer (cfr. Cap. III; Cap. VI). Di seguito propone una ricetta per provocare sogni erotici (cfr. Cap. VI), in cui l'ironia deriva propriamente dall'accostamento degli elementi e oggetti che suscitano nel lettore un effetto spaesante e derisorio, come le piume di gallina cosparse sulle lenzuola del letto spalmate di miele, e si industria per trovare rimedi esaminando altre "teorie", principi, "dottrine", rispetto alla psicanalisi, che attirano la sua curiosità incessante, anche per gli stati di inquietudine che possono sopraggiungere nella vita di ogni giorno.

Isabel Castells Molina commenta:

> En efecto, junto a las expresiones surreales utilizadas para señalar los cambios que han sucedido durante el tiempo en que ella y este presunto amigo -un pintor no identificado a cui Remedios Varo indirizza una lettera- permanecieron incomunicados (fenómenos, como el de la reencarnación, grotescamente presentados; utilización de formulas ininteligibles, para "explicar" un párrafo anterior esto es, ruptura total del sentido de la lógica, etcétera), encontramos, asimismo, la mención directa, y ya poco humorística, de sus terrores cotidianos, cuando se refiere, por ejemplo, a "los insomnios, [...] el sudor frío" (Castells Molina, 2009: 35)[634].

[634] La studiosa si riferisce ad una delle lettere numerate di Remedios Varo, presenti nell'archivio di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano nel Museo di Arte Moderna di Città del Messico e pubblicata nel suo libro con il numero otto (Castells Molina, 2009: 84-88) (cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.8.). Scrive, inoltre: "Hemos visto en sus cuadros tanto la utilización de ciertos procesos automaticos, como la irrupción de imagenes inusitadas que ponen en tela de juicio la estabilitad del mundo conocido. Por otra partes uno de los rasgos más llamativos de Remedios es su

In ogni caso, solo impostando un percorso di elevazione, intonato a riscoprire la dimensione interiore Remedios capisce che può lenire tensioni e angosce: in questa consapevolezza consiste la sua facoltà di placare gli affanni così da apparire "maestra di vita" dal pensiero calibrato e capace di governare il proprio percorso senza eccessivi contrasti o contraddizioni, per cui un lato della sua personalità può essere dominato dall'altro e l'umorismo le è utile per limitare o arginare, talora, la sua *cara angustiada* (cfr. Cap. III).

Remedios è oltremodo ironica nei confronti delle pretese scientifiche di spiegare il mondo e dominarlo attraverso ragione (cfr. Cap. VII), anche se è attratta dalla logica e dall'ordine delle scienze esatte, unendo metafisica e fisica, misticismo e scienza, paragonando l'investigazione scientifica all'esplorazione spirituale (cfr. Cap. VI). Janet A. Kaplan scrive:



Fig. 97. Varo, R. (1957). *Retrato del Dr. Ignacio Chávez.* [Olio su masonite, 93 x 61 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/remedios-varo/retrato-del-doctor-ignacio-ch%C3%A1vez-portrait-of-dr-a-AyTuWcnBBCt5mah031LRyw2

asombrosa capacidad para ironizar incluso sobre aquellas cosas que más respetaba. Prueba de ello son los disparatados relatos de experimentos" (Castells Molina, 2009: 37-38). La studiosa si riferisce anche alla lettera inviata a Gerardo Lizárraga (cfr. Anexo I. Cartas. 15.1.1) per sottolineare che Remedios Varo vi afferma il suo "deseo de ocultamiento […] en favor de una actividad secreta y solitaria, afirmación que nos da buena muestra del carácter introvertido de nuestra artista" (Castells Molina, 2009: 35). Entre sus terrores cotidianos encontramos, como hemos mencionado: "los insomnios, […] el sudor frio […], las inyecciónes de extracto de hígado, […] el deseo de perforar en la tierra una madriguera para esconderse allí dentro" (Varo, cit. Castells Molina, 2009: 35).

.

> Como en muchos aspectos continuaba siendo la hija de un ingeniero leía los temas científicos con la misma avidez que la metafísica, y su viaje personal se veía impulsado tanto por su interés en los fenómenos científicos como por el estudio de los místicos. Al dedicarse a estudiar las ciencias, se dio cuenta de que en los últimos descubrimientos de la medicina, la biología, la química, la física, la astronomía, y la botánica había infinitas posibilidades para seguir sus exploraciones (Kaplan, 1998: 172).

Così ridicolizza la pomposità delle affermazioni antropologiche in *De Homo Rodans* (cfr. Cap. VIII. Studio di caso) o, nel *Retrato del Dr. Ignacio Chávez* (1961), dedicato a un cardiologo di rilievo e rettore universitario in Messico, propone una visione ironica della professione medica di chi cura con capacità taumaturgiche le "malattie" cardiache, dipingendo una figura in vesti quasi monacali[635], mentre sta aprendo la metaforica "porta" del cuore.

Proviene da una parete aperta di cristalli minerali simili al quarzo[636], come se fosse di cartapesta, e, come un saggio che possiede facoltà alchemiche misteriose, inserisce una chiave nel petto di uno strano essere androgino dalla lunga capigliatura giallo-biancastra, in calzamaglia e corpetto ricamato come le tipiche vesti rinascimentali, "mosso" agli influssi astrali provenienti dalla costellazione del cancro[637].

In *Planta insumisa* (1961) trasforma con bonaria irrisione l'attività dello sperimentatore scientifico, occupato a sistematizzare, mediante una serie di numeri, i suoi esperimenti in provetta. I capelli del matematico si metamorfizzano, assumendo la forma di operazioni logiche utili per classificare le piante che partecipano, come elettrizzate, a tale processo, a parte una che, umanizzata, osserva con preoccupazione, come a preferire i processi naturali e la casualità, rispetto ad ogni riduttiva classificazione e probabilità, evitando ogni calcolo logico.

> Representa los sentimientos encontrados en la pintora, en cuanto a los estudios científicos, en un cuadro de sucinta ironía. La ciencia, y en este caso la botánica, trata de comprender la naturaleza a través de la abstracción pero se vuelve

[635] Scrive Remedios Varo nella relativa nota *al reverso*:"El personaje que está en esta gruta cristaloide es el propio doctor -tomé sus rasgos más característicos, pero no traté de hacer un retrato- . Lo he vestido con un ropaje algo sacerdotal para sugerir que su profesión es quizá una especie de sacerdocio. En la mano tiene una llave. Los personajes que vienen por ese desfiladero tienen una puertecita en el sitio de su corazón, y según van pasando él les da cuerda" (Mendoza Bolio, 2010: 176).

[636] Il quarzo assume significato simbolico e esoterico e Remedios Varo ha sicuramente esaminato le caratteristiche del minerale rosa, la pietra del cuore, riducendone la tensione, con la sua energia che favorisce l'empatia e la riconciliazione.

[637] Di nuovo, Remedios Varo precisa: "Estos personajes son muy irreales y más bien como marionetas y se mueven por medio de unas cuerdas que van de ruedecillas de sus codos y articulaciones hasta los astros de la constelación del cangrejo. Según los antiguos libros de fisiología que consulté, esta constelación preside las enfermedades y asuntos del corazón" (Mendoza Bolio, 2010: 176).

ambiciosa de dominio y en el proceso de dominar se aliena de la propia naturaleza que era su punto de partida (Kaplan, 1998: 172).

Mireya Cueto spiega, referendosi a tale opera di Remedios Varo: "Las penetraciones más seguras de la ciencia, exentas de devaneos imaginativos, no hacen sino conducir más lejos y más adentro por el camino del prodigio. [...] No creo equivocarme al afirmar que esta idea está contenida en *Planta insumisa*" (Cueto, 1964: 30). Sottolinea la "gracia" e l'"humorismo tan particulares a Remedios" come "línea divisoria y unificadora": "La línea ligeramente ondulada que une y separa los dos términos del Tao, la línea flexible que armoniza los contrarios: locura-razón, serenidad-asombro, exaltación goce-angustia, gravitación-ingravidez y muchos más" (Cueto, 1964: 30).



Fig. 98. Varo, R. (1961). *Planta insumisa.* [Olio su masonite, 84 x 62 cm]. Recuperato da https://www.flickr.com/photos/mirrorimages_jp/415773193

Commenta sull' *humour*:

El humorismo o es negro o es luminoso. El de Remedios no sólo es luminoso sino alado. Pero tampoco es un propósito final; es en ella una veladura que oculta y revela al mismo tiempo. ¿Qué? Me abismo en la aventura: la angustia del tiempo, la angustia del cuerpo atado por la gravedad, donde humorísticas ruedas, metáfora del vuelo, la superan, donde insólitas poleas, hélices y

> mecanismos lógicamente inventados sirven al desplazamiento exaltado y a la vez hierático, más que del cuerpo, del espíritu (Cueto, 1964: 30)[638].

La visione ironica di Remedios comporta, quindi, di riflettere sulle possibilità umane, considerando inconcepibile l'esigenza e la volontà di dominio sul mondo e sulla natura. L'opera pittorica che, comunque, trasmette in misura maggiore il suo sguardo ironico sull'universo concepito a misura d'uomo è *Fenómeno de ingravidez* (1963) (cfr. Cap. VII), poiché sfalda completamente le certezze delle scienze esatte e consegna lo scienziato, stupito e disorientato, alla perplessità, in quanto che gli sfugge ciò che pensava di poter controllare: la perdita di gravità della terra è un effetto sconcertante per lui. In tal caso potrebbe riferirsi a Gabino Barreda, un medico e filosofo messicano orientato verso il positivismo, a cui è dedicata la "calle" dove l'artista abita a Città del Messico con Walter Gruen,

> Un astrónomo se queda asombrado al ver que la tierra y su luna, representadas por medio de unos globos, en un soporte, se escapan a la fuerza de gravedad y flotan hacia otra dimensión, un piano espacial que se ladea hacia un ángulo de la habitación[639]. El científico tiene buenas razones para sorprenderse. El había dejado todo en perfecto orden, con los diversos modelos del sistema solar cuidadosamente colocados en los estantes de su laboratorio (Kaplan, 1998: 177).

Commentando l'opera, Janet A. Kaplan aggiunge, riportando le parole di Walter Gruen in un'intervista nel 1979:

> Este cuadro le gustó a uno de los astronautas norteamericanos, y se puso en contacto con la pintora para elogiarlo ya que era una excelente representación de la ingravidez que había experimentado en el espacio. Y por ilustrar con bastante exactitud este fenómeno fue elegido para la cubierta de *The Riddle of Gravitation/ El enigma de la gravitación*, un texto científico del fisico Peter Bergmann, colaborador de Einstein. -nella ricerca di teorie di campo unificate-. Una vez más nos queda la duda de si Varo entendía de verdad este concepto científico o si lo visualizó intuitivamente (Kaplan, 1998: 177).

[638] "Me detengo en esta última armonía de los contrarios: gravitación-ingravidez cuya presencia es reiterada en casi cada cuadro y cuya clave son justamente las ruedas. Estas ruedas, funcionalmente absurdas (de ahí su humorismo) son más que el movimiento su símbolo, son la 'posibilidad' de desplazarse sin esfuerzo, olvidados del cuerpo y su gravidez, libres la imaginación y el espíritu, milagro de la músca" (Cueto, 1964: 30).

[639] "Puesto que Einstein había enunciado la teoría de que 'el campo de gravitación próximo al sol podía curvar un rasgo luminoso hacia dentro' como distorción del espacio" (Kaplan, 1998: 177).

L’astronomo appare destabilizzato di fronte all’ellissoide della terra che naviga nello spazio come un aerostato nella sua stanza, suscitando il sorriso, anche spassionato, perché l’umorismo di Remedios, talora, è corrosivo, ma, sottolineiamo di nuovo, predilige una via intermedia senza estremismi.

> Al científico del cuadro lo representa asombrado pues se ve empujado (literalmente) por unas fuerzas que están fuera de su control hacia nuevas maneras de pensar. Había basado sus modelos en las teorías de Newton, en la idea de una fuerza universal de la gravitación constante e inmutable. Y esta noción de las cosas se ve suplantada de nuevo por la teoría de la relatividad de Einstein, que es una teoría de no inmutabilidad sino de cambio. Puesto que Einstein había enunciado la teoría de que “el campo de gravitación próximo al sol podía curvar un rayo luminoso hacia dentro, como distorsión del espacio”-(Bronowski, 1973: 254)-, el astrónomo del cuadro tiene que recobrar su equilibrio después de haberse curvado hacia dentro el espacio de su cuarto. Pero el astrónomo se rinde a esa visión, quizá de mala gana, y establece una nueva posición. Al hacerlo, él, también confirma que la misma verdad científica es relativa y que cualquier interpretación, por muy bien que encaje en sus estanterías, debe permanecer abierta a los cambios de la imaginación, que pueden producir formulaciones enteramente diferentes (Kaplan, 1998: 177).

Chiaramente ciò implica i sentori ormai diventati conoscenze praticabili e diffuse di una nuova concezione inconfutabile di spazio e di tempo, come precisato nel capitolo precedente, nei cui confronti anche lo studioso più tradizionalista cede e modifica la propria logica, conosce la relatività scientifica, ma accoglie il relativismo filosofico, in luogo delle comuni certezze, quindi l’astronomo, come l’artista, deve dimostrarsi aperto ad accogliere le nuove possibilità della conoscenza.

In *Visita al cirujano plástico* (1960) Remedios Varo dimostra la sua vena ironica nell’intera scena dipinta, in cui compare una figura femminile all’entrata di una *Clínica de Cirugía plástica*, come indicato nel cartello che sovrasta la porta a sesto acuto, similmente al riquadro della vetrina e alla forma del tetto dell’edificio.

Lontana da occhi indiscreti, guardando di sottecchi oltre le sue spalle, con il naso sporgente coperto da un velo sottile, si affretta ad entrare per sottoporsi ad un’operazione. Come in altre creazioni artistiche, in questo caso, Remedios guarda ironicamente se stessa, attraverso uno dei suoi *alter ego* in cui riconoscersi, poiché il naso aquilino è un suo tratto fisiognomico e sicuramente da lei era considerato un difetto. Dal vetro trasparente vicino alla porta appare una presenza-manichino con tre “paia” di seni di misure diverse, osservabili sul suo petto, che ricorda lo strano essere ermafrodita che appare in basso nell’opera di Max Ernst, *La vestizione della sposa* (1939-1940), come se fossero in scala, per pubblicizzare gli esiti migliorativi dell’aspetto esteriore, e, similmente ad un corpo

sinuoso, che gioca tra finzione e realtà, è avvolta da un ciuffo di capelli che arriva oltre le ginocchia.

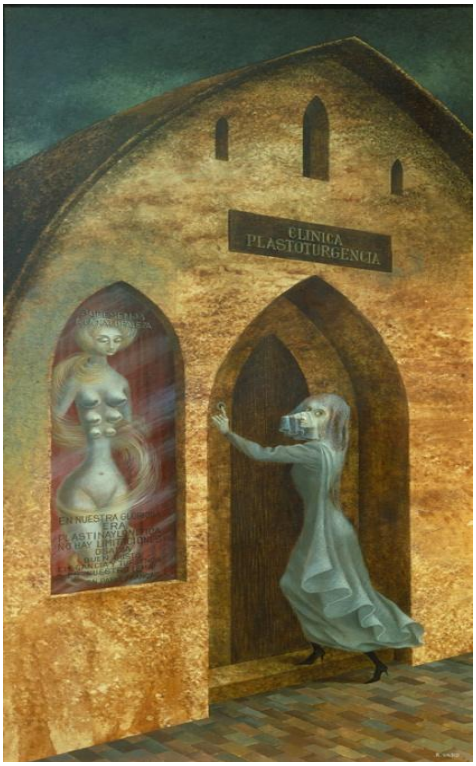



Fig. 99. Varo, R. (1960). *Visita al cirujano plástico.*
[Olio su masonite, 71 x 35.5 cm]. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/visita-al-cirujano-plastico-1960/

Uno sguardo divertito emerge anche dal dipinto *Vampiros vegetarianos* (1962), in cui, a tavolino, come in un caffè, tre figure rivestite da "abiti" costituiti da strati resi quasi evanescenti dalla tecnica del *frottage*, di tessuto sfilacciato nei toni arancionati, generando attorno ad esse un'aura misteriosa, stanno succhiando con una cannuccia rispettivamente una fetta di anguria, una rosa, un pomodoro, simboli del piacere, del benessere, della pienezza vitale. Così trapela la sua bizzarria in *Tailleur pour dames* (1957), nel "salón de un modisto para señoras", l'artista lavora sul gioco di sguardi, dal presentatore dei modelli stravaganti, alle clienti, una delle quali, sul divano viene triplicata, tanto che, accanto a lei, alla sua destra e alla sinistra, appaiono due parvenze rarefatte.

Tra le modelle che sfilano con gli abiti, una appare con un soprabito a forma di scafo da imbarcazione, che la riveste completamente e termina con una piccola ruota che la solleva da terra, mentre un'altra siede sulla stola del proprio abito, sospesa nel vuoto, e, all'interno del suo copricapo collegato all'abito da due fasce di tessuto fino al petto, appare un piano su cui è posato, insieme ad altri oggetti, un bicchiere con un *drink* assaporato con una cannuccia, come nell'opera citata

*Vampiros vegetarianos.* Remedios Varo, sempre con molta semplicità, spiega nella nota *al reverso*:

> un modelo es para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas, detrás de la cabeza está el timón, que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula, todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón, en el que hay una vela enrollada que se despliega; el modelo sentado es para ir a esos *cocktail-party* en donde no cabe ni un alfiler y no sabe uno dónde poner su vaso ni menos sentarse: el tejido de la *écharpe* es de una substancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento; el modelo de la derecha es para viuda, es de un tejido efervescente, como el *champagne*, tiene un bolsillito para llevar el frasco del veneno, -come se avesse contribuito, di proposito, alla morte del marito- termina en una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la cara dibujada en forma de tijeras, su sombra es tan rebelde que hay que sujetarla al techo con un alfiler. La clienta que contempla los modelos se despliega en dos personas más porque no sabe cuál de los tres modelos elegir, y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes, representan la duda en que se encuentra (Varo, cit. Kaplan, 2013: 40-41).

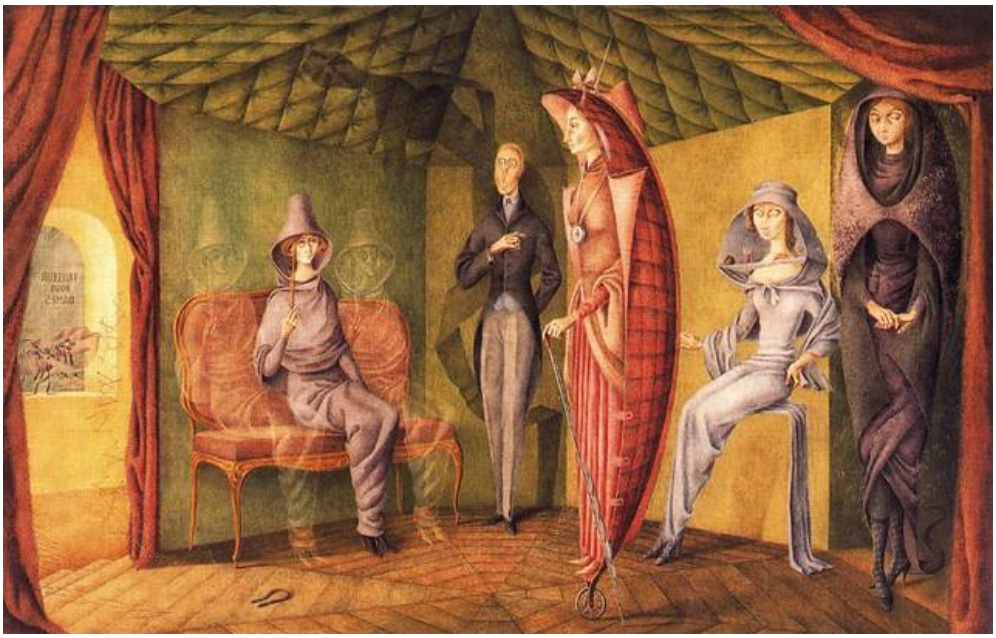


Fig. 100. Varo, R. (1957). *Tailleur pour dames/ Sastre para damas* .
[Olio su masonite, 77 x 95 cm.]. Recuperato da
https://www.flickr.com/photos/colealomartes/5550906462

Anche altre opere suscitano nell'osservatore un sorriso ironico, ammirando la *mimesis* della donna-poltrona spiata da un gatto che emerge da un buco del pavimento in *Mimetismo* (cfr. Cap. III), il gatto "elettrizzato" dalle congiunzioni

astronomiche che sorprende la figura femminile in *Empatía* (cfr. Cap. III), o l'investigatrice nei panni di Sherlock Holmes al femminile nello scafo ovoidale, ibrido tra pesce e giacca abbottonata in *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (cfr. Cap. III; Cap. VI). Sono esempi che concorrono a comprendere l'atteggiamento ironico, talora spassionato, di Remedios, che subentra ogni volta che compone un'opera singolare per la sua originalità, che nasce sempre dalla sua fervida e inesauribile immaginazione e che emerge nella composizione pittorica per minime sfaccettature o dettagli, nonostante appaia sempre calibrata, espressione del controllo da parte dell'artista e del suo sguardo oculato.

### 8.2.1. Studio di caso. *De Homo Rodans* di Remedios Varo

Tra le testimonianze scritte di Remedios appare una carta inviata alla madre nel 1959, in cui l'artista spiega l'origine di un testo, *De Homo Rodans*, pubblicato postumo nel 1965, che potrebbe assumere, secondo lei, le caratteristiche di un piccolo trattato di antropologia, tanto che sembra approdare a considerazioni scientifiche, essendo impostato come una diatriba tra studiosi: "Eso de la figurita que dicen es una cosa que no te había contado porque no sabía bien cómo explicartelo, ya que se trata de antropología y no de pintura" (Castells Molina, 2009: 42). Vi compaiono annotazioni riguardo ad una figura umana diversa, secondo Remedios, rispetto all'*Homo Sapiens*, in quanto l'*Homo Rodans* si contrappone al lume della ragione, al *cogito* cartesiano che perdura oltre le certezze positiviste, emblema paradigmatico del *mundo al revés* che per Remedios, come per Leonora, si rispecchia nell'Appeso o l'Impiccato, dipinto con la testa in basso, simbolo dello sguardo capovolto (Cap. VI, paragrafo 6.11.; Cap. VII, paragrafo 7.6.). In verità l'intero testo è concepito secondo una visione ironica che permea ogni aspetto dal punto di vista contenutistico e stilistico.

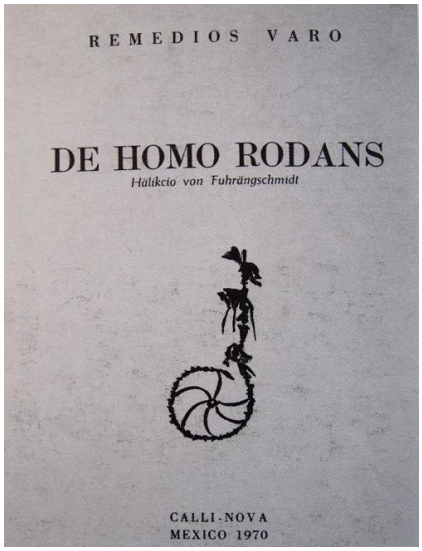



Fig. 101. Varo, R. (1959). *De Homo Rodans*. Recuperato da https://www.pinterest.com.mx/pin/342555115379377287/

L'artista utilizza pseudonimi che rivelano il gusto per l'invenzione, come il nome con cui lo firma, Hälickcio von Fuhrängschmidt, utile per la trasmissione testuale; inserisce anacoluti, termini che suscitano confusione filologica determinata dalla trasmissione orale, per sottolineare *el mundo al revés*, invitando ad un capovolgimento dei valori e consegnando il lettore alla perdita o all'assenza di senso. L'*Homo Rodans* è un soggetto ancestrale che rinvia al *non-sense* e il "trattato", in verità, è una parodia della pedanteria, della erudizione, come sottolinea Isabel Castells Molina, compiuta attraverso l'inserimento di un latino maccheronico, incomprensibile anche nei contesti meno adeguati[640], "parodia de lo que supone la 'transmisión textual', en estudios pretendidamente documentados; parodia de las interpretaciones o malinterpretaciones filológicas y parodia, en fin, del pretendido rigor de ciertas investigaciones que se apoyan en pruebas no siempre fidedignas" (Castells Molina, 2009: 43).

Traendo riferimenti dal "tratado sobre huesos lumbares debido a la erudita pluma del conocido antropólogo W. H. Strudlees", l'artista scrive che passa "al análisis histórico-óseo de la situación antropológica actual que da origen a la aparición descreta" (Castells Molina, 2009: 89) per proporre un'alternativa alla diatriba sulla teoria dell'evoluzione. Precisa la differenza tra mito e mirto, termini presenti nella descrizione, considerando che molti studiosi hanno confuso, per similarità fonica, l'uno con l'altro, "procedendo per finzioni"e giocando sull'equivoco che suscita umorismo, anche quando sottolinea che la "corruzione" è stata determinata dal saggio Abencífar ebn el Mull. Infatti quest'ultimo, durante una conferenza sul Mirto nell'850 a. C., a causa di una "fuerte ronquera", pronunziò inadeguatamente la parola, tanto che gli scribi di Calcárea confusero nella trascrizione la parola, che si trova nel suo trattato Mirtitrología Necrófila.

Remedios Varo scrive:

> La mayor parte de los que se consideran grandes hallazgos antropológicamente hablando, han sido hechos cuando se ha dejado de lado el equivocado concepto actual sobre los Mitos y éstos han recuperado su verdadera significación de Mirtos.
>
> En la antiguedad, Mitos se llamaban unas cortas fábulas que las nodrizas babilónicas tenían costumbre de contar a los ñinos. Ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros.
>
> Mirto era el nombre que se daba al relato, de hechos fenomenales, comprobado empíricamente y transmitido, ya sea por escrito, ya verbalmente. Tomaron el nombre de Mirto a causa del gran consumo de esta planta que se hacía en las ceremonias y reuniones intelectuales (Castells Molina, 2009: 92).

[640] Un esempio di latino inventato quando nella parte iniziale del testo sono riportate da un punto di vista del tutto immaginario, le parole di un cardinale Avelino di Portocarriere pronunciate al concilio di Melusia: "et de fragmentus oseus lombari non verbalem non pensare mou parlarem lumbarismus pericoloso et cogitandum est" (Castells Molina, 2009: 89).

In verità, il mirto viene utilizzato nei riti di purificazione dell'aura, per augurare prosperità e benessere, una tradizione che dall'antichità classica non si è perduta nel mondo messicano. Continua con le sue umoristiche invenzioni di fantasia sottolineando con la parola "evoluzione" il "contenido de ideas erróneas sobre la posible mudanza de las cosas en forma mecánicamente desprovista de voluntad trascendental, -come- el origen de la ignorancia y confusión reinantes" (Castells Molina, 2009: 92), riferendosi a Algecífaro e al suo Tivio Tercio. Pone l'attenzione, poi, dell'ipotetico lettore su due tendenze proprie dell'universo, l'*endurecimiento* e il *reblandecimiento*:

> No hay duda de que nuestro Universo conocido se divide en dos claras tendencias: la de aquello que tiende a endurecerse y la de aquello que tiende a ablandarse. Ésta es la situación actual.
> La Primera Actitud era la unánime preferencia hacia el endurecimiento. Las grandes masas de tejido conjuntivo se separaron en trozos de dureza diversas después de reñidísimos combates, y las partes más ambiciosas no cejaron en su empeño hasta constatar, con espanto, que el límite conveniente había sido horriblemente sobrepasado (Castells Molina, 2009: 92-93).

Remedios Varo si riferisce in tal caso alla materia inorganica che tende costantemente al *reblandecimiento*, mentre "la otra parte -non specificata- parecería que tiende al endurecimiento", riconducendosi poi ad alcuni esempi, come "músculos duros, carácter inflexible, ejercicios destinados a endurecer las superficies y volúmenes anatómicos femeninos" (Castells Molina, 2009: 93). e ad autori antichi, come Quintiliano, e moderni, come Jean François de la Croupiette, in una congerie di aspetti rocamboleschi, individuando connessioni inesistenti. Si chiede, a proposito dell'"endurecimiento" come anelito se non sia altro che "el irrefrenabile deseo de trascender que anima a todas y da una de las cosas", come deseo, forse "inconsciente y desordenado", nondimeno "tenaz y peligroso"(Castells Molina, 2009: 93), fornendo esempi di esiti determinati da questa *actitud*. Allude ironicamente al "deseo sexual" che, pressoché assente nelle opere pittoriche, emerge in questo testo per esprimere l'"onnipotenza del desiderio" che, per i surrealisti, è capace di scardinare ogni stereotipo e schema consolidato. Remedios Varo si riferisce a "el reblandecimiento trascendental de los abismos minerales cuando éstos comenzaron a retroceder en su equivocado y audaz camino hacia la dureza absoluta" (Castells Molina, 2009: 93), riferendosi alle eruzioni, ai disastri come quelli verificatisi a Pompeo, Ercolano, Parfis, Moscolawia e in altri luoghi di cui modifica la vera denominazione.

Sempre riguardo a tale "anelito trascendentale", rinvia agli scavi in Lilibia in Mesopotamia che hanno riportato in superficie il "cofre tallado" in "roca hipogénica" con le tavole di argilla della regina Tol, insieme a un *paraguas* ritrovato due metri più in basso, giocando ironicamente sulla metafora sessuale e

sulla decontestualizzazione dell'oggetto, che provoca spaesamento secondo l'ottica tipicamente dadaista e surrealista basata sull'accostamento fortuito.

Juncal Caballero Guiral commenta:

> Esta tendencia al endurecimiento con claro regusto sexual al hablar de una doncella tórbida, de durísimas protuberancias que, al mostrarse públicamente, llevan al hombre antiguo a reprimir el deseo sexual sentido ante su presencia, se explica mediante la aparición de un paraguas en la misma excavación en la que se habían encontrado las tabletas de arcilla con el diario cuneiforme de la reina Tol. El objeto, en el Museo Británico, había sido motivo de discusiones científicas, puesto que para algunos de ellos se trataba de un paraguas y para otros era el ala de un pterodáctilo (Caballero Guiral, 2018: 292).

Procede in modo un po' rocambolesco e derisorio, inventando che ben trentadue saggi sono stati scritti su questo oggetto-reperto, alcuni dei quali affermano che si tratta dell'ala di uno pterodactilo, altri che si tratta di un autentico *paraguas* ordinario trascinato da uno scivolamento sotterraneo di terre argillose. Dicendo che era circondato di carbone e da cinquanta ossa lombari appartenenti ad uno stesso individuo, passa a collegarlo a un altro aspetto, senza nessi logici, cioè al bastone utilizzato dall'uomo nel medesimo periodo dell'epoca carbonifera, come terzo membro di locomozione, oltre alle gambe, che, poi, fu abbandonato da alcuni, pietrificandosi, mentre altri, lasciando la *pierna* per muoversi, utilizzarono "otros ideales". Il discorso procede sul *non-sense* con un sottofondo ironico e sempre con allusioni sessuali da parte di Remedios Varo:

> Las poderosas alas del pterodáctilo fueron la meta para muchos bastones, y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló en Mesopotamia, que en realidad no era otra cosa. El hecho de haber continuado trascendendo más allá del pterodáctilo y de haberse convertido en el Primer Paraguas, causó la confusión y la discordia en el grupo de antropólogos que se ocuparon de este objeto (Castells Molina, 2009: 94).

Sul tema del "trascender de los bastones", che assumono un significato fallico, rinvia a una raccolta di poemi e cantari del 2300 avanti Cristo, il *Multimirto Cadencioso*, in cui è esplicata la verità sulla "abundancia de vertebra lumbares", appartenenti a un unico individuo, riconosciuto come l'*Homo Reptans*, antecedente dell'*Homo Sapiens*, che, in realtà, specifica come errore, poiché non è mai esistito. L'artista conferma, invece, l'esistenza dell'*Homo Rodans*:

> El Homo Rodans, cuya detallada descripción podemos encontrar en el Multimirto, y no sólo su descripción, sino también un dibujo tan preciso que me

> limito a reproducirlo. Espero que esto aclare definitivamente la oscura situación antropológica creada por el señor Strudlees, así como la lasciva suposición de reptalidad afrodisiaca con intenciones procreadoras (Castells Molina, 2009: 95)

Allude a una spedizione diretta per scavi archeologici in Eritrarquia, un luogo inventato, come gli altri, trasformando i nomi dei territori delle carte storico-geografiche, indicando che in passato era stata educata una "cierta raza de topos" capace di scavare velocemente, tanto che venivano noleggiati insieme a una varietà di mandorlo, utilizzabile per la rilevazione della presenza di reperti nel terreno di proprietari, alcuni dei quali si divertivano a sotterrare oggetti acquistati di contrabbando per soddisfare un numero ampio di clienti e avvalorare il terreno come "bien reputado".

Conclude augurandosi che tra le due attitudini, quali i processi di *reblandecimiento* e di *endurecimiento*, che causano la procreazione della specie, una delle due possa placarsi, altrimenti si prevede un'epoca di estrema confusione:

> Y termino recordando a todos que estamos en los umbrales del Segundo Movimiento: lo blando y elástico se endurece; lo pétreo y rígido se ablanda. Esperemos que, al llegar al peligroso momento crucial unificador, cada una de estas tendencias rebote en la muralla del tiempo y retroceda, ya que, si no, se cruzarán en el espacio y, después de una época de dolorosa confusión en que toda materia será Infernalina Híbrido-maniaca, lo uno pasará a ocupar el lugar que antes tenía lo otro (Castells Molina, 2009: 96).

In questo testo, come negli esempi di scrittura automatica (cfr. Anexo II. Textos) o nelle lettere inviate a uno scienziato e a un artista sconosciuto, Remedios Varo esprime l'assurdo, avvicinandosi alle pratiche surrealiste attraverso l'effetto di spaesamento e il paradosso, con un atteggiamento ironico che procede oltre la "medietas" che solitamente la caratterizza.

Come scrive Juncal Caballero Guiral:

> El "artículo científico" que nos ha presentado Remedios es un compendio de datos y objetos absurdos. Es en lo sorprendente y lo absurdo de los hallazgos donde se debe realizar la lectura más surreal del texto. Los artistas que se introdujeron en el surrealismo lo hicieron maravillados y obsesionados por todo aquello que de absurdo, azaroso y bello tiene lo que nos rodea (Caballero Guiral, 2018: 296).

Il testo è accompagnato da una figura che si caratterizza come opera di *assemblage* e che potrebbe sollecitare relazioni con *Le génie de l'espèce/ Genius*

*of the Species* del 1938 di Wolfgang Paalen[641]. Costituita da elementi trovati, ossa di pollo e di tacchino, residui di cibo che, riscattati dal quotidiano, riacquistano un valore escatologico e apotropaico, combinati in modo ironico, appare simile ad un oggetto a funzionamento simbolico surrealista.



Fig.102. Varo, R. (1959). *Homo Rodans*.
[Ossi di pollo e di tacchino e spine di pesce, 41 x 17 x 6,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/256283035018360858/

Remedios Varo scrive:

> Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo, después de limpiarlos muy bien, una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología, (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del homo sapiens fue esa figurita que hice, a la que llamo *homo rodans* (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vio y le encantó y le hizo mucha gracia (todo está hecho y escrito en broma) (Castells Molina, 2009: 42).

La figura scheletrica, di carattere totemico, riproposta anche in soluzione pittorica, termina con un prolungamento della propria colonna vertebrale in

[641] "The children collaborated by saving their fish, chicken, and turkey bones from dinner. Working beside Varo, Xabier even made a horse out of the tiniest leftover bones. Varo displayed the finished 'relic' at the *Librería* (later *Galería*) Juan Martín. She intended to continue writing literary spoofs connected with medicine, chemistry, and astronomy, but her plans were interrupted by her untimely death in 1963" (Nonaka, 2012: 14).

avvolgimento spiralico, cui si aggiungono ulteriori elementi ossei simili a raggi di una ruota, che assume un potente valore emblematico nell'opera di Varo, come sottolinea Isabel Castells Molina[642], diventando un simbolo ricorrente nel suo lavoro. In alcune *gouaches* l'artista, irónicamente, la riveste con una tela simile al tronco sezionato di un albero.



Fig. 103. Varo, R. (1959). *Homo Rodans*. [*Gouache* su cartolina, 29 x 22,2 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/tag/homo-rodans/

Rinvia, come menzionato nel capitolo sesto, (cfr. paragrafo 6.6.) alla "Grande Ruota", mobile e statica ad un tempo, esprimendo l'idea del cambiamento, del movimento come unica verità, proprio di un universo eracliteo, al carattere ciclico del fenomeno, in relazione alla concezione del tempo circolare e dell'eterno ritorno, al movimento perpetuo, eterno, cosmico, come *premonición, revelación, sueño*, in relazione al percorso alchemico, quale emerge anche nell'opera letteraria menzionata, *Le Mont Analogue/ El Monte Análogo* di René Daumal che Remedios conosce come utile e non unico apporto[643] da cui trarre suggestioni per seguire il proprio itinerario.

Riunisce, dunque, magia, mito, archeologia secondo le sue propensioni per l'ibridazione come integrazione armonica delle conoscenze. Inoltre, creando un'opera-*assemblage* collegata al "trattato", che diventa, in ogni caso, metafora dell'universo, riconsidera anche il pensiero di Gurdjieff, per cui il destino umano,

[642] "La rueda, con su doble naturaleza móvil y estática -instrumento que consigue desplazarse sin moverse de su eje- constituye el símbolo perfecto para Remedios Varo. […] La rueda, el viaje es, así, la metáfora más frecuente en el universo de nuestra pintora" (Castells Molina, 2009: 21).
[643] I riferimenti letterari oltre a tale novella potrebbero essere l'*Historia de la eternidad* di Jorge Luis Borges, autore amato dall'artista, o *La otra parte* di Alfred Kubin.

affidato al caso, procede secondo un percorso circolare, come il "cammino" su una ruota che rinvia all'energia della vita e del cosmo.

Simbolo ricorrente, abbiamo indicato, infatti, se in *Naturaleza muerta resucitando* (cfr. Cap. III; Cap. V; Cap. VI) la *mesa* rotonda in movimento rotatorio in senso orario può coincidere con la forma di una ruota, in *Transito en espiral* (1962), è un símbolo non solo del viaggio esistenziale nell'illimitato, ma anche della energia individule, in relazione all'energia cosmica per affrontare il corso, lo spazio archetipico primordiale anziché lo spazio mentale e concettuale. La spirale è, infatti, un simbolo dell'energia originale e si ricollega all'origine della vita, alla crescita del processo naturale, esaminata e riscoperta attraverso lo studio delle conchiglie e della fillotassi, che si basa sulla legge di Fibonacci[644]. In opere come *Los caminos tortuosos* o *Transmisión ciclista con cristales* o *Tejido espacio-tiempo* si riconferma la presenza di tale elemento circolare in relazione al tema del viaggio e del trascorrere del tempo.

In *Così parlò Zarathustra*, Friedrich Nietzsche scrive:

> Todo va y todo vuelve. La rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere, todo vuelve a florecer; eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone. Eternamente se reedifica la misma casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse: eternamente permanece fiel a sí mismo el anillo del ser. A cada instante comienza el ser: en torno a todo "aquí" gira la bola "allá". El centro está en todas partes. Curva es la senda de la eternidad (Nietzsche, 1986: 266, cit. Rivera, 2009:113).

In ogni caso un'opera che, a nostro avviso, può esplicare meglio la significanza della ruota del *Homo rodans* per Remedios è l'opera *Ruedas metafísicas*, realizzata nel 1944, in cui compaiono tre busti nudi di una figura femminile dai lunghi capelli che sormontano, rispettivamente, una ruota. Percorrono una traccia segnica, come un itinerario lungo una serie di fili, similmente a un gruppo di forme semiastratte e analogico-sintetiche che simulano esseri creati dalla fantasia, approssimabili ad animali alati come Pegaso o a uccelli, che, sempre su una ruota scorrono le linee del tempo. Queste ultime, riunendosi, disegnano un elemento geometrico, un poliedro che, similmente al cristallo, allude alla pietra filosofale, scopo unico del percorso di ricerca dell'artista. La ruota rende, quindi, l'idea della continuità, del tempo eterno, del cammino proiettato nell'incommensurabile.

Magnolia Rivera scrive riferendosi a ciò che indicano Janet A. Kaplan e Isabel Castells Molina:

[644] In natura possiamo vedere che la crescita delle conchiglie circolari o la disposizione delle foglie di un ramo segue la legge del matematico Leonardo Fibonacci (Pisa, 1175 - 1235), basata su una successione di numeri interi positivi in cui ogni numero a partire dal terzo è la somma dei due precedenti.

> Es el viaje metafísico la evolución, la posibilidad del crecimiento interior a través de un dinamismo espiritual ascendente. Todos los personajes de Remedios, como los seres humanos, son los viajeros, los incansables peregrinos. La vida es una travesía. […] Remedios Varo, la viajera, […] toma la tradición antigua y la plasma en su pintura, la ha transformado en arte. En la India es común mencionar "la rueda de las cosas". El Zodiaco -representado por la rueda de doce rayos- es "la rueda de los signos" o "de los números", según su etimología sánscrita. En el budismo se conoce "la rueda de la Ley" y el mundo y el Sol se representan con rueda (Rivera, 2009: 122-123).

In verità, tale indagine rivolta alla metafisica trova spiegazione negli intenti di Remedios Varo di proiettarsi verso la conoscenza di se stessa, considerando i suoi interessi nei confronti della magia, della numerologia, dell'astrologia, dell'astronomia, da cui trarre alimento per il suo viaggio di conoscenza, tanto da approfondire concezioni che scaturiscono da molteplici fonti e ambiti diversificati, dal pensiero classico alla modernità, fino a quello dei suoi contemporanei, sul piano teorico e artistico, di studiosi e di artisti, riunendo nella sua opera suggestioni di temi e motivi. Per gli esponenti del gruppo *Grand Jeu* la spirale è un riferimento simbolico costante che appare anche nelle copertine delle loro pubblicazioni e per gli stessi surrealisti, come spiega Withney Chadwick "el empleo de imágenes de la alquimia y la adivinación por los pintores y poetas surrealistas sirvió para fortalecer la idea de una especie de código que transmitía un conocimiento antiguo accesible solamente a los iniciados" (Chadwick, 1990: 189).

> Podría pensarse que para Remedios, vivamente interesada en el ocultismo y la magia, esas visiones no sólo eran fantasías nacidas de la libre asociación de imágenes, sino verdaderos conjuros, formas de penetrar y transmitir la amenazante polivalencia del subconsciente. Tal es la fuerza de irradiación de estas imágenes encantadas, hechas de una materialidad otra (Serrano, 1994: 25, cit. Rivera, 2009: 66).

Immagini, dunque, senza tempo e invenzioni che emergono negli spazi infiniti del meraviglioso.

### 8.3. Gli oggetti emblemi nell'universo fantastico di Remedios Varo

Nel mondo pittorico di Remedios Varo gli oggetti diventano motori di un universo visionario alimentato da stati emozionali e talora ossessionali che emergono dal gorgo interiore, ancorché mitigati da una salda consapevolezza quando giungono "in superficie", oltre ad attivare il processo memoriale come un

flusso di impronta proustiana, per cui riemerge, come per evaporazione di effluvi dal profondo alla coscienza, un bagaglio di immagini che sembravano dimenticate o cancellate. Nello spazio domestico, che si caratterizza come meraviglioso quotidiano, in cui può subentrare il caso che produce un cambiamento, chiaramente, senza preavviso, comportano lo scatto dell'immaginazione. Nel tempo interno, che scorre senza necessariamente condurre ad un fine o mostrare la causa che dovrebbe produrre un effetto, secondo il gusto particolare per l'azzardo che giunge, in tal senso, a coincidere con l'*hasard objectif*, dal momento che ogni nesso logico e consequenziale è abolito, la combinazione e la compresenza degli oggetti nelle sue creazioni artistiche permette la rivelazione inattesa, al di là del dubbio destabilizzante, generato dalla rottura nel sistema verbale, da una smagliatura provocata nella rete razionale.

Potremmo dunque interrogarci per tentare di comprendere fino a che punto stimolino associazioni psichiche e se l'inserimento e la presenza degli oggetti nella composizione pittorica dipenda da esse, e fino a che punto, tanto da pensare che l'artista si sia affidata alla completa gratuità o se, invece, ne abbia calibrato la disposizione con mente ordinatrice. Sicuramente la fortuità dell'automatismo emerge all'inizio, quando visualizza l'opera, per poi organizzare gli elementi, che, nella loro polisignificanza, stimolano l'osservatore a cogliere relazioni analogiche tra loro. Infatti, anche quando gli oggetti, presenti in un ambiente, sembrano avulsi dal contesto, e, al primo sguardo, talora sembrano dipinti per pura casualità, suscitano lo "scatto" di una serie di relazioni che aumentano e si espandono, sogguardando l'opera in momenti successivi, tanto da scoprire ogni volta significanze ulteriori.

In effetti, nella sua pittura, più calibrata e composita, negli anni messicani, gli oggetti sono soggetti allo spostamento, sono reperibili in luoghi altri rispetto a quelli consueti, abitano negli spazi immaginari trascorrendo dall'inconscio al sovramondo (cfr. Cap. II; Cap. VII), e, in ogni caso, quando appaiono nelle "scene" dipinte, come proiezioni dell'interiore, come non si combinano completamente per fortuità, così non sono totalmente incongruenti. Infatti, osservando specialmente le opere degli anni Cinquanta fino alla scomparsa, gli oggetti che vi appaiono non suscitano uno *shock* provocato dal loro accostamento incongruo, come negli esiti magrittiani e dechirichiani, in cui talora, mutano e si invertono i rapporti di scala, anche se talvolta, come indicato, sono decontestualizzati dall'ambiente consueto per cui la loro collocazione diventa spaesante. Spesso sono impiegati in modo diverso da quello abituale, cosicché quelli ordinari svolgono funzioni "altre" che si connettono al percorso alchemico interiore, mentre intervengono come "rivelazioni" nel quotidiano, poiché, assumono un alone magico, creando un'atmosfera altrettanto magica, insolita[645],

[645] "Todo es terrestre y conocido, pero responde a otra economía, y está dotado de otras propiedades. Además, este mundo desconcertante posee, y de aquí su fuerza, una coherencia indiscutible: no consiste en mil denegaciones diferentes y heteróclitas del mundo real. En este caso, no merecería el nombre de mundo porque aparecería como una especie de baratillo de extravagancias arbitrarias e insignificantes. Aquí, las extrañezas abundan pero dejan de ser

talvolta metamorfizzati nel materiale, mutando di aspetto, di forma, di dimensioni (Caillois, 1966: 16) come quelli magrittiani (cfr. paragrafo 8.5. e Cap. III).

Generano o inducono al dubbio, infatti, che non deriva, però, dal *non-sense*, come nei dipinti dell'artista belga, anche se suscitano spaesamento iniziale, ma che invita a percorrere itinerari sconosciuti, tra relazioni inconsuete con gli altri elementi compositivi**,** suggerendo significanze ulteriori, attraverso il loro valore simbolico, come nell'atmosfera metafisica della pittura dechirichiana (cfr. Cap. VII).

Invitano ad indagare per corrispondenze analogiche, che rinviano propriamente al linguaggio delle associazioni poetiche, più che alle associazioni psichiche, trasferendo l'analogia, che prevede una porzione di somiglianza in comune tra le cose, dalla poesia alla pittura, così da alimentare l'immaginazione e arricchire l'opera polisignificante.

Il riferimento immediato è Rimbaud, che nell'aura simbolista proponeva l' "alchimia del verbo", già menzionata nei capitoli precedenti, come sottolinea André Breton nel secondo manifesto surrealista, alludendo alle capacità creative della parola poetica.

> Alchimia del verbo: queste parole che oggi si vanno ripetendo un po' a casaccio esigono che le si prenda alla lettera. […] "Alchimia del verbo": possiamo anche rammaricarci che la parola 'verbo' sia presa qui in un senso un po' restrittivo, e del resto Rimbaud sembra riconoscere che il "vecchiume poetico" prende troppo posto in quell'alchimia. Il verbo è ben altro; per i cabalisti, ad esempio, è a sua immagine che è creata l'anima umana; è noto come lo si è fatto risalire fino ad essere il primo esemplare della causa delle cause; per questo è in ciò che temiamo come in ciò che scriviamo, come in ciò che amiamo (Breton, 2018: 134).

Ricollegarsi alla poetica simbolista comporta di spaziare nella polisignificanza, propria della parola poetica[646], che assumendo pregnanza semantica, permette di scandagliare nella ricerca di significanze recondite, scoprendone il carattere evocativo, suggestivo, spirituale, come rivelazione illuminante. Così un oggetto, come ogni altro elemento pittorico, può "caricarsi" di significanze, diventando evocativo e rivelatorio, in rapporto alle emozioni, ai desideri, quasi, paradossalmente, in relazione all'oggetto desiderato che si reifica in quello

---

gratuitas en la medida en que se repiten y sobre todo en que mutuamente se articulan" (Caillois, 1966: 17).

[646] "Para Breton no hay diferencia de propósitos fundamentales entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la plástica: 'la poesía ha arraigado tan firmemente en la pintura que ésta puede, en nuestros días, pretender compartir, en gran medida, con aquélla el objetivo más vasto de cuantos pueda ocuparse, que es, según palabras de Hegel, el de revelar a la conciencia las potencias de la vida espiritual… La pintura liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu'" (Breton, 1935, cit. Celorio, 1997: 11), come scrive in *Situation surréaliste de l'objet.*

dipinto, pur rinviando ad altro, nel momento stesso in cui innesca relazioni con altri oggetti presenti in una composizione artistica. In verità, orientarsi verso il simbolismo, non è un approccio riduttivo, come abbiamo esaminato nel capitolo quinto, dedicato al confronto tra le immagini pittoriche di Remedios e quelle cinematografiche di Luis Buñuel, poiché invita a spaziare, come indicato, nella polisignificanza, a individuare i sensi riposti, a indagare sulle possibili relazioni e corrispondenze nell'ambito della ricerca che può proseguire all'infinito. Specialmente le opere di Remedios, in cui appaiono più pronunciati i riferimenti alchemico esoterici, procedere secondo il rapporto analogico può permettere di cogliere i significati profondi dell'opera. Sicuramente per lei, l'approssimarsi, non solo all'alchimia e all'esoterismo, ma alle dottrine spiritualiste, ha contribuito a connotare le sue creazioni pittoriche di mistero, per cui l'indagine nell'oltre, l'idea di avanzare verso l'indecifrabile è consona alla sua ricerca e, quindi, anche, adeguata per un approccio interpretativo. Scavare nell'oscurità, nell'attesa di rivelazioni, scalare una montagna, nel desiderio di elevarsi procedendo nel superamento di tappe per l'ascesa spirituale, come proposto da Réne Daumal nella novella *Le Mont Analogue* (cfr. Cap. VI), da lei conosciuta come gli esiti degli esponenti del gruppo *Grand Jeu* (cfr. Cap. I; Cap. II; Cap. IV) e la relativa rivista, in cui appaiono alcuni *essais* dedicati a Rimbaud[647], non è un luogo comune, ma diventa un aspetto specifico della sua ricerca.

Il linguaggio simbolico, di retaggio dichiaratamente simbolista, cui approdano sia i surrealisti, sia gli artisti metafisici, che emerge dall'interpretazione critica delle creazioni di Remedios, si basa essenzialmente sull'accostamento inconsueto, ma per "somiglianza", che nel suo caso riguarda, prevalentemente, contenuti alchemici ed esoterici, rispetto alla combinazione per dissimiglianza o dissimilitudine[648], per cui risulta difficile stabilire rapporti tra le cose e produrre inferenze, anche per cogliere relazioni alogiche.

---

[647] In un *Essai* pubblicato sul numero 2 della rivista *Le Grand Jeu*, nella primavera del 1929, il gruppo propone precisi riferimenti alla poetica di Rimbaud: "Ces trois essais ne sont pas des essais "sur Rimbaud". […] Il s'agit simplement, ici, sur l'exemple de Rimbaud, de fixer un point essentiel de notre pensée. A savoir: Qu'un homme peut, selon une certaine méthode dite mystique, atteindre à la perception immédiate d'un autre univers, incommensurable à ses sens et irréductible à son entendement; Que la connaissance de cet univers marque une étape intermédiaire entre la conscience individuelle et l'autre. Elle appartient en commun à tous ceux qui, à une période de leur vie, ont voulu désespérément dépasser les possibilités inhérentes à leur espèce et ont esquissé le départ mortel. Rimbaud a été très loin dans cette voie. […] Et si la plupart des mystiques en furent victimes, Rimbaud, au moins, en fut sauvé pour avoir compris l'inéluctable nécessité de la révolte la plus absolue". La pagina si trovava nella esposizione *Da Magritte a Duchamp/ De Magritte a Duchamp* a Pisa nel 2018 (cfr. Bibliografia) e la copertina appare negli "Inédits de A. Rimbaud/ Inéditos por A. Rimbaud", *Le Grand Jeu/ El Grande Juego*, 1929. Recuperato da http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/functions/ead/attached/FRM5050-X0031_0000085/FRM5050-X0031_0000085_e0003738.pdf (30/12/2019).

[648] Pensiamo alla parola e al suo doppio nel paroliberismo futurista che si basa sulla combinazione analogica dissonante. Nel Manifesto della letteratura del 1912 Filippo Tommaso Marinetti condensa in tale aspetto del linguaggio analogico, anche l'associazione psichica, termine di riferimento per l'automatismo psichico puro surrealista che, procedendo nei meandri dell'inconscio, rispetto agli stati d'animo plastico, alla istintualità belluina ed al lirismo emotivo della macchina, predilige l'accostamento fortuito destabilizzante ponendo in crisi i canoni dell'arte come estetica.

Con questo non intendiamo dire che le sue opere permettono di cogliere con maggior facilità le corrispondenze tra elementi e oggetti negli interni domestici o negli spazi oscuri e illimitati dell'invisibile, in quanto che sollecitano, in ogni caso, a percorrere i molteplici sentieri della polisignificanza**,** ma che, prediligendo la "consonanza" rispetto alla "dissonanza", l'artista opera per affinità e secondo un accordo armonico tra gli elementi e gli oggetti.

Solitamente la dissonanza, lo iato, lo spaesamento, che l'accostamento degli oggetti può provocare in un'opera, orientano lo sguardo verso l'aura assoluta e altrettanto spaesante della pittura metafisica, in cui ogni elemento diventa polisignificante e gravido di valore simbolico, e rinviano alle concezioni che campeggiano nelle avanguardie storiche dei primi decenni del novecento, dal dadaismo al surrealismo, che scardinano e destrutturano i linguaggi tradizionali e conducono alla deriva il canone del bello, destabilizzando l'osservatore[649].

In tal senso Remedios Varo sembra transitare nel suo percorso creativo, dal simbolismo al surrealismo, dal realismo magico alla metafisica, quindi, dal surreale al fantastico visionario, con estrema libertà, ma, probabilmente, non sempre in maniera del tutto consapevole, in relazione a continui apporti e conoscenze, procedendo su binari paralleli e scorrendo lungo direzioni biunivoche, talora anche incrociandone i percorsi, per integrare elementi, aspetti, concezioni che diventano fondanti per la sua poetica.

Considerando, allora, il rapporto con il surrealismo sorgono alcune questioni: si chiarificano come oggetti gratuiti associati secondo un gioco ironico? Sono oggetti a funzionamento simbolico oppure oggetti-feticcio abbinati per contrasto e opposizione? Potrebbero identificarsi con gli oggetti a funzionamento simbolico[650], tipici dell'atmosfera surrealista?

Questi ultimi, creati appositamente nel corso degli anni Trenta dagli artisti come *assemblages* di oggetti trovati o di materiali solitamente adottati per la creazione artistica, sono capaci di suscitare effetti di spaesamento in quanto giocano, come indicato, sulla decontestualizzazione, rinviando all'onnipotenza del desiderio, spesso di carattere erotico e sessuale. In verità, se poniamo maggior attenzione, osserviamo che gli oggetti dipinti nelle creazioni artistiche di Remedios sono "oggetti desideranti", nel senso che rinviano al desiderio di proiettarsi verso il meraviglioso e verso una edificazione che permetta di raggiungere la vera conoscenza, ma non assumono connotazioni in relazione alla

[649] Considerando l'espressione di Lautréamont sulla concezione del bello, già menzionata (cfr. Cap. II), merita aggiungere che "la bellezza non è neanche più pensabile in quanto tale, perché è proprio il concetto che rappresenta la chiusura dello spazio ideologico occidentale come spazio armonico" (Binni, 2003: 40), mentre la bellezza convulsa è completamente il contrario.

[650] Nel 1924, nell'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, André Breton proponeva di fabbricare "alcuni di quegli oggetti che si scorgono nei sogni". Riconducendosi agli oggetti "muti" di Alberto Giacometti, Salvador Dalí realizza nel 1930 vari "oggetti a funzionamento simbolico", spiegando sulle pagine della rivista *Le Surréalisme au service de la révolution*, nel numero 3 del 1931, che: "Questi oggetti, che si prestano a un minimo di funzionamento meccanico, sono basati su fantasmi e rappresentazioni suscettibili d'essere provocate dalla realizzazione d'atti incoscienti. […] Gli oggetti a funzionamento simbolico non danno adito a preoccupazioni formali. Dipendono soltanto dall'immaginazione amorosa di ciascuno e sono extraplastici" (Dalí, 1931: 16).

pulsione libidica, anche se rispecchiano il carattere onirico, situandosi sulla "soglia" tra conscio e inconscio. Chiaramente sono ironici nel momento in cui comportano l'assunzione di consapevolezza e l'interpretazione critica, non solo da parte dell'osservatore, ma da parte dell'artista stessa che organizza la composizione pittorica.

Più che spiazzare l'osservatore per l'accostamento fortuito di impronta casuale, possiamo, quindi, ribadire che generano stupore, per cui questi è come invitato a entrare in un'atmosfera magica, incantata, per avanzare nella scoperta relativa alle significanze molteplici delle immagini alimentatrici del suo universo visionario di cui gli oggetti costituiscono, unitamente alle figure ed agli ambienti, le componenti essenziali.

Non si caratterizzano come oggetti trovati o fabbricati, *ready made* di matrice dadaista, in ogni caso, che giocano sulla deviazione del senso, diventando afunzionali, anzi, si caratterizzano proprio per una o più "funzioni" che spesso si distaccano dall'ordinario, assumendo valore significante nell'ambito di un itinerario rivolto alla perfezione ed all'elevazione interiore con gli apporti dell'alchimia e dello spiritualismo. Nella loro integrazione e mescolanza gli oggetti nelle sue opere sono capaci di rendere poetico l'ambiente, non di produrre spostamenti dal versante estetico a quello verbale secondo un'ottica rivoluzionaria sempre di connotazione dada-surrealista.

In verità, se consideriamo l'oggetto surrealista solitamente istituisce e alimenta una trama di rapporti che si impostano sulla base di un sistema linguistico destrutturante, di cui diventa l'attivatore, testimoniandosi in presenza in luogo del soggetto assente.

Lanfranco Binni suggerisce:

> All'agitazione gestuale e provocatoria di Dada […] il surrealismo opporrà una tematizzazione onirica e fantasmatica dell'oggetto, un modo di appropriazione attinente al registro simbolico. […] In un abbozzo di catalogo Breton mostra di considerare l'oggetto surrealista come un qualcosa a parte, da non confondere con il *ready made* o con l'oggetto trovato. […] *Objets naturels, naturels interprétés, naturels incorporés, perturbés, trouvés, sauvages, mathématiques, de fous.* […] L'oggetto surrealista propriamente detto appare come il *telos* di un'evoluzione e il punto di convergenza di diverse storie, la cui somma costituirebbe la storia dell'oggetto e del lavoro di trasformazione esercitato su di esso dal desiderio umano (Binni, 2003: 86-87).

Distinto, quindi, dall'oggetto "già fatto" o "già pronto" di carattere tecnico-industriale, nella produzione creativa dell'avanguardia surrealista l'*objet trouvé* sembra connotarsi per l'appartenenza al mondo naturale, come il filo di paglia trovato da Max Ernst sulla spiaggia, ma, nondimeno, anche a quello artificiale, se consideriamo quelli di Salvador Dalí, come *Objet scatologique (Le Soulier de Gala*) (1931), comunque, nella congerie di oggetti elaborati dagli artisti,

compaiono quelli onirici a funzionamento simbolico, reali e virtuali, mobili e muti, fantomatici, poemi-oggetto, ma anche feticci seduttivi o potenziatori del desiderio.

Inoltre, osservando il panorama dell'avanguardia, appare inevitabile riferirsi alla *Esposizione surrealista di oggetti* del 1936 presso Charles Ratton in rue de Marignan a Parigi, nei cui riguardi André Breton esprime indicazioni sintetiche in forma poetica spaesante sulle varie tipologie:

> I bauletti-bagaglio hanno forma di crisalide e i serpenti hanno fatto delle fisarmoniche il proprio domicilio. L'impalcatura da muratore, sorpresa classica, in cui di solito si trova la giraffa, trasporta una torre dove abita una signora con l'edera al posto dei capelli. Si tratta dell'esposizione di oggetti surrealisti. […] Infine ecco alcuni vialetti da giardino lastricati di agate, fiancheggiati da fuochi fatui: la natura è stata così gentile da prestarci la sua collaborazione. Ci sono anche gli oggetti trovati su una scala, sempre su una scala: "La strada che porta in alto e quella che porta in basso sono un'unica strada" (Eraclito). Ogni cosa smarrita che ci giunga a portata di mano deve essere considerata come un precipitato del nostro desiderio. Alternando con i precedenti, i soli fissi, i soli risparmiati dal riso panico che distribuiscono la sequenza degli ultimi disegni animati e la contemplazione a buona distanza dei cicloni, gli oggetti-dio di certe regioni e di certe epoche, scelti tra tutti in base alla sonora sconfitta che infliggono alle leggi della rappresentazione figurativa che noi seguiamo, che invidiamo in specialissimo modo per il loro potere evocatore, che consideriamo depositari, in arte, di quella grazia che vorremmo riconquistare (Breton, 1936, cit. Nadeau, 1972: 396).

Chiaramente l'oggetto cambia funzione o meglio assume valore diverso in relazione al soggetto che lo "agisce" e che lo sceglie, anche se non a livello intenzionale, ma involontario, nell'atmosfera surrealista, poiché dipende dal subconscio, per cui se lo sguardo ironico "agisce" disarticolando il reale e permettendo lo slancio dello spirito nel surreale, fino ad assegnare agli oggetti una funzione grottesca, unendo il tragico e il comico, d'altro canto il paranoico interpreta criticamente gli oggetti del mondo esteriore spostandoli dal contesto e dall'impiego abituale così da "esprimere materialmente il mondo delirante dell'irrazionalità concreta e identificandosi in essa senza ritrovare, come l'umorista, il suo stato iniziale" (Dalí, cit. Duplessis, 1954: 36).

Potremmo dire che lo sguardo di Remedios si approssima all'atteggiamento ironico, anziché al paranoico, anche se "partecipa" dell'atteggiamento interpretativo critico (cfr. Cap. III), senza, però, indugiare negli stati deliranti e ossessionali, tipicamente daliniani, né tantomeno nel tragicomico, poiché, come indicato, i suoi oggetti emergono ogni volta nello stato di soglia ed, a quel punto, l'artista, a livello involontario e volontario, li pone in relazione o associa con le immagini archetipiche dell'inconscio individuale e collettivo, così da diventare ricorrenti, simbolici, totemici, e ne assume consapevolezza elaborandone le forme

nelle sue opere che si aprono a spazi onirici e visionari, per cui l'universo reale si connette al fantastico, come la veglia e il sonno. Si può cogliere "la afinidad entre los objetos, entre los seres, entre los seres y los objetos" (Guigon, 1991: 21) in relazione alla capacità di captare "las llamadas del misterio". Infatti, le simbologie che si manifestano e che arricchiscono i contenuti dell'opera pittorica di Remedios se, per un lato, dipendono da una pratica quotidiana, dall'uso di oggetti che hanno assunto determinate significanze in rapporto all'inconscio collettivo, diventando, così, archetipici, dall'altro si caricano di valenze che derivano dal sottofondo personale, dall'inconscio individuale, diventando totemici, dal momento che in essi si concentrano i suoi desideri e, talora, le sue inquietudini. Sia quelli "naturali" del mondo *ab origine,* sia quelli "artigianali", "industriali" dell'ambiente domestico, assumono il medesimo rilievo cultuale, quindi un significato sacrale, rituale, certamente, e in maniera più precisa, apotropaico, ma sono sempre assunti per creare "poesia" e sollecitano sempre un confronto inevitabile con lo stato di consapevolezza e di veglia.

Infatti, il "processo" che segna la loro comparsa nell'opera, è caratterizzato da una "traccia" involontaria e da una volontaria, poiché ciò dipende dallo "stato di soglia", come menzionato (cfr. Cap. II; Cap. III), in cui si situa il lavoro dell'artista. Questo significa che non possiamo stabilire nettamente quanto può derivare dalla volontà e quanto dall'automatismo, o meglio quanto spazio è garantito all'intervento volontario e involontario, nel transito continuo tra uno stato e l'altro, poiché ciò deriva dal momento da lei vissuto, dall'*entorno* in cui compone l'opera, per cui nel fluttuare continuo dal cosciente all'incosciente e viceversa, niente può essere determinato. Nella loro convivenza i "valori" cambiano ogni volta e ogni momento, nel "fare l'opera", mentre il caso consiste proprio in questa labilità, nell'impossibilità di individuare "misure", di quantificare. D'altra parte, come "soppesare" in tali termini il lavoro di un'artista? Ciò che possiamo dire è che il nostro sguardo percepisce una composizione calibrata e gli oggetti che vi si inseriscono, come presenze "volontarie" e "involontarie", suscitano la meditazione, la riflessione critica, nel momento stesso in cui generano poetica armonia. Questo significa, come ribadito più volte, che Remedios, mentre propone aspetti simbolici, misteriosi, immaginifici, come fantasie pure che scattano dall'automatismo psichico, condensa nelle sue creazioni anche la forza del pensiero, l'energia che si trasfonde dalla meditazione, capace di comportare la conoscenza di se stessi ed anche di originare ulteriori energie per approdare ad un rinnovamento di sé. Nel cambiamento, passo dopo passo, senza inutili sforzi, ognuno di essi è cadenzato per giungere alla edificazione personale e camminare fino alla sommità che coincide con la scoperta della verità, come processo continuo, da ripercorrere ogni volta, senza assolute certezze.

In tal senso gli oggetti, diventano *transfert* di emozioni, pulsioni, desideri, associazioni inconsce, che derivano dagli spazi interiori e dal vissuto quotidiano, acquistano una dimensione intima, e, al tempo stesso, sono emblemi che sollecitano corrispondenze analogiche e amplificano energie potenziatrici e

produttrici di immagini e visioni che si connotano per il valore evocativo nei luoghi/ non luoghi del meraviglioso, tipici delle *Wunderkammer.*

Nell'*hic et nunc*, che diventa momento eternato in un'atmosfera senza tempo, (cfr. Cap. VI; Cap. VII) che caratterizza ogni composizione intessuta sugli aspetti del mondo ordinario, essendo ricorrenti come oggetti-feticcio, dotati di un'energia primordiale, di carattere magico, talora possono assumere significato salvifico o premonitore, o coincidere con l'oggetto del desiderio ricercato nelle peregrinazioni dell'eroina, al compimento del viaggio.

*Objets naturels*, come l'uovo, o artificiali, come la sfera, alimentano il valore rituale, assumono "forza iconica", come sottolinea Sara Damiani (2010: 176), per cui arricchiscono con la loro forma materiale l'immaginario. Così il vaso, l'alambicco alchemico, utili per la mescolanza nel processo di trasmutazione e, in quanto simboli della ricerca della verità, assumono valore archetipico o salvifico, non producono spaesamento, ribadiamo, per l'incongruenza generata dall'uso improprio, ma hanno la capacità di produrre visioni, di attivare la manifestazione di figure polimorfe e fantasmatiche, di sollecitare la divergenza, o "accumulare le situazioni di devianza, tutto ciò -che, in verità, sarebbe e- fa parte integrante della situazione surrealista dell'oggetto" (Gabellone, 1977: 89), ma che si colloca sul piano di uno spazio magico, fantastico, in cui è di scena la creazione poetica di significanze simboliche in relazione al percorso alchemico.

Così, nelle opere di Remedios appare l'uovo cosmico, uno dei simboli fondamentali dell'alchimia, che rinvia all'eternità, "tradicional forma de la piedra filosofal" (Cirlot, 1982: 244), "centro della "flor cósmica" come spiega Magnolia Rivera.

> Está "también simbolizado por la esfera" y representa "el germen de toda creación así como la Gran Rueda" que contiene el Universo' (Cooper, 2002: 92). Es útero, rueda y origen del mundo, y sobre todo 'tiempo y espacio cósmicos', otro símbolo del eterno retorno (Rivera, 2009: 173).

Appare raffigurato nell'opera o suggerito attraverso altri elementi, come, per esempio, "los carros cósmicos" o "navecillas", come in *Nave astral* (1960), o quelle presenti in *Tránsito en espiral* (1962), o in *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), in cui il mezzo utilizzato dalla "heroina buscadora", per accostamento inconsueto e spaesante**,** mostra un'abbottonatura come quella di un abito, diventando, quindi, di tessuto; così la forma del "ropaje" in *Monja en bicicleta* (1961) o *Hacia la torre* (1960) o la "trampa tejida" di pelo in cui viaggia la coppia in *La huida* (1961). Alcune opere addirittura assumono la forma ovale-ovoidale come *Planta insumisa* (1961) o *Mujer lechuza volando* (1957) a testimoniare il rapporto analogico-simbolico che rinvia anche all'ellissoide, come emblema del tempo e dello spazio, o alla forma del numero otto rovesciato, come nel piatto di vetro ricoperto di foglia d'oro *Mujer lechuza volando* (1957) o in *La*

*abeja adolorida* (1957), o ancora in *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961), in cui la forma rinvia alla "flor cósmica", come indicato, o *Gitana y Arlequín* (1947), in cui le uova appaiono completamente rotte.

La sfera che gravita nello spazio, quasi moltiplicandosi, trasparente e leggera, eterea, come apparizione prossima a scomparire, è un altro oggetto ricorrente, come in *Revelación o El relojero* (1955), in cui, più che oggetto del vissuto che assume connotazioni simboliche, sembra un elemento sopraggiunto dallo spazio, da un altro pianeta, metafisico se non trascendente**.**

Jorge Luis Borges, tra gli autori preferiti di Remedios, scrive:

> La esfera es el más uniforme de los cuerpos **s**ólidos, ya que todos los puntos de la superficie equidistan del centro. Por eso y por su facultad de girar alrededor del eje sin cambiar de lugar y sin exceder sus límites, Platón (Timeo: 33) aprobó la decisión del Demiurgo, que dio forma esférica al mundo. […] Dotó, así, de vastos animales esféricos a la zoología fantástica y censuró a los torpes astrónomos que no querían entender que el movimiento circular de los cuerpos celestes era espontáneo y volontario (Borges, 1983, cit. Rivera, 2009: 99).

Per Remedios diventa significante della perfezione, essenza divina, totalità assoluta, "unità", come suggerisce lei stessa, commentando l'opera *Hallazgo* (1956): "esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior" (Mendoza Bolio, 2010: 168) (cfr. Cap. VI; Cap. VII) o nella lettera a uno scienziato: "una especie de perla, que ha salido por la ventana como una flecha, elevándose en el espacio y desapareciendo de mi vista rápidamente" (Varo, 1990: 232). Così quando esplica gli elementi iconologici riguardo a *Ermitaño* (1955), insiste nel considerare la sfera come totalità, raffigurata, in tal caso, come congiunzione armonica tra *yin* e *yang*: "dentro del pecho tiene a Yan[g] y Yin, el más hermoso símbolo a mi juicio de la unidad interior, pues el símbolo está rodeado de un círculo y se ha convertido en unidad" (Mendoza Bolio, 2010: 163).

Magnolia Rivera scrive:

> Encuentra este tema de la esfera como centro y símbolo de la divinidad y de la unidad, en la religión, la filosofía, la matemática, la arquitectura y en muchos otros ámbitos del saber humano. De esta manera hace de la esfera un *leitmotif* de su obra, un asunto recurrente, constante (Rivera, 2009: 100).

Diventa, altresì, il *deus ex machina*, che muove e determina le cose del mondo, ma, più che coincidere con un'entità divina, esprime l'idea di un motore interno che muove l'universo, come energia insita nelle forze e nei legami della natura, anche se non strettamente di carattere meccanicistico, in quanto che tale concezione non concederebbe spazio alla casualità e all'emersione dell'inconscio,

collegando, in verità, ogni effetto alla propria causa, bloccando ogni possibilità di deragliamento. L'energia che si sprigiona dalla sfera è, invece, un effetto più prossimo alle convinzioni animistiche, spritualistiche, panteistiche relative all'*anima mundi*, (cfr. Cap. VI; Cap. VII) e, in tal senso, è da intendere nell'opera *Tres destinos* (1956), in cui sembra che i personaggi siano mossi da una macchina azionata: "a su vez por una polea que va hasta un astro y esté mueve el total" (Varo, cit. Mendoza Bolio, 2010: 170). L'astro è energia cosmica che si trasfonde nel 'meccanismo' delle forze incessanti dell'esistenza, della creazione e rigenerazione continua, senza tregua. Aggiunge l'artista: "Ese astro representa el destino de esa gente que, sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán" (Menzoza Bolio, 2010: 170). E' un emblema, inoltre, della conoscenza, quale apparizione, illuminazione epifanica, come in *Revelación o Relojero*, come menzionato precedentemente (cfr. Cap. VI; Cap. VII). "Para Remedios Varo, la esfera es mística, es un símbolo metafísico, y representa la espiritualidad y la conexión entre el hombre y la divinidad, la unión entre la Tierra y el cosmos" (Rivera, 2009: 102).

Al tempo stesso gli orologi a pendolo, che compaiono nella medesima opera, sono altrettanti oggetti che rinviano all'unità di tempo e spazio, ambedue incalcolabili e incommensurabili, al di là del tempo cronologico, misurato dallo strumento di precisione. Quest'ultimo è disposto sul tavolo, ma, in realtà, il tempo sfugge, poiché è infinito come tempo coscienziale, e l'orologiaio, intento al suo lavoro, assiste alla "visione".

"Los lugares pueden parecer distintos, pero en realidad los unifica el tiempo, uno solo, que nuestra cultura ha dividido en segundos, minutos, horas, etc., pero que en realidad es el eterno presente" (Varo, cit. Rivera, 2009: 118), como "representación cíclica, espiritual, universal y circular" (Rivera, 2009: 119), come appare in *Tejido espacio-tiempo* (1954), in cui le due figure-emblema del maschile e del femminile partecipi alle "nozze alchemiche", contengono meccanismi di orologio, mentre sormontano ruote utili per muoversi. Compaiono orologi in *Au bonheur des dames* (1956) o in *Tailleur pour dames* (1957), o ancora in *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960), "relojes detenidos" e "manecillas inmóviles", come precisa "Octavio Paz en sus versos acerca de la obra de Varo (*Apariciones*)" (Rivera, 2009: 119) similmente agli orologi molli daliniani in quanto che si eclissano nel tempo di durata, infnito svolgersi di un'energia incessante nell'eterno ritorno, come la ruota, altro oggetto che arricchisce l'opera di Remedios Varo, come emblema del tempo e dell'essere umano dinamico (cfr. Cap. VI).

Anche lo specchio, rotondo o ovale, nonostante appaia in misura minore rispetto ad altri oggetti nelle opere di Remedios, che preferisce inserire il doppio volto a forma di cuore, raccoglie in sé molteplici significanze che procedono dall'antichità, lungo il passaggio dei secoli. Emblema del doppio, come indicato all'inizio del capitolo, in quanto consente il rispecchiamento per scoprire non l'unico, ma i molteplici *alter ego*, che nell'opera di Varo, campeggiano come presenze ironiche ed enigmatiche, ogni volta, di se stessa, assume, come tanti altri

elementi nelle sue creazioni, significato esoterico, in relazione al cammino alchemico verso la scoperta di se stessa. Lo specchio assume, come molti altri elementi nelle sue creazioni, un significato esoterico, in relazione al viaggio alchemico verso la scoperta di se stessa. Titus Burckhardt (2001:7) dice: "El espejo es, en efecto, el símbolo más directo de la visión espiritual, de la *contemplatio*, y en general de la *gnòsis*". Oggetto segreto e misterioso riflette l'essere umano e gli astri, microcosmo e macrocosmo in uno spazio che si amplifica e distorce nel riflesso, trasforma ogni perfetta costruzione umana, così da permettere di avanzare nell'oltre. Addirittura in *Los amantes* (1963) si sostituisce ai volti umani delle due figure che incrociano le mani sedute su una panchina, riflettendo le caratteristiche di un unico volto, identico in ambedue, l'uno a specchio dell'altro, come quello di un androgino, che deriva dalla fusione dell'essere femminile con l'essere maschile, due elementi che partecipano di una sola essenza.

> El espejo en la obra de Remedios Varo también refleja una imagen única: la de ella misma, su autorretrato. En la indagación personal y en su propia presencia autobiográfica, en los rostros repetidos, similares al de ella, se encuentra esta otra realidad quizá más necesaria que las anteriores. Aunque no hay ninguna obra pintada por Remedios en la que denotativamente ella aparezca reflejada - mucho menos en los rostros proyectados en los espejos que pinta- es su imagen desdoblada, copiada múltiples veces, la que vemos en la mayoría de sus cuadros. Sus pinturas son espejos de ella misma. Y el espejo, en este contexto, no es símbolo de vanidad, sino de autoconocimiento. No es juguete, sino instrumento de búsqueda y de encuentro, de reflexión y de hallazgo. Es la dualidad que se complementa y que se contrapone. [. ..] Toda la obra de Remedios Varo es un reflejo de su propio universo interior. Su alma. Todo el cosmos. Octavio Paz […] la ha definido […] "pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, el revés del mundo" (Paz, 1967, cit. Rivera, 2009: 134). […]. El espejo es la metáfora de la dualidad complementaria y de la otra realidad. Representa al Yo, al Otro, a la espiritualidad y a la unidad (Rivera, 2009:135).

In *Creación con rayos astrales* (1955) tre ampie superfici specchianti circolari disposte a terra in uno spazio interno che si apre in alto sullo spazio cosmico visibile attraverso un'ampia cavità circolare, riflettono raggi astrali che raggiungono, come doppio riflesso o sua composizione, le parti focali del corpo, il cuore, la testa, l'ombelico, il ginocchio, di un essere, ancora una volta un androgino, che si presenta calvo e nudo di fronte al grande saggio seduto, un altro androgino, con un piccolo specchio trattenuto dalla mano sinistra, che riflette un raggio di luce stellare che, nel suo sdoppiamento, giunge diretto al cuore della figura in piedi. Sembrano specchi concavi orientati verso l'infinito capaci di riflettere la luce-energia cosmica che alimenta ogni essere sulla terra, generando

un incrocio di linee-raggi che esprimono la congiunzione armonica tra anima individuale e anima del mondo, come influssi celesti che accompagnano la vita terrena. "El espejo, según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot es 'el órgano de autocontemplación y reflejo del universo'" (Rivera, 2009: 135).

La *copa* è un altro oggetto che agisce sul piano simbolico esoterico, come il *vaso*, *el huevo cósmico*, *la flor*; contenente in relazione al contenuto; talora raccoglie l'acqua, linfa della vita, come in *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), oppure riflette la luna, che assume un significato altrettanto simbolico, come in *Nacer de nuevo* (1960), in cui una figura femminile che appare da una parete frantumata, come se fosse di cartapesta, ammira ciò che contiene, l'immagine specchiante del pianeta considerato, in senso mitico e metaforico, come corpo astrale. Due coppe opposte costituiscono "el huevo del mundo", come simbolo cosmico; in ogni caso la *copa* rinvia al Sacro Graal, quindi al raggiungimento della saggezza.

> En la superficie del lago de la obra de Remedios Varo titulada *Reflejo Lunar* (1957), no se observa la imagen mimética del átomo que flota cerca del agua, y en todo el espacio visual del cuadro tampoco vemos a la luna cuya imagen sí aparece proyectada en el agua. Algo similar sucede con el reflejo de la luna en el líquido de la copa en la pintura titulada *Nacer de nuevo*: aunque la luna sí aparece en el firmamento, su proyección en la copa no obedece a las leyes de la perspectiva. Más bien pareciera atender precisamente a leyes sobrenaturales. En la magia, como en el surrealismo, sí hay cabida a la distorción de la realidad. La luna se refleja con insistencia en las obras de Remedios Varo y es a veces el contenido del espejo mismo, la superficie en donde la realidad ha de proyectarse (Rivera, 2009: 132).

Così in *Elixir* (1957) o in *Expedición del agua áurea* (1962) la coppa compare come oggetto sacrale e rituale, tra magia e religione, alchimia e spiritualismo, all'interno spesso di un'ambientazione medioevale, che permette di ricordare le leggende bretoni, come in *Invocación* (1963) o *Caballero encantado* (1961).

Numerosi sono, comunque, gli oggetti, che arricchiscono l'ambiente e la scena, così da innescare una serie di rimandi e di corrispondenze che alimentano la polisignificanza di ogni creazione artistica. Così, nelle opere in cui emerge il tema del *hilo* e del *teijdo*, in relazione al potenziale creativo femminile e all'impegno nello svolgimento di compiti riferibili al processo alchemico, appaiono il filo, come in *Tejedora roja* (1956) o *Les feuilles mortes* (1956), i ferri per la calza, in *Tejedora de Verona* (1956), l'arcolaio, come in *Ciencia inútil* o *El alquimista*, l'ago, come in *Bordando el manto terrestre* (1961). Il rocchetto di filo, utile per il *bordado* e per la *costura*, si coglie appena nel cesto del cucito da cui emerge un drappo di stoffa in *Mimetismo* (1960) o, insieme ad altri oggetti, come una trottola, un paio di occhiali, un orologio, una chiave, nel cestino trattenuto dalla figura femminile di *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960). La bussola, utile per

il viaggio della conoscenza, si può individuare in *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) o *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961) sopra un tavolo a ruote in cui compaiono, unitamente alle forbici, pianticelle in vitro come in *Planta insumisa* (1961) o, appesa al collo di una figura che sfila per presentare un modello di abito da viaggio, in *Tailleur pour dames* (1957). Così nelle parti interne del mantello del *Vagabundo* (1957), che diventa l'emblema dell'essere umano sempre in transito, si individuano molteplici oggetti che porta con sé, come in una casa mobile, di cui non può liberarsi, come sottolinea l'artista stessa:

> el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene una puertecilla que se puede cerrar con llave, algunas partes del traje son de madera, pero -como digo- el hombre no está liberado. En un lado del traje hay un recoveco que equivale a la sala, allí hay un retrato colgado con tres libros; en el pecho lleva una maceta donde cultiva una rosa, planta más fina y delicada que la que encuentra por esos bosques, pero necesita el retrato, la rosa, añoranza de un jardincito en una casa, y su gato. No es verdaderamente libre (Mendoza Bolio, 2010: 175).

In *Fenómeno de ingravidez* (1963) appaiono sui ripiani inseriti nel paramento murario mappamondi e strumenti scientifici a disposizione dello studioso sorpreso della perdita di gravità del globo terrestre ellissoidale, sospeso nello spazio rispetto alla luna. Una miriade di pietre magiche e cristalli trasparenti di forme diverse si intravedono in un recipiente dietro il personaggio che in *Armonía* (1956) è impegnato a comporre con elementi naturali, pietre magiche e poliedri il pentagramma musicale per trovarsi in sintonia con l'universo, tanto che gli strumenti musicali presenti in altre opere come *El Flautista* (1955) o *Creación de las aves* (1957) o in *Vuelo mágico* (1956) concorrono a cogliere l'armonia cosmica.

Nei luoghi dell'attesa e negli itinerari della scoperta, gli oggetti desiderati, emblemi del ritrovamento nell'itinerario compiuto dall'eroe o eroina, impegnati nella *queste/ quête*, fluiscono negli spazi dell'immaginario che si amplifica rispetto allo spazio pittorico, che non diventa finzione o artificio, ma unico luogo o non luogo in cui si reificano, anziché rimanere inconsistenti e solo labili apparizioni.

### 8.4. Potere immaginifico e salvifico degli oggetti simbolici e psichici di Remedios e Leonora

La poetica degli oggetti propria di artiste come Leonora Carrington e Remedios Varo si carica di significanze allusive, analogiche, metaforiche, partecipando dell'oltre e invitando, al tempo stesso, a procedere nel mistero di un universo ulteriore, al di là del sensibile, come prevedevano anche i sostenitori del

gruppo *Grand Jeu* (cfr. Cap. I) quasi contemporaneo alla nascita dell'avanguardia surrealista, di cui Lino Gabellone commenta alcuni aspetti, riferendosi, in particolare, a André Breton. Infatti spiega:

> da questo impulso a riprodurre gli oggetti del sogno come agenti metonimici capaci di riattivare la logica onirica nel mondo quotidiano, si passa in *Nadja* (1928) e in *Les vases communicants* (1932) a una pratica ben precisa: quella della ricerca di oggetti-oggetti reali, insoliti, oggetti fantomatici. La scena sognata si ripete, 'insiste' nel mondo, si riproduce in altri teatri. […] La *trouvaille* non è l'oggetto trovato, ma, diciamo, la figura generale in cui si riassume la strana coincidenza che porta a incrociarsi gli itinerari di colui che cerca e di ciò che egli trova. […] La *trouvaille* reale, come investimento nel regno del tangibile, occasione di incontro e di risonanza tra uomo e oggetto, è quasi sempre una *retrouvaille*, un ritrovamento; […] rappresenta anche ciò che il sogno ha liberato e reso possibile, operando la disgiunzione tra un prima, la scoperta dell'oggetto nella scena onirica e la sua perdita nel trauma del risveglio, e un dopo, l'ingiunzione della ricerca attraverso il lavoro specifico del significante senza significato, del residuo significante della "parola" del sogno (Gabellone, 1977: 99).

Per Remedios, affascinata dalle teorie junghiane, come Leonora, compagna di ricerca, al di là del presupposto freudiano, come sottolinea la studiosa Whitney Chadwick, l'arte si caratterizza per un'attenta indagine nel campo della simbologia alchemica e della tradizione occulta alla scoperta di una quarta dimensione, nel non-dove, non-luogo, in cui materia e non materia si trovano unite, per ricondursi all'essenza, vanificandosi nel Tutto. Abbandonando talora le strutture della mente ordinatrice, accolgono ambedue i segni della poesia più autentica, che risuona dal profondo.

Gli oggetti alchemici e rituali che compaiono nelle opere di Remedios assumono, come quelli presenti nelle creazioni di Leonora, un potere immaginifico, che comporta la modificazione del reale in un mondo altro, per cui anche un interno domestico può diventare spazio alchemico e visionario. Come forze produttive dell'immaginario, dunque, gli oggetti presenti nella cucina, in cui Leonora e Remedios sono intente a sperimentare, lavorando a stretto contatto in terra messicana, dopo aver lasciato la capitale francese, nelle "camere" o nelle "celle" di carattere monastico dipinte da quest'ultima, o nelle stanze alla sommità di torri di reminescenze medioevali, sembrano approssimarsi all'oggetto surrealista, ma abitano gli spazi del fantastico per proiettarsi nel meraviglioso. Nell'*hic et nunc* di un ambiente quotidiano che diventa momento eternato in un'atmosfera senza tempo, si possono situare in uno spazio volutamente limbico rispetto all'avanguardia, in quanto che si collocano nell'universo visionario di ognuna e nella cultura del desiderio, concepibile nella tensione a raggiungere il "premio", la "pietra filosofale", l'"oro alchemico" (cfr. Cap. VI), emblema della

saggezza, nell'esigenza, dunque, di coltivarlo e alimentarlo, diventandone il correlativo oggettivo[651]. Si caratterizzano, dunque, ribadiamo, come emblemi che azionano la mente dell'osservatore, lo empatizzano, coinvolgendolo nella ricerca.

Nel flusso continuo dal profondo alla superficie gli oggetti non assumono una posizione fissa, ma sono suscettibili di mobilità, sottoposti al cambiamento, "come se davanti a ogni oggetto si aprissero serie intercambiabili di proprietà e di *performances*, e quindi infinite possibilità di travestimento, di spostamento e di simulazione: *perpetuum mobile"* (Gabellone, 1977: 35).

Negli interni domestici di Leonora Carrington l'embricazione di aspetti ed elementi compositivi è concepibile, come menzionato per Remedios, nell'ambito di una complessità che proviene dal mondo interiore che si estroflette nell'opera come un gorgo senza confini in cui rifluiscono talora anche feticci da esorcizzare, come presenze, forme-impronte da cui ricavare indizi per restituire a se stessi un'immagine del proprio porsi nei confronti del mondo e della vita. Gli oggetti partecipano anche al ritrovamento, in relazione alla *queste/ quête*, nei luoghi dell'attesa e negli itinerari della scoperta, per cui ricompaiono dal sogno nello spazio reale della pittura. Si situano sempre nello spazio liminale tra veglia e sonno, come quelli del mondo di Remedios Varo.

La magia del mistero e dell'onirico, nell'opera pittorica di Leonora, diventa la sola via praticabile per lo sguardo desiderante, *voyeuristico,* orientato, nella ricerca di sentieri divergenti, verso l'esplorazione dell'inconoscibile. Una molteplicità di oggetti di origine onirica, che partecipano, talora, del metamorfismo, popola gli spazi del vissuto, quale espressione di "desideri solidificati", di "sogni materializzati".

Compaiono, quindi, oggetti misteriosi come le sfere trasparenti in *Entonces vimos a la hija del Minotauro* (1953) e alchemici, similmente all'itinerario pittorico di Remedios, come la scodella, per il desco quotidiano, sul fuoco, nella cucina-laboratorio, rossa poiché rinvia alla *rubedo*, pronta per il mescolamento della materia e la sua trasmutazione in oro, in *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975), già menzionata, mentre al centro di un tavolo, che sembra un *comal*, una piastra messicana, campeggiano carote, peperoni, un cavolo e teste di aglio, come in *Lepidopteros* (1969), unitamente ai vasi alchemici, alla melagrana, emblema della fertilità e del desiderio erotico, correlata, inoltre, al mito di Persefone e Demetra e al mondo sotterraneo. Quest'ultima, come la scodella, appare anche in *Sidhe, The White People of the Tuatha dé Danaan* (1954), in cui figure androgine biancastre, dipinte a velature semitrasparenti, fantasmatiche,

[651] Proponiamo l'espressione correlativo oggettivo, come concetto poetico elaborato e applicato nell'opera *The Waste Land* del 1922 da Thomas Stearns Eliot che lo definì come "una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi pronta a trasformarsi nella formula di un'emozione particolare" (Eliot, 1920), così da esprimerla in parole. Tale concetto è proprio anche della poetica di Eugenio Montale, in particolare, nella sua raccolta *Ossi di seppia* il cui titolo è un esempio di correlativo oggettivo.

come frutto di una visione, sono riunite nell'atto di assumere il cibo sapienziale, intorno ad un tavolo altare: una di esse sorregge un uovo, un'altra un calice simile al Sacro Graal, ancora un'altra, in piedi, sembra muovere o giocare con sfere di luce magica irrorata dal cuore, in cui si concentra la visione, come terzo occhio rispetto allo sguardo comune sulle cose.

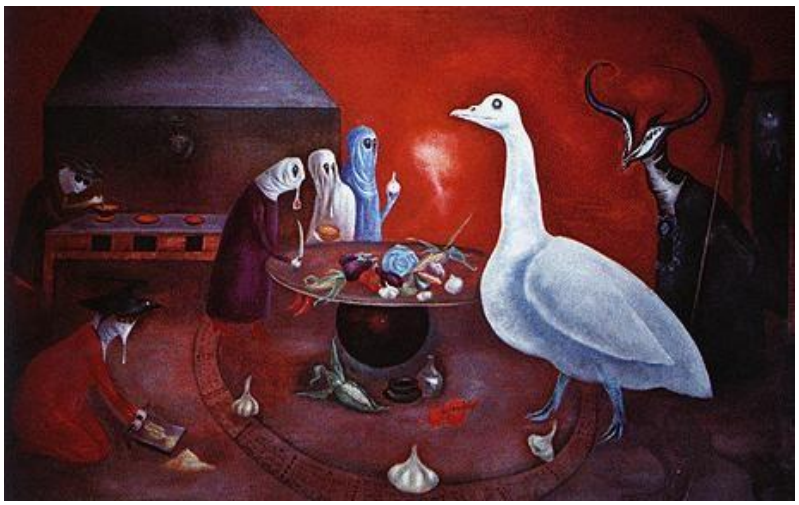


Fig. 104. Carrington, L. (1975). *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen.* [Olio su tela, 79 x 124,5 cm]. Recuperato da https://artevitae.it/grandmother-moorheads-aromatic-kitchen-leonora-carrington-1975/

Nello "spazio immaginale" di *The House Opposite* (1945), espressione della fusione tra dimensione domestica e sacrale, alchemica, nella composizione in miniatura come una "casa di bambola"[652], sul lato destro dell'opera è visibile un calderone circondato da tre veggenti che controllano, all'interno, il brodo cosmico, mentre al piano superiore, spazio del sonno-sogno, figure dormienti e apparizioni di creature misteriose generate dalla terra e dalla natura vegetale dialogano con le visioni del rimosso, tra cui un cavallo a dondolo[653], che appare spesso nelle creazioni pittoriche e letterarie di Leonora, emblema dell'infanzia e della libertà, come "uno dei giocattoli-sogno", spiega Sara Damiani, che si

[652] Come aspetto di un mondo magico, provvisorio in quello ordinario, le figure-oggetti sono "segni" dell'inconscio "che si produce -anche- sotto forma di balocco", "espressione privilegiata dell'onirosfera" (Damiani, 2010: 172) dell'inconscio collettivo in cui si riflette il territorio sconosciuto individuale.

[653] Un altro esempio appare in *Self-Portrait* o *The Inn of the Dawn Horse* (1937-1938), in cui il cavallo a dondolo e la iena (animale reale o *peluche*?) influenzano l'intera scena che gravita intorno ad essi, come aspetti di un mondo magico, provvisorio in quello ordinario, "espressione privilegiata dell'onirosfera", dell'inconscio collettivo in cui si riflette il territorio sconosciuto individuale. Come "segni" dell'inconscio, Leonora desidera trasformarsi in uno dei due, ma, preferibilmente nel cavallo a dondolo, per tentare una via di fuga verso i territori della fantasia che rinviano allo stato dell'innocenza e dell'infanzia, non regressivo o nostalgico, ma preferito per ripartire da zero, dalla spontaneità iniziale.

distinguono rispetto ai *ready made* psichici[654] di Max Ernst, suo compagno per un periodo della sua vita (cfr. Cap. I), come "immagini-oggetto di un'esperienza condivisa […] significativo allora che tali *ready made* ricordino, nelle loro dimensioni improbabili e nei loro accostamenti curiosi, dei giocattoli, degli animali *peluche*" (Damiani, 2010: 166)[655].

Così, in *Hunt Breakfast* (1956), la melagrana ricompare, disposta vicino all'uovo, che riveste un significato singolare nei suoi dipinti come in quelli di Remedios Varo, poiché rinvia all'uovo cosmico e la sua forma emerge anche negli alambicchi utilizzati dall'alchimista per il processo di distillazione, come in *Naturaleza muerta* (1960), trattenuto da figure femminili mitiche e da uccelli immaginari in *The Garden of Paracelsus* (1957) che si riferisce al medico naturalista e filosofo dedito all'alchimia vissuto nell'età moderna, considerando che entrambe si avvicinano alle sue idee[656]. Abbinato ad una rosa bianca, l' *albedo* alchemica rispetto alla rosa rossa, la *rubedo*, che unite rinviano alla fusione degli opposti, del principio femminile con il principio maschile, come la luna e il sole, lo zolfo e il mercurio, il fuoco e l'acqua, l'uovo appare sul tavolo in *The Chair, Daghda Tuatha Dé Danaan* (1955)[657], dedicato al trono della stanza della perfetta conoscenza[658]. Ricompare gigante in *AB EO QUOD* (1956) posato su una mensa, mentre riceve stille di linfa dalla rosa bianca, che rinvia, dunque, alla simbologia alchemica della rosa mistica, dipinta all'estremità superiore dell'opera, come generata dal soffitto a grottesche della stanza in cui alitano farfalle notturne (cfr. Cap. VI; Cap. VII). Dai lembi della tovaglia emerge dal pavimento, come dalla terra, un mascherone costituito da radici che assume un

[654] Lo studioso Pietro Bellasi spiega che i balocchi, che compaiono anche nell'opera di Leonora Carrington, sono "residui concreti dell'immaginario comune, nuclei duri, capsule, resistenti all'oblio, di memorie d'infanzia: le loro innumerevoli strutture, le loro forme mobili, le strutture incerte, le infinite combinazioni sembrano avere una funzione analoga a quella dei miti nella memoria collettiva" (Bellasi, 2002, cit. Damiani, 2010:166; cfr. Bellasi, 2002: 31-44).

[655] "Figura totemica -del suo- universo visuale, […] vero e proprio sogno solidificato […] il cavallo-giocattolo si offre come una complessa figura totemica dell'universo visuale di Carrington, un vero e proprio 'sogno solidificato' che, generandosi, da diversi ambiti e tradizioni culturali, informa e struttura gran parte delle sue opere" (Damiani, 2010: 172).

[656] "Underlyng apparently lyrical or even fantastic themes, Varo conceived intricate discourses that are hard to interpret, influenced by Western as well as Eastern thought. One of the sources Varo seems to have used was the manifesto of the invisible Rosicrucian brotherhood, founded by Christian Rosencreutz in the seventeenth century. This order of initiates in the study of alchemy tried to revive an erudite tradition inherited from antiquity, under the lay protection of Luther's Protestantism, and far from the dogma of Christianity, through the glorification of the mystic theories proclaimed by Theofrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541) better known as Paracelsus. Varo made partial use of the symbolism the brotherhood employed to communicate their ideas, which had to be deciphered from images secretly divulged in books or engravings" (Lozano, 2006: 46-47).

[657] Il titolo nasce dall'influenza delle leggende celtiche di origine irlandese conosciute da Leonora come patrimonio e tradizione nella famiglia della nonna materna ed assunte anche da una lettura nel 1949 che l'aveva particolarmente colpita, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, un libro di Robert Graves (1895-1925), poeta e saggista britannico, che approfondisce gli studi antropologici di James Frazer (1854-1941), la cui teoria è basata sull'esistenza di un *continuum* cultuale in tutti i popoli indoeuropei.

[658] È un esempio di ibridazione in quanto che all'estremità della sedia è dipinta una maschera che riprende i costumi messicani del dio solare e le decorazioni della spalliera risentono delle raffigurazioni dei tarocchi e della cabala.

valore apotropaico e totemico, rinviando ad una deità azteca o maya. L'artista riunisce così, nelle opere, aspetti quotidiani, elementi e arredi della tradizione messicana, l'eredità irlandese tramite le suggestioni e i riferimenti ai racconti infantili della nonna materna[659], testimoniando la sua fascinazione per culture e mondi diversi che si riuniscono e convivono senza giustapposizioni, come integrazione continua in un *melting pot* di elementi, che è comune ad ambedue le artiste, anche se appare meno consistente negli esiti creativi di Remedios. Come indicato nel capitolo terzo il loro mondo privato, popolato di presenze totemiche nel *continuum* metamorfico e di una molteplicità polisignificante di oggetti alchemici e rituali di culture diverse produce una mescolanza che si caratterizza come effetto del loro nomadismo, in relazione ai contesti di vita, agli ambienti in cui soggiornano e rimangono come luoghi di residenza e di esilio, al di là di quello di origine, dal momento che la curiosità della scoperta del nuovo garantisce loro la possibilità di implementare il proprio universo pittorico.

Ogni aspetto compositivo, come ogni oggetto nel loro itinerario creativo diventa nutrimento per lo spirito come la parola biblica, la rivelazione profetica, fonte di conoscenza alchemica, segno di energia, indizio dell'illuminazione, del responso oracolare, come gli effetti recati da una natura animata in relazione a una religione animistica, senza gerarchie e senza distinzioni, per cui ogni elemento dialoga con altri di diverse origini e tradizioni, in quanto simbolo che invita e aiuta a procedere nel cammino verso la verità come acquisizione della consapevolezza di sé.

Infatti Leonora e Remedios sono intente a creare atmosfere misteriose nelle loro opere come negli ambienti del vissuto, arricchiti di candele accese, tipiche delle abitazioni e dei luoghi di culto dell'America latina, trasformando i propri tavoli in altari sacri, di pietre, che raccolgono energie, trovate nei mercati[660], di resti naturali dei luoghi visitati, come avviene nella casa ubicata nella calle Gabino Barreda di Remedios, ma anche di erbe medicinali, di oggetti utilizzati dai *curanderos*, da *brujas* e *espiritualistas*, come se tutto fosse necessario per alimentare poteri magici, per preparare una pozione o il brodo cosmico, per allontanare le forze avverse. Credono anche nel potere degli oggetti e negli spiriti degli animali come Benjamin Péret.

Accumulano ciò che stimola curiosità e desiderio per avanzare nella conoscenza, esplorare, interessandosi di fenomeni naturali, di esperimenti

[659] Dice Leonora Carrington in un'intervista: "My love for the soil, nature, the gods was given to me by my mother's mother who was Irish from Westmeath, where there is a myth about men who lived underground inside the mountains, called the little people who belong to the race of the 'Sidhe'. My grandmother used to tell me we were descendants of that ancient race that magically started to live underground when their land was taken by invaders with different political and religious ideas. They preferred to retire underground where they are dedicated to magic and alchemy, knowing how to change gold. The stories my grandmother told me were fixed in my mind and they gave me mental pictures that I would later sketch on paper" (Carrington, 1974, cit. Aberth, 2010: 12).

[660] Numerosi oggetti di tale tipologia sono conservati nell'archivio di Walter Gruen e sono stati presentati nell'ultima esposizione promossa dal MAM di Città del Messico dedicata a Remedios Varo, inaugurata nel mese di ottobre 2018.

scientifici, magari utili per trasformare il procedimento in processo alchemico, di occultismo per interrogarsi attraverso rivelazioni sul mistero della vita e della morte su un campo, di cabala per scoprire numeri simbolici capaci di preconizzare aspetti e situazioni dell'esistenza, di alchimia per predisporsi all'iniziazione ed al processo di trasmutazione.



Fig. 105. Reperti precolombiani e altri oggetti di Remedios Varo nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.



Fig. 106. Oggetti di Remedios Varo, una fotografia dei suoi gatti, una riproduzione di una delle *Piazze di Italia* di Giorgio De Chirico e reperti precolombiani nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F.

Questi sono gli intenti di Leonora e Remedios, ambedue proiettate, per inclinazione naturale, a espandere la propria indagine nei molteplici campi del sapere senza mai saziarsi completamente, sempre pronte ad alimentarsi di nuove energie, per cui la loro opera diventa un ipertesto costituito da una varietà di icone e finestre apribili o di *links* interconnessi e percorribili, intercalando un elemento all'altro, per navigare alla scoperta di corrispondenze, relazioni analogiche. Ne deriva un amalgama, come alternanza e convivenza di aspetti, un *melting pot*,

come indicato, che comporta mescolanze, interazioni, fusioni tra elementi e principi che talora sembrano inconciliabili, in quanto che provengono da ambiti diversi di ricerca, di studio, di vita, mentre, invece, convergono in un sincretismo che alimenta e orienta il loro cammino, per rispondere anche alle comuni esigenze della pratica quotidiana. E' indubbio che Leonora come Remedios, trasferendosi in Messico come "esilio volontario", seppur determinato, per ambedue, da precise circostanze, scoprono un terreno fertile e un paese ideale per alimentare il loro percorso attraverso la magia, il rito, il mito, conoscendo l'identità culturale delle antiche popolazioni dell'America latina per proporre *in nuce* nelle loro creazioni un'integrazione, concepibile come assimilazione e contatto, tra mondo europeo e messicano, come espressione *ante litteram* di una multiculturalità che, nel loro lavoro, viene dosata e rielaborata come intercultura. In verità, l'universalità del principio originario della umana esistenza, al di là delle differenze di etnia, di cultura, di usi e costumi, di lingua, accomuna tutte le civiltà nell'idea di riconfermare il legame ancestrale e la tendenza dell'essere umano a rivolgersi nel suo cammino verso l'ignoto per desiderio di conoscenza. Chiaramente, seguendo tale percorso, Leonora e Remedios, nel processo di commistione, introiettano elementi cultuali e rituali di carattere apotropaico e totemico, polisignificanti in relazione al nuovo mondo, riscoperto anche attraverso le testimonianze archeologiche e l'eredità storico culturale dal punto di vista mitico e religioso che caratterizzano i popoli originari della terra d'adozione. Non si nutrono, dunque, solo di letture e di studi teorici e nel loro *melting pot*, fondono, contrariamente al consueto, elementi e suggestioni tratte dal paese di accoglienza con il bagaglio già acquisito, con il retaggio, quindi, della cultura europea, che in ambedue sembra "dominante". A tale proposito la studiosa Janet A. Kaplan (1998: 220[661], cfr. Cap. I), come già indicato, sottolinea, come altri critici, che non appaiono riferimenti diretti alla cultura precolombiana nel percorso creativo di Remedios Varo, rispetto a suggestioni che si manifestano nel complesso di elementi presenti nelle opere di Leonora, che, nel metamorfismo continuo, sembrano nascere l'uno dall'altro come proliferazioni immaginifiche, ma, in verità, l'ibridazione e l'integrazione avviene nel cammino di ricerca di entrambe, anche se talora, il retaggio culturale messicano, sembra "recessivo" e non emergere in superficie. In verità questo patrimonio permane nel sottofondo del proprio immaginario, come parte del contenuto latente a cui si riferisce André Breton (1987: 21) rispetto al "contenuto manifesto", "para buscar en sus obras lo que de eterno pueda haber en toda situacion o problema planteado" (Castells Molina, 2009: 17). Nella pittura di Remedios, come nella vita dell'artista, si amalgamano e permangono influenze delle concezioni filosofiche, spiritualistiche, alchemico esoteriche, artistiche, in un tessuto ineludibile, in cui, anche se rimane implicito, il panorama relativo alla terra messicana ha costituito per lei un mondo nuovo di cui ha subito il fascino,

[661] "Incolume a pesar de la poderosa presencia del arte indigena que la rodeaba en Mèxico nunca evitió de comprometerse con el arte mexicano -ma la sua opera fu la liberazione di idee che- había almacenado y que habían fermentado durantes los años precedentes […] es como si no le hubiese quedado sitio para la cultura mexicana" (Kaplan, 1998: 220).

specialmente riguardo alle testimonianze di carattere apotropaico e totemico come la Piedra del Sol, emblema dell'energia dell'universo, o le urne cinerarie dei maya e olmechi, o le statuette di figure femminili, emblema della fertilità della madre terra, visitando il museo di Antropologia di Città del Messico e i resti di Teotihuacán, o i miti come Quetzalcóatl, il serpente piumato, senza dimenticare la sua "cura", durante il restauro, di "piezas precolombinas", che, come abbiamo menzionato (Cap. IV), interessavano anche Benjamin Péret. Possiamo dire che questo *melting pot* testimonia il nomadismo, come caratteristica della traiettoria artistica sia di Remedios Varo che di Leonora Carrington, che, in tal senso, anticipano le proposte artistiche degli ultimi decenni.

È proprio un dipinto di Gunther Gerzso, che si immerge nel recupero delle proprie origini, approdando nella sua pittura, al cubismo, al surrealismo, all'arte precolombiana, *The Days of Gabino Barreda Street* (1944) che spesso si recava in casa di Remedios, a delineare i tratti della personalità di Remedios e di Leonora: l'una mascherata e ammantata al suolo tra pietre e occhi di gatto, come se si sollevasse appena dalla terra, intenta a stabilire con essa un legame viscerale, l'altra seduta nuda tra ramificazioni rossastre animate che si trasformano in estremità antropomorfe a sorreggere una figura statuaria adamantina, procace, di sottile sensualità e velata, giocando a rivelarsi e nascondersi.

## 8.5. Oggetti naturali e artificiali tra desiderio e spaesamento nell'atmosfera surrealista. Alcuni casi.

Il potere immaginifico e totemico degli oggetti, che emerge nelle opere di Remedios e Leonora, compare anche nei lavori pittorici di altre artiste che gravitano nell'ambiente surrealista e che, come loro, sono a Parigi negli ultimi anni Trenta o vi hanno già soggiornato agli inizi del decennio. Il legame con la terra e il desiderio di congiunzione armonica con l'energia cosmica sono aspetti propri anche di Dorothea Tanning che, attraverso il metamorfismo organico, si approssima all'ibridazione ed all'embricazione come effetti fenomenici di un mondo reale nell'atto di trasformarsi in visionario. Tra i labirinti di porte degli interni dipinti come "stanze dell'interiorità" abitate da *femme-enfants*, come figure-emblema ricorrenti nel suo itinerario creativo, appaiono elementi naturali quali il fiore, come il totemico girasole, emblema dell'energia vitale, o le ramificazioni che si originano dalle loro forme corporee, rinviando al mito delle origini ed al culto della grande madre, nel tentativo di recuperare le energie primordiali, ma anche tipologie di oggetti domestici, che sembrano poggiati casualmente nell'ambiente. Infatti, nelle camere dei desideri, come in *Eine Kleine Nachtmusik* (*Night Music*) (1943), le bambine-bambole in attesa dell'estasi, come manifestazione e compimento della *libido*, scardinatrice di ogni obbligo e regola e sovvertitrice di ogni sistema e tabù, partecipano dei riti della natura e delle energie rinnovatrici irrorate da infiorescenze-emblemi, che assorbono e trasmettono forze cosmiche all'unisono con quelle interiori nel dialogo tra *anima mundi* e anima in-

dividuale. In *The Guest Room* (1950-1952) le figure simboliche e gli oggetti come potenziali innescatori di riemersioni interiori e del rimosso convivono talora a contrasto, stabilendo relazioni tra le diverse significanze senza raggiungere un amalgama sincretico che potrebbe essere il solo effetto di una quiete interiore, quando invece nelle sue opere, trapela una profonda inquietudine al di là della calma apparente.

Nelle opere pittoriche e letterarie di Leonor Fini che ostentano l'essenza della femminilità, come desiderio di riscoprire l'energia profonda della terra, propria della figura ctonia, compaiono spesso le figure uovo o donne-ovali, senza capelli, simili ad un androgino, che riunisce in sé gli elementi femminile e maschile, come *La dame ovale* di Leonora Carrington[662], unitamente all'uovo, che diventa un oggetto-emblema. Appare dipinto di nero, come la *nigredo*, in grembo alla donna-dea vestita in abiti rinascimentali, una veste setosa semitrasparente, quasi cristallina, un lungo mantello, e con i capelli raccolti in una cuffia, o rosso, come la *rubedo* tra le mani protettive di una figura femminile assai simile, come se fosse sempre la medesima, guardiana, custode della soglia, generatrice della vita, simbolo matriarcale. Uova rotte compaiono in *Petit Sphinx Gardien* (Piccola sfinge guardiana) (1943-1944). In un dipinto, realizzato più tardi, nel 1956, l'uovo appare al centro, maestoso, come la pancia gravida di una donna, emblema della vita, mentre su un lato, un mantello drappeggiato come una grande ala suggerisce la presenza della morte. In verità, è nelle camere delle meraviglie descritte nei suoi racconti, che appare la ricchezza variegata di oggetti in relazione alle parvenze e alle figure fantasmatiche, fino a raggiungere l'esubero e il virtuosismo stilistico tipico del suo estetismo, che emerge nell'ostentazione dei materiali preziosi di cui sono costituiti gli oggetti stessi, nelle stranezze e bizzarrie che esprimono un gusto particolare nutrito di suggestioni manieriste e barocche, apprezzando l'artificio in commistione alla *natura naturans*.

La descrizione della grotta visitata da Murmur, nel racconto omonimo (cfr. Cap. III) può essere esemplificativa:

> La grotta era fatta di basalto, serpentino, onice e granito. Tutti questi minerali, disposti a strati, componevano magnifiche superfici lisce e levigate, in cui i colori si incrociavano in modo sorprendente. Grandi perle barocche grigie, nere e bianche erano inserite qua e là nelle impercettibili fessure che costeggiavano i vivai di frutti di mare (Fini, 2014: 23).

Prosegue con le collezioni costituite da combinazioni inedite che destano stupore e meraviglia, di presenze misteriose e straordinarie:

[662] Nel racconto *La dame ovale*, che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1939, l'artista, che dopo pochi anni dipinge un quadro riferibile a tale produzione narrativa, *Green Tea* (*La dame ovale*) (1942), propone il personaggio di Lucretia, che vive in una casa aristocratica assai gelida e che invita la narratrice interna, lei stessa, a prendere il thè e a giocare con lei, chiusa in se stessa e sofferente per il suo cavallo a dondolo che viene bruciato dal padre.

> La collezione cominciava dopo un lungo corridoio anch'esso disseminato di perle barocche, ma qui erano più vicine e formavano quasi delle ghirlande. Ad aprire la tenda di perle rosa di Bolivia che precedeva la collezione c'era Amauri, la grande sfinge (Fini, 2014: 24).

Tale sfinge ha la  pelle color blu notte e due occhi larghissimi, molto distanti tra loro, con la parte bianca molto grande e le pupille nerissime che, nell'itinerario creativo di Leonor Fini, è una metafora prevalente, rinviando al mistero, all'ibrido, all'enigma (cfr. Cap. III).

> Uno dei pezzi principali della collezione si trovava dietro una porta stile Luigi XV ammuffita e verdastra. Bisognava aprirla da soli, e la maniglia era spalmata di marmellata. La camera era piccola e interamente occupata da un immenso letto di legno scuro. Sulla testiera del letto era riprodotta in bassorilievo la *Lezione d'Anatomia* di Rembrandt con tutti i personaggi dipinti in oro. Un oro strano che si sbriciolava e cadeva in polvere fine sui cuscini dalle fodere ricamate (Fini, 2014: 25).

I suoi *objet-fétiche* e *objet-fantasme*, come scrive Éliane Escoubas (1978: 382-386), stabiliscono tra loro una relazione *énergétique* che permea le sue creazioni, proliferando secondo la *jouissance de la quantité* e della *répétition*, così che, invece di produrre discrepanza, giungono ad embricarsi secondo un approccio nomadico, che si riflette anche negli esiti creativi di Leonora e Remedios.

Così negli spazi indefiniti e silenziosi che ospitano le "costruzioni" in legno e metallo di Kay Sage, come torri-obelisco della edificazione di sé o le installazioni in forma di accumuli di materiali che consegnano all'assenza ed all'immobilità metafisica, esprimendo la "decostruzione", compaiono oggetti abbandonati a se stessi in accostamento gratuito, come testimonianze di soggetti assenti, resti di un vissuto, tracce di qualcuno che è passato o di qualcosa che si è manifestato un attimo prima. Gli oggetti diventano, quindi, gli unici soggetti del dipinto, in cui sembra che da un momento all'altro possa scattare un allarme. La stasi si connota come stato di attesa e l'assenza di figure nei suoi palcoscenici di memoria dechirichiana è colmata da presenze, tra le strutture costruttive che caratterizzano i propri lavori, che potrebbero stabilire relazioni con gli oggetti desideranti di Leonora Carrington e Remedios Varo. Così *A Little Later*, dipinto nel 1938, invita ad interrogarsi proprio sulla loro identificazione e valenza; vi compaiono uova, come in *An Important Event* (1938) o *This morning* (1939), in cui la composizione si alterna tra superfici geometriche e forme astratte, sempre di materia metallica o lignea, o in *From Another Approach* (1944) o ancora in *Tricks of the Trade* o in *My house has two doors* (1939). L'ovale sembra uno specchio capovolto in un incastro di elementi geometrici che alimentano l'accumulo, come qualcosa che è stato gettato o abbandonato. Alla forma ovulare riferibile simbolicamente all'ele-

mento femminile, si aggiunge una linea che assume consistenza solida, che rinvia, forse, ad uno spermatozoo, quindi, all'incontro con l'elemento maschile. Gli elementi in accumulo destano la possibilità di un incontro disatteso o ostacolato dall'oggetto-specchio invertito, che potrebbe essere interpretato diversamente, come un solido di forma circolare e una ruota dentata, propria di un meccanismo nascosto o saltato da un momento all'altro e quindi interrotto.

In ogni caso la sua pittura è inquietante, e potremmo continuare ad individuare una serie di oggetti-resti, come i frammenti di abiti abbandonati o aggrappati ad una struttura che sembra una parte di grata metallica, i pezzi di stoffe, le garze avvolte e intrecciate tra barre che compaiono in *assemblage* sul piano deserto, come costruzione scheletrica senza vita, ma tali da testimoniare, come le ombre portate a terra, una presenza nell'assenza. Sembrano resti di una costruzione monumentale mutilata come un essere vivente, semidistrutta, che si impone nell'immobilità enigmatica e nell'atmosfera misteriosa di uno spazio campo sconfinato. Ricorrono nelle opere e sembrano vestire un corpo evanescente in quanto che la figura non appare, se non in un'opera tarda[663] come emblemi di una soggettività frantumata che aspira alla propria edificazione.

Espressioni, dunque, di un universo femminile in cui la poetica degli oggetti emblemi rinviano a concezioni similari che riguardano il percorso artistico ed esistenziale di ognuna, volto a riscoprire l'origine della vita, nell'itinerario di conoscenza come processo alchemico, gli elementi della natura acquistano significato simbolico in relazione ai desideri umani, aspetti che si possono congiungere, per "corrispondenze analogiche", all'universo surrealista maschile, proseguendo ad esaminare alcuni esempi che svelano la potenzialità e la polisignificanza dell'oggetto.

Il processo alchemico è molto presente, infatti, negli esiti grafici e pittorici di Max Ernst, che inizia il suo percorso artistico come Dadamax in ambito dadaista, sperimentando il *collage* come accostamento di elementi trovati, attribuendo ad essi dei titoli talora spaesanti, che rivelano una sottile e misteriosa ambiguità, come *Fruit of a Long Experience* (1919), o *Due figure ambigue* (1919-1920) o ancora *Démonstration Hydrométrique à Tuer par la Température* (1920), che sono autentici *assemblages*, in cui combina una molteplicità di cilindri, tubi, imbuti, a metà tra componente meccanico e strumento scientifico o alchemico, che sovvertono ogni canone razionale per aprirsi al dubbio spaesante in un ambiente in scorcio azzardato come lo spazio palcoscenico dechirichiano.

Insiemi gratuiti di elementi non funzionali che possono collocarsi sullo stesso versante delle macchine celibi dadaiste e degli oggetti a funzionamento simbolico surrealisti basati sull'accostamento di elementi incongrui e materiali diversi, rinviano a significanze inconsuete e criptiche, nel procedimento del *collage*

[663] Unica opera in cui Kay Sage offre spazio ad un essere umano è *Le passage* (1956) in cui raffigura una donna di spalle con la schiena nuda, che guarda, come il *Viandante sopra il mare di nebbia* del romantico Caspar D. Friedrick, un paesaggio desolato, sezionato in riquadrature come lastre di cemento.

associato a una alchimia dell'arte visiva, dove gli accostamenti di materiali diversi producono una loro trasformazione da elementi bassi e amorfi ad elementi significanti, sia pure criptici, conducendo, paradossalmente, al "vedere chiaro" dell'artista.

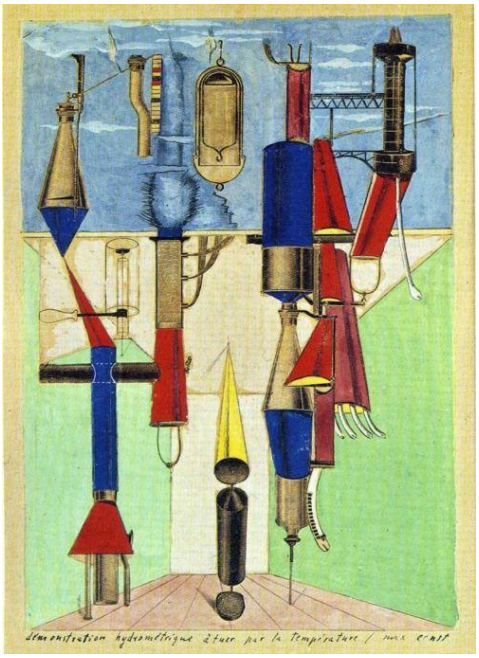


Fig. 107. Ernst, M. (1920). *Démonstration Hydrométrique à Tuer par la Température.* [*Collage, gouache*, inchiostro e matita su carta, 24 x 17 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/696721004836705415/

In *Due figure ambigue*, appare, sulla sinistra, quasi una combinazione di vasi alchemici, a simulare un processo di mutamento di stato e, quindi, anche una trasmutazione ermetica, osservando la presenza di acqua e l'avvolgimento di un tubolare congiunto ad un flebile filo, protuberanza di un cilindro allungato per il passaggio di energia. Figura di indubbio rilievo nell'ambito dell'avanguardia, rivestendo il ruolo di artista sciamano, ha recato influenze non indifferenti nel versante surrealista attraverso la sua sperimentazione. Leonora, lo ha incontrato a Londra e con lui ha instaurato un legame fino al 1939, Remedios, indubbiamente lo ha conosciuto a Parigi come Leonor, con cui ha intessuto una breve relazione, Dorothea, si è legata a lui nel 1946.

Un'opera che, sicuramente, nell'ambito dei suoi oggetti psichici (cfr. paragrafo precedente) potrebbe avvicinarsi maggiormente agli "oggetti-organici" come organismi viventi, dell'universo femminile, è *A l'intérieur de la vue: l'oeuf/ All'interno della vista: l'uovo* (1929), in cui l'artista offre spazio agli stati aurorali dell'universo attraverso l'uovo, l'ovale cosmico, emblema della vita, motivo alchemico, associato alla "visione", all'occhio del profondo, dando origine ad un organo "interiore" in cui si compie la genesi del mondo. Tra le forme organiche metamorfiche che sembrano germinare all'interno, come embrioni in formazione,

l'uovo sembra prossimo ad essere fagocitato da una bocca dentata, destando un allarme che rinvia alle pulsioni inconsce, mentre appaiono sembianze di uccelli, immagine-emblema ricorrente nelle sue opere, come nella serie de *Les forêts*, dipinte tra il 1927 e il 1929 (cfr. Cap. III; Cap. VII; Cap. X), in cui talora volteggia Loplop, un uccello ossessionale che corriponde al suo doppio[664]. L'idea della conoscenza superiore, di trasformare e trasmutare il mondo attraverso la conoscenza delle leggi che lo governano, ma soprattutto, attraverso la conoscenza di se stessi, mantenendo l'Uno nel molteplice, è un aspetto emblematico della sua ricerca, come per Leonora e Remedios. In *Les hommes n'en sauront rien* (1923) appaiono la luna, l'androginia, il cerchio sacro, che permettono di pensare alla Grande Opera che si compie, essenzialmente, con la costruzione del proprio Tempio interiore e può corrispondere all'assunto dei surrealisti di "rinnovare il mondo" e "cambiare la vita".

Su questo versante anche l'indagine di Victor Brauner, considerando oltretutto il legame affettivo che instaura con Remedios (cfr. Cap.I; Cap.VI), si può proporre in questa sede per un confronto con la poetica degli oggetti-emblema, immaginifici e misteriosi, che compaiono nelle opere della stessa, nonché di Leonora. Victor dice: "Nel realizzare i miei dipinti con la cera, sento di praticare la grande arte della spagiria" (Brauner, cit. Meletto, 2015)[665], e, in effetti, oggetti magici, come i personaggi-maghi, campeggiano nelle sue opere, dalle ramificazioni naturali che rinviano alla simbologia dell'*axis mundi*, a la pietra filosofale, culmine della conoscenza dell'iniziato nell'ambito delle dottrine esoteriche, che compare nell'opera omonima in forma di sfaccettato e luminoso cristallo, inserito tra i rami di un albero contorto, simbolo di un sofferto slancio verticale, di mediazione tra cielo e terra, verso il quale si dirige una figura femminile nella sua nudità primigenea, "denudata" di ogni orpello.

Così la coppa**,** che nelle opere di Remedios Varo è colma di liquido rosso o di acqua che scaturisce da una fonte, appare in *Le Surréaliste (Le Alchimiste)* (1947) su un piano simile ad un tavolo che, in verità, si rivela come misterioso essere marino simile ad un pesce, mentre in basso, sulla superficie dell'acqua, vivide fiamme nascondono un recipiente simile al calderone alchemico per il fuoco della conoscenza. Procede dalla *nigredo*, che, come una nuvola, compare sulla testa della figura dell'alchimista, in cui si innesta la cifra dell'otto rovesciato, emblema dell'infinito, ad elevarsi verso l'*albedo*. Ramificazioni arboree rinviano all'albero della vita, solidi geometrici riflettono significati alchemici.

---

[664] Loplop appare per la prima volta nel romanzo-*collage La Femme 100 Têtes* e *Une Semaine de Bonté* nel ruolo di narratore e commentatore. Immagine misteriosa, enigmatica, evanescente e inquietante dei suoi sogni adolescenziali, appare come l'essere Superiore degli uccelli, che immagina vada a trovarlo, quando è in dormiveglia, in quella sottile linea che unisce sogno e realtà, per suggerirgli le immagini più strane o per raccontargli episodi singolari. Nel 1906 la casuale (non per lui) coincidenza nella stessa notte della nascita di una nuova sorellina e della morte del suo pappagallo, cui era fortemente affezionato, gli comporta di associare i due eventi e dentro di sé incolpa la sorella della morte del pappagallo, in cui si immedesimerà, trasformandolo in Loplop.

[665] Recuperato da https://meletto4.rssing.com/chan-20734351/all_p2.html (30/11/2019).



Fig. 108. Brauner, V. (1947). *Le Surréaliste (Le Alchimiste).* [Olio su tela, 60 x 45 cm]. © Collezione Peggy Guggenheim, Venezia. Recuperato da https://artblart.com/tag/francois-marius-granet-the-alchemist/

La componente esoterica, che è propria, anche della ricerca di Salvador Dalí, nella sua pittura impostata sul metodo della paranoia critica (cfr. Cap. III) si pronuncia in stretta relazione con la dissacrazione della simbologia dell'iconografia cristiana, fino ad aspetti talora dichiaratamente blasfemi, accolta fin dal medioevo nei trattati sull'alchimia per esprimere l'assunzione della conoscenza, l'elevazione al cibo sapienziale, manifesto tramite il virtuosismo magniloquente e barocceggiante di *Absunta corpuscolaria lapislazulina* (1952), *Leda atomica* (1948) o *Madonna de Port Lligat* (1950), di cui dipinge due versioni, e in cui compaiono una serie di oggetti, nella separazione dei vari elementi che fluttuano nello spazio, ispirandosi alla Pala Brera di Piero della Francesca, come l'uovo, la conchiglia, sospesi nello spazio e tenuti in equilibrio da misteriose forze di attrazione e repulsione, come avviene negli atomi, oltre al pesce, la rosa bianca, di connotazione sacrale. L'uovo dischiude un universo, l'energia della vita in *Aurora* (1948), rinvia alla generazione in *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943), ed al mutamento alchemico in *Metamorfosis de Narciso* (1936-1937), in cui la figura mitologica si specchia mentre una mano a lui prossima porge un uovo schiuso da cui germoglia un fiore, per cui la trasformazione si collega all'idea di eternità[666]. In altre opere, elaborate in anni precedenti, compaiono oggetti-emblemi, in cui si raccolgono le ossessioni,

[666] Dipinge anche *Huevos fritos con una cacerola (o en el plato con el plato)* (1932), un'opera molto ironica dedicata alla simbologia dell'uovo e *Geopoliticus* (1943), eseguito durante il suo ritiro americano, in cui l'uovo sembra indicare il mondo nuovo.

come la melograna, il frutto che riunisce in sé la relazione tra cibo e sesso, come in *Sueño causado por el vuelo de una abeja* (1944) o il rocchetto di filo e le forbici per il cucito in *Muchacha de Figueres* (1926), un elemento ricorrente nelle opere di Remedios impostate sulla "costura" e il "bordado", o gli orologi molli, che rinviano al tempo di durata rispetto al tempo cronologico, come nella menzionata opera *La persistencia de la memoria* (1931) o *Elementos enigmaticos en un paisaje* (1934-1937).

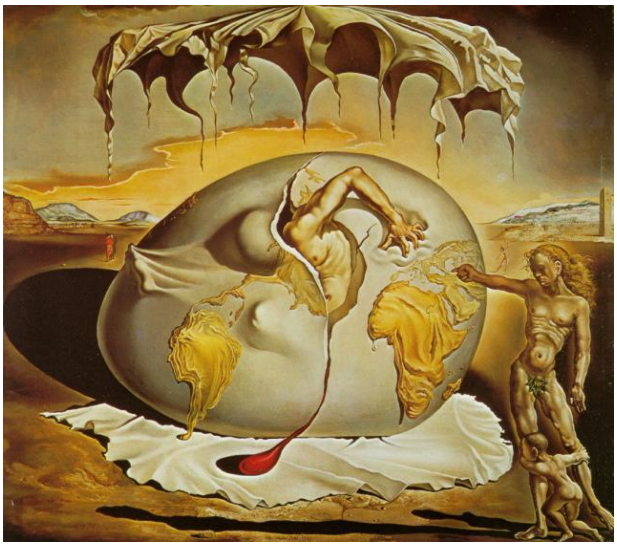


Fig. 109. Dalí, S. (1943). *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo.* [Olio su tela, 32 x 46 cm]. © The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida; © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres**.** Recuperato da https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/578/nino-geopolitico-contemplando-el-nacimiento-del-hombre-nuevo

Anche nelle opere di Pierre Roy, tra surrealismo, realismo magico e metafisica, compaiono oggetti significanti e simbolici che suscitano spaesamento, per cui in una tranquilla scena di *Una Journée à la campagne* (1932), inquadrando due castelli nella radura, l'artista dispone sulla cornice a *trompe l'oeil* due calici di vino rosso e bianco e un uovo, in primo piano, ma ingigantiti rispetto agli elementi paesaggistici.

Sembra quasi che, come profusione dal gorgo interiore, l'elemento onirico dilaghi per sommergere la ragione umana, così che la realtà viene a coincidere con il sogno, con l'enigma, con l'assurdo quotidiano, rinunciando alla logica per deragliare nell'illogico. Dice René Magritte nel corso di una conferenza nel 1938, *Peindre des énigmes pour comprendre la vie* nel *Musée Royal des Beaux Arts* ad Amberes: "Quanto al mistero, all'enigma rappresentato dai miei quadri, dirò che era questa la prova migliore della mia rottura con l'insieme delle assurde abitudini mentali che sostituiscono generalmente un sentimento autentico dell'esistenza" (Magritte, 1938, cit. Cortenova, 1991: 35).

Distogliere, quindi, lo sguardo dalla consuetudine del vedere per percorrere itinerari altri, nel momento in cui ciò che viene visto comporta un "corto circuito" dell'ottica comune, poiché ciò che si presenta alla percezione è l'illogicità di un mondo che crea spaesamento, quindi interrogazione, sollecitando la messa in crisi delle proprie certezze e l'acquisizione di una coscienza critica. L'artista continua:

> La creazione di nuovi oggetti, la trasformazione di oggetti noti, il mutamento di materia per certi oggetti[667], l'uso delle parole associate alle immagini; la messa in opera di idee suggerite da amici, la rappresentazione di certe visioni del dormiveglia […], i titoli sono scelti in modo tale da impedire anche di situare i miei quadri in una regione rassicurante (Magritte, 1938, cit. Cortenova, 1991: 35).

Sono tutte "modalità" per produrre effetti stranianti e *non-sense* nella "naturalezza" del quotidiano condotto all'assurdo.

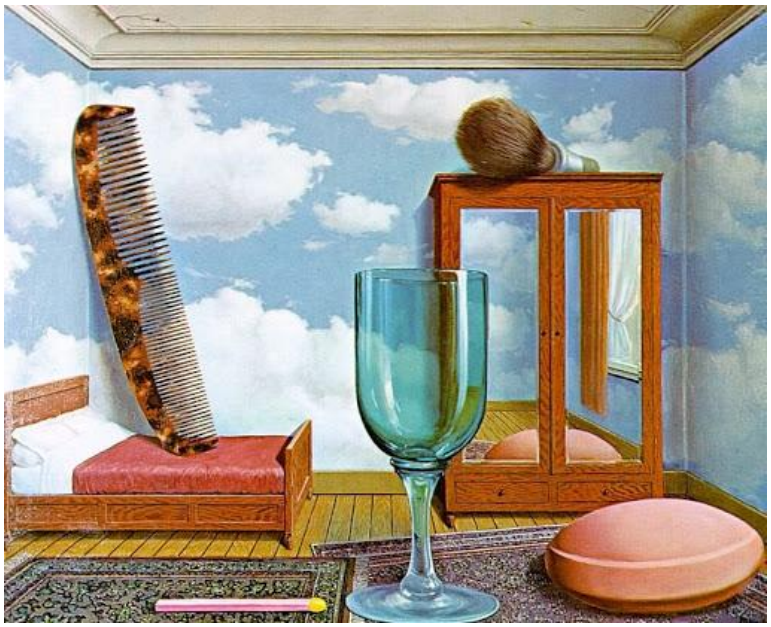


Fig. 110. Magritte, R. (1952). *Les valeurs personnelles*. [Olio su tela, 80 x 100 cm]. © MOMA, San Francisco. Recuperato da http://www.studiomengarellipsicoterapia.it/2011/rene-magritte-les-valeurs-personelles-i-valori-personali/

In verità, l'artista belga conduce agli estremi tale poetica, scardinando i parametri consueti come punto di approdo e di sostegno per l'uomo, che non appare più sicuro di se stesso, di quanto ha costruito, del sistema ordinato in cui è

[667] "Gli oggetti decontestualizzati sono sempre 'posti in relazioni che negano in ogni momento la loro verità consueta" (Mascelloni, 1991: 198).

obbligato a vivere. Gioca sullo spaesamento determinato dallo spostamento degli oggetti da un luogo consueto ad un altro, che, in taluni casi, appare anche nelle opere di Remedios, come in *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, in cui il calice alchemico, come menzionato, è dipinto tra gli alberi di una foresta, irrorato dall'acqua di una fonte, sul mutamento di materiale come in *Le modèle rouge* (1947), in cui le scarpe si trasformano in piedi, o la frutta pietrificata in *Souvenir d'un voyage* (1952) o sulla dimensione, come l'ingigantimento degli oggetti personali, della *toilette* quotidiana, in *Valori personali* (1952), quali il pettine, o il sapone, o ancora il pennello da barba e un calice, all'interno di uno spazio con le pareti che diventano un cielo di nubi, come un esterno. Mascelloni, riferendosi a *Le bon exemple* o *Golconde*, ambedue dipinte nel 1953, che Remedios Varo sembra *retratar* in *Fenómeno*, scrive:

> In Magritte la decontestualizzazione rompe la scorza deificata del suo omino (o di altri oggetti) e lascia prorompere la dilagante poesia di un'enfatizzazione di innumerevoli significati, tutti plausibili, ma nessuno esclusivamente vero, giacché il mondo è 'abitato dal mistero' (Mascelloni, 1991: 195).

Difatti si riflette nell'occhio-finestra, altrettanto misterioso de *Le faux miroir* (1928), che 'vede quanto è visto", come ha commentato Man Ray, la cui iride, riempita dal tipico cielo azzurro con nubi, invita a riflettere sul doppio sguardo, dall'interno all'esterno e viceversa, creando spaesamento e dubbio. In *La clé des rêves* (1930) ogni oggetto è inserito in un riquadro, come a costituire una tavola sinottica o di un abecedario, ma è rinominato, come se fosse visto e conosciuto per la prima volta da uno sguardo infantile, per cui l'immagine dell'uovo è denominata "l'acacia", come quella di una scarpa "la luna" e così via, proponendo uno scarto tra linguaggio visivo e linguaggio verbale, giocando sull'incongruenza per creare una frattura nei sistemi convenzionali e arbitrari, operando sul versante concettuale, con la "messa in questione -della- proprietà del segno e, diremmo, non solo iconico" (Mascelloni, 1991: 200). Suscita spaesamento, poiché le associazioni impreviste e contrastanti creano s*hock* e un effetto di inquietante stupore, come in *Affinités électives* (1933), in cui l'uovo è in gabbia in luogo dell'uccello[668], oltre che offrire spazio all'immaginario, come in *Voyance* (1936) dove, non a caso, dipinge se stesso che guarda un uovo, ma anziché riprodurlo

[668] Dice l'artista a proposito dell'opera *Les affinités électives*: *"*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 addormentato, ma un uovo … lo *choc* che provai era stato provocato proprio dall'affinità dei due oggetti, la gabbia e l'uovo, mentre in precedenza avevo puntato sullo choc provocato dall'incontro di oggetti estranei tra loro" (Magritte, cit. Corlianò, 2016). Recuperato da https://www.tgtourism.tv/2016/11/magritte-la-trahison-des-images-lenigma-del-surrealismo-filosofico-di-magritte-in-mostra-a-parigi-22755/ (30/11/2019).

fedelmente, elabora sulla tela un uccello, come in *Le mots et les images* (1929) o in *Ceci n'est pas une pipe* (1926)[669].

Chiaramente l'effetto di spaesamento di Magritte deriva proprio dalla totale incongruenza, secondo i criteri consolidati, rispetto a Varo che non raggiunge tali estremi, considerando che gli esiti dell'artista belga si inoltrano e si possono collocare nel versante concettuale, però Remedios trae suggestioni dai suoi spazi metamorfici, dal mutamento di materiale, come dalle ombre dell'uomo in bombetta. Così lo strumento di precisione nega, come in *Revelación* o *El relojero* (1955) di Remedios Varo, la misurazione del tempo spazializzato, come in *La durée poignardée* (1938), in cui la locomotiva che fuoriesce da un caminetto assume le dimensioni di un giocattolo, mentre l'orologio disposto sopra ad esso come un soprammobile aumenta il senso di sospensione, poiché riferibile alla *durée*, un tempo indeterminato e interno come in *Enigma dell'ora* (1910) o *La conquista del filosofo* (1914) di Giorgio De Chirico.

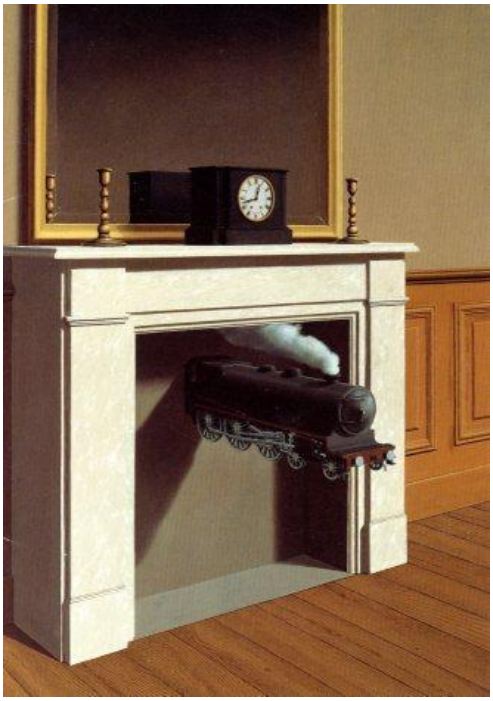


Fig. 111. Magritte, R. (1938). *La durée poignardée.* [Olio su tela, 147 x 99 cm]. Recuperato da https://artisticafineart.com/products/la-duree-poignardee-1938-by-rene-magritte

[669] Magritte, utilizzando come immagine di una pittura liscia e compatta i modelli dei dizionari divulgativi ed una didascalia in corsivo infantile, mina alle basi questo sistema, poiché produce uno scollamento tra segno e significato, per cui non solo ogni oggetto, ogni elemento reale non trova più corrispondenza con la sua rappresentazione iconica e verbale e viceversa, ma anche tra ambedue le forme segniche si frantuma ogni relazione logica, si innestano contraddizioni nel gioco sul rapporto di somiglianza, per cui ogni linguaggio, come sistema codificato, perde ogni funzione referenziale. Inoltre la sua operazione concettuale *ante litteram* comporta la crisi dell'illusionismo, proprio di un'arte basata sul criterio imitativo, attraverso l'illusionismo, cioè la pittura stessa.

Aumenta il senso di sospensione, poiché segna un tempo, ma indeterminato e interno, identificabile come durata in cui si situano i molteplici elementi dell'opera che diventa visione onirica, illuminazione epifanica, dal momento che il sogno si identifi ca con la realtà.

Naturalmente questi non sono che alcuni esempi, utili come spunti di una riflessione, chiaramente da estendere ed approfondire, per indicare che l'immaginario di oggetti che costituiscono l'universo di Remedios, come di altre artiste prossime al suo ambito di ricerca nella sua specificità, convive a petto di un immaginario che si nutre anche di medesime simbologie ed emblemi nell'ambito di un nucleo di sperimentazioni surrealiste, quali espressioni di esponenti maschili o "divergenti" dall'ortodossia, come Dalí, che gravitano nell'avanguardia o a lato di essa, nei vari periodi dei suoi svolgimenti.

Potremmo chiederci se il clima surrealista abbia direttamente influenzato l'immaginario di ognuno, orientando verso un'iconografia basata su medesime simbologie, o meglio se abbia alimentato le concezioni artistiche di ognuno, in modo che si siano direzionate verso scelte che non erano, chiaramente, itinerari obbligati, ma che si riconducono ad aspetti pronunciati nei manifesti o esaltati negli scritti da parte del papa del surrealismo. Per questo l'alchimia, il tempo e lo spazio come manifestazioni indefinite del meraviglioso e dell'interiorità tra conscio e inconscio, l'*anima mundi*, come principio primo a cui riconnettersi per raggiungere l'armonia e l'elevazione verso il cibo sapienziale, sembrano tutti processi e aspetti su cui ogni artista ha riflettuto, appartenenti e non appartenenti al surrealismo, tanto da considerare che, sicuramente l'avanguardia ha generato tutta una serie di svolgimenti basati su determinate convinzioni, che sollecitano considerazioni che si legano a tematiche ed a principi fondanti, indagati dagli artisti. Ciascuno di essi, sia mantenendone i legami, sia distaccandosene, ha rielaborato aspetti ed ha proseguito la ricerca con originalità e autonomia, per cui gli oggetti-emblemi diventano elementi di riconnessione, di indagine iconografica e iconologica non solo in relazione ai portati del surrealismo, ma ai significati simbolici di temi universali che emergono nelle loro opere.

## CAPITOLO IX

## 9. AI MARGINI DELL'ARTE SURREALISTA: L'IMPRONTA DELLA DONNA ESILIATA

### 9.1. La condizione dell'artista in esilio

Esaminando le vicende dell'esistenza di Remedios Varo è possibile tracciarne il ritratto intimo come donna e primariamente come persona, tentando di individuare il suo carattere, i suoi desideri, le sue predilezioni, nonché la sua condizione nomadica come esiliata e figura ai "margini".

Fin dalla giovinezza, trascorsa ad Anglès, ed anche dopo il trasferimento della famiglia dal paese di origine, appare ansiosa di libertà, insofferente delle convenzioni, anche se la sua formazione avviene in un convento religioso e successivamente in un ambito accademico (cfr. Cap. I), entrambi ancorati al conservatorismo e ad una educazione tradizionale. La sua curiosità per il nuovo e la sua tensione orientata verso una diversità che non concilia con il pensiero omologante, contravvenendo alle comuni e antiquate certezze, la spingono ad avanzare oltre un mondo concluso e conosciuto in cui accontentarsi e adeguarsi alle regole consuete, proiettandosi verso l'insolito, avventurandosi sulle vie dell'ignoto, in un territorio vergine e talora destabilizzante in cui trovare nuovi e diversificati punti di riferimento in relazione alla propria condizione di deterritorializzata[670], che reca l'idea di instabilità ed, al tempo stesso, di continuo cambiamento.

Andrea Luquin Calvo scrive:

> Somos extraños, desconocidos para los otros, para nosotros mismos. Este nuevo encuentro nos permite observar de otra manera al espacio. La expulsión vivida provoca el distanciamiento; la mirada necesaria para ver las cosas de otra manera. Aparece un nuevo ser en el tejido del manto terrestre que, al andar sin patria, ni casa ni hogar, sin suelo que lo sostenga. […] Ya no se trata de narrar la estancia o la instancia de la existencia, sino que lo que cuenta es narrar ese primer momento, es decir, el *ex:* el momento de la salida y del "afuera*"*. El exilio se convierte en nuestra propia condición. […] El exilio puede manifestarse de muchas maneras, desde la huida física del espacio mediante el viaje, hasta el abandono del pensamiento compartido. Una vivencia alternativa que genera un territorio paralelo desde donde se observa y se narra el momento en que se salió de ellos. En el "afuera*"*, nos encontramos con que nuevos problemas surgen en el espacio humano, ya no abarcables ni pensables por las categorías de nuestra tradición. Esta comprensión provoca una visión nueva, que, sin dejar de habitar el mundo, lo mira con una nueva conciencia epistemológica (Luquin Calvo, 2009: 132-133).

[670] Tale espressione può essere intesa propriamente, in relazione alla privazione della specificità territoriale, ma è una condizione propria anche del "corpo senza organi" che compare nell'opera *Mille plans. Capitalisme et Schizophrénie*, secondo le concezioni della filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari, riferendosi all'inconscio, al rimosso del corpo e alla sua sempre virtuale potenzialità; esso è cioè il desiderio stesso in quanto riserva di produttività sempre pronta a generare nuove connessioni, rivoluzionando l'esistente in nome di un corpo ancora da fare e in divenire continuo.

L'artista, infatti, sembra gravitare in una "posizione" precaria, in un ambito talora "periferico" che implica una visione diversa dal consueto e in uno spazio disorientante per i suoi continui spostamenti, se consideriamo tre diverse contingenze nel suo itinerario di vita e di ricerca artistica. Nel primo caso, quando giunge a Barcellona da Madrid, alla metà degli anni Trenta, e conosce, come menzionato (cfr. Cap. I), i Logicofobisti, concepiti da lei come un "gruppo radicale" (Kaplan, 2008: 35), per "uscire" dal conservatorismo accademico e trovare risposta ai suoi desideri di scardinare un ordine tradizionale nel fare arte, anche se la sua è pur sempre collocabile nell'ambito della "pittura da cavalletto". Nel secondo caso, quando, avendo instaurato una relazione affettiva con Benjamin Péret, assai vicino ad André Breton, assume una posizione "trasversale" nei confronti del movimento surrealista, e si trova in una condizione "instabile", per i precedenti politici del "poeta dell'amor sublime", vivendo, dopo il secondo periodo parigino, a Marsiglia, nella comunità di "exiliados", ogni volta più minacciata in concomitanza agli eventi bellici, per cui non è la sola a manifestare il bisogno urgente y "luego desesperado" di trovare una via di fuga dalla Francia occupata dai nazisti. Così, nel terzo caso, quando sbarca in Messico, allontanandosi dal dramma della guerra che provocherà un autentico trauma nel contesto storico culturale e sociopolitico europeo, conducendo gli artisti all'impossibilità di lavorare, poiché vivono nel tormento continuo senza risoluzione, non si sente completamente "integrata" nel nuovo ambiente e si collega agli artisti "europei" presenti a Città del Messico.

"Vine a México buscando la paz que no había tenido, ni en España, de la revolución, ni en Europa, la de la terrible guerra; para mí era imposible pintar en medio de semejante angustia" dice Remedios in una intervista a posteriori di Islas García nel 1962 (cit. Kaplan, 2008: 36-37), sottolineando con le medesime parole utilizzate da Benjamin Péret in *La parole est à Péret* (cfr. Cap. IV), la condizione di tensione e di angoscia determinata dalle circostanze belliche. In tal senso l'artista denuncia la situazione drammatica che, come lei, hanno vissuto tante altre donne tra il 1936 ed il 1939 nel paese spagnolo a "la entrada del ejercito franquista vencedor", come scrive Antonina Rodrigo (2013: 181-182), ricordando che "la Republica les dio visibilidad, las sacó a la calle, y la guerra las arrancò de sus hogares para combatir al enemigo, más enemigo de ellas que de los hombres". Empatizzando il lettore attraverso il presente narrativo cala direttamente nel clima di guerra:

> Las mujeres y los suyos tienen que aprender a vivir en inhóspitos campos de concentración y refugio, en situaciones dramáticas. Invulnerable su instinto de supervivencia, soportan toda clase de privaciones. […] Las condiciones de existencia eran inenarrables. […] Estas mujeres de todos los estamentos, curtidas por la experiencia más terrible que pueda vivir un ser humano -la guerra-, son las que recibe México en 1939 y años posteriores (Rodrigo, 2013: 182-183).

Continua soffermandosi a tracciare l'esperienza vissuta da

> otras artistas que coincidieron con Remedios en el exilio mexicano […] que, antes de su exilio, vivieron la guerra desde un *frente de papel*: dibujaron, pintaron carteles, ilustraron folletos, libros, pero sobre todo se implicaron en creaciones de urgencia dirigidas a la vida cotidiana, como la confección de periódicos murales, expuestos en lugares estratégicos (Rodrigo, 2013: 183).

Vivono la medesima condizione di "esiliata" in un paese dove ognuna sembra finalmente trovare un luogo in cui ri-territorializzarsi. Remedios si stabilisce, come menzionato (cfr. Cap. I), a Città del Messico dal 1941, seppur alternando un periodo di soggiorno in Venezuela, tra il 1947 e il 1949, fino alla scomparsa nel 1963, trovando una "zona franca" in cui lavorare e proseguire il suo itinerario di vita e di ricerca artistica.

Janet A. Kaplan sottolinea:

> Lo que México ofrecía era un espacio seguro, tanto literal como metafóricamente hablando, en el que una exiliada podía vivir fuera de toda expectativa. No estaba sujeta ni a las reglas europeas ni a las tendencias mexicanas, lo que le proporcionaba una zona de expansión en la que explorar el yo como agente activo. México le sirvió gracias a la distancia crítica que allí se mantenía respecto del círculo francés en general y de Péret en particular, -figura en ascenso dentro del círculo surrealista- así como respecto de las definiciones limitantes impuestas a las mujeres por las ortodoxias del surrealismo francés. A rechazar la posición de *femme enfant, femme fatale*, diosa y musa que ofrecía la teoría surrealista (desarrollada en su mayor parte en ausencia de las mujeres), Varo se trazó una nueva vía de autorreforzamiento y autodescubrimiento (Kaplan, 2008: 35-36).

La medesima studiosa traccia perfettamente in sintesi la condizione di "esilio" e "marginalità" di Remedios quando scrive, specificando:

> Ciertamente, dentro del proyecto del movimento moderno, dentro del canon del surrealismo y dentro de la comunidad artística de México, Varo ha permanecido en los márgenes y su obra se ha situado siempre a cierta distancia de los centros de poder definitorio. Surrealista, pero, no realmente fiel a esos principios; española, pero asentada en México; catalana por accidente de nacimiento pero madrileña por su educación; académicamente preparada en Madrid pero afiliada a una comunidad de vanguardia barcelonesa que fue destruida por la guerra civil; compañera de un hombre más famoso que ella entre los surrealistas parisinos de la preguerra, y por tanto no interamente integrada al círculo de los surrealistas por sus propios méritos; nacionalmente célebre en México (país situado él mismo en los márgenes extremos del canon moderno) pero no

> mexicana, en una época de énfasis xenofóbico en la herencia cultural indígena del país[671]; pintora de caballete concentrada en íntimas escenas fantásticas frente al machismo didáctico exhibido en los andamios por los mítico-heroicos muralistas de México; […] -dove viene accolta- a la comunidad de europeos expatriados que se reunieron en México como en puerto seguro huyendo de la segunda guerra mundial (Kaplan, 2008:34-35).

Riesce, dunque, in ogni caso, a "ritagliarsi" uno spazio non troppo circoscritto come "pittrice" e come "donna" in completa autonomia, confermando in ogni caso la propria libertà come via intrapresa da sempre per uscire, volutamente, da ogni canone, non solo nel clima tradizionalista, ma anche nell'ambito dell'avanguardia, i cui principi fondanti diventano per lei nuove "regole", quindi procedendo da parte sua al di là della psicanalisi accolta dai surrealisti e al di là del surrealismo stesso, anzi, in una accezione più generale, al di là di ogni affiliazione, per "evadere" in un'area propria che è fortemente vissuta e concepita come espansione del proprio essere. In tal senso, anche se questa area può sembrare marginale e deterritorializzata, concetti estremamente relativi, che presuppongono di interrogarsi su quale sia il centro e se realmente sussista e muti, in base a circostanze sempre diverse che negano la sua eventuale unicità, è il suo mondo da proteggere senza chiudersi e ovattarsi, ma anzi permanendo sempre vigile e attenta, come nella sua pittura, in cui esprime lo stato di autovigilanza, e un atteggiamento sempre ironico, come appare nei suoi scritti, proprio di chi sa che cosa "sia il mondo" e di chi riesce a vedere e vedersi a distanza (Duplessis, 1954: 19) come menzionato (cfr. Cap. VIII). Da tale punto di vista, tanto periferico, in quanto de-centralizzato, quanto "divergente", caratteristiche che confermano la sua posizione "ai margini", tanto volontaria quanto involontaria, la stessa marginalità diventa "ricchezza", un "capitale" personale da esprimere e "spendere" nei rapporti con gli altri artisti, nel proprio lavoro pittorico, che coincide con l'itinerario di vita di ogni giorno, senza disperderlo, anzi, nel momento in cui lo manifesta assume maggior valore e si alimenta, si accresce continuativamente nel tempo, avvalorando la sua "forza interiore". Precisa, quindi, Janet A. Kaplan (2008: 35): "Varo se sitúa como un exponente menor en los márgenes del relato histórico central del arte. Sin embargo, tras reflexionar, veo esta marginalidad como una fuente de fuerza y su obra como encarnación de

[671] Ricordiamo l'esempio emblematico dell'antropologo indigenista Manuel Gamio che scrisse sui gruppi indigeni un testo incentrato sulla descrizione, analisi e critica del progetto nazionale "integrazionista" formulato in *Forjando Patria* (1916) per l'inclusione di un enorme settore demografico della popolazione dei primi del XX secolo, i gruppi indigeni, alla vita sociale e politica del paese, considerando la questione nell'ambito del Primo Congresso indigeno interamericano di Pátzcuaro nel 1940.

[672] Tali motivi riguardano essenzialmente il compagno Benjamin Péret, anche se lei stessa aveva partecipato per un breve periodo al fronte democratico (cfr. Cap. I) prima dello scoppio della guerra civile e, quindi, prima di trasferirsi con lui a Parigi. Il loro esilio non è comminato da un'autorità politica, ma, dopo il periodo di prigionia di Péret (cfr. Cap. IV) decidono di allontanarsi dalla Francia occupata dai nazisti per non incorrere in ulteriori ripercussioni di carattere civile e politico.

unas estrategias de renegociación a través de las cuales tanto estilo como contenido se convierten en elementos subversivos de resistencia" che, aggiungiamo, si qualifica e distingue come "resilienza". Infatti l'artista costruisce la propria vita adattandosi ad ogni nuovo ambiente, cogliendone e assumendone gli elementi più positivi, facendone tesoro, al tempo stesso, capace di cambiare ogni volta senza perdersi d'animo, anche se, talvolta, come esprime nei suoi scritti, si sentiva "angustiada" (cfr. Cap. III).

Immaginando come abbia vissuto la condizione di "exilio", che abbiamo definito in questo studio "volontario", ancorché dettato da motivi politici[672] che hanno condotto alla scelta di migrare al di là dell'Europa, Luis Martín Lozano scrive:

> Ser exiliada para Remedios Varo significó haber sido expulsada, violentamente, del mundo en que se había instalado. Ser exiliada significó tener que cambiar el rumbo, en contra de la propia voluntad, y andar sin saber adónde, hasta cuándo y por qué. El proceso fue equiparable, quizá, a una lobotomía, puesto que Varo cambió de un estado mental prestablecido a uno distinto, en el cual no se explicaba enteramente hacia dónde se dirigía su destino (Lozano, 2008: 67).

Aggiunge, inoltre, che tale stato di instabilità si riflette nella sua pittura: "estas cláusulas emocionales se convirtieron, eventualmente, en parte de los atributos de su pintura, que muestra a seres fantasticos navegando por universos incertos" Lozano, 2008: 67).

In verità "los universos incertos" corrispondono all'incommensurabile e indecifrabile, che gli *alter ego* dell'artista tentano di indagare proiettandosi nella continua ricerca verso il mistero della vita e dell'Essere. I suoi *viajeros*, come indicato nei vari capitoli di questo studio, sono impegnati, infatti, a procedere lungo un itinerario, le cui tappe possono permettere di scoprire e raggiungere la pietra filosofale. Il suo lavoro artistico, dunque, ha compensato indubbiamente la sua incertezza, che potremmo immaginare come "perplessità iniziale", ma non come atteggiamento che perdura nel corso della sua esistenza, e le ha permesso di affrontare il cambiamento come aspetto positivo per rinnovarsi e rafforzarsi nel condurre il proprio itinerario di vita e di ricerca. In verità, quella che potrebbe essere definita una "debolezza" diventa la sua forza che esprime sempre nelle sue creazioni, con consapevolezza di sé, autocontrollo e capacità di iniziativa, contrariamente ad ogni "stato lobotomico", e in quella che, nei suoi riguardi, è stata definita come "area di marginalità" è riuscita a costruirsi come donna-artista, raggiungendo la notorietà nella terra di adozione e oltre "confine". Si pone, infatti,

[672] Tali motivi riguardano essenzialmente il compagno Benjamin Péret, anche se lei stessa aveva partecipato per un breve periodo al fronte democratico (cfr. Cap. I) prima dello scoppio della guerra civile e, quindi, prima di trasferirsi con lui a Parigi. Il loro esilio non è comminato da un'autorità politica, ma, dopo il periodo di prigionia di Péret (cfr. Cap. IV) decidono di allontanarsi dalla Francia occupata dai nazisti per non incorrere in ulteriori ripercussioni di carattere civile e politico.

la questione se Remedios Varo abbia subito soltanto, in una posizione di *victimización* (Kaplan, 2008: 36) "los sucesos mundiales" senza poterli controllare, nonostante "se pueden plantear también otras historias alternativas: de valor y aventura, modificaciones negociadas en la carrera personal y la cultura, que culminaron en la aclamación de su arte y el éxito en su país de adopción" (Kaplan, 2008: 36).

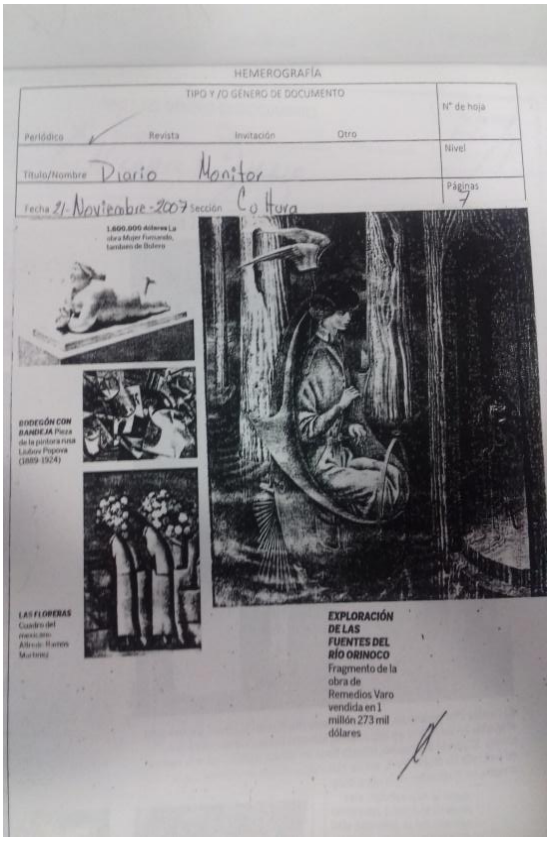



Fig. 112. *Exploración de las fuentes del río Orinoco*. (Frammento dell'opera di Remedios Varo venduta per 1 milione e 273 mila dollari). [Riproduzione a stampa]. In *Diario Monitor*. (2007, 21 novembre). [Ritaglio di stampa fotografato]. Biblioteca MAM, Messico D. F.

In relazione alla sua prematura scomparsa, ha raggiunto la fama, al di là di un contesto locale, solo a posteriori. Certamente, nel periodo della sua maturità artistica, ne ha preso atto e avrebbe potuto diventare parte attiva di un processo che, in verità, ha condotto a conoscere solo *post mortem* il suo itinerario creativo "oltreconfine", da un lato al di là della Spagna, come territorio di origine, dall'altro, al di là del Messico, come luogo di adozione.


CULTURA

Recuerdos de Walter Gruen,

viudo de Remedios Varo

'Vivía en el mundo que pintaba'

La más completa retrospectiva de Remedios Varo

Fig. 113. Santiago, F. (1994, 19 febbraio). Vivía en el mundo que pintaba. *Reforma.* [Articolo di stampa fotografato]. Biblioteca UNAM, Messico D. F.


'El MAM siempre ha sido como su casa': Teresa del Conde

Presentan retrospectiva de Remedios Varo

Mínima semblanza de Remedios

'El surrealismo es inherente al hombre'

Denuncian financiamiento de México al Museo Británico

Exigen recuperar obras

Fig. 114. Ruíz, B. (1994, 19 febbraio). Presentan retrospectiva de Remedios Varo. *Reforma*, 14d. [Articolo di stampa fotografato]. Biblioteca UNAM, Messico D. F.

Possiamo dire che lo stesso André Breton l'ha apprezzata come "compagna" di Benjamin Péret[673] e valorizzata solo *a posteriori*, dopo la sua scomparsa, come

[673] "Sin embargo ello no impidió que el trabajo de Remedios como artista fuera valorizado y que su obras participaran de las exposiciones oficiales y se le reseñara en las publicaciones que definían quién era y quién no era considerado un exponente del surrealismo. Aunque Varo participó del círculo, mayormente gracias a la intercesión de un hombre estimado por Breton su

risulta dalle sue parole, riferendosi al "poeta del amor sublime" e al politico militante, riportate ne *La Brèche* il 7 dicembre 1964.

> Este soldado llegó, como surgido de uno de los grandes espejismos que marcan nuestras vidas, un desastre -la guerra de España- . Yo le volví a ver su regreso de Barcelona; a su lado, Remedios, a quien trajo consigo. La femineidad misma, aquí, en jeroglífico, el juego y el fuego en el ojo del pájaro, a ella la considero la mujer de su vida (hay que ver contra qué vientos y mareas). La obra de Remedios fue realizada en México, en gran parte después de su separación, pero el surrealismo la reivindica por entero (Breton, cit. Varo, 1990: 106).

In tal senso, secondo una parte della critica, ha manifestato la stima nei suoi confronti, così da invitarla a partecipare alle esposizioni**,** come quella del 1936 sugli oggetti surrealisti o la rassegna realizzata a Tokyo nel 1937 (cfr. Cap. I), aspetto che distingueva gli esponenti da coloro che non erano considerati come tali, e conservava nella propria stanza a Parigi una sua opera, *La Faim* (1938), appesa alla parete[674].

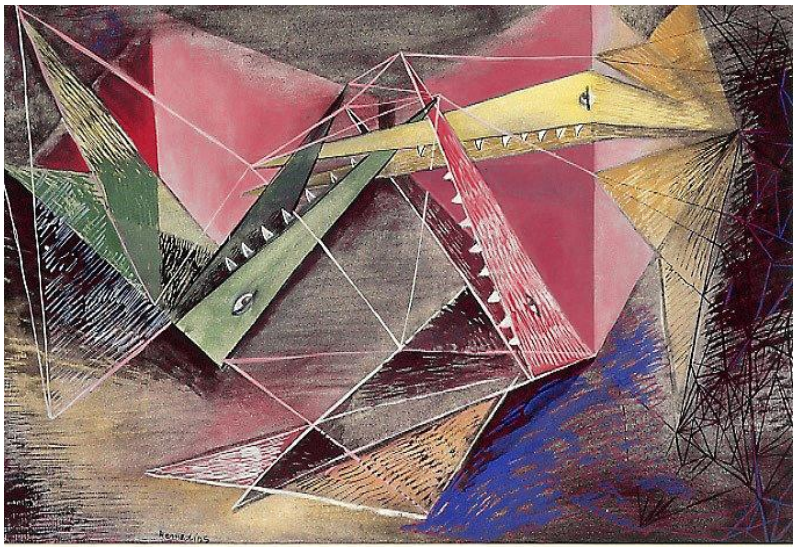


Fig. 115. Varo, R. (1938). *La Faim*. [*Gouache* e carboncino su carta, 32,5 x 45,7 cm.]. © Museo Reina Sofia, Madrid. Recuperato da https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/faim-hambre

pintura alcanzó a tener una posición reconocida, y hasta cierto punto por encima de otras mujeres" (Lozano, 2008: 56).

[674] Si tratta di una delle due opere presenti nella collezione privata di André Breton, attualmente conservata nella collezione del Museo Reina Sofia di Madrid. E' probabile che Breton l'abbia acquisita in "dono" da parte di Remedios Varo, nel periodo in cui quest'ultima era presente a Parigi con Benjamin Péret. Anche se *La Faim* (*gouache* e gesso su carta) sembra condividere aspetti con le figure surrealiste create da Picasso tra il 1929 ed il 1930, che presentano denti prominenti e voraci, sicuramente è influenzata dalle proposte creative di Óscar Domínguez e Esteban Francés, che conoscono e risentono degli esiti picassiani nel corso degli anni Trenta.

Di fatto, la nostra, come altre artiste, negli anni parigini assumeva una posizione "marginale" dal punto di vista artistico (cfr. Cap. IV).

In tal senso, potremmo rispondere che, sicuramente il suo "trasferimento" in un'altra terra ha influito sulla conoscenza e la diffusione delle sue opere, e che, in verità, la sua vicenda di marginalità si distingue per il senso di avventura, la forza di adattamento, la capacità di negoziare "contra el telón de fondo de las grandes manobrias de la guerra civil y la guerra mundial y de los cambios radicales en la conciencia, la percepción y la representación del mundo visual" (Kaplan, 2008: 36).

Allora "la huida y el exilio" assumono profondo rilievo nella vita di Remedios, capace di porsi in atto e di superare gli ostacoli con discreta fermezza e spesso in maniera autonoma.

Non è, comunque, la sola a sperimentare l'esilio "volontario". Altre artiste nel medesimo periodo, come ribadisce Antonina Rodrigo, e spesso per medesimi motivi, "scelgono" di allontanarsi dall'Europa come luogo di origine e di vita. Tra queste non solo Leonora Carrington, di cui abbiamo già indicato le circostanze che le comportano la "fuga" in Messico (cfr. Cap. I), ma anche compagne di studi provenienti dal medesimo paese di nascita, la Spagna, incontrate nei tempi in cui frequentava l'Accademia San Fernando a Madrid, come Maruja Mallo, o in seguito all'arrivo a Città del Messico, come Kati Horna o Alice Rahon (cfr. Cap. I), giunte oltreoceano nel 1939, o ancora artiste, quali Manuela Ballester, Elvira Gascón, María Teresa Toral[675] o la poetessa Concha Méndez[676], che Remedios Varo non ha conosciuto, ma che ugualmente sono "esiliate" in terra messicana in periodi diversi. Alcune di loro appartenevano alla generazione del '27[677] e, definite con l'appellativo "las sinsombrero"[678], riferendosi ad un atteggiamento irriverente nei confronti delle convenzioni, saranno riconosciute per il loro itinerario artistico, come la nostra artista, che non appartiene a tale gruppo, solo in

[675] Per riferimenti riguardo a Manuela Ballester (Valencia, 1908 - Berlín, 1994), Elvira Gascón (Almenar, Soria, 1911 - Ciudad de México, 2000) e María Teresa Toral (Madrid, 1911 - 1995), che migra in Messico più tardi, negli anni Cinquanta, dopo l'esperienza della tortura e della condanna inflitta dal regime franchista cfr. Rodrigo, 2013: 184-201.

[676] Concepción Méndez Cuesta (Madrid, 1898 - Messico, 1986), poetessa della "generazione del '27", fugge in Francia nel 1937 e, due anni dopo, parte con il marito Manuel Altolaguirre per il Messico, ma, per problemi di salute della figlia, entrambi vivono quattro anni a Cuba, prima di trasferirsi nel paese messicano nel 1943.

[677] Tània Balló, che narra nei suoi libri la "storia" delle figure femminili di tale generazione, precisa: "María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Margarita Manso, Ernestina de Champourcín, María Zambrano, Rosa Chacel, Ángeles Santos o Marga Gil Roësset son los nombres de algunas de estas figuras imprescindibles. No están todas las que fueron pero es un buen inicio" (Balló 2016: 19).

[678] Questo nome, che si riferisce chiaramente al gruppo di donne pensatrici e artiste spagnole appartenenti, così come i loro membri maschi, alla generazione del '27, nata tra il 1898 e il 1914, risponde al gesto di togliersi il cappello in pubblico che vede come protagonisti Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí e Federico García Lorca alla Puerta del Sol di Madrid: "quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas, y atravesando la Puerta del Sol nos apedrearon llamándonos de todo [...] ahhh, nos llamaron maricones por no llevar sombrero, se comprende que Madrid vio en eso como un gesto rebelde y por otro lado narcisista" (Mallo, cit. Balló, 2016: 17) dice la stessa Maruja Mallo in alcune registrazioni dopo essere tornata dall'esilio.

seguito alla loro migrazione[679]. Così afferma Paola Decina Lombardi[680], quando sottolinea che solo con il trasferimento oltreoceano, l'esilio in America, scelto volontariamente per molte di loro, così come per altri artisti che lasciano il proprio paese di origine per diverse motivazioni per continuare a vivere in altri luoghi[681], viene garantito spazio ad artiste e scrittrici come figure autonome, riferendosi, rispetto al mondo messicano, al contesto statunitense. Possiamo considerare, nei riguardi dell'avanguardia, il loro apporto anche in concomitanza al consolidarsi negli Stati Uniti del *Woman Liberation Movement* ed al moltiplicarsi di iniziative mirate all'emancipazione femminile che trovano favore nelle figure femminili, tra le quali, per esempio, la stessa Leonora Carrington[682], amica di Remedios Varo (cfr. paragrafo 9.3.), e che invitano a "rischiare il tutto per tutto"[683]. Inoltre la partecipazione a esposizioni a New York come *Women 31,* organizzata a New York da Peggy Guggenheim[684], figura determinante, come menzionato (cfr. Cap. I

[679] "Su producción artística en el exilio, que durante los últimos años antes de su vuelta había empezado tímidamente a circular entre las esferas intelectuales más progresistas, les permitió ser reivindicados por una generación, nacida en plena dictadura, que estaba ávida por descubrir referentes ideológicos y creativos de un pasado que desconocían" (Balló, 2016: 18).

[680] "Diventeranno grandi artiste come Kay Sage, Dorothea Tanning, Lee Miller, Remedios Varo e Leonora Carrington che ha mosso i suoi primi passi a Parigi accanto a Ernst. Prepareranno il terreno a un'apertura del gruppo che si riforma a Parigi dopo il ritorno di Breton, nel 1946, e che accoglie a pieno titolo una pittrice come Toyen, o una straordinaria poetessa come Joyce Mansour" (Decina Lombardi, 2008: XVII).

[681] Naturalmente l'esilio volontario riguarda non solo figure femminili, ma anche maschili in tempi diversi, per motivi bellici e politici. Ricordiamo tra gli artisti che giungono in territorio americano, oltre ai surrealisti come André Breton, Max Ernst, André Masson, per esempio Arshile Gorky, che giungerà a gravitare nell'ambito dell'espressionismo astratto della Scuola di New York, migrando nel 1914 dall'Armenia in seguito al genocidio applicato dai turchi, o Ceferino Palencia, che per le sue idee repubblicane lascia la Spagna e ottiene la nazionalità messicana nel 1942. Diversamente, Edoardo Arroyo, dalla Spagna, terra d'origine, in seguito al regime franchista, rimane in ambito europeo, migrando a Parigi nel 1958 per proseguire il suo itinerario pittorico improntato alla denuncia politica e sociale. "En el caso de Arroyo y su exilio voluntario -porque- estaba ciertamente molesto con la dictadura y sus restricciones, […] se nos propone una actitud crítica y estética de gran coherencia que acabará impregnando toda su trayectoria". Come abbiamo menzionato nel secondo capitolo: "Entre 1978 y 1979, -pinta- una serie de cuadros centrados en la figura de José María Blanco White, personaje que vivió la persecución, la incomprensión, y el exilio. […] La sombra acechante de la persecución y del sentirse observado, conducen a José María Blanco White, a una vida marcada por la huida" (García López, 2019: 156-158).

[682] Esigenza di libertà e riconoscimento dei diritti sono fondanti per lei e le comporteranno di partecipare, nel periodo della contestazione del Sessantotto e dei primi anni Settanta, dopo l'esperienza in Chiapas, alla nascita del movimento femminista, assumendo responsabilità e diventando attivista. La sua militanza deriva essenzialmente dalla transizione da una presa di coscienza individuale ad una prettamente politica e collettiva. Nell'intento di rivendicare il rilievo del ruolo femminile di fronte al potere dominante maschile elabora *Mujeres conciencia* nel 1972, un *poster* dimostrativo a favore della liberazione delle donne. Nel 1975 è presente, come altre artiste, quali Frida Kahlo, Alice Rahon, Olga Costa, Lilia Carrillo, Cordelia Urueta, Remedios Varo alla mostra *La mujer como creadora y tema del arte* presso il Museo di Arte moderna di Città del Messico.

[683] "All'americana Dorothea Tanning, che a metà degli anni Quaranta aveva notato 'con una certa costernazione' come per i surrealisti la donna avesse 'un ruolo non diverso da quello che occupava nella popolazione in generale, compresa la borghesia', dieci anni dopo Bona de Mandiargues può replicare il contrario, spiegando, anzi, come tra i surrealisti avesse imparato 'che la donna come l'uomo, poteva e doveva rischiare il tutto per tutto'" (Decina Lombardi, 2008: XIX- XX).

[684] La galleria newyorchese *Art of This Century* di Peggy Guggenheim, apre a New York nel 1942 e la mostra *Women 31* viene ospitata dal 5 gennaio al 6 febbraio 1943, con donne artiste di sedici

nota n. 102 e nota n. 110), sul piano dell'*involvement* artistico culturale, permette loro di essere conosciute in ambito internazionale**.**

## 9.2 Studio di caso. Remedios Varo e Maruja Mallo tra accademia e avanguardia.

Remedios Varo e Maruja Mallo sono "pittrici" del meraviglioso tra fantastico e surreale, che conducono il loro itinerario di ricerca approssimandosi al surrealismo per poi approdare in maniera autonoma ad un percorso che prevede l'apporto delle dottrine esoteriche. La loro ricerca pittorica si connota per un singolare rapporto con la *natura naturans* e per la medesima tensione cosmica presente nell'universo dell'immaginario. Alcune vicende della loro esistenza possono essere poste a confronto per tracciare il loro ritratto intimo. Se, da un lato, nei riguardi di Remedios abbiamo individuato gli aspetti più emblematici del suo percorso biografico (cfr. Cap. I), dall'altro possiamo cogliere, attraverso brevi cenni, quelli più caratterizzanti dell'esperienza di vita di Maruja.



Fig. 116. Maruja Mallo. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://it.wikipedia.org/wiki/Maruja_Mallo

Ana María Gómez González, in arte Maruja Mallo, che conduce il suo itinerario creativo a petto dell'avanguardia surrealista per poi orientarsi verso il realismo magico nel periodo de *le rappel à l'ordre*, riscoprendo il valore magico della geometria come origine dell'universo, si iscrive all'Accademia San Fernando di Madrid nel 1922, quando la sua numerosa famiglia si trasferisce dalle

nazionalità, sotto i trenta anni, tranne una. Tra le presenze non figura Remedios Varo, a differenza di Leonora Carrington, Leonor Fini, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba (Breton), Kay Sage, Dorothea Tanning. La seconda mostra, *The Women* viene realizzata nel 1945, con trentatré donne artiste, alcune delle quali avevano anche preso parte alla manifestazione precedente.

Asturie, due anni prima di Remedios Varo. Sono, dunque, compagne di studi, anche se non si frequentano con regolarità, e partecipano ambedue del clima "retrivo" e conservatore presente non solo nell'istituzione formativa madrilena, ma anche nell'ambiente socio-culturale del tempo, considerando il contesto tradizionalista del paese spagnolo dei primi decenni del novecento, che nutriva pregiudizi ormai diffusi nei confronti del ruolo femminile, derivanti già da presupposti consolidatisi nel secolo precedente.

Se osserviamo che presso l'Università di Madrid, agli inizi del novecento, studiavano solo due ragazze e, al termine del primo decennio, solo una ventina, considerando l'intero paese, erano iscritte come studentesse, possiamo renderci conto del clima che Remedios e Maruja si trovano a vivere quando, adolescenti, si trasferiscono con la famiglia, l'una dalla Catalogna, l'altra dalle Asturie.

Le figure femminili che divergevano dal "ruolo naturale" stereotipato della "donna di casa", "angelo del focolare domestico", "madri" indomite rispetto al dato biologico che le connota come "procreatrici", per orientarsi verso altri ruoli mirando al riconoscimento sociale erano considerate, addirittura, secondo la letteratura critica e la psiquiatria[685], "lesbianas viriles" o "mujeres-hombres peligrosas y desvergonzadas"[686]. Rinunciando alla consueta passività propria di una "raza sentada"[687] (Ferris, 2004: 52) per proporsi come "mujeres nuevas", ribellandosi alle consuetudini alimentate dalla misoginia intellettuale per riscoprire un ruolo femminile attivo.

Lo stesso José Ortega y Gasset che costituisce la *Revista de Occidente*, pubblicata dalla fondazione costituita nel 1923, che eredita il suo nome, come mezzo di espressione e diffusione di idee estetiche e filosofiche, uno degli "espacios que acabarían convirtiéndose en los escenarios comunes de un nuevo orden cultural" (Balló, 2016: 19), lascia trasparire, in verità, dalle sue pagine le concezioni relative allo stato di inferiorità intellettuale femminile. "Salvando

[685] Francoise Thébaud, professoressa emerita di storia e specialista di storia delle donne, ne parla nel suo *mémoire Écrire l'histoire des femmes: bilans et perspectives*, pubblicato nel 1998, mentre l'indagine positivista ha teso in passato a classificare i casi umani, come emerge nello studio di Richard von Krafft-Ebing pubblicato nel 1886 la *Psychopathia sexualis*, un'analisi sistematica, in forma enciclopedica, dei comportamenti sessuali devianti riferendosi alla teoria evoluzionista di Charles Darwin.

[686] "Pascual Santacruz, en su libro *La España Moderna*, ya definía en 1907, a modo de advertencia, la nueva centuria como el 'siglo de los 'marimachos'. Para estos varones, la amenaza que generaba la irrupción de la mujer en el mundo laboral e intelectual, su aspecto de mujer-chico, podía traer consecuencias tan irreparables como su propia esterilidad. […] 'Si no se casaba - comenta Shirley Mangini (2001: 101)- era aberrante; si se casaba y tenía hjios, iba a ser mala madre. Si hacía deportes, podía convertirse en lesbiana o bisexual'" (Ferris, 2004: 52).

[687] "Gregorio Marañon, por su parte, tambièn hablaba del 'problema feminista', acogiéndose a la diferencia glandular entre hombres y mujeres, de modo que 'nuestra mujer, como la paleolítica - escribe el científico en *Biología y feminismo* en 1920- está hecha para ser madre y debe serlo por encima de todo. […] Asi que el talento femenino falta de originalidad" (Ferris, 2004: 52). Novoa Santos en *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos* en 1929 "defiende la idea que 'aquellas mujeres que se resistan a asumir su papel femenino […] están actuando en contra del progreso de su propia nación'. Es más, puestos a definir los casos de mujeres con inteligencia y talento […] los resuelve calificándolos de error antinatural, 'algo mostruoso, poseedor de caracteres sexuales secundarios de tipo masculino […] tipos biopáticos de inversión sexual somática o espiritual" (Ferris, 2004: 52-53).

como excepción a su discípula María Zambrano, a Rosa Chacel en cierto momento y a la propia Maruja Mallo por lo precursor de su obra" (Ferris, 2004: 54), considera che, rispetto all'essere maschile che si distingue per la ragione e l'equilibrio, quello femminile rappresenta un essere confuso guidato dagli istinti più elementari. In verità, Ortega y Gasset non è l'unico intellettuale che dedica riflessioni sul 'problema femenino', se pensiamo alla produzione testuale spagnola del primer tercio del siglo XX, che risente del peso del "esencialismo biológico". Coloro che, come figure femminili, si affacciano alla scena culturale madrilena nella seconda metà degli anni Venti, in cui si sono formate e hanno sviluppato la loro personalità artistica, nell'esigenza di determinare una frattura con la tradizione, con "las antiguas barreras de género", e testimoniarsi per affermare il loro ruolo autoriale, si distinguono, come scrive Shirley Mangini (2001, cit. Balló, 2016: 24) nel suo libro *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* pubblicato nel 2001, non solo per "su formación cultural, su vocación profesional y su conciencia política liberal (a veces feminista), sino también porque aplaudían los avances tecnológicos y reflejaban la modernidad en su aspecto físico y su modo de vestir", come espressioni della lotta personale per essere riconosciute come "sujetos historicos".

### 9.2.1. Due artiste anticonvenzionali

Chiaramente Maruja Mallo e Remedios Varo, similmente ad altre artiste che militano nei tempi delle avanguardie, approssimandosi al surrealismo, da Leonora Carrington a Dorothea Tanning, da Kay Sage a Leonor Fini o Ángeles Santos[688], si configurano come "las modernas", poiché incarnano un modello femminino diverso dal passato, ambedue insofferenti alle convenzioni, ribelli nei confronti del conservatorismo socioculturale, desiderose di indipendenza, capaci di costruire se stesse in completa autonomia. Nonostante che fossero approdate alla medesima accademia non si frequentavano e possiamo confermarlo, pensando che Maruja stabilisce presto un rapporto di amicizia con Salvador Dalí, che Remedios non sopportava (cfr. Cap. I; Cap. III) per la sua stravaganza e il suo egocentrismo.

> Su entrada en la élite de esa joven generación artística y literaria que se empezaba a gestar en Madrid, en el hervidero vanguardista de la capital, le vendrá a través de su amistad con un compañero de estudios que ese mismo año de 1922, como ella, ha llegado a la ciudad imbuido de un espíritu muy

[688] Non appaiono testimonianze di contatti con Remedios Varo da parte di Ángeles Santos Torroella (Portbou, 1911 - Madrid, 2013) che propone uno stile pittorico che si evolve verso il surrealismo traendo anche spunti dal realismo magico di Franz Roh. Uno dei suoi dipinti più conosciuti, *Un mundo* (1929), viene presentato con altre opere orientate verso aspetti espressionisti, nel 1929 al *IX Salón de otoño* che si svolge a Madrid, dove entra in contatto con altri artisti e intellettuali dell'epoca, tra cui Ramón Gómez De la Serna. Dopo un periodo di internamento visita Parigi e si trasferisce a Barcellona. In prossimità della guerra civile spagnola, con il pittore Emili Grau Sala, sposato nel 1936, si trasferisce a Parigi, ma presto tornerà con il figlio a Madrid, dove la famiglia si riunirà di nuovo nei primi anni Sessanta.

semejante al suyo: formarse en la corte y triunfar como pintor[689] (Ferris, 2004: 56).

Anche Maruja, in verità, come l'artista di Figueres, era piuttosto eccentrica, come appare nelle immagini fotografiche con i capelli a la *garçon*[690], propri di una nuova tipologia femminile che si stava affermando nel corso degli anni Venti o vestita di alghe sulla spiaggia dell'oceano, quando si trasferisce, negli ultimi anni Trenta, a Buenos Aires[691], luogo d'esilio per venticinque anni, come Città del Messico per Remedios, fino alla sua scomparsa.

La condizione di "esiliate" le accomuna, considerando che, se da un lato, l'allontanamento dall'Europa a petto della guerra civile spagnola ha comportato in ambedue un "estrés postraumático", come indica Shirley Mangini (2013: 175)[692], in verità, l'"immersione" in un nuovo ambiente di vita e di lavoro ha garantito loro la possibilità di esplicare la propria energia creativa al massimo grado e di giungere al momento più fervido della loro sperimentazione. In realtà, l'esilio non è l'unico aspetto che può sollecitare un confronto tra le loro esperienze di vita e di ricerca. Infatti ambedue appaiono orientate verso il valore della sperimentazione e la spinta verso il nuovo, anche se Remedios negli anni di formazione trascorsi a Madrid volutamente non è implicata, a differenza di Maruja, nel gruppo della Residencia de los Estudiantes[693], ubicata in calle Pinar 21. Composto da Buñuel, il cineasta "con gli occhi a rana", da lei soprannominato "Tarquinio il Superbo", dichiaratamente misogino, come *in toto* gli esponenti del surrealismo[694], Bello, Lorca, Dalí, che appartengono alla cosiddetta "generazione del '27", caratterizza il panorama culturale spagnolo del periodo. Maruja, chiaramente, frequentando

[689] "Se hizo muy amiga de Dalí, que a Varo le caja mal, y siempre lo consideró su alma gemela. […] Era conocida por su comportamiento transgresor, sobre todo por su rechazo de las reglas sociales que el patriarcado imponía a las mujeres. Podemos decir que se hizo excéntrica […] para evitar ser excéntrica, o sea, para no quedar fuera del centro cultural de su coetáneos" (Mangini, 2013: 170).

[690] "Su imagen estaba igualmente relacionada con la típica mujer nueva de la década de los veinte (pelo a la garçon, pecho plano y comportamiento atrevido), pero, sobre todo, en ella cabe entenderlo como una reafirmación de su personalidad, de su posición de artista decidida a vivir el vanguardismo y a ser tomada por sus compañeros no como un objeto estético o sexual sino como un miembro más del grupo transgresor" (Ferris, 2004: 66).

[691] Allo scoppio del secondo conflitto mondiale va in Portogallo dove incontra Gabriela Mistral, ambasciatrice del Cile, che la aiuta a trasferirsi prima a Montevideo e poi a Buenos Aires.

[692] "No obstante, igual que ocurre con Varo, hay muchos indicios de que Mallo sufrió también el sindrome del estrés postraumático. Si bien en Varo esto trascendió a través de sus cuadros (algunos de los cuales narran oblicuamente las pesadillas que padeció en España y Francia antes del exilio), Mallo no quiso volver a hablar de la guerra civil" (Mangini, 2013: 175).

[693] Nasce nel 1910 dal *Comitato per l'Ampliamento degli Studi e delle Ricerche Scientifiche*, prodotto diretto delle idee rinnovatrici che erano state iniziate in Spagna da Francisco Giner de los Ríos con la fondazione nel 1876 della Institución Libre de Enseñanza. Dal primo momento iniziò ad essere un complemento educativo all'università nella quale si formeranno i figli delle classi dirigenti liberali.

[694] "La ausencia casi total de mujeres en estas reuniones no llamaba entonces la atención a nadie, pues en aquella España la liberación femenina apenas había empezado. Se trataba de un mundo de hombres, y las únicas mujeres que se aventuraban por él eran alguna dama de la noche o alguna extranjera emancipada o depistada" (Gibson, cit. Ferris, 2004: 63).

l'amico conosciuto durante gli studi accademici, ne entra a far parte, anche se purtroppo non ne rimangono precise testimonianze[695].

José Luis Ferris scrive:

> La irrupción de Maruja Mallo en la órbita del pintor catalán así como en el círculo de amigos que ambos compartirán a partir de aquella fecha, hay que entenderla en términos estrictamente artísticos. Ambos tenían objetivos comunes y parecían entregados a una misma revolución vanguardista que sacudiera los cimentos de ese arte trasnochado y caduco que despreciaban por igual. La pintora, fuera de diferencias de sexo, era considerada por Dalí, como un miembro más de la aventura que se proponía correr y la prueba es que en esos años, como ha señalado José Bello en repetidas ocasiones, el Salvador que él empezó a conocer era la persona más inhibida que había conocido jamás, se sonrojaba a menudo y mostraba un total desinterés por las mujeres (Ferris, 2004: 57-58).

Remedios preferisce una vita più "appartata", anche se non disconosce le idee che fomentavano nella città madrilena già negli anni precedenti al suo arrivo (cfr. Cap. I) e conduce il proprio percorso in maniera più isolata, tanto che non sussistono testimonianze né della sua partecipazione in tale contesto[696], anche se conosce i primi film di Luis Buñuel, mentre lo incontrerà direttamente più tardi a Parigi e poi di nuovo in Messico, né della presenza alle esposizioni di artisti spagnoli, come quella organizzata nel 1930 dal Carnegie Institute di Pittsburg, in California, o di architettura e pittura moderne nel 1931 dalla Sociedad de Artistas Ibéricos. In ogni caso ambedue si trovano a Parigi nel medesimo anno, il 1931, Maruja in seguito alla concessione di una *beca* attraverso la Junta de Ampliación de Estudios, per studiare scenografia e perfezionare la tecnica di disegno teatrale, Remedios per vivere da *bohemia* con Gerardo Lizárraga (cfr. Cap. I) nel desiderio non solo di visitare, ma anche di stabilire contatti e lavorare nella città polo delle avanguardie nei primi decenni del novecento e punto di riferimento fin dall'ottocento in ambito europeo per il suo carattere innovativo nell'ambito artistico-culturale. Sicuramente Maruja è più inserita, fin dall'inizio, nel mondo artistico del momento, grazie anche alle sue amicizie intessute già in precedenza con figure maschili che assumono presto rilievo nell'ambito del movimento surrealista, tanto da essere chiamata ad esporre il suo lavoro creativo, anche se

[695] "El hecho de que haya perdurado la fama internacional de los tres (Buñuel, Lorca, Dalí) hasta hoy día y que Mallo desapareciera de las páginas de la historia del arte por un boicot tácito, ha distorsionado la realidad cultural de aquel entonces" (Mangini, 2001, cit. Ferris, 2004: 65, nota n. 49).

[696] "Así, aunque en los años veinte estaba mal visto que las mujeres "decentes" asistieran a las tertulias, algunas se sumaron a la de la Cacharrería del Ateneo e iban a las exposiciones del Círculo de Bellas Artes. No hay que olvidar tampoco que el Lyceum Club Femenino funcionaba ya desde 1926. Las tres habían tenido noticias, claro está, del cubismo y de los pintores metafísicos, y esto en parte gracias a Dalí, que también estudiaba en San Fernando desde 1922 y arrastraba consigo sus libros y revistas de arte" (Mangini, 2013: 163).

sempre come artista al femminile, quindi "figura secondaria", nonostante sia riconosciuta dai suoi esponenti. Le relazioni instaurate da Remedios sono di carattere prevalentemente affettivo e quando terminano rimane sempre un legame di amicizia, con Lizárraga e Francés, come menzionato, sperimentando con ambedue nuove modalità operative a livello artistico a Parigi ed a Barcellona, con Benjamin Péret alcuni anni più tardi, mentre prosegue il suo percorso, stabilendo una comunanza di intenti con lui, che le consente di "essere introdotta" nel gruppo surrealista, più o meno involontariamente o volontariamente, attraverso una modalità che potrebbe sembrare una "protezione", ma, in verità, avvenuta spontaneamente e non ricercata per opportunismo[697], che emerge direttamente dalla esperienza di una vita "costituita" di incontri e costruita per tappe.

Quasi "occasionalmente", potremmo dire, Maruja e Remedios si incontrano di nuovo nell'ambito della esposizione logicofobista a Barcellona, dove ambedue, proprio frequentando il gruppo ADLAN (cfr. Cap. I), che organizzava esposizioni anche a Madrid e che si distingueva dal radicalismo irrazionale del gruppo surrealista francese, sono chiamate ad esporre nel 1936.

Come "pintoras de caballete" prediligono una pittura orientata verso l'immaginario, capace di costituire una "nuova realtà" partendo dal vissuto quotidiano, dall'esistenza ordinaria, per compiere, attraverso la pennellata di colore e il tracciato segnico, la metamorfosi del reale. Dice Maruja Mallo: "La realidad, las cosas no son siempre iguales. Y mucho menos, iguales unas a otras. Pues bien; mi pintura quiere representar la realidad; pero la realidad cambiante, dejando a un lado la preocupación estètica y reaccionaria" (Mallo, 1979, cit. Ferris, 2004: 183).

La loro propensione verso il fantastico a contatto con la realtà trasformata e sublimata a petto dell'ironia critica dello sguardo conduce ambedue a preferire due artisti singolari che ammirano nelle sale del Museo del Prado, Bosch, considerando con attenzione il *Giardino delle delizie*, come "precursore" di una pittura visionaria, surreale e fortemente simbolica e Goya "reloj de su tiempo" per Maruja e per Remedios (cfr. Cap. X). Goya perché, come dice Maruja Mallo in una conferenza:

> satirizó como nadie la corrupción y superstición de su época e precursor del impresionismo mundial: culto al color, a la vida, frente a la pintura amortajada. […] Poder del valor plástico, rechazando las leyes arbitrarias de la imitación representativa […] identificación del color, de la pintura, consigo misma, fuera de la sordidez de la imitación realista aplastante de los momentos de la decadencia descendente (Mallo, 1981, cit. Ferris, 2004: 83).

[697] "Es dificil precisar hasta que punto una mujer inteligente como Remedios Varo era consciente de que había ido conquistando un derecho a la libertad intelectual a base de establecer profundas relaciones con hombres, no en el sentido utilitario del término, sino que los hombres que ella había elegido como pareja habían todos contribuido a que ella creciera como individuo y, eventualmente, como artista" (Lozano, 2008: 54-55).

Scrive, inoltre, Maruja:

> Goya es la revelación revolucionaria del pueblo español. […] Goya fue un romántico y en él están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas, […] la tragedia frente al hombre y al poder. […] Goya, combatiente, interpretó el alma en luncha […] dos Españas, entrando en los destinos de la historia. Goya es el sarcasmo, la pasión y la gracia (Mallo, 2009a: 69).

### 9.2.2. Verso il surrealismo e l'esoterismo

Maruja e Remedios, quando si avvicinano al surrealismo, anche se per vie diverse, scelgono di mantenere la propria autonomia e di non affiliarsi, non accettando di essere classificate; tantomeno aderiscono alla linea ideologica marxista che negli anni Trenta comportò la massima politicizzazione del movimento d'avanguardia. D'altra parte, pur essendo considerate "figure secondarie" in quanto donne, non inalberano il vessillo del femminismo, così che quanto si afferma nei riguardi di Maruja, che "no se consideró en ningún momento de nadie ni trató de reforzar esa orientación tan aplaudita por todos" (Diego Otero, 2008: 13) il medesimo giudizio può ben essere avvalorato anche nei confronti di Remedios che sottolinea, come abbiamo menzionato: "Hoy no pertenezco a ningún grupo. Pinto lo que se me ocurre y se acabó" (Varo, cit.Tibol, 2001: 127; Tibol, 2013a)[698].

Ambedue si caratterizzano per un'immaginazione "prodigiosa"[699] come predisposizione naturale, che assume una connotazione magica, alimentandosi, chiaramente, del "meraviglioso" surrealista, per cui l'incontro con l'avanguardia parigina[700] per loro comporta la possibilità di seguire le loro predilezioni, di spaziare nell'oltre, al di là del sensibile e di trasformarlo, di approfondire la loro sperimentazione, come se garantisse un ulteriore *input* per arricchire la loro fantasia. In tal caso il surrealismo non si identifica per loro come fondamento da cui si origina la loro ricerca, ma è sicuramente un riferimento essenziale, per alimentare l'esplorazione della propria interiorità ed esprimere il proprio universo immaginario, per concepire nuove vie percorribili nella creazione artistica, contravvenendo a ciò che è prestabilito e alle regole tradizionali, "las mismas que ella había estudiado en la escuela de arte de la A a la Z y donde su asombro no conocería limites" (Lozano, 2006: 26).

---

[698] Recuperato da https://www.jornada.com.mx/2013/10/06/cultura/a03a1cul (20/ 02/ 2020).
[699] "Remedios Varo, como Maruja Mallo, tenía una imaginación tan poderosa que atraía a los hombres de un modo casi mágico" (Mangini, 2013: 168).
[700] "En los años treinta, cuando Remedios Varo, Maruja Mallo y Delhy Tejero llegaron a París, el surrealismo penetraba todos los rincones de la ciudad" (Mangini, 2013: 164).

Il loro è un potere magnetico dello sguardo capace di attrarre chiunque, come testimonia José Luis Florit[701] (cfr. Cap. I) riguardo a Remedios e Rafael Alberti riguardo a Maruja[702].

Ugualmente affascinate dal mondo naturale, ricercano in esso l'armonia: per Maruja è contemplata alla luce della geometria come ordine universale che applica alle sue opere pittoriche orientate verso un sintetismo semiastratto e analogico, in relazione ai suoi contatti con il gruppo *Cercle et Carré*, che accoglieva astrattisti sulla via del concretismo e surrealisti, nei tempi in cui si risentivano in ambito internazionale anche le suggestioni di una pittura rigorosamente indirizzata verso *le rappel à l'ordre.* Per Remedios, l'armonia è manifesta nel suo mondo simbolico in cui figure totemiche e ibride, o metamorfiche, come donne-uccello o libellula, o "gatos-hombres", estremamente simboliche della veggenza, vengono ad "abitare" gli spazi del meraviglioso, a persistere sullo stato di soglia tra visibile e invisibile, tra veglia e sogno.

Nel corso della conferenza *El surrealismo a través de mi obra* nel 1981 dice Maruja:

> La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico, en un orden viviente y universal. Crear como la naturaleza. La naturaleza es una idea viva (Mallo, 2009a: 57).

Con queste parole si riferisce alla serie *Arquitectura vegetal y mineral*, che dipinge agli inizi degli anni Trenta, ma, in verità, nell'itinerario creativo di ambedue la ricerca di armonia in relazione all'ordine cosmico è un dato incontrovertibile.

> Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales, siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y las hoces, bajo el título *La Religión del Trabajo*[703] (Mallo, 1981, cit. Zanetta, 2014: 165).

[701] "La verdad es que Remedios fue siempre surrealista, -scrive, e possiamo interpretarlo in un senso metaforico, riguardo alla sua esigenza di deragliare dal consueto e di trasgredire le norme prestabilite- nos arrastraba a todos y nos hacía entrar en su mundo" (Florit, cit. Varo, 1990: 41).

[702] "De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades antes no vistas" (Alberti, 1987: 29). Con il poeta Rafael Alberti, Maruja instaura una relazione nel 1925, che si deteriora verso la fine degli anni Venti.

[703] Si tratta di una serie di opere di "aspiración mural" in cui le figure ieratiche e archetipiche esprimono la sacralità della vita e dell'armonia universale della natura.





Fig. 117. Mallo, M. (1933). *Arquitectura vegetal*. [Olio su tela, 20 x 28 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.dk/pin/434527064047557165/

Fig. 118. Mallo, M. (1933). *Arquitectura mineral*. [Olio su cartone, 26 x 18 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.de/amp/pin/632826185118301893/

Ordine cosmico in cui, dunque, cogliere la perfetta armonia tra materia e spirito, la creazione totale in cui si riflette l'essere umano nella sua completezza, come obiettivo nella ricerca di Maruja che trae suggestioni dal pensiero esoterico[704], comune anche a Remedios, che propone uno sguardo vigile sulle cose e che nell'opera *Armonía* (1956) o in *Creación de las aves* (1957) (cfr. Cap. VI) esprime l'idea di cogliere la musica, il suono interno dell'universo, in congiunzione armonica con l'*anima mundi*. Probabilmente Maruja risente l'influenza anche dell'artista Joaquín Torres García, che costituisce a Madrid nel 1932 il gruppo *Constructivo*, in seguito alla sua militanza nel gruppo *Cercle et Carré* e che scrive il libro *Universalismo Constructivo*, mentre Remedios, come menzionato, si avvicina alle teorie di Gurdjieff del quarto percorso, o la quarta via e dell'uomo quadrimensionale, analizzato da Ouspensky (cfr. Cap. VI). Torres García precisa nel suo saggio *Antropocentrismo*: "Dentro de la universal geometría, la figura del hombre se nos aparece, no ya formando parte del cosmos, sino siendo ya él esa totalidad. […] El universo no es más que la proyección del 'hombre'" (Torres García, 1934: 147, cit. Zanetta, 2014: 162), che scompare come immagine per dar luogo alla "creación" come "modulo" e come "clave".

Chiaramente Maruja al "hombre" sostituisce la "mujer-universo", dea tellurica, terra madre, archetipo vitale comune anche a Remedios, nonché a numerose artiste che nei medesimi anni si avvicinano all'avanguardia, come Leonor Fini,

[704] "Cuando […] vivía en España, Mallo buscó el autoconocimiento en la alquimia, el gnosticismo y la teosofía de la rusa Madame Blavatsky, -considerando che- cuando Mario Roso de Luna fundó el Ateneo Teosófico en Madrid en 1931, en el centenario del nacimiento de Madame Blavatsky, la teosofía inspiró en España a mucha gente" (Mangini, 2013: 175 e nota n. 23).

Leonora Carrington[705] e che esprime l'esigenza di affermazione della figura femminile, di un matriarcato originario come potenzialità naturale capace di organizzare la vita di una comunità in luogo del "liderazgo masculino", senza pretese autoritarie e gerarchiche, ma nell'intento di esprimere il proprio valore e la propria volontà di liberazione da canoni ormai desueti.

María Alejandra Zanetta sottolinea con enfasi, ricordando il disegno di Leonardo dell' Uomo-Universo:

> A diferencia de Leonardo, Mallo reemplaza el cuerpo masculino por el femenino y, en vez de emplazarlo dentro de un círculo y un cuadrato, lo ubica en el centro de un pentágono. […] El esquema que propone Mallo reemplaza el modelo androcéntrico por un nuevo modelo que podría considerarse "ginocéntrico". […] Lo que propone Mallo en su arte es precisamente trascender el individualismo y el dualismo oposicional del pensamiento androcéntrico y llegar a un orden armónico que supere las restricciones inherentes a la visión del mundo masculina dominada por la demarcación estricta de categorías absolutas (Zanetta, 2014: 164)[706].

Ambedue dipingono pressoché nei medesimi anni opere che esprimono il concetto "magico" del mondo in cui la donna-artista riscopre e manifesta la sua capacità creatrice. Ambedue partecipano all'esposizione Logicofobista del 1936 (cfr. Cap. I), e Maruja espone in una personale, sempre organizzata dal gruppo ADLAN inaugurata il 16 maggio del medesimo anno.

Realizzano entrambe opere dal medesimo titolo, come *Arquitectura vegetal*, anche se Remedios la dipinge assai più tardi, agli inizi degli anni Sessanta e la interpreta come "costruzione" di un ambiente immaginario ancorato a una figurazione simbolica in cui l'elemento naturale si metamorfizza in soluzioni costruttive gotiche e, viceversa, l'architettura diventa natura, albero (cfr. Cap. VII).

Riscoprono nel loro comune desiderio di "edificarsi", l'armonia come "ordine superiore" nell'ambiente di "esilio", la terra messicana per Remedios, quella argentina per Maruja, fino a percepire a petto del pensiero scientifico l'emozione magica della *naturaleza*, in cui riconoscere aspetti mitici e cogliere da veggenti il

[705] " Mallo, al igual que muchos de sus contemporáneos, incluyendo a Ramón del Valle Inclán -e anche Maria Zambrano- a quien la joven pintora tanto admiraba, y muchas de las pintoras surrealistas como por ejemplo la catalana Remedios Varo, la argentina Leonor Fini -nata a Buenos Aires da padre italiano e madre slovena dalmata-, y la inglesa Leonora Carrington, estaba muy interesada en este tipo de conocimiento, como por ejemplo el gnosticismo y la alquimia, por ofrecer una alternativa espiritual al marcado misoginismo del catolicismo" (Zanetta 2014: 134-135).

[706] "Una vez más, la propuesta de Mallo anticipa las premisas del pensamiento eco feminista, que aboga, como primer paso fundamental hacia la construcción de un nuevo modelo social, por la integración de todos los "falsos dualismos" que se basan en la polidaridad masculina/femenina, ya que este marco conceptual mantenido por el patriarcato apoya una ética de dominación que nos divide entre nosotros, a nosotros mismos y a nosotros y el mundo natural no humano (Birkeland, 20)" (Zanetta, 2014: 167).

senso del meraviglioso, il mistero della rivelazione, l'energia cosmica che alimenta e rende possibile vivere in congiunzione armonica con l'universo.

Anche Maruja, infatti, come Remedios, approda alle dottrine esoteriche che costituiscono un valido supporto per il loro percorso e la loro pittura di carattere rivelatorio. Come Remedios, conosce sicuramente le teorie di Helena Blavatsky, considerando che nel 1930 si era costituito in Madrid un ateneo della Società teosofica. Inoltre si avvicina a Matila Ghyka, che pubblica nel 1927 il testo *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*[707] ed a Zoroastro, o al culto di Mazda, come indica nel testo sul surrealismo nella sua pittura, così come Remedios accoglie le idee degli spiritualisti, come menzionato, Gurdjieff e Ouspensky (cfr. Cap. VI; Cap. VII).

Così ricorrono elementi simbolici come, da un lato, il numero tre che rinvia alla nascita, alla vita, alla morte, al passato, al presente, al futuro, alla triade alchemica costituita da mente, corpo e anima, alla 'trinità' che compare in *The Secret Doctrine* di Helena Blavatsky, come principio basilare della natura e del cosmo, in relazione alla armonia secondo la concezione pitagorica, o, dall'altro, la stella a cinque punte o pentacolo (cfr. Cap. VI) in relazione al pentagramma[708] e alla figura geometrica pentagonale. Nelle loro opere compaiono diretti riferimenti alla mitologia femminile, da Ecate a Demetra a Diana dea-Luna, all'uovo cosmico, alla fusione degli opposti, *yin* e *yang*, nell'ibrido quale emblema della totalità, che compare nelle proposte creative di numerose artiste che lavorano nel medesimo periodo delle avanguardie[709], in rapporto all'integrazione della dualità che genera armonia, movimento costante, metamorfosi, continuità, così l'essere metà uomo e metà vegetale o animale, biomorfico o zoomorfico.

---

[707] "Como ha sido repetidamente señalado por la crítica, dicho libro fue extremadamente popular en la década de los años treinta. Mallo poseía un ejemplar y lo consultaba frecuentemente, al igual que su amigo Salvador Dalí. […] Mallo, haciendo eco de las ideas desarrolladas por Ghyka en su libro, establece las conexiones entre lo que el matemático rumano denominaba como la 'Geometría de la vida' y la 'Geometría del arte', conexiones que se relacionaban estrechamente con el axioma pitagórico de que todo en el universo estaba organizado según el número y de la visión de un universo como un todo armoniosamente ordenado (Ghyka, 2009: 111)" (Zanetta, 2014:139).

[708] "Entre los seguidores de Pitágoras, el cinco era il número del amor (uniendo Dos, el primer número par, equilibrado, femenino, con el tres, el primer número impar, masculino), simbolizaba la salud (Hygeia), el conocimiento y la armonía, y era consecuentemente asociado con la etapa de iniciación (Ghyka, 2009: 113). Para los ocultistas el pentagrama se relacionaba con las observaciones astronómicas que trazaban el patrón de las conjunciones entre Venus (femenino) y el sol (masculino). Asimismo, según explica Ghyka en su libro, el pentagrama se convirtió luego, especialmente dentro de la tradición mágica del medioevo, en el símbolo del hombre o Microcosmos, en el cual se correspondía por analogía al Universo o Macrocosmos (Ghyka, 2009: 114-115)" (Zanetta, 2014: 139).

[709] "Estella Lauter en referencia a varias mujeres poetas y pintoras contemporáneas a Mallo, como Leonor Fini y Remedios Varo, dice: 'These artists are concerned with the dimension of the world that they believe must not be reduced to human terms**.** In so far as a deity presides over the cosmic realm imaged in this body of work, it is the goddess. But the world envisaged is inextricably bound to the human and the human to the world. The images depend ultimately on a different concept of appropriate boundaries between forms of life, a concept which seems rooted in the female experience of her own body in relation to significant others (Lauter, cit. Zanetta, 2014:170).

## 9.3. Studio di caso. Remedios e Leonora: solamente amicizia o collaborazione?

Un'altra figura femminile da considerare nell'itinerario di Remedios Varo per un confronto sul piano della personalità e del lavoro artistico, come "mujer moderna", anche se non di origine spagnola, è indubbiamente Leonora Carrington.



Fig. 119. Leonora Carrington. [Stampa fotografica].
Recuperato da https://thevision.com/cultura/leonora-carrington-surrealismo/

Nonostante ambedue si fossero incontrate in casa di André Breton a Parigi nel 1937 (Cfr. Cap. I; Cap. II) consolidano la loro amicizia, agli inizi del periodo messicano, alimentata da un'affinità che, prima di tutto, corrisponde all'intensità di energie che emanano e di cui sono custodi, come scrive di loro Octavio Paz.

Nel quartiere San Rafael, in prossimità di Colonia Roma dove abitava Remedios, che ospita per un periodo Leonora, dopo la sua separazione da Renato Leduc (cfr. Cap. I), o nello studio di quest'ultima, uno spazio reso disponibile dall'amico Victor Serge, ambedue continuano il proprio percorso, probabilmente non avendo molte occasioni né per esporre insieme, tranne che in alcune collettive, tra le quali *Seis pintoras* nel 1955 (cfr. Cap. I), la prima volta in cui Remedios è presente, dopo oltre dieci anni dal suo arrivo in Messico, né per collaborare nella realizzazione di alcune opere su commissione.

Infatti María José González Madrid sottolinea:

> Nunca expusieron juntas en vida, es decir, no se organizó ninguna exposición de obras sólo de ellas dos, pero sí coincidieron en exposiciones como en la […] *Seis pintoras* (1955), el *Salón Frida Kahlo* (1956), el *Salón de la Plástica Femenina* (1958), *Los Ocho* (1959), el *Primer Salón Nacional de Pintura* (1959), la exposición de homenaje a las artistas María Izquierdo y Frida

Kahlo en la Galería Romano (1960), la *Segunda Bienal Interamericana* de México (1960), una colectiva en la Galería Juan Martín (1961), El *Retrato Mexicano Contemporáneo* (1961), una exposición colectiva de pintoras en Galería de Novedades (1962), y *Los amantes* (1963) (González Madrid, 2012: 30).

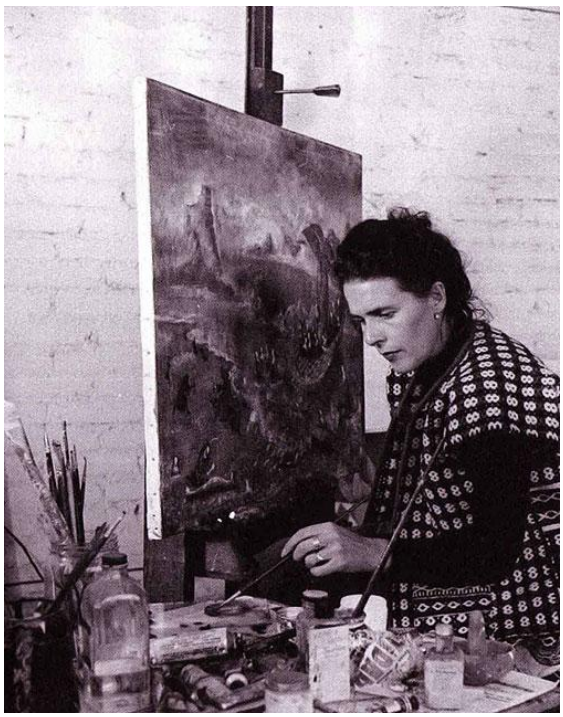


Fig. 120. Leonora Carrington nel suo studio a Città del Messico. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/425942077233949413/

Inoltre la studiosa afferma:

> Sabemos que compartían mucho tiempo en hacer cosas juntas, pero parece que nunca realizaron obra plástica conjunta, ni siquiera a modo de juego, de "cadáver exquisito", como sí hicieron en su obra escrita -aunque sí compartieron el trabajo de- diseño de vestuarios y figurines para algunas obras teatrales (*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y *La loca de Chaillot* di Jean Giraudoux)[710] (González Madrid, 2012: 31).

La stessa Leonora sottolinea in una intervista[711] che le relazioni con Remedios erano dettate da interessi comuni, da curiosità e piacere di conoscere, ma non vincolate da una autentica collaborazione.

[710] Sicuramente Leonora e Remedios realizzarono scenografie e costumi nei mesi precedenti alla rappresentazione in commedia de *La loca de Chaillot* nel 1949 a Città del Messico.
[711] "Leonora risponde durante un'intervista con Paul De Angelis: "P. D. A.: Su obra y la de Remedios Varo tienen elementos comunes muy claros… ¿Trabajaron juntas para desarrollar un

Scrive a tale proposito Withney Chadwick:

> During their first years in Mexico neither produced many paintings, Carrington seems to have found writing a more exploratory medium for her new imagery and serious production of paintings did not begin again until 1945, Varo's works were first exhibited in 1954 and their dates of execution remain problematic. […] "I painted for myself" Carrington later said. "I never believed anyone would exhibit or buy my work (Chadwick, 1986: 40).

In ogni caso la studiosa ribadisce:

> But paint and write they did. Carrington wrote plays and short stories executed dozens of watercolors, many of them covered with the mirror writing that had led to her earlier expulsion from school, and began experimenting with egg tempera on gesso panels; Varo filled notebooks with accounts of dreams, short stories, invented games, and magic formulas. Together they wrote at least one play (Chadwick, 1986: 40).

Sottolinea che la loro amicizia si connotava, comunque, per una esigenza comune di sperimentare, per il gusto del fantastico, per la vivacità di un immaginario che comportava di conoscere nuovi aspetti del mondo, comprenderne gli esiti e tentare di modificarli, sublimandoli nella sfera del meraviglioso. Il loro "punto de encuentro" era la "energía de la creación y la energía de las relaciones" come afferma Adrienne Rich (cit. González Madrid: 2012: 1)[712]; "para ambas la idea de una *sympatheia*, de una conexión intensa y especial entre ellas, era fuerte, profunda, y una fuente de alegría, inspiración y creación" (González Madrid, 2012: 40).

Janet A. Kaplan (1998: 130), come abbiamo indicato, sottolinea che la loro "investigación" procedeva assai oltre l'invenzione di ricette assurde ed esperimenti culinari, poiché i loro comuni interessi si rivolgevano all'alchimia, alla magia bianca, all'occulto in relazione alla natura e al sovrannaturale. Whitney Chadwick afferma che in alcune delle loro opere filtrano mutui intendimenti, individuando taluni elementi che testimoniano l'influenza vicendevole:

> Their friendship extended to the sharing of dreams, stories, and magic potions. What would later become some of Varo's most persistent images-fantastic and magical machines, particularly boats powered by the wind and sun, quasi-

---

estilo común? L.C.: No, realmente no, pero cuando conocí a Remedios, ella estaba pintando de una forma abstracta, semejante al cubismo… P. D. A.: Así que en cierto modo ella la imitó. L. C.: Más o menos, sí. Pero yo estaba moviéndome a tenda, influida por muchas cosas" (De Angelis, 1990: 40, cit. Salmerón, 2013: 136).

[712] Recuperato da http://revistas.ibero.mx/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=1&id_articulo=10

> scientific and alchemical equipment, elaborate architectural constructions, landscapes based on the technique of decalcomania, can be found in Carrington's transitional works of the mid-1940s (Chadwick, 1986: 40).

E' in tale periodo che entrambe, nell'"intenso intercambio de ideas […], desarrollaron su visión de la mujer creadora cuyos poderes mágicos y creativos eran un desarrollo superior de actividades domésticas tradicionales como la cocina" (Chadwick, 1985: 201, cit. González Madrid, 2012: 37), che, in verità, non appare nei dipinti di Remedios, in cui notiamo la "mesa", come in *Visida inesperada* o in *Naturaleza muerta resucitando*, ma non il luogo per cucinare e il calderone alchemico, anche se si dedica a scrivere consigli e ricette sorprendenti. Invece essi emergono in *The House Opposite* (1945)[713] o *Sidhe-the white people of the Tuatha dé Danaan* (1954) di Leonora, che propone anche il ruolo protettivo della casa, come in *The Old Maids*, o *Neighborly Advice* e *Night Nursery Everything*, dipinti nel 1947. Le attività culinarie, (cfr. Cap. II), comunque, sono concepite da entrambe come metafore per le "actividades herméticas", dal momento che la figura femminile, possedendo facoltà alchemiche, assume un ruolo diverso dall'ordinario e una nuova coscienza.

In ogni caso Leonora e Remedios, secondo Whitney Chadwick e Janet A. Kaplan, raggiungono la maturità artistica attraverso anni di profonda e intima cooperazione**,** infatti si frequentano ogni giorno per oltre venti anni. Janet A. Kaplan dice que Remedios Varo

> tenía la impresión de que "compartían una sensibilidad única", algo que las hacía semejantes entre ellas y diferentes a los demás: Varo se consideraba una excéntrica que los demás no podían entender y veía en Carrington un alma gemela que no necesitaría explicaciones, una aliada que no trataría de explicar sus angustias con una lógica fácil o socavar sus visiones a base de sentido común. Carrington compartía esa sensación de haber encontrado por fin una confidente en un mundo que, por otra parte, le era hostil (Kaplan, 1998: 93).

E' sempre la prima biografa di Remedios Varo ad affermare che il vincolo che le univa era basato sulla "similitud", anche, se, in realtà, ognuna si è espressa in forma distinta e secondo la propria personalità; chiaramente la "similitud" riguarda il mondo di entrambe, che nasce dal "propio universo interior", come conferma anche Margarita Nelken:

[713] In *The House Opposite* (1945) l'artista dipinge una serie di interni comunicanti, che sembrano stanze in sequenza come nelle predelle dei dipinti su tavola, in una delle quali una figura femminile appare seduta ad un grande tavolo che assume una funzione solenne come un altare, anche se il significato sacrale o di ritualità sacramentale viene sovvertito dall'inserimento di elementi magici e di simboli appartenenti a religioni diverse. Sta preparando una pozione o mistura, mentre sul lato destro dell'opera è visibile un calderone circondato da tre veggenti che controllano all'interno il brodo cosmico.

> De Remedios Varo, confesamos que nada sabíamos hasta esta exposición. Su mundo es, en cierto modo, el mismo que el de Leonora Carrington. Un mundo nacido de su propio universo interior; un mundo de sonidos, en que cada color "canta", y cada forma tiene por misión específica el hacer cantar su parte en la sinfonía general de la composición (Nelken: 1955a: 39).

Inoltre, parlando di Leonora Carrington sottolinea la loro "misma linea"[714], la loro predilezione per la composizione narrativa, che si riflette nella loro pittura, oltre che negli scritti, "al margen de lo cotidiano", per rendere attraverso il fantastico e l'onirico, l'unica realtà possibile delle forme che ne derivano. Abbiamo notato alcuni esiti creativi nei capitoli di questo studio, che possono essere considerati come esempi precisi per avvalorare tale affermazione. Lo stesso Octavio Paz spiega l'opera di Leonora impostando continue connessioni con le creazioni artistiche di Remedios. E' anche vero che Leonora, come abbiamo menzionato (cfr. Capítulo I), ha detto: "La presencia de Remedios en México cambió mi vida" (Carrington, 1984, cit. Chadwick, 1985: 194; Chadwick, 1986: 40), così come, d'altro lato, Remedios si riferiva all'amica, come menzionato, nei termini di "alma gemela" (Kaplan, 1998: 93) "en el arte" (Salmerón, 2013: 135). Sono espressioni emblematiche che emergono nei testi critici, quasi come aneddoti, ma qual è stato realmente il rapporto tra le due artiste? Quali conoscenze, dalle teorie alle pratiche pittoriche, quali concezioni si sono scambiate? Su quali intendimenti era intessuto il loro legame?

Julia Salmerón, nel suo saggio, tenta di rispondere affermando: "Creo che -Leonora- amó mucho a Remedios. Creo que encontraron una nueva manera de comunicarse como mujeres artistas. Que es difícil de entender porque no entra dentro de los cánones de nuestra sociedad patriarcal" (Salmerón, 2013: 137-138).

Esclude, chiaramente, l'idea di una relazione "con tintes lesbianos", che si potrebbe desumere dal fatto che Walter Gruen talvolta proibiva a Remedios di incontrare Leonora, ma probabilmente perché trascorrevano molto tempo a scambiarsi idee in base a comuni intendimenti, e il loro legame di amicizia era talmente stretto e possessivo da causare gelosia, limitando lo spazio per altre figure affettive, familiari e di coppia. Al tempo stesso la studiosa considera che la loro non era una "colaboración artística", poiché "fue otra cosa": "Carrington dice que durante dos decadas vio a Remedios a diario, y Remedios, en la transcripción de sus sueños, refiere a menudo que soñaba con Leonora y sus hijos, a quienes llamaba por sus nombres familiares Gabi y Palito" (Salmerón, 2013: 126).

[714] "En lo que pudiéramos decir "la misma línea", y en su calidad, ya universalmente reconocida, de artista que [se] cuenta entre los más destacados de la pintura contemporánea, Leonora Carrington nos deleita, una vez más, con su colorido de sueño, y su composición de cuento al margen de lo cotidiano, más siempre sólidamente apoyada, en sus formas, en la realidad "posible" de las mismas" (Nelken, 1955: 6).



Fig. 121. Carrington, L. (1937-1938). *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse).* [Olio su tela, 65 x 81,2 cm]. © Metropolitan Museum, New York. Recuperato da https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/492697.

Indubbiamente bisogna spiegare che la "cooperazione", come azione condivisa per il raggiungimento di un fine, si distingue da "collaborazione", come partecipazione congiunta alla elaborazione di un'opera grafica o pittorica, poiché in nessun caso, sul piano della loro relazione creativa, sono giunte a realizzare un prodotto artistico pittorico come frutto di un lavoro pratico comune. "Escribían juntas con el procedimiento del juego surrealista del 'cadáver exquisito'. De estas experiencias se conservan algunos fragmentos de diversos proyectos" (González Madrid, 2012: 36). Chiaramente questa tecnica specificatamente surrealista comporta la partecipazione diretta di più persone all'esecuzione per ottenere un risultato affidandosi al caso, come già indicato (cfr. Cap. II) e, comunque, gli esiti, di carattere sperimentale, adottandone il procedimento, almeno dalle testimonianze rimaste, non sono "muchos" sul piano degli scritti, come invece sembra sottolineare Janet A. Kaplan. Tra questi sicuramente compare "el manuscrito inédito de una obra teatral" riferibile a *El Santo Cuerpo Grasoso* (cfr. Cap. VI e Anexo II. Textos) così titolata, come menzionato, da Edith Mendoza Bolio, che l'ha inserita, con un'analisi critica, nel suo libro dedicato all'artista (cfr. Cap. VI. Studio di caso), "escrita en tono lúdico y disparatado, hecha 'solamente para diversión de los actores', en la que todos los personajes son un divertido trasunto de su grupo de amigos" (González Madrid: 2012: 36)[715].

Whitney Chadwick sostiene come le suggestioni di Remedios compaiano in alcune opere pittoriche di Leonora, come indicato, dalle macchine, o meglio, i marchingegni immaginari e simbolici, utilizzati per il viaggio della conoscenza, all'impostazione strutturale dell'ambiente come scenografia architettonica fino

[715] Una "novela", *Costumbres tropicales*, "parece que realmente nunca se llegó a publicar" (Kaplan, 1998: 93).

all'uso di tecniche particolari, quali il cadavere squisito o la decalcomania, che Remedios conosce e sperimenta tramite Óscar Domínguez. Inoltre le due studiose menzionate, intravedono relazioni e parallelismi nelle opere pittoriche di Remedios e Leonora[716], annotando che l'una si appropriava della "imaginería" dell'altra, traendone suggestioni, anche se aggiungeva spunti personali. A tale riguardo Janet A. Kaplan (1998: 218) fornisce, come esempio, l'opera *Mimetismo*, elaborata da Remedios nel 1960, ponendola a confronto con *Self-Portrait* (*Inn of the dawn horse*) dipinta da Leonora, realizzata tra il 1937 e il 1938 (cfr. Cap. III), per dimostrare le possibili relazioni, così da individuare la posizione seduta della figura femminile presente in ambedue i dipinti, come condizione della donna annullata e bloccata su una sedia, anche se, in quella di Remedios, si sta trasformando e metamorfizzando. La sua attenzione si focalizza anche su altri elementi, come il riflesso speculare tramite l'*alter ego* (gatto-iena), o la finestra a *tromp l'oeil* che diventa un armadio-ripostiglio aperto da cui emergono le nubi del cielo, rispetto al paesaggio che appare nel quadro di Leonora. In verità, tra le due elaborazioni trascorrono oltre venti anni di distanza, e non è appurabile che Remedios si sia riferita, per elaborare *Mimetismo*[717], tre anni prima della sua scomparsa, ad un'opera dipinta da Leonora quando era ancora a Parigi, alcuni anni precedenti al suo arrivo in Messico. Sicuramente gli elementi polisignificanti presenti nelle loro opere che talora destano inquietudine e dubbio, destabilizzando l'osservatore, sono frutto dell'immaginario fantastico con cui rivestire la dimensione del vissuto, a sottolineare che raramente il loro lavoro è ispirato ai propri sogni, anche se emergono spesso parvenze fantasmatiche di significanza simbolica.

In ogni caso Julia Salmerón (2013: 126), a conferma, giustamente, della loro amicizia, scrive che "Leonora aparece en muchos de los cuentos de Remedios, y Remedios en los de Leonora", apportando, per avvalorare quanto afferma, alcuni esempi editi di Leonora, come *The acoustic trumpet/ La corneta acústica* (cfr. Cap. III; Cap. VI), scritto negli anni Cinquanta, che nel testo introduce il personaggio di Carmella Velásques con "el pelo rojo", riferibile a Remedios, amica spagnola di Marian Leatherby

[716] "Entrambe le artiste, -Leonora e Remedios- nella fase della maturità e dunque dopo essere giunte in Messico, si emancipano completamente dall'esempio dei pittori surrealisti conosciuti in gioventù. Il rapporto con il surrealismo, a livello di prassi, per entrambe, riguarda più il contenuto che la forma, soprattutto nel caso di Varo. Decalcomanie, *grattage*, *fumage* ed altre tecniche automatiche, assumono un valore strumentale, mentre la surrealtà prende forma nei temi e nei modi di inscenare i soggetti. Le loro opere possiedono ormai un vernacolo proprio ed indipendente" (Centazzo, 2014: 70).

[717] "En *Mimetismo* los objectos se animan y actúan de acuerdo con el pensamiento que calladamente deja fluir una mujer sentada en alta poltrona, apesadumbrada e hierática. Una silla a la izquierda, alza una pata, de una vitrina salen nubes, un paño se alza con vida propia y la pata de una mesita se alarga y envosca en la poltrona como si fuera la cola de un simio" (Medina, 1997: 6).

> una feminista inglesa de noventa y dos años, sorda, desdentada y con barba, a quien su familia quiere ingresar en una residencia para ancianas y su amiga es la pelirroja española Carmen Velásques, quien tiene como principal ocupación escribir cartas a personas que no conoce (una de las actividades preferidas de Remedios) (González Madrid, 2012: 34).

Carmella "le regala una trompeta acústica, que es un cuerno mágico" (Alazraki, 2007: 44) che le permetterà di affrontare "todo lo que se le eche encima" e "ayuda a su amiga en ese difícil trance, viviendo juntas disparatadas situaciones" (González Madrid, 2012: 34). Si tratta di una narrazione di avventure di donne, come in altri testi, che tentano di trasformare il mondo e riescono nei loro intenti attraverso la magia della trasmutazione alchemica. Infatti

> se narran las experiencias de Marian en el asilo de una comunidad esotérica, la "Morada luminosa" dirigida por un maestro (referencia a sus experiencias con los grupos de Gurdjieff que también podemos encontrar en un fragmento del cuento *Lady Milagra* de Remedios), o la extraña relación con una aventurera abadesa de mirada maliciosa, doña Rosalinda Álvarez de la Cueva (las monjas aparecen como personajes en las obras de ambas pintoras) (González Madrid, 2012: 34).

In verità, il tema è comune alle opere pittoriche specialmente di Remedios, se pensiamo a "la búsqueda del Santo Grial" come in *Exploración de las fuentes del río Orinoco* o el "fenómeno de traslación" dell'asse terrestre, come in *Fenómeno de ingravidez,* che provoca una nuova era glaciale, un'autentica rivoluzione nell'utopia di salvare il mondo, che conferma, ancora una volta, la complicità e il potenziale femminile capace di tradursi in atto.

La rivoluzione interiore, dunque, coincide con lo scopo da raggiungere, ma, come precisa Juncal Caballero Guiral (2018: 248), analizzando il testo *La trompeta acústica*, si "construye un relato que alienta a la rebelión de las mujeres contra un sistema que aborta cualquier conato de independencia y que la deja un papel subalterno y un rol sumiso" (Caballero Guiral, 2018: 248), per cui la ribellione si genera da un'esigenza di libertà, raggiungibile solo, come nell'opera di Remedios Varo *Mujer saliendo del psicoanalista* (cfr. Capítulo II), abbattendo il potere patriarcale, e l'aspetto più interessante da avvalorare è che

> esta se encuentra encabezada por un grupo de mujeres, no precisamente jóvenes -la menor tiene casi setenta años[718]- que han sentido la presión de padres, hermanos, maridos e hijos varones y que desean romper con un sistema

[718] "Diez mujeres de entre setenta y cien años, componen el reparto femenino de la novela: el asilo es exclusivamente de mujeres. Los hechos, las circumstancias o las decisiones van a girar en torno a estas mujeres" (Caballero Guiral, 2018: 250).

> patriarcal que las ha tenido sumidas en una adolescencia permanente (Caballero Guiral, 2018: 248)

mantenendo il loro ruolo di dipendenza che potremmo definire "atavica". Chiarisce, inoltre, la studiosa che si tratta di

> una revolución no contra el sexo masculino, sino a favor de unas reivindicaciones y de un sexo, el femenino, siempre en lucha por la obtención de sus derechos y por el deseo de un espacio propio -e- son las mujeres ancianas quienes deben hacer un esfuerzo mayor. Estas mujeres luchan ya no contra un macrocosmos sino contra un microcosmos, su propio mundo familiar que las ha apartado de la participación social par dejarlas, en muchos casos, viendo pasar la vida a través de una minuscula ventana (Caballero Guiral, 2018: 252, 260).

In ogni caso tutto si risolve in un rito alchemico nel calderone bollente che permette loro, nella ricerca del sacro Gral, di "morire" a se stesse per "rinascere", rinnovarsi, al di là dei limiti fisici e geografici della terra, proiettandosi, attraverso situazioni spaesanti e imprevisti magici, in un universo "altro", riscoprendo e recuperando le proprie energie, il proprio potenziale.

> Las mujeres carringtonianas -ancianas constantes y valerosas- son las protagonistas en esa búsqueda mítica del grial como fuente de eterna juventud, en este caso concreto juventud entendida como arrojo, ganas de vivir; al mismo tiempo que abanderan la lucha de todas las mujeres por abandonar el espacio de lo privado al que han sido relegadas desde hace siglos (Caballero Guiral, 2018: 263).

In toni umoristici il romanzo breve che procede secondo una storia irreale inconsueta che, nel suo svolgersi, sembra diventare paradossalmente credibile, si conclude con le protagoniste che assistono ad un cambiamento epocale.

> Como en *La loca de Chaillot*, las mujeres deben recuperar su poder para que el mundo pueda sobrevivir[719]. Recordemos las palabras de Leonora en la entrevista

[719] "En *La corneta acústica* todo es humor y disparate, como en *La loca de Chaillot*, aunque el trasunto sea de absoluta trascendencia. En este caso, Marian Leatherby inicia desde el asilo una excéntrica aventura para 'encontrar la copa mágica escondida en algún lugar del bosque'. De su empresa de recuperación del Grial, de la que no habría podido salir airosa sin la ayuda de Carmella, depende (como de la de Aurelia en la novela de Giraudoux) la salvación del mundo. […] Con referencias directas a los conocimientos herméticos ("arriba como abajo") y con extrañas canciones como *Inkalá Iktum mi pájaro es un topo, Abajo el Polo Norte*, arriba el Ecuador, (Carrington, 1995: 141) el poder de la relación entre Marian y Carmella -la solidaridad y complicidad que mantienen entre ellas- será tan poderosa que les permitirá alterar el eje terrestre y, por tanto, transformar el orden de las cosas" (González Madrid, 2012: 34).

> que le realizó Elena Poniatowska para el diario *Novedades* (1957). En respuesta a la pregunta: "¿Cuál es el hecho histórico que más admiras?", Leonora contesta: "Casi ninguno, pero sí. Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo XXI". En *La corneta acústica* Leonora adelanta esa fecha y pone "la caída del patriarcado" en las propias manos de Marian y Carmella (González Madrid, 2012: 35).

Così *La puerta de piedra*[720], nella cui versione completa originale appare il personaggio di Brigitte-Amagoya, un doppio che riunisce due diverse figure, Brigitte-Leonora[721] e Amagoya-Remedios[722], che "nos es confusamente presentada como un solo personaje con una especie de desdoblamiento de personalidad invertido; en vez de un cuerpo con doble identidad, Brigitte-Amagoya son dos cuerpos que comparten la misma mente" (Salmerón, 2013: 130). Al tempo stesso la studiosa aggiunge che probabilmente Leonora aveva tratto suggerimenti per un suo racconto da un testo di Remedios, interpretabile come trascrizione di un sogno[723], mentre quest'ultima, aveva annotato ciò che l'amica le aveva raccontato riguardo alla concezione e allo sviluppo del testo:

> Un trozo de la vida de A, después, el viaje a esa otra ciudad encuentra a X (*no* se parecen físicamente, se *complementan*). Al principio, solo pequeñas coincidencias, después, relatos de X (incluso con ocasionales documentos fotográficos de rincones de la casa, animal favorito, fiesta o reunión, etc.) con precisiones de *fechas* y *días*, que descubren la coincidencia (el lugar en que vive en esta otra ciudad tenía algunas *huellas* cuando llegó por primera vez: la silla en que se sentó estaba algo caliente, etc. etc.). Desde luego, X tiene en su poder algunos objetos que A creyó haber perdido o cuya desaparición era obscura (Varo, 1990: 242).

In verità, Remedios, anche se in tale nota individua due personaggi, A e X, e prevede l'unione fisica dei due corpi, che procedono per cambiarsi in un *único*

[720] "Al ser publicado por Virago y revisado por la propia autora en 1989, el texto […] pasó a tener la mitad de trama y longitud que el original de los años cuarenta. En la versión completa original se presenta al personaje de Brigitte-Amagoya, una protagonista doble que esconde un retrato velado y críptico de Leonora y Remedios" (Salmerón, 2013: 130).

[721] "Los nombres de Brigitte y Amagoya y sus característicos simbolos iconográficos revelan que Brigitte representa a Leonora: como ella, Brigitte es de origen inglés y de niña tenía un poni shetly, llamado Black Bess" (Salmerón, 2013: 130).

[722] "El nombre de Amaya (de origen vasco, como la propia Varo), era el nombre de la hjia de Gerardo Lizárraga (el primer marido de Varo), a quien Remedios adoraba. Como Varo, Amagoya tiene un brillante pelo rojo" (Salmerón, 2013: 130).

[723] "Leonora aparece en varios relatos de sueños escritos por Remedios, como el identificado *Sueño 8* -(cfr. Anexo II. Textos. 15.2.6. Sueños)- en el que está acompañada por sus hijos Gabi y Palito. También en sus escritos de ficción hay muchas protagonistas inglesas. En el corto relato titulado *Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent,* la protagonista encuentra 'la copa llena de agua pesada que fluye permanentemente' (Castells Molina, 2009: 110, 127)" (González Madrid, 2012: 36).

*cuerpo* e un *único pelo*[724], in un secondo momento afferma la distinzione, anche se le caratteristiche dell'uno hanno *impregnado* l'altro[725]. Probabilmente è reticente a sottolineare l'unione fisica, che poteva generare interpretazioni ambigue riguardo alla sua relazione con Leonora o forse teme di perdere la propria identità, o di non essere considerata per la sua singolarità sul piano artistico[726].

La stessa Leonora nella seconda versione di *La puerta de piedra* del 1989 propone un "texto amputado", perché "el cuerpo" de Brigitte-Amagoya non appare, come se avesse voluto eliminare la relazione con Remedios per i medesimi motivi, per mantenere la propria individualità, anche considerando l'ambiente artistico in cui vivevano, al di là delle necessità dettate dal mercato artistico e letterario[727], considerando che la vita reale è sempre diversa dalla "ficción".

Al di là di ogni possibile interpretazione che può diventare anche pedissequa o anodina, o calcare troppo la stretta necessità e dimensione del vivere quotidiano, o incanalarsi nei meandri più oscuri e latenti senza poter verificare o addurre ragioni adeguate a dimostrare una verità possibile[728], preferiamo pensare che le loro scelte siano state dettate da esigenze artistiche che derivano dai loro ideali, e che ogni spiegazione relativa ai loro rapporti sia riconducibile propriamente alla concezione dell' "unica mente" per raggiungere l'integrità e l'armonia, la

[724] "El pelo, quizá fuera posible que, el *único pelo*, fuera algo violáceo, compuesto de los otros dos: uno rojo y el otro azulado (negro azulado). *Taches de rousseur* casi invisibles, pero en el uno oscuras, en el otro claras (como si las manchas del uno hubiesen sido las manchas hechas sirviéndose de la piel del otro en la forma en la que se hace el *pochoir"* (Varo, 1990: 243).

[725] "En la segunda parte del texto -de Remedios Varo- titulado *Proyecto para una obra teatral*, las protagonistas son 'Leonora y Eva Melangées'; en *Ellen Ramsbottom*, una inglesa interesada en los 'fenómenos somno-telepáticos', Remedios aparece como Felina Caprino-Mandrágora -una mujer con 'unos vagos cuernecillos' que desaparecen cuando sale de 'su estado nocturno de cabra'- y explica a Ellen al despertar el extraño sueño que ha tenido con un tal 'Benjamín Pérez' como protagonista (Castells Molina, 2009: 97-127)" (González Madrid, 2012: 36) (cfr. Cap. IV).

[726] "El texto de Varo es complejo, porque, a pesar de una feminidad dual, define a las dos como 'complementarias' (dando voz tanto a su deseo por Leonora como por su plenitud) e intenta una posible unión de los dos cuerpos, que pronto interrumpe. La negativa de Varo a una posible unión sexual con otra mujer es ambigua. Podría haber sido causada por miedos o podría haberle parecido irrealizable, porque, aunque veía con claridad cómo se complementaban artísticamente y espiritualmente, Varo no podía concebir una interrelación física. […] Podría haber temido que, así como la característica melena de Carrington ensombrecía su propio icono, la poderosa personalidad de Carrington y su impulso creativo ensombrecieran su imagen y su obra" (Salmerón, 2013: 129).

[727] "En la versión revisada, amputa lo que había de su relación con Varo, (una relación que había dado lugar a un nuevo ser, a una nueva manera de sentir). Cometió un crimen literario. Su decisión de cortar el texto original está motivada, a mi parecer, por el mismo miedo que previno a Varo de escribir su novela: era imposible que, en los círculos artísticos y literarios, se la reconociera como dos en una. Ese nuevo ser, Brigitte-Amagoya (las dos en una), es solo ficción. En 'la vida real', y para los mercados artísticos y literarios, tienen que permanecer diferenciadas. Pero no solo para los mercados artísticos y literarios" (Salmerón, 2013: 134).

[728] Evitiamo, in tal senso, di pensare ad un rapporto di diversa origine tra Remedios e Leonora, senza spingersi a pensare ad una relazione amorosa. Anche nelle rassegne sulle loro esposizioni pubblicate nei periodi messicani, appaiono quasi sempre unite, insieme e ogni critico sottolinea il pari rilievo dell'una e dell'altra, pur conducendo un lavoro diverso e dichiaratamente originale. "La consonancia", la "paridad perdida" è il tema segreto nell'opera di Remedios, secondo Octavio Paz (cit. Varo, 1990: 9).

completezza interiore, come comunione e unità di intenti, scambio vicendevole di un'amicizia solidale, unione spirituale e emozionale fondata su un "profundo sentido de confianza mutua". Sicuramente ambedue, impegnate nella sperimentazione e nella ricerca, tanto da essere considerate "hechiceras", come Juncal Caballero Guiral titola un suo libro dedicato alle due artiste, *Hechiceras: un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, pubblicato nel 2018, che abbiamo menzionato in questo studio (cfr. Bibliografia), sembrano sacerdotesse capaci di rivelazioni oracolari, entità trasmutatrici in grado di assumere consapevolezza del necessario mutamento per edificare se stesse e raggiungere la vera conoscenza. Sia la Grande Madre scaturigine della vita e simbolo del ritorno alle origini, sia la donna ovale prossima ad aprire le labbra del proprio ventre generatore di nuove creature e del desiderio come detentrice di un'energia potente che può scardinare i resti desueti di convenzioni antiquate per rinnovare la vita, sia la donna-luna, guardiana e protettrice come deità maestosa, sono per loro le figure paradigmatiche di riferimento, in cui ogni volta l'essere femminile riscopre se stesso, assumendo un volto diverso e polisignificante, e da cui cogliere l'intensità energetica per continuare il proprio percorso creativo, l'una a petto dell'altra, fino alla prematura scomparsa di Remedios.

### 9.4. Fuori dai paradigmi surrealisti della donna-musa e *femme-enfant*

Negli ultimi anni Trenta, quando Leonora, Maruja e Remedios si trovano nella capitale francese, anche se non legate da una comune amicizia, il movimento surrealista che convoglia numerosi artisti in ambito internazionale, in verità, è

> ancora tutto al maschile e il suo sguardo sul mondo femminile è bene espresso dalle *poupées* surrealiste in mostra nella grande *Exposition Internationale du Surréalisme* che si apre a Parigi nel gennaio del 1938: per quanto espressione della carica erotica capace di accendere l'immaginazione, tra provocazione e *humour*, restano delle bambole, dei manichini" (Ciprelli,1984: 8).

Nell'immaginario surrealista la donna, in verità, è concepita come musa e oggetto del desiderio, fonte di ispirazione poetica in quanto soggetto generatore di suggestioni, immagini, stati interiori e "oggetto" su cui trasferire pulsioni e passioni recondite. Agisce come polo propulsore di energie che emana un potere attrattivo come creatura meravigliosa e magica, essere familiare e, al tempo stesso, incomprensibile, oltre a garantire concretezza all'idea di eterno femminino. Capace di amare è l'essere amato per eccellenza, di generare, di prendersi cura, di rigenerare in quanto portatrice di vita e di conoscenza, alimentatrice del desiderio che nella sua onnipotenza scardina ogni schema prestabilito, ogni tabù, ogni ordine consolidato, ogni sistema di convenzioni. Infatti "le figure della *femme nature, femme-fleur, femme-fruit,* e della *femme-enfant* ma anche della *femme*

*fatale, fée et sorcière*" (Decina Lombardi, 2008: V) come "maschere della voluttà" e altrettanti risvolti dell'amore carnale che accompagnano, "ambiguamente e contraddittoriamente", la raffigurazione dell'eterno femminino, "perno dell'umana vertigine" (Ciprelli, 1984: 9), rappresentano la forza sovversiva dell'eros, che comporta, come energia panerotica, la libertà e il distacco da ogni vincolo.

Naturalmente la figura femminile corrisponde ad un ideale che si esprime nelle arti visive e nella letteratura, da un lato donna fatale e diabolica in pittura, dall'altro donna angelo, fiore, frutto, bambina, in relazione alla prospettiva di innocentizzazione, portatrice di salvezza in poesia.

Viene apprezzata, dunque, come emblema dell'erotismo ed, al tempo stesso, idealizzata nel proprio immaginario come donna "pura", tale da convergere quasi nell'immagine della Beatrice dantesca. Secondo André Breton, che, negli anni Trenta, disilluso riguardo al clima politico ed ai mutamenti sociali, tenta di modificare le sue concezioni, è colei, che può comportare una rivoluzione futura.

Lo stesso Benjamin Péret, compagno di Remedios in Messico fino al 1947, idealizza la donna, quando espone le sue concezioni relative all'amor sublime (cfr. Cap. IV), che, secondo lui, garantisce l'elevazione, mentre ogni "licenza sessuale" può solo "diminuire l'essere umano" (Péret, 1956: 64, cit. Schwarz, 2002: 17). Coincide, infatti, con il

> grado di elevazione più alto, il punto-limite dove si opera la congiunzione di tutte le sublimazioni, qualsiasi via esse abbiano preso, il luogo geometrico dove vengono a fondersi, in un diamante inalterabile, lo spirito, la carne e il cuore. […] Proprio su questa perfetta complementarità, colta intuitivamente, poggia l'amore sublime ed è dal possesso dell'essere complementare che discende la felicità reciproca. […] La riabilitazione della carne, riconosciuta in tutto il suo splendore, senza la quale la nozione stessa di amore sublime scompare, è esattamente uno dei grandi obiettivi che il surrealismo si è prefisso in questo campo. Così, il fantasma ghignante del peccato si è dissolto alla luce del giorno rischiarato dalla bellezza della donna (Péret, 1956: 9-10, 67).

Alla donna è conferito o affidato l'incarico di segnare la via attraverso la sua bellezza che suscita passione, la follia d'amore, per scegliere un percorso "misterioso, improbabile, unico, sconvolgente, indubitabile" (Breton, 1972: 118, cit. De Paz, 1979: 167) che trasporta in un universo altro in attesa del momento liberatorio. È idealizzata in ogni testo bretoniano, da *Nadja*, in cui Léona Delcourt, incontrata a Parigi il 4 ottobre 1926 diventa uno spirito libero, l'emblema della bellezza convulsiva, a *Les vases communicants*, a *L'amour fou*[729]

[729] Alla domanda di André Parinaud riguardo all'amore come "grande forza di ispirazione surrealista", nel periodo relativo alla pubblicazione del secondo manifesto del surrealismo e negli anni appena successivi, André Breton risponde: "Sì, indipendentemente dal profondo desiderio di azione rivoluzionaria che ci possiede, tutti i motivi di esaltazione propri del surrealismo

in cui circolano apparizioni velate di mistero che riflettono le attese di una bellezza nuova[730], come rivela l'autore quando scrive: "Ho chiesto che si andasse a cercare la bellezza nuova, la bellezza considerata esclusivamente per fini passionali (Breton, 1974: 7; 1989: 176). "La bellezza sarà convulsiva o non sarà**"** (Breton, 1989: 160) sono le ultime parole di Nadja similmente all'enunciazione al termine del primo capitolo de *L'amour fou* pubblicato nel 1937, a quasi dieci anni di distanza, come continuazione ideale del primo romanzo che appare nel 1928: "La bellezza convulsa sarà erotico-velata, esplodente-fissa, magico-circostanziale o non sarà (Breton, 1937, cit. Nadeau, 1972: 409; 1989: 177).

Solo tramite l'amore elettivo, vera "forza rivoluzionaria"[731] al di là della vita e della morte, senza limiti e unico, dunque, come stato di grazia, sintesi cosmica, "porta stretta" da cui si possono scoprire orizzonti filosofici, quantomeno illusori, è possibile raggiungere la vera libertà che per i surrealisti diventa lo scopo della vita e della loro ricerca.

In verità, riferendosi al modello ideale e totale di amante, in riferimento all'*amour fou*, e, al tempo stesso all'"image of the sublimely 'useless'"[732], i surrealisti, che prediligevano l'onnipotenza del desiderio e quindi la liberazione delle pulsioni, non accoglievano di buon grado il ruolo protettivo e generativo tipico della madre. A tale proposito scrive Jack J. Spector, criticando la posizione dei surrealisti e del capo carismatico del movimento:

> Women as a subject appeared only as an adjunct of the Surrealist men's own needs and desires: the Surrealists pursued the mistress but ignored the mother. Their wide-ranging images of the woman in poetry and art hardly included maternity […] even when they explored ancient myths. Perhaps as an extension of their intrinsic revulsion of maternity, they refused in their creative practice to suffer the gradual process of maieutic education. […] A contrary position with regard to the mother was taken by the dissident Surrealists who had rejected the

convergono in quel periodo verso l'amore. […] Le più belle poesie di Éluard, di Desnos, di Baron pubblicate in quell'epoca, sono poesie d'amore. Questa concezione dell'amore, esaltata tra di noi al massimo grado, è tale da far cadere tutte le barriere (Breton, 1961: 127).

[730] Riferendosi al filosofo Ferdinand Alquié, (cfr. Bibliografia) André Breton cita: "Dichiarare che la ragione è l'essenza dell'uomo significa già tagliare l'uomo in due. […] Tutto l'insegnamento di Freud […] serviva a raffigurarci il pericolo mortale che questo taglio, questa scissione tra le forze cosiddette della ragione e le passioni profonde, decise a ignorarsi reciprocamente, fanno correre all'uomo" (Alquié, cit. Breton, 1961: 97-98).

[731] "Sulla strada si incontra l'amore, porta di uscita per la quale si passa in due. Sé e 'l'altro' è già l'inizio di una forma di collettività, è la prigione individuale che spalanca le sue finestre sugli uomini. A condizione di non farne una prigione per due, il che capita alquanto spesso. […] Da qui la […] tesi dell'*amore folle*, dell'*amore unico*; folle perché abbatte tutte le barriere entro cui la società ha voluto imprigionarlo, perché si concede tutte le licenze compatibili con la sua natura; unico perché fa dell'essere amato, dell''altro', la sintesi vivente di un mondo che è lecito ormai possedere, in cui è ormai possibile perdersi" (Nadeau, 1972: 170).

[732] "The extolling of woman's uselessness meant especially to Breton (Éluard and Aragon were less dogmatic) a refusal to value her sexuality either as mother […] or prostitute. Breton claimed, 'I've never gone to bed with a prostitute'. However, some Surrealists (not only the dissidents) both visited prostitutes and openly valued them" (Spector, 1997: 167).

> authority of Breton and gathered around Bataille (Masson, Leiris, Caillois) in 1929 (Spector, 1997: 166).

Sicuramente la perplessità nei confronti del ruolo materno, che non compare nei dissidenti, derivava anche dall'esigenza di opporsi al tipico modello della famiglia borghese, e, comunque, se diamo uno sguardo alle concezioni sull'amore di André Breton, possiamo notare che non tollerava né la figura della madre, né quella della prostituta[733], né approvava il libertinaggio, se non associato all'amore autentico. Come passione totale, ardente, nobilitante, contempla e assorbe tutto l'essere, perché non comporta, altrimenti, di elevarsi nella scelta di superare se stessi, anche se alimentata dal desiderio di vivere al di fuori dei canoni istituzionali e di ideologie preconcette.

Nella rivolta nei confronti di un sistema socio-economico che "sottomette alle sue leggi" per cui il desiderio rimane celato, represso, la forza destabilizzante della *libido* sollecita, chiaramente, a trasgredire ogni regola, ogni convenzione, ogni morale comune, come l'*amour fou* bretoniano.

L'Amore come fuoco e luce[734], che, in verità, invita ad una elevazione verso il trascendente non esclude, in ogni caso, il corpo, anzi corporeità e spiritualità non sono attributi antinomici, per cui l'amore carnale è un tutto unitario con l'amore spirituale, il corpo e la carnalità vissuti come sessualità non corrompono l'attesa rigenerazione, ma anzi concorrono al suo manifestarsi, "permettendo di identificarsi nell'essere amato, e quindi di riconoscersi in esso. Questo riconoscere è anche un co-nascere, in quanto implica la nostra doppia identità psichica" (Schwarz, 1986: 43). L'attrazione reciproca deve essere abbastanza forte da realizzare, attraverso una complementarità assoluta, l'unità integrale, ad un tempo organica e psichica degli opposti. L'amore è potenza trasformatrice per cui chi lo prova partecipa all'itinerario iniziatico come adepto. L'elemento femminile e l'elemento maschile collaborano, infatti, come *soror mystica* e *adeptus*, diventano co-attori di un processo orientato al mutamento, proprio attraverso la potenza del desiderio come coinvolgimento erotico che mantiene vivo il fuoco-luce-conoscenza. Il critico Arturo Schwarz, in una intervista riguardo al surrealismo, riflette su tale relazione in questi termini:

---

[733]Tale convinzione relativa alla prostituzione, come quella di Benjamin Péret verso il libertinaggio, "peggiore nemico […] -perché rende- impossibile la sublimazione" (Breton, 1961: 128) apparentemente poteva convergere con i fondamenti ideologici del socialismo marxista nell'ambito della polemica contro la società borghese, riguardo al rapporto tra capitale e lavoro, produzione e commercio, notando "how money can pervert girls, transforming 'desire into commercial dealing and passion into vanity'" (Thirion, 1929, cit. Spector, 1997: 167), però, è anche vero che Breton, proponendo nel suo primo romanzo la figura di Nadja, come una *streetwalking*, sembra contraddirsi.

[734] "Il mitologema che associa la donna all'equazione luce (fuoco)-amore-conoscenza è forse il più antico e probabilmente quello a cui dobbiamo le opere d'arte più ricche di significati archetipici. La solidarietà tra principio femminile e luce è attestata quasi universalmente e a tutti i livelli culturali. […] La donna è, infatti, custode dei misteri della sessualità e dell'amore. La conoscenza sessuale, ripetiamo, è la conoscenza paradigmatica, prima e fondamentale manifestazione della consapevolezza" (Schwarz, 1986: 44).

> Penso che l'amore sia uno strumento di conoscenza perché è l'unico sentimento che permette di capire se stessi attraverso la comprensione dell'essere amato. Soltanto identificandosi con l'amante, infatti, si può scoprire la propria doppia natura, e prendere coscienza del fatto che tutti noi siamo psichicamente androgini. […] Cambiare se stesso significa, in primo luogo, capire se stessi dato che non si può pretendere di cambiare il mondo se prima non si è cambiato se stessi. Da qui la necessità di conoscere la parte sommersa della nostra personalità. Solo l'amore, che porta ad identificarsi con l'essere amato, fa scoprire -e rispettare- l'altra parte della nostra psiche, […] la componente maschile (l'*animus*) che abita la donna, e quella femminile (l'*anima*) nell'uomo. […] L'innamorata/innamorato vede l'essere amato al centro della propria vita e nutre per il corpo dell'amante lo stesso senso di meraviglia e stupore (Schwarz, 2009: 31-33).

L'interdipendenza tra amore e conoscenza comporta la stretta relazione con la perfezione eterna della pietra filosofale, anche attraverso il morire a se stessi per rinascere, ritornare *ab origine*, con un *regressus ad uterum* per trasformarsi come nel processo alchemico della mescolanza dei metalli nell'utopia di scoprire l'oro, per cogliere il sale della terra, l'essenza e la trasparenza vitrea, cristallina, attraverso la purezza della materia in evaporazione (cfr. Cap. VI).

Inoltre, Arturo Schwarz, analizzando tale processo, sottolinea: "riconoscere nell'altro il nostro doppio significa comprenderlo, e nello stesso tempo comprendere se stessi, cioè prendere coscienza della natura androgina della psiche (Schwarz, 1986: 43).

André Breton scrive in *Du Surréalisme en ses oeuvres vives*: "È effettivamente in gioco, […] la necessità della ricostituzione dell'Androgino primordiale[735], su cui tutte le tradizioni ci intrattengono e la sua incarnazione, sovranamente desiderabile e tangibile, attraverso di noi" (Breton, 1953a, citado por Schwarz, 1986: 45).

Sono teorie, quindi, che si profilano nel clima surrealista, specialmente in ambito artistico-letterario, per cui nell'immagine femminile confluiscono più significati simbolici e analogie in relazione alle funzioni che la donna è chiamata a svolgere, riconoscendo ad essa, come indicato, il potere seduttivo e destabilizzante dell'Eros[736], nell'anelito a superare i propri limiti, sulla via del meraviglioso.

---

[735] "La perfetta illuminazione che si identifica nella presa di coscienza della non dualità, trova la sua espressione allegorica a livello mitico nell'Androgino immortale, e a livello umano nella pietra filosofale. […] L'Androgino mitico è la pietra filosofale e viceversa" (Schwarz, 1986: 37). "All'androgino mitico si riferiscono Péret e Breton per puntualizzare la natura unica e reciproca dell'emozione che unisce gli amanti: 'A ogni uomo non può che corrispondere una sola donna che diventa, secondo l'espressione comune, la sua 'metà'; ciò suppone che essi, riuniti, formino un tutto. Colpo di fulmine-complementarietà' (Péret, 1956: 23-25)" (Schwarz, 1989: 41-42).

[736] Paola Decina Lombardi scrive: "Avvolta da un alone di sacralità, la donna appare la garante dell'amore e del 'meraviglioso'. Considerata fonte di luce, di emozione e di speranza, diventa la destinataria di un vero e proprio culto, il rifugio dove l'amore rende possibile realizzare la 'vera vita'" (Decina Lombardi (2008: V), riferendosi all'avanguardia ed agli esponenti "maschili" che

In verità, al di là dell'idealizzazione letteraria, nella vita ordinaria, nella pratica quotidiana, le figure femminili, dai surrealisti, erano considerate, ribadiamo, solo come "mogli", "amiche", "compagne fedeli"[737], e non erano valorizzate come artiste, alla stessa stregua delle figure maschili, per il loro specifico itinerario creativo. Nonostante tutto, nel dibattito critico, Arturo Scharwz, riesaminando a posteriori l'avanguardia, assume in toto le "difese" dei surrealisti, spiegando:

> Il rapporto tra un uomo e una donna non è più un rapporto gerarchico, ma un rapporto complementare e da questo deriva anche la poetica del Surrealismo atta a esaltare la donna a esaltare l'amore e la sua dimensione estetica, l'erotismo. Nel Surrealismo la Donna è vista non solo come il paradigma della bellezza, ma anche come la compagna elitaria dell'uomo, cosa che implica anche il rispetto di tutte le minoranze, il rispetto di tutti gli sfruttati, perché la donna è l'archetipo di una categoria sottomessa dal maschilismo, dall'androcentrismo, ai voleri dell'uomo (Schwarz, 2009: 12-13).

come a sottindere che i surrealisti non potevano da tale punto di vista non considerare la donna anche come figura autonoma sul piano creativo[738].

### 9.4.1. La posizione della donna-artista rispetto all'*entourage* surrealista

In considerazione di quanto appena affermato, possiamo sostenere che Remedios Varo come Maruja Mallo, o Leonora Carrington, prendono le dovute distanze dalla concezione bretoniana, accolta dagli esponenti del surrealismo nei riguardi della "donna amata e celebrata come la grande promessa, quella che rimane dopo essere stata mantenuta" (Breton, 1953a: 359-360, cit. Schwarz, 1986: 45), anche se ne subiscono la fascinazione. Come altre artiste che gravitavano

---

nei loro versi, prose poetiche, testimonianze, immagini, foto artistiche e sequenze cinematografiche hanno reso manifesti il "sentimento totalizzante", la "sensualità", l'"eros" e la "trasgressione", l'*humour* e il "gioco", insieme alla "gamma consueta di sentimenti amorosi, dalla nostalgia alla sofferenza dell'abbandono e al disincanto".

[737] Così Benjamin definisce Remedios (cfr. Cap. IV), ma assume rilievo anche la *femme nature* capace di mediare il rapporto dell'uomo con il mondo. E' quest'ultima, rispetto alla donna drago, virago, vagina dentata o mantide religiosa, che popola l'universo immaginario di Remedios, come di Leonora e di altre artiste che si affacciano, ancorché per brevi o più o meno lunghi periodi, all'avanguardia. "Rispetto alle 'muse' degli anni Venti infaticabili collaboratrici a tempo pieno succedono mogli o compagne più indipendenti" (Decina Lombardi, 2008: XVII), La studiosa dice che smitizzano la concezione de *la belle dame sans merci* ereditata dai surrealisti, "secondo la critica femminista", dalla "visione tardo romantica", per accogliere soprattutto nella poesia l'immagine polisemica e riconciliante della fata" (Decina Lombardi, 2008: XVII- XVIII).

[738] Nella prefazione al libro di Diego Sileo, (2007: 7), Arturo Schwarz si esprime in modo esplicito a tale riguardo: "luogo comune […] è quello che attribuisce ai surrealisti una visione androcentrica e riduttiva della donna, esaltata solo come oggetto sessuale (in quanto *femme enfant*) e come musa ispiratrice, tanto che la donna-artista -secondo questi mistificatori- potrebbe realizzarsi solamente nella misura in cui riuscisse a liberarsi da pretese pressioni inibitorie del Surrealismo. Tali stupidaggini possono venire solamente dalla penna […] di chi è nell'ignoranza più completa del pensiero surrealista, pensiero che sta in una sola parola, libertà, come espresso dagli scritti e dalla vita stessa di André Breton e di Benjamin Péret".

nell'ambito dell'avanguardia, assumono una posizione avversa, dichiaratamente di rinuncia e rifiuto, come reazione nei confronti della configurazione dell'essere femminile come musa ispiratrice[739] e oggetto del desiderio. "In Breton's terms, woman's human ceases to exist and instead an intellectualized idea of woman as muse in the service of the poet/ artist takes her place" (Everly, 2003: 37).

Nell'intento di liberarsi dai tradizionali condizionamenti, hanno manifestato una mentalità lungimirante che ha alimentato il proprio spirito di ribellione nel corso del tempo. In tal senso si sono distinte come "artiste della rivolta", tutta interiore ma che, in alcune di loro, si manifesta chiaramente per contrasto e reazione, talora come gusto per la provocazione e l'eversione, atteggiamenti che, ancora una volta, potrebbero conciliarsi con la prassi rivoluzionaria surrealista, in termini di "inaccettazione, trasgressione, sovversione" tanto che Breton ribadisce, fin da *Légitime défense* (1926), come "solo la rivolta è creatrice".

Tale esigenza per loro non concorda tanto con l'intenzione politica, anche se alcune si approssimano alle idee femministe, bensì mira alla rivalutazione dell'essere femminile prima di tutto come persona nella sua integrità, attraverso un rinnovamento totale che per i surrealisti poteva derivare solo dalla "condanna della società di classe, dello stato, dell'economia, della chiesa, della cultura, in una parola, della civiltà borghese" (Fé, 1980: 15). Il mutamento per loro è una caratteristica "costante" della vita, comporta la conoscenza di sé, la possibilità di rinnovarsi, ma anche di trovarsi di fronte all'evidenza ineludibile della precarietà dell'esistenza. Sicuramente ciò permette di considerare la prospettiva aperta da parte dei surrealisti al cambiamento, al deragliamento rispetto alle consuetudini ed ai pregiudizi e, quindi, alla divergenza rispetto all'omologazione, all'onnipotenza del desiderio capace di scardinare ogni dettato, secondo l'esigenza di una rivoluzione dello spirito e della mente che comportasse anche il mutamento della mentalità del tempo, conferendo valore alla diversità ed alle differenze, "openly opposing, as well as *de facto*, racial, ethnic or gender segregation" (Rosemont, 1998: XXX). D'altro lato, bisogna, però riflettere anche sulla loro "attitudine patriarcale" che ha suscitato le critiche femministe di impostazione irigarayana (di Luce Irigaray), anche riflettendo sul fatto che non pensarono a collegare la contestazione proletaria all'emancipazione femminile. Penelope Rosemont sostiene che "from the very first issue of *La Révolution Surréaliste*, movement publications have featured writings by women alongside those of their male comrades" (Rosemont, 1998: XXX) però rimasero, fondamentalmente, un "gruppo maschile", pur conferendo ad esse il ruolo di "veggenti". Le donne artiste come Remedios hanno utilizzato il loro "ironic laughter as a subversive weapon against

[739] Luis Martín Lozano, riferendosi chiaramente ad Andrè Breton, aggiunge: "El papel clave que el padre del surrealismo otorgaba a la condición femenina era más bien el de una evasión de tono posromántico -fuertemente influido por la poética del simbolismo- y donde la mujer, heredera de la *femme fatal*, era más una musa de inspiración. Tal y como Gala lo encarnó de manera perfecta para el poeta Paul Eluard y también para el pintor Salvador Dalí, a partir del momento en que la conoció y hasta el final de sus días" (Lozano, 2008: 56).

psychoanalytic modes of masculine discourse represented in surrealism and patriarchy in general" (Everly, 2003: 35).

In verità, nessuna di coloro che circolavano nell'*entourage* surrealista appare firmataria di un manifesto, rare o limitate sono le presenze in una esposizione surrealista[740], nessuna, altresì, è individuabile come redattrice nei testi saggio di chiarificazione e commento sulla poetica del gruppo che, gradualmente, dagli anni Venti ai Quaranta, trova nuovi accoliti. Anche nell'indagine storico-critica orientata a tracciarne gli intenti programmatici, i versanti di ricerca, i nuclei di indagine a petto del contesto sociopolitico, gli esiti nella sperimentazione artistica, non emergono figure femminili, così da dedurre che sia stata privilegiata la "linea maschile" dei fautori e dei seguaci, in relazione alla figura carismatica di André Breton. Quest'ultimo introduce nella sua *Anthologie de l'humour noir*, pubblicata nel 1940, come unica creazione di una artista scrittrice, un racconto di Leonora Carrington, da lui nominata insieme agli esponenti "maschili" del movimento, tanto che è la sola ad apparire anche nel testo introduttivo a *La parole est à Péret*, pubblicato nel 1943 (cfr. Cap. IV), anche se lei a posteriori sottolinea che era considerata dal "papa" del surrealismo per la sua bellezza e non per il suo talento[741].

Così anche Remedios Varo, come spiega Luis Martín Lozano (2008: 56) "es indudable que […], como muchas otras mujeres relacionadas con los hombres que dirigían teóricamente el movimento, no tuvo un rol activo ni en la toma de decisiones ni en la discusión seria sobre cuestiones de estética", tanto che lei stessa dice che si limitava ad ascoltare, assumendo, come menzionato (cfr. Cap. I), la posizione "tímida y humilde del oyente en el -entorno de- París surrealista" (Tibol, 1957: 6). Dunque, nonostante fosse "qualificata" per il fatto che era approdata al surrealismo per "intercessione"[742] di una delle figure più stimate dal "fautore" del movimento, Benjamin Péret, sottolineando con tale termine l'"intervento del poeta a favore" di lei, come sua "compagna", la considerazione della sua posizione comporta, di nuovo, una riflessione critica proprio sul ruolo "secondario" attribuito alle artiste, nonostante la loro partecipazione fosse accolta di buon grado, specialmente durante le riunioni del gruppo. Ciò, purtroppo, ha influito, nei tempi stessi in cui esse operavano, e non solo a posteriori, nei riguardi della loro fortuna critica, tanto da relegarle, talora, nella marginalità, anche se, nell'ambito della loro sperimentazione artistica nel corso degli anni Trenta stavano raggiungendo esiti ragguardevoli, e, nell'ambito della esperienza esistenziale erano vicine, per legami affettivi e relazioni sentimentali, ad esponenti

[740] Anche se Remedios Varo, in verità, è invitata a partecipare nelle esposizioni del gruppo specialmente nel secondo periodo parigino, quando è "compagna" di Benjamin Péret.

[741] Inoltre dichiarerà a Silvia Cherem: "Anche se le idee dei surrealisti mi attiravano, non mi piace che oggi mi classifichino come surrealista. Preferisco essere femminista. […]. Non sono vissuta sotto l'incantesimo di Ernst: sono nata con la mia vocazione e le mie opere sono soltanto mie" (Carrington, cit. Lazzarato, 2018). Recuperato da https://www.alfabeta2.it/2018/10/14/carrington-la-ribellione-della-musa/ (30/11/2019).

dell'avanguardia, per cui potevano sicuramente emergere, mentre, invece, sono rimaste nell'ombra, almeno finchè non si sono allontanate dall'ambiente parigino.

> Y a pesar de que André Breton pretendía una verdadera revolución estética en las artes del siglo XX, su actitud hacia las mujeres creadoras fue mayormente alienante. Siempre reconoció que podían expresarse perfectamente bajo los fundamentos de lo surreal, pero nunca les otorgó la gracia de considerarlas ejes fundamentales del movimiento. Y aunque oficialmente no figurò mujer alguna entre el grupo de artistas que formalmente se adhirió a la proclama del Primer manifesto del Surrealismo en 1924, varias fueron las que participaron de la *Révolution surréaliste* hasta 1929 (Lozano, 2008: 56).

Riguardo alla partecipazione femminile Robert Short sostiene che "no comparable movement outside specifically feminist organizations has had such a high proportion of active women participants" (Short, 1980: 56), sottolineando che la maggior parte della letteratura sulle "donne surrealiste" è stata scritta da altri surrealisti, *male and female*, anche se è rimasta per anni poco conosciuta ed è stata scarsamente studiata.

Da parte sua René Passeron, introducendo alcune delle molte emigranti artiste e poetesse dell'epoca, tra le quali, Maria Toyen, Leonora Carrington, Dorothea Tanning o Joyce Mansour, riporta la comune idea che "il Surrealismo non sia stato particolarmente incline al femminismo"[743], però si sofferma ad evidenziare il valore dell'amicizia che comportava e prometteva rapporti, riconciliazioni, esperienze condivise, tra gli stessi appartenenti o "simpatizzanti" del movimento d'avanguardia:

> Ciò costituiva di per sé un risultato notevole, se si considera l'atteggiamento -di superiorità- non solo dei dadaisti, ma anche di Freud, e […] persino dei partiti rivoluzionari, per non dire della Chiesa. Difatto -conclude- per anni, fra dispute e riconciliazioni, i surrealisti rimasero legati da una sorta di amicizia appassionata, guidata da una missione artistica condivisa (Passeron, 2002: 41-42).

Comunque Jack Spector ribadisce:

> The attitude of the Surrealists toward women in large misure reflected the viewpoint of a patriarchal society for these male writers and artists, women

[743] Afferma René Passeron che per i suoi esponenti "le donne non erano sicuramente le amazzoni bellicose dipinte dai futuristi, ma piuttosto, secondo la formula di Baudelaire, esseri che proiettavano sulla vita 'l'ombra più grande e la più grande luce'. O esseri come il mago evocato da Breton in *Arcane 17* (1946), -o- le figure femminili di Gustave Moreau, pittore simbolista i cui dipinti avevano incantato l'adolescenza dello stesso Breton" (Passeron, 2002: 41-42).

> could serve as instruments of the imagination or of pleasure, but could not easily transgress these bounds and make independent contributions, and one must reject recent claims that Surrealists were not antifeminist (Spector, 1997: 162-163).

In verità, non riconoscendosi completamente negli assunti del surrealismo, pur individuandone le possibili confluenze, riguardo all'onnipotenza del desiderio, alla sua energia sovversiva capace di abbattere ogni criterio e crisma, alla ricerca della libertà totale, Leonora, Maruja, Remedios, come figure femminili gravitanti nell'avanguardia, hanno escluso ogni classificazione e preferito essere se stesse. La libertà cui aspirano nel loro percorso "esplorativo" è concepita come indipendenza da ogni *clichè* e completa autonomia, distinguendosi per le proprie caratteristiche, senza configurarsi in uno stereotipo che conduce a rendere la figura femminile distante dalla realtà e dall'esperienza di vita. Infatti lo stretto rapporto tra arte e vita ha permesso loro l'originarsi del lavoro creativo, l'una diventa verifica dell'altra, in quanto che le esperienze del vissuto hanno direttamente influenzato la loro sperimentazione artistica. Così il potere seduttivo e sovversivo dell'Eros, la potenzialità dello sguardo innocente e magico, la capacità protettiva della madre-terra, la predilezione per il meraviglioso, l'androginia come unità degli opposti per giungere alla conoscenza superiore attraverso la trasmutazione, si incarnano nelle molteplici facce delle figure che, nelle loro creazioni artistiche, coincidono con la miriade dei frammenti di uno specchio, come proiezioni di sé, infiniti *alter ego* di donne protagoniste di "vite parallele" rispetto al movimento, che per loro ha agito contemporaneamente da forza centripeta attraente e centrifuga distanziante.

Sicuramente il ruolo di *sorcière*, di veggente, che intraprende il cammino nell'irrazionale attraverso il deragliamento delle capacità logiche, è quello che più si addice ad ognuna di loro, anche se Maruja, eccentrica e anticonformista, all'apparenza sembra coincidere con il modello di *femme fatal*. La "clarividente" e "bruja" si concilia, infatti, con quanto André Breton affermava[744], sul piano teorico, nei riguardi della donna "pietra angolare del mondo materiale" (Breton, 1932: 8, cit. Schwarz (1986: 45)[745], che può salvare la terra, e come tramite, quindi, intermediaria tra il mondo sensibile e l'oltre. Capace di comunicare nell'ultrasensibile, in attesa dell'oracolo, della visione mistica, riveste un ruolo singolare, proprio di chi riesce a scandagliare a colpi di sonda l'oscurità del

[744] André Breton in *Situation surréaliste de l'objet* riferendosi rispettivamente a Rimbaud e Marx, sottolineava: "Dico che bisogna essere veggenti, farsi veggenti: per noi si tratta soltanto di scoprire i mezzi per mettere in pratica questa parola d'ordine di Rimbaud" (Breton, 1935: 328, cit. Schwarz, 1986: 41 (cfr. Cap. IV).

[745] La donna "divide con la divinità la virtù della 'giovinezza eterna'"(Breton, 1947: 135), perché "il tempo non ha presa su di lei" (Breton, 1947: 94). E se Breton ritiene che un giorno si affermerà trionfalmente 'l'idea della salvezza terrestre attraverso la donna' (1947: 70), 'è proprio perché l'amore rischiara il mondo' (Breton, 1924: 116), 'l'amore e le donne sono la soluzione più chiara di tutti gli enigmi' (Breton, 1933: 25). Solo con le risorse dell'amore, della poesia e dell'arte 'il pensiero umano riuscirà a riprendere il largo' (Breton, 1947: 47)" (Schwarz, 1986: 45).

mistero, di chi scopre indizi, cifrari, per risalire alle fonti della verità, sempre relativa, nel tentativo di cogliere l'Assoluto.

"Faranno irruzione nelle vostre case alla vigilia della catastrofe felice. -scrive André Breton alla metà degli anni Venti, nella *Lettre aux voyantes*- Non ci abbandonate: vi riconosceremo nella folla dai vostri capelli sciolti. Dateci delle pietre, delle pietre brillanti per cacciare i preti infami" (Breton, 1925: 20-22; 2003: 128-129, cit.Gauthier, 1973: 142). Sacerdotesse, indovine, assimilabili alle streghe che sembrano quasi loro degenerazioni, secondo il risvolto diabolico e grottesco alimentato dalla tradizione medioevale, impegnate in ogni caso nella ricerca della verità.

Come Tiresia e Orfeo[746], figure emblematiche di connotazione maschile, così la Pizia e la Sibilla cumana incarnano la figura del veggente al femminile.

Così Remedios Varo si può avvicinare a tale figura, dal momento che è certa, come sostiene in una lettera (cfr. Cap. I. Studio di caso) di possedere dei poteri sulle cose, sperimenta la pittura in modalità alchemiche, tra scienza e magia, concepisce il suo destino come un mistero nella ricerca continua e nell'attesa della rivelazione per la conoscenza di se stessa. Da questo punto di vista il percorso da lei intrapreso si distingue poiché, rispetto alla potenza dell'Eros, all'oggettivazione del desiderio libidico, come indicato in precedenza (cfr. Cap. IV), segue un'altra direzione, prodigandosi nella conoscenza di se stessa come scavo psicologico per condursi sulla via della liberazione totale attraverso una graduale assunzione di consapevolezza e la riscoperta del potere creativo della donna, di una potenzialtà che si esprime nell'agire quotidiano. Chiaramente concepisce l'essenza dell'Eros, per cui conoscersi e conoscere l'altro da sé, oltrepassando ogni limite, diventa motivo d'indagine per completarsi e comporta la perfezione attraverso la fusione degli opposti nel Rebis, permettendo di cambiare e scoprire la pietra filosofale, ma non accoglie, in quanto donna, di diventarne l'emblema.

Come spiega Luis Martín Lozano, riferendosi alle sue composizioni grafiche degli anni Trenta, quando è impegnata anche nei giochi collettivi e del cadavere squisito, "el erotismo de Varo también existe, pero éste es acaso más sutil y sugerido a través de las formas orgánicas" (Lozano, 2008: 58) e, diremmo, che la sua concezione relativa alla condizione ed al ruolo femminile appare in opere del medesimo periodo, come emerge da un disegno "tinta", realizzato da Remedios nel 1938 (Gruen & Ovalle, 2008: 306, [cat. 43]), in cui è tracciato un corpo di donna nuda in piedi, di spalle, il cui profilo, sebbene molto sintetico, come tutto il corpo, rinvia ai propri tratti fisiognomici, mentre dalle estremità inferiori, che calzano scarpe con il tacco, si genera un'ombra che si prolunga fino a sedersi,

[746] "Hay elementos órficos en muchisimos cuadros de la pintora, desde luego, siempre que la música y la armonía de las esferas desempeñan funciones mágicas, ya por su presencia eficaz o por sus marcadas lineas de influencia. El orfismo, que tuvo formidables derivaciones en la literatura y en la plástica del siglo XIX, tiene en la 'teoría de las correspondencias' de Charles Baudelaire uno de sus atavares más influyentes que pervivió largo trecho en el siglo XX. Los surrealistas llevaron esta teoría a sus últimas consecuencias, al perseguir las más lejanas asociaciones entre los objetos para suscitar la imagen poética" (Moreno Villarreal, 2008: 121).

come se fosse una figura viva, su una poltrona. Raffigura se stessa e il proprio *alter ego*? Il soggetto è attivo, ma circondato dalla solitudine e dal vuoto, rispetto alla passività dell'ombra, è interprete dello sguardo ironico verso se stessa? Come ogni esito creativo dell'artista suggerisce più significanze ed evoca, comunque, l'interrogarsi di fronte al mondo circostante ed all'avvenire, alla precarietà ed al dubbio che sorge nell'affrontare la vita di ogni giorno.

Lo studioso propone un confronto con un'altra opera, realizzata nel 1938 (Gruen & Ovalle, 2008: 306, [cat**.** 43a]), una "tinta y gouache" presente nella collezione di André Breton, in cui

> aquella figura femenina que se levantó del asiento donde dejó su sombra plasmada, se ha convertido […] en una imagen mayormente dramática. […] La mujer avanza con cabellera leonina erizada hacia un profundo túnel que se pierde en perspectiva, el cual es custodiado por un enorme arácnido, amenazante, que tiene hipnotizada a la mujer bajo el poder de sus enormes órbitas (Lozano, 2008: 60).

Sembra l'artista stessa che procede "entre sombras y telarañas por entre agresivos picos y aristas" (Lozano, 2008: 60), avventurandosi nello sconosciuto, nonostante ansie e timori che emergono nel sogno e nell'inconscio, con l'energia che le è propria. Così in *Mujer con esfera* (Gruen & Ovalle, 2008: 338, ([cat. 181]), non terminata, ma risalente agli anni Cinquanta, elabora il medesimo schema compositivo di una donna che avanza di fronte a due tunnel che si perdono nel mistero, come se fosse al bivio, al momento della scelta.

Commenta a tale riguardo sempre Luis Martín Lozano:

> si bien Remedios se nutría de las formas visuales que los artistas sugerían en el seno del círculo surrealista, ella tenía, a la vez, bien establecida su propia visión del papel que jugaba lo femenino como referente estético y conceptual (Lozano, 2008: 60).

E' anche vero che nonostante nella sua opera non trapelino aspetti dichiaratamente femministi, "most contemporary critics of -her- work acknowledges a convincing presence of controversal, progressive thinking in regard to gender roles" (Everly, 2003: 32)

Un'altra opera, inoltre, presentata alla esposizione surrealista in Messico nel 1940, ma risalente al 1938, *Recuerdo de la Walkiria* (cfr. Cap. II), può ben esprimere la sua intenzione di "contraponer la manipulación que comunemente hicieron los pintores surrealistas sobre los arquetipos de lo femenino y reflexionar, mediante la costrucción de su propia propuesta visual, sobre la condición de las mujeres en el círculo de Breton" (Lozano, 2008: 61). Sul fondo di un pozzo, in un

ambiente "liquido" che assume le apparenze di un sogno, giace un corsetto femminile vuoto, come oggetto presente del soggetto assente, forse appartenente proprio ad una donna-musa, oggetto del desiderio per i surrealisti; al suo interno è cresciuta una pianta selvatica, come se fosse abbandonato da tempo, mentre le pareti del pozzo stanno per cedere, per l'abbondante quantità di acqua di una fonte, in prossimità della quale due immagini sbiadite e liquescenti di volti femminili, inidentificabili, compaiono prossime ad essere sommerse. Suscita il dubbio riguardo a ciò che potrebbe avvenire, mentre la pianta dell'edera rende l'idea della resistenza ad ogni avversità, oltre che dell'eternità e della fedeltà.

In alcuni casi è anche pronunciata sulla violenza come in *Accidentalitat de la dona. Violència*, presentata nella mostra dei Logicofobisti del 1936 (cfr. Capitolo I) o nel disegno *Comme un rêve*/ *Como un sueño* del 1938, in cui disegna ad inchiostro un corpo di donna-ruota allungato e inarcato su una tavola di legno ondulata, come se diventasse malleabile sospesa nel vuoto al di sopra di un paesaggio arido e aspro.

Juncal Caballero Guiral dice:

> en un intento de remarcar la impunidad con que la violencia se ejercia y se ejerce un montaje de madera cruza el paisaje, colocando a una mujer de larga cabellera justo en la tabla central. Esta última se encoge y se estira deformando y rompiendo el cuerpo femenino. Como mujeres nos sentimos representadas en esta imagen, pero, ¿qué significa, exactamente, la móvil plancha de madera? No es más que la representación de actos humillantes, la exclusión del ámbito público, las órdenes y las palizas en el hogar. Si no existe una igualdad de condiciones, un respeto mutuo, comprensión y un rechazo frontal a cualquier tipo de acto violento, la plancha dibujada por Remedios jamás desaparecerá del paisaje social (Caballero Guiral, 2018: 23).

.

Rifiutando la violenza, prende posizione sulla condizione della donna. Infatti, come scrive Janet A. Kaplan:

> Mientras que la violencia, especialmente aquélla dirigida a la mujer, era uno de los temas preferidos de los hombres surrealistas, la importancia que Varo daba al hecho de que la víctima fuera del sexo femenino sugiere una forma de personalización, una expresión de resultado negativo que la violencia tiene en la vida de la mujer (Kaplan, 1988b: 61).

Questo appare anche in un frammento di uno dei suoi racconti, in cui l'artista parla di Doña Milagra che prova timore nel diventare "un montón de cenizas" per "un fuego devorador" (cfr. Anexo II. Textos).

Luis Martín Lozano commenta: "[Sólo] Hay que imaginarse lo que para Remedios Varo, como quizá también para Leonora Carrington, significó ser una

mujer que intenta sobrevivir atada a su condición inexorable de género" (Lozano, 2008: 61), e, al di là del fatto che lo studioso esprima l'ipotesi che l'alluvione intellettuale delle discussioni surrealiste, poteva asfissiarle, non permettendo di esprimere il loro potenziale creativo e la loro vera identità, è possibile che l'artista abbia vissuto veramente in una condizione conflittuale e che "haya llegado a sentir que en aquel ambiente su obra estaba continuamente bajo juiciosos análisis y estériles comparaciones" (Lozano, 2008: 62).



Fig. 122. Varo, R. (1938). *Comme un rêve/ Como un sueño.* [Inchiostro su carta]. Recuperato da https://remedios-varo.com/comme-un-reve-1938/

In verità, assume maggiormente consapevolezza nel suo itinerario di ricerca proprio da quando si distacca dal surrealismo e, come indicato, allontanandosi dall'ambiente parigino, vive in Messico.

> Lo que México ofrecía era uno espacio seguro, tanto literal como metafóricamente hablando, en el que una exiliada podía vivir fuera de toda expectativa. No estaba sujeta ni a las reglas europeas, ni a las tendencias mexicanas, lo que le proporcionaba una zona de expansión en la que explora el yo come agente activo (Kaplan, 2008: 37).

Tale "actividad", come capacità creativa rispetto alla stasi, è una caratteristica non solo di Remedios, ma di tutte le donne-artiste e scrittrici che hanno rifiutato il ruolo passivo, di attesa e di accettazione, per testimoniarsi in presenza con la propria voce, oltre ogni limite e barriera precostituita, oltre che come presa d'atto

e distanza critica nei confronti del clima e dei relativi eventi in cui si trovano confitte e che vivono in prima persona.

Janet A. Kaplan, come precedentemente menzionato, precisa:

> México le sirvió gracias a la distancia crítica que allí se mantenía respecto del círculo frances en general y de Péret en particular -figura en ascenso dentro del círculo surrealista- así como respecto de las definiciones limitantes impuestas a las mujeres por las ortodóxias del surrealismo francés. Al rechazar la posición de *femme enfant, femme fatale*, diosa y musa que ofrecía la teoria surrealista desarrollada en su mayor parte en ausencia de las mujeres, Varo se trazó una nueva via de autorreforzamiento y autodescubrimiento (Kaplan, 2008: 37).

Ciò significa che la sua pittura, che approda al fantastico e al surreale, invita alla riflessione sulla costruzione di se stessi, concentrandosi sulla possibilità del cambiamento e di una "rivoluzione" interiore.

Janet A. Kaplan continua:

> Entre las contribuciones de Varo al surrealismo se encuentra su nueva visión de la creatividad, en la que la mujer es sujeto activo más que objeto pasivo o musa catalizadora de la creatividad de otro. Varo ofreció una iconografía alternativa específicamente contraria a la teoría tradicional surrealista definida por los hombres, en el que el poder revolucionario de Eros utiliza a la Mujer como correa de transmisión para el Hombre. En cambio, la obra de Varo se basa en la psicología de la mujer y en experiencias en que su acceso a lo maravilloso depende del yo como agente activo, sin necesidad de desplazamiento erótico (Kaplan, 2008: 39).

Anzi, nelle sue eroine trasferisce "fuerza más allá de las fronteras de género y conferir autoridad heroica a las mujeres. Varo sitúa su obra en oposición a los circunscritos límites de la esfera propia de las mujeres articulados por la teoría surrealista ortodoxa" (Kaplan, 2008: 39). Osservando gli innumerevoli volti, ognuno un diverso e ironico *alter ego* di Remedios, come indicato nel primo capitolo di questo studio, si attribuisce rilievo ora all'uno ora all'altro ruolo, o addirittura si combinano in una medesima immagine femminile che appare nelle sue opere, in cui confluiscono più significati simbolici e analogie in relazione alle funzioni che è chiamata a svolgere, come espressioni ogni volta di un ruolo attivo, dedicandosi, ribadiamo, alla costruzione di se stessa.

## 9. 5. Le funzioni domestiche nell'aura magica

### 9.5.1. La visione oracolare di Remedios Varo

L' itinerario creativo di Remedios Varo è un viaggio al femminile che dalla situazione reale spazia nell'immaginario, per cui calandosi nell'ambiente domestico come spazio del vissuto riesce a conferire ad esso un'aura fantastica.

Se già nelle illustrazioni di calendari per la Bayer (cfr. Cap. I) Remedios presenta una predilezione verso una pittura visionaria, i suoi lavori successivi sembrano diventare ognuno un tassello per ricostruire le tappe di un viaggio metaforico verso l'autoconsapevolezza, nell'attesa della rivelazione oracolare proponendosi come una sacerdotessa dell'antichità, tanto che nello spazio del vissuto sembra manifestarsi da un momento all'altro una visione profetica e ogni elemento concorre a sollecitare tale rivelazione.

Andrea Luquin Calvo scrive:

> Remedios aclarará en su obra cómo su salida le mostró que la fuente original del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación, en la capacidad de crear metáforas. […] Con la realidad misma hay tantos modos de ser del mundo como modos hay de expresarlo, verlo y narrarlo, y ninguno de ellos es el modo de ser del mundo absoluto. […] La metáfora permite una nueva visión, una nueva organización, un nuevo orden, y un nuevo sentido (Luquin Calvo, 2009: 134).

Predilige l'ambiente della cucina, come *boudoir* in cui porre in atto le sue conoscenze che procedono dalle sue ampie e approfondite letture sulla "brujería", "hechicería", "alquímia", "tarot" e "magia" utili per sperimentare nell'occulto secondo la "ocultación surrealista de lo Maravilloso", ma anche per propensione personale. Scegliendo tale "via" per sviluppare un linguaggio alternativo, sperimentando nell'ambito delle attività domestiche, con Leonora, "para explorar la creatividad como un proceso espiritual y el fantástico como un elemento de la vida cotidiana'" (Kaplan, 2008: 39), giunge, chiaramente, a modificare la "prospettiva ordinaria della donna" che, secondo un'immagine stereotipata e banalizzata, è impegnata a tessere, ricamare, cucinare, come attività tradizionalmente femminili, mentre nelle opere dell'artista è colei che vede oltre il visibile, in quanto che viene dipinta come protagonista di scoperte superiori in uno scenario magico.

> La invocación de las acciones tópicas de la vida femenina dentro de su dominio doméstico, devaluado y frecuentemente trivializado, conduce a Remedios Varo a elegir imágenes de la vida cotidiana de una mujer tradicional: tejer, hacer punto, remendar, cocinar, alimentar y bordar, y los convierte en ejes de su obra (Kaplan, 1988b: 60).

Tali attività assumono significato metaforico, in quanto che rinviano alla capacità di costruire e creare propria della figura femminile, come potenzialità innata, per cui nelle opere di Remedios Varo tesse il proprio destino, edificando se stessa, ma assume anche il compito di impostare l'ordito e la trama dell'universo.

Isabel Castells Molina scrive:

> Tres son, en términos generales, las principales redes metafóricas que proceden de la imagen de un personaje, habitualmente femenino, tejiendo: por un lado, la que se circunscribe a un ámbito doméstico representado por mujeres bordando o cosiendo en la intimidad de su hogar; por otro, la que nos conduce a una atmósfera metafísica habitada por las Parcas, que deciden los destinos de la humanidad; y, derivada de la anterior, una tercera, en la que el acto de tejer se asimila al de la creación artística, especialmente literaria, con todas las asociaciones semánticas que esto conlleva […] -che diventa- un inmenso tejido, un tapiz, […], emblema no solo de la actividad del artista […] sino de la condición humana en general (Castells Molina, 2013: 37-38).

La vita ordinaria così assume un altro volto, ogni aspetto del reale acquisisce un significato simbolico e metaforico partecipando di aspetti metamorfici che trasportando l'osservatore in un mondo altro, che presenta le caratteristiche di una scenografia in cui oggetti e presenze si accostano in modalità tali da sembrare talora incongruenti, suscitando effetti di spaesamento e destando dubbi per anacronismi inconsueti, transitando dal passato al presente.

> En sus obras, lo femenino, la cotidianidad, el mundo doméstico de la casa y sus objetos, así como la naturaleza y el cosmos, responden a una conciencia artística que ve el mundo como un orbe donde todo encuentra relaciones de correspondencias (Uzcátegui Araújo, 2009: 25).

Le figure femminili, intente a tessere o filare, come Arianne che srotolano il filo invisibile del destino, sono abbigliate con vesti tipiche di un tempo storico che convive e si fonde con gli aspetti del presente vissuto, l'*hic et nunc*, in cui avviene l'osmosi con il passato lontano, di cui la scenografia di impronta medioevale costituisce la testimonianza, destabilizzando l'osservatore e generando la perdita di nessi, dal momento che si trova di fronte alla "scena" quotidiana di un mondo eclissato nella sospensione temporale e spaziale, che assume un significato universale.

> La figure mytique de la fileuse, une des plus anciennes dans l'histoire de la pensée humaine, une des premières représentations de la féminité, est réinventée par Varo,qui, tout au long de son oeuvre, en décline les différentes facettes,

> montrant que l' être féminin est celui qui construit et habille le monde, en façonne le relief, en choisit les couleurs, et conçoit aussi, par le tissage, les êtres qui y gravitent. […] Sur certaines toiles de Varo, même si la fileuse n'a pas une présence explicite, des fils apparaissent pourtant. Ils sont la matèrialisation, la mètonymie; de rapports, de liens, de circulations ou d'issues, comme le fil d'Ariane, liens qui restent d'habitude invisibles et que Varo met en limière: présence sptiale du lien entre la créature et le créateur, lien entre l' être et le monde, lien entre le cosmique et le terrestre, entre le sensible et le transcendant, qui relie le paraître a l' être, qui dessine le monde tel qu'il est, de l'intérieur, tel qu'il existe, non pas sa face visible, maisson essence (Garcia, 2007: 176).

### 9.5.2. *Hilados y tejidos*/ Filati e tessuti

In *Bordando el manto terrestre* (1961), alla sommità di una torre che campeggia anche in altre opere, compaiono alcune giovani donne, collegiali, ognuna delle quali presenta un volto quasi identico all'altra, con gli occhi chiari e i capelli biondi, quasi stereotipato, impegnate nel ricamo, consueta attività della vita domestica femminile. Prestano il loro lavoro manuale per ordire un disegno superiore[747], come le vestali del mondo antico impegnate ad alimentare il fuoco sacro trasferite in un ambiente di suggestione medioevale: una torre circolare aperta come un teatro palcoscenico verso il riguardante.

Janet A. Kaplan spiega:

> En *Bordando el manto terrestre*, el arte del bordado se transforma en un acto divino de creación. Mientras aprenden a bordar, esa gentil habilidad doméstica, largo tiempo utilizada como instrumento de aculturación en la feminidad más dócil, las colegialas secuestradas en una torre se han convertido en creadoras del mundo. Escondidas entre los pliegues del tejido terrestre, bordan una cosmología alternativa y subversiva para lo cual extraen lecciones e hilo de una vasija que burbujea de secretos (Kaplan, 2008: 40-41)[748].

Il "manto terrestre" deborda dalle finestre della torre e si dispiega nello spazio diventando il "tessuto" del mondo prodotto in un "laboratorio" segreto, nascosto agli occhi indiscreti, in cui le figure femminili tessono in silenzio. Come ha detto Gloria Orenstein, confermando il ruolo della donna creatrice: "estas muchachas están más cerca del papel arquetípico de la *Magna mater* que ninguna de *femme*

[747] "Para Remedios el viaje reflejará un continuo tiempo transcurrido, un desplazamiento a la vez exterior e interior en busca de la sabiduría y la realización espiritual. […] Remedios Varo presenta a la mujer cómo activa participante del secreto de la misión de la vida humana" (Rosa, 1999: 271, 275).

[748] Es "un acto de creación celestial y en un medio para huir. […] Penelope utilizaba su bordado para proteger a sua familia, y Filomena se libró del encarcelamiento bordando su trágica historia en una echarpe que consiguió hacer llegar a su hermana" (Kaplan, 1998: 215).

*enfant* definida en terminos surrealistas" (Orenstein,1973: 15). Solo una delle ricamatrici si distingue dalle altre, poiché, come scrive Remedios Varo nella nota "al reverso" della fotografia del dipinto: "ha tejido una trampa en la que se le ve junto a su bienamado" (Mendoza Bolio, 2010: 188). E' la medesima che fugge con il suo amato, deragliando dalle regole, per incamminarsi "en un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta", come appare in *La huida* (1961), il terzo pannello di un trittico, di cui *Hacia la torre* (1960), costituisce il primo, nel quale, come in *Bordando el manto terrestre* (1961) una "muchacha", quella "del primer término se resiste a la hipnosis", esprimendo, nello sguardo proiettato verso l'osservatore, consapevolezza e desiderio di fuga.



Fig. 123. Varo, R. (1961). *Bordando el manto terrestre*. [Olio su masonite, 100 x 123 cm]. Recuperato in https://remedios-varo.com/bordando-el-manto-terrestre-1961/

Il trittico assume un andamento narrativo, proponendo in successione sequenziale tre episodi, dall'uscita dalla "casa-colmenar" delle "api operose" per recarsi al lavoro, al compito svolto come processo alchemico, fino alla fuga d'amore, come *amour fou* che sovverte le regole, ma per giungere alla "grotta" in cui scoprire verità impescrutabili, per cui l'amore comporta conoscenza e unione degli opposti per risalire alla saggezza, alla pietra filosofale.

Isabel Castells Molina scrive:

> La verdadera sabiduría, los destinos tejidos entre los amantes, la eternidad del amor y, muy especialmente, la importancia concedida a los procesos oníricos,

> sitúan, en efecto, a nuestra autora en ese punto en el que surrealismo, romanticismo y alquimia convergen en sus inquietudes formando una actitud concreta hacia el mundo y la vida (Castells Molina, 2013: 49).

Il filo che le collegiali utilizzano per il ricamo di paesaggi e caseggiati sui loro telai in *Bordando el manto terrestre* trae origine da un vaso alchemico al centro del pavimento, da cui fuoriesce il vapore probabilmente di un liquido il cui processo è controllato con il bastone sacrale da una figura incappucciata, confrontabile con l'alchimista che appare in un'opera dal medesimo titolo, *Ciencia inútil* o *El Alquimista* (1955).

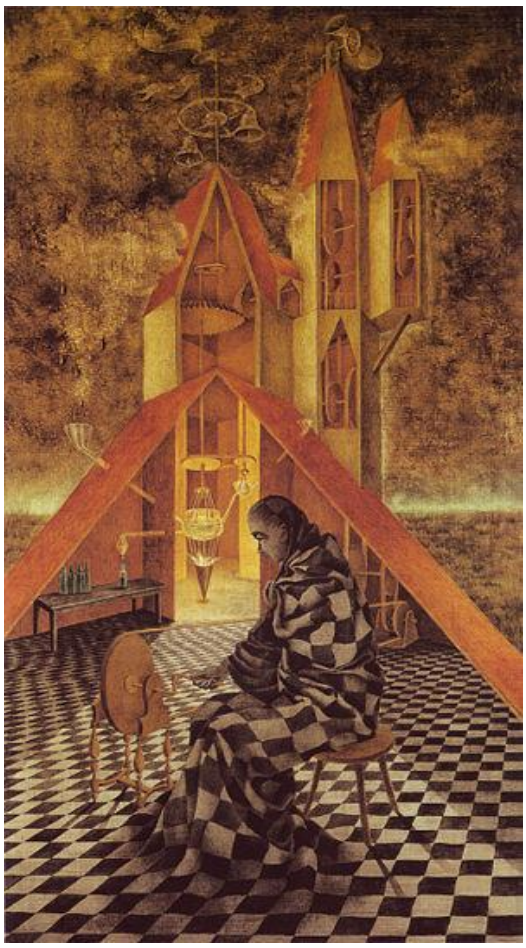


Fig. 124. Varo, R. (1955). *Ciencia inútil o El alquimista.* [Olio su masonite, 105 x 53 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/bordando-el-manto-terrestre-1961/

In essa lo spazio laboratorio è costituito da una stanza dove una serie di torri, dotate di campane rotanti come banderuole soggette al vento, si aprono similmente a casse armoniche di orologi a pendolo. Il loro meccanismo, anziché misurare il tempo, diventa utile per alimentare il procedimento alchemico,

dall'evaporazione alla condensazione e viceversa, che avviene mediante un vaso per la distillazione riscaldato dalla luce di una fiamma. In tal caso l'alchimista coincide con una figura androgina, che si copre con la tessitura metamorfica del pavimento a piastrelle diventata mantello, mentre è intenta a girare un argano simile al telaio usato per la filatura, come se muovesse la ruota del destino e le fosse affidato il compito di organizzare e proteggere l'universo coperto e protetto da una tela che si amplia all'infinito. "Varo carefully incorporated the stage device into the alchemist's laboratory, at the same time employing the automatic technique of repeatedly blowing or smearing wet paint along the sky to create mysterious nuances" (Nonaka, 2012: 13).

Janet A. Kaplan scrive:

> En lo que Edouard Jaguer (1980) ha llamado "los laboratorios clandestinos del surrealismo", de aquí se presentan como dominio de las mujeres. Varo elabora actividades incantatorias en que las mujeres tienen el poder de iniciar transformaciones de lo maravilloso a partir de lo terrenal (Kaplan, 2008: 41).

Il compito di ricamare e tessere esprime, dunque, l'attività creatrice della donna, come la mitica Aracne, la Penelope moderna o l'Arianna dei nostri tempi, che possiede il filo per ritrovare un percorso nel labirinto dell'esistenza, con le sue energie e il suo *modus operandi.* "El bordado, el tejido con telar y con estambre son recurrentes metáforas domésticas de la fuerza creadora en la obra de Varo" (Kaplan, 2008: 41) e "para sus actividades herméticas" (Kaplan, 1998: 96, ricordando da un lato che la passione per il cucito deriva da sua nonna e, dall'altro, che la donna che cuce è un archetipo in relazione all'idea del tempo e in contrasto con le convenzioni, e appare anche nel film di Luis Buñuel *Belle de jour*/ *Bella de día* e nell'opera di Salvador Dalí *Muchaca de Figueres* (cfr. Cap. III). Così in *La felicidad de las mujeres* (1956) la figura viva con una lunga chioma rossa, proiezione dell'artista stessa, dipana (o arrotola?) il filo di un gomitolo che proviene dalla profondità oscura di stanze labirintiche concentriche che si aprono l'una nell'altra, come le scatole cinesi, nel petto di una presenza inconsistente prossima ad un'ombra.

> La protagonista de esta obra también teje una imagen masculina que tiene profundidad y espacio en su interior, mientras que las agujas que tejen la historia que le corresponde a ella realizan una historia que acaba en un baúl. Las hojas secas entran en este espacio íntimo y acogedor, pero que no construye nada para la mujer, ya que la narración producida es para otro, no para sí misma (Luquin Calvo, 2009: 339).

Mostra l'inizio di un percorso interiore dell'io come *alter ego* in uno spazio prospettico incommensurabile e profondo in cui tentare di ritrovare una via d'uscita, come Teseo, per assumere consapevolezza nell'unione tra elemento

maschile e femminile e ricondursi alla scaturigine del mondo sensibile, l'*anima mundi*, in cui si riflette l'animo umano alla ricerca continua di armonia[749].

> En *Hojas muertas/ Les feuilles mortes*, la tejedora mágica extrae estambre de las profundidades del alma humana para fabricar con él una tela mágica. En *La tejedora de Verona* la acción es la opuesta, ya que la tejedora crea un nuevo ser humano con sus agujas encantadas (Kaplan, 2008: 41)[750].

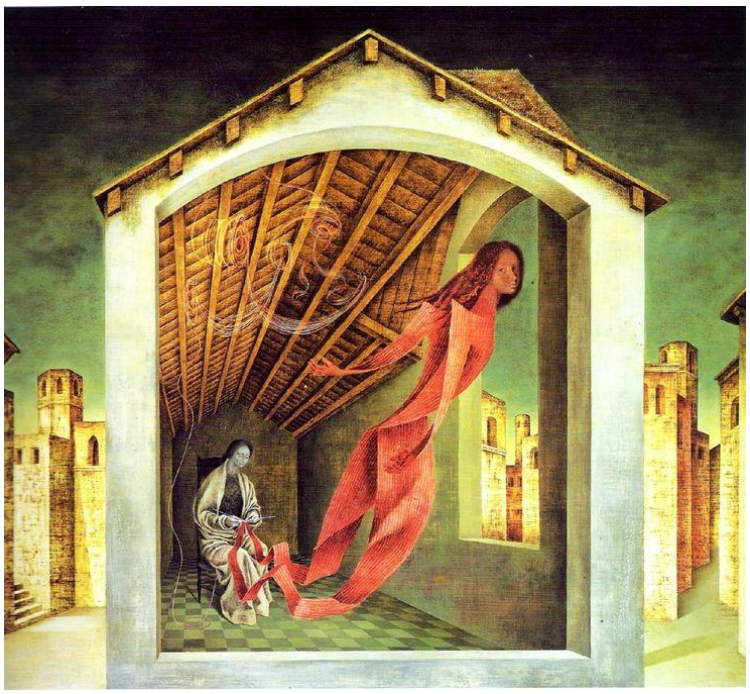


Fig. 125. Varo, R. (1956). *La tejedora de Verona.* [Olio su masonite, 86 x 105 cm] . Recuperato da https://remedios-varo.com/la-tejedora-de-verona-1956/

In tale opera dipinta nel 1956 come *Tejedora roja*, Remedios si riferisce alla città veneta in cui è ambientata la vicenda di Romeo e Giulietta nel testo shakespeariano, espressione di un amore celato, di un desiderio di fuga, di una "angustia" vissuta come tormento, come "mal d'amore", in quanto che il desiderio è occultato, non verbalizzato e manifesto nell'ambiente domestico, una stanza in

[749] "Remedios nos ha recordado que la vida es movimiento, es posibilidad siempre abierta de proyectar en el espacio, es el encuentro con la metáfora constante del sentido que construye el mundo, que busca encontrar, sobre todas las cosas, la armonía perdida" (Luquin Calvo, 2009: 135).

[750] "En el lienzo *La tejedora de Verona,* una mujer teje encerrada en casa a otra, a ella misma. La famosa sentencia de Virginia Woolf acerca de la mujer creativa que tiene que 'matar' el ángel de la casa que habita en los más antiguos estratos de su identidad, se encuentra manifiesta en el cuadro. La imagen se amplía, la mujer tiene alas, pues puede ser más grande y crecer más allá del espacio que la encierra, que no es más que el 'dulce hogar'. La mujer puede ser plenamente libre y, sin embargo, sólo puede fantasear con esa libertad, pues continúa sentada tejiendo" (Luquin Calvo, 2009: 338-339).

scorcio prospettico azzardato, caratterizzata da una soffittatura lignea, tipica delle abitazioni tardo medioevali e rinascimentali, con una sola finestra aperta verso l'esterno. E'abitata da una donna seduta, una Giulietta, in cui si identifica ogni donna che non può esprimersi, impegnata nel lavoro a maglia da cui, come menzionato dall'artista stessa, si origina una *silhouette* femminile in rosso, colore simbolico del fuoco alchemico, della *rubedo*; ritagliata nello spazio prossima alla finestra aperta acquisisce tridimensionalità e movimento, diventa *alter ego* dell'artista stessa e metafora universale, raffigurando ogni donna nel tentativo di liberarsi dal clima domestico, (Comisarenco Mirkin, 2009: 98), come gineceo in cui si sente relegata mentre svolge i consueti lavori quotidiani, prigioniera nella casa come rifugio o ambiente condizionante. Liberarsi, fuoriuscire significa cambiare, rinnovarsi, tentare un percorso di autoconsapevolezza e di emancipazione della condizione femminile.

> Remedios es también la tejedora que maneja los *hilos* propios de su creación pero que, a la vez, se sirve de otras tramas y acaba ella misma siendo tejida, igual que nosotros mismos, lectores de sus escritos, contempladores de sus lienzos -scrive Isabel Castells Molina, indicando che è improntata a costituire- un "gran tapiz del mundo" -come in una narrazione continua i cui fili e le cui trame- […] se encuentran y se bifurcan […]: pintando personajes que tejen, tejiendo ella misma historias, entrecruzándose con el *tejido* de otros creadores, y, por último, siendo ella misma *tejida* (Castells Molina, 2013: 38).

Intreccia l'ordito nella trama che continua all'infinito come costruttore del proprio destino e partecipa alla realizzazione di quelli altrui.

"La mujer, algunas mujeres, algunos corazones de mujer -scrive Octavio Paz in una lettera inviata a Remedios dall'Ambasciata del Messico a Parigi- me reconcilian con la vida y también -por qué no?- con la idea de la muerte" (Paz, 1959, cit. Kaplan, 1998: 215). In verità, è una considerazione che può riferirsi alla stessa Remedios. L'allusione, come spiega Janet A. Kaplan, alla donna come sollievo di tutti i mali riflette il pensiero della società comune, in quanto naturalmente associata alla maternità, al cordone ombelicale per cui possiede un potere speciale per riconciliare l'uomo con la vita e con la morte. A tale proposito quest'ultima aggiunge:

> Lo mismo que las Parcas griegas, que hilaban, medíaban y cortaban los hilos del destino de la humanidad, las bordadoras mágicas de Varo sacan el hilo de las profundidades del alma humana y crean una vida nueva a través del trabajo de sus agujas (Kaplan, 1998: 215).

### 9.5.3. Il Minotauro al femminile

La donna può trasformare il mondo, le sono attribuite le potenzialità per alimentare il cambiamento, le è affidato l'arduo compito di rinnovare la vita, facendo tesoro delle proprie emozioni e della propria mente creatrice, delle sue doti per porle in atto. Ogni scoperta che comporta di avanzare nell'"oltre" avviene nell'ambiente ordinario che si trasforma in luogo del meraviglioso.

> Il terrenal reino doméstico como sede de secretos descubrimientos encuentra eco en gran parte de la obra de Varo. Para invocar la estereotipada asociación de la mujer con la esfera devaluada y a menudo trivializada de lo doméstico, utilizó repetidamente imagénes de la vida casera -el tejido, la cocina, la alimentación- como escenario de los descubrimientos trascendentales y la creación mágica (Kaplan, 2008: 40).



Fig. 126. Varo, R. (1959). *El minotauro*. [Olio su masonite, 60 x 30 cm]. Recuperato da https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/the-minotaur

In tale atmosfera "quotidiana" Remedios, come l'amica Leonora, (cfr. Cap. III) trasforma alcuni eroi mitici per tradizione maschili in deità e forme femminili, come il Minotauro, che riflette la fusione tra istintualità animale e pensiero

umano, dal momento che l'eroina può resistere e agire solo attraverso il possesso di due mondi, istintuale e mentale, corporeo e spirituale.

Così nella figura di *El minotauro* Remedios mentre reca omaggio alla omonima rivista surrealista, pubblicata propriamente dai primi anni Trenta, al tempo stesso, crea un'immagine contrastante rispetto al minotauro dipinto da Salvador Dalí, come menzionato, nella copertina di *Minotaure* nel numero 8 dell'anno 1936 (cfr. Cap. III).

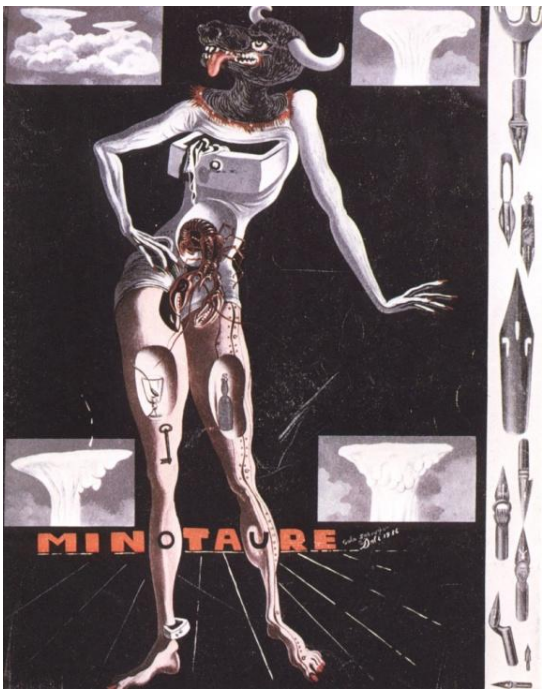



Fig. 127. Dalí, S. (1933). *Minotaure.* Copertina della rivista *Minotaure*, (8). Recuperato da https://www.pinterest.it/saralizabeta/dali-bull/

Quest'ultimo si presenta su uno spazio palcoscenico con riquadri di nubi-capitelli, con la testa di toro, un cassetto che si apre sul petto, come talora nelle sue figure femminili (come in *Jirafa en llamas*, 1936-1937), un'aragosta che fuoriesce dal ventre, presente in disegni e progetti associata al piacere erotico, come cibo afrodisiaco, collegato al sesso, come nell'opera *Telefonoaragosta/ Teléfonolangosta* del medesimo anno, o al dolore, mentre Remedios lo propone con i seni e rivestito da una calzamaglia colorata, aleggiante nello spazio indefinito.

La stessa studiosa scrive:

> En muchas pinturas Varo adoptó como estrategia la trasposición de héroes míticos masculinos a formas femeninas. Una Minotauro mujer sostiene una llave mágica ante una misteriosa cerradura flotante; un Pan femenino bajo la forma de una ninfa de los bosques con ojos de lechuza y cuerpo cubierto de

> plumas toca una flauta doble; incluso hay un Ulises femenino que se embarca en su abrigo para explorar aguas desconocidas (Kaplan, 2008: 39).

Inoltre, considera:

> Aunque muchos de los personajes de los cuadros de Varo son andróginos o asexuados, en estas transformaciones mitológicas ella cuidaba de delinear la anatomía femenina de sus heroínas. Al transferirles fuerza más allá de las fronteras de género y conferir autoridad heroica a las mujeres, Varo sitúa su obra en oposición a los circunscritos limites de la esfera propia de las mujeres articulados por la teoría surrealista ortodoxa (Kaplan, 2008: 39).

Sono emblemi di un'energia interiore e primordiale. Anche nella figura de *Il Minotauro* (1959), che appare in *The Temple of the Word* (1954) di Leonora Carrington, si incontrano di nuovo istintualità e pensiero. Alla istintualità minotaurina, esaltata dagli esponenti del surrealismo come energia irrazionale in analogia con il mondo del subconscio, si affianca la "progenie" femminile dell'essere ibrido, metà uomo e metà bestia, dipinto in *And Then We Saw The Daughter of the Minotaur* (1953), che si distingue come un'apparizione di fronte a due bambini, tra i quali potremmo immaginare la stessa artista, dalla forma fantasmatica e ieratica per i veli che nascondono il suo volto inquietante, simile alle donne uccello di Max Ernst.

> Varo's feminine minotaur is rational and irrational, passive and active, and victim and hero. Its possession of the key held confidently in one of its hands sheds some doubt upon the direction and motives of the apparent captivity. The woman on the outside is just Ariadne, She is not free, but in the deep labyrinth where one relives long lost experiences and, in contact with every part of her being, she is transformed into a minotaur and also Theseus. Once her self-knowledge, her illumination, her complete and indipendent transformation and personal accomplishment are achieved, she can enter and leave the labyrinth at will, thusly possessing the two worlds (Comisarenco Mirkin, 2009: 112).

Partecipa di una doppia natura anche Pan, dio del Tutto per il legame con la terra e la fertilità, dell'universo sensibile, che sfila sulla scena come Ulisse, emblema del viaggio esistenziale, anche se la figura prediletta è sempre l'androgino, che esprime l'unità degli opposti, per indirizzarsi verso la conoscenza e raggiungere la saggezza.

### 9.5.4. La donna luna e seduttrice

La donna si identifica, come abbiamo considerato nel viaggio di Remedios Varo (cfr. Cap. VI), con la Grande Madre, di cui diventa figura analogica e archetipica, per cui si specchia per vedere se stessa, il suo *alter ego* e riconoscersi, come in *El encuentro* (1959), per proseguire il suo viaggio introspettivo ricco di avventure.

Si alimenta di energie cosmiche per assumere un potere superiore come in la *Cazadora de las estrellas* (1956), dotata di un retino da farfalle, in vesti sontuose e barocchegianti che quasi si sfagliano nello spazio per effetto della tecnica di liquefazione cromatica tipica dell'artista, sperimentata a suo tempo attraverso la decalcomania, nell'intento di trattenere la luna imprigionata in una gabbia per impossessarsene.

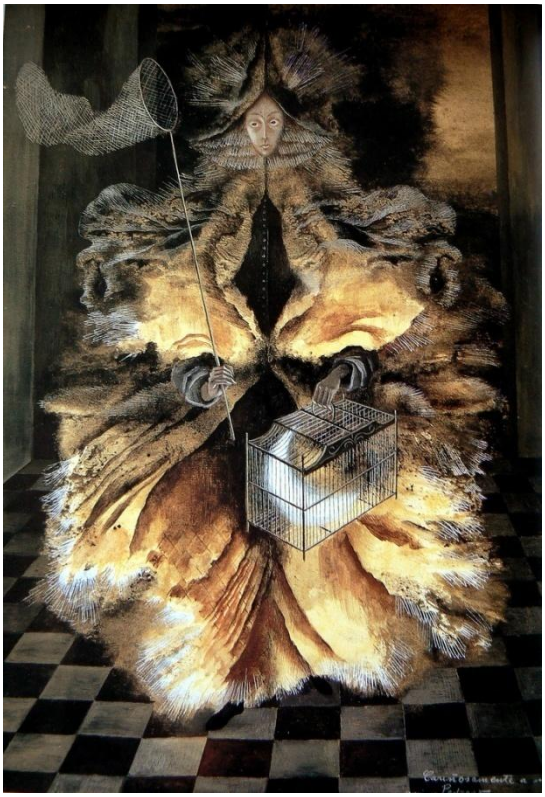


Fig. 128. Varo, R. (1961). *Cazadora de astros*. [Tecnica mista su cartolina, 48 x 34 cm]. Recuperato da http://markcnewton.com/2010/11/04/remedios-varo-cazador-de-estrellas/

> Se trata de una luna enjaulada, […], en donde Varo "se ha apoderado de un arquetipo simbólico de la conciencia femenina [...] la imagen de una luna encarcelada es preocupante y refuerza la sensación de falta de libertad y de confinamiento que dan tantas de sus obras. La tensión entre la fuerza de la bella cazadora y la debilidad de la luna enjaulada, ejemplifica la sutil interacción

> entre la impotencia y la fuerza, que es un tema que Varo repite a menudo en su obra (Kaplan, 1998: 161-162).

Diventa una Diana-Diviana cacciatrice, deità lunare e protettrice delle donne che trae luce per la conoscenza, come la pietra filosofale, precisa, brillante ricercata per la conoscenza. Può essere, infatti, associata alla dea greca Artemide, l'epitome dello spirito femminile indipendente e consapevole del proprio potere, o ad Astarte, venerata nel mondo fenicio e cananeo, sposa di Adon, legata alla fertilità, alla fecondità come le Veneri primitive figure totemiche dell'abbondanza. Raccoglie e conserva in se stessa tutto il potere energetico proprio della regina degli astri e dei cieli[751] che assorbe sostanze "fini" dalla terra.

In *Pabulo celeste* (1958) la luna appare di nuovo in cattività ed è alimentata come un uccellino con la polvere di stelle ottenuta tramite la macinazione con un utensile da cucina da parte di una figura femminile seduta, *alter ego* dell'artista, all'interno di una torre che assume significato simbolico poiché "realiza el eterno ritual de la maternidad" (Kaplan, 1988b: 60) e, mentre cura come una madre, segna i passaggi della vita per arrivare attraverso l'edificazione di sé al culmine del processo nutrendosi del cibo sapienziale[752].

Janet A. Kaplan scrive:

> En *Papilla estelar* una mujer sentada en una torre que flota entre núbes muele materia estelar para hacer una papilla con la que alimenta una luna en creciente que está cautiva en una jaula. Aquí, ese ritual materno sumamente trivial e intemporal, la alimentación del bebé, se convierte en medio para acceder a los reinos celestiales, sometidos al control humano (Kaplan, 2008: 40).

Consentendo alla funzione materna che le è propria, la donna-dea svolge la funzione di protettrice, di "cuidado". A lei è affidata la capacità di proteggere il mondo, di aprire la via verginale per intraprendere il viaggio, di approfondire lo

[751] Cfr. Cap.VI. "For Gurdjieff the moon, a new, budding planet, is a living being, a type of vampiress who feds upon large quantities of "fine substances" that emanate from the earth and the human spirit over which it casts decisive influence, particularly in terms of wars and catastrophes. Varo's woman who feeds the moon with star dust, with her somber costume and peaceful look, fulfills a fundamental task related to the understanding of the dual aspect of life. Consequently, she could represent Gurdjieff's *Regina Astris* or Queen of the Heavens who, according to the ancients, was the superior feminine intelligence, with Love springing from the feminine principle of Creation, and ruler of human fortuity" (Comisarenco Mirkin, 2009: 99).

[752] "El cielo nocturno de la obra, con su entorno nuboso y oscuro, nos remite a ese sentido de trascendencia, en un espacio de posibilidad. No observamos ningún elemento cercano a la torre, solo nubes y cielo en toda su extensión.El estado de aislamiento físico y emocional que expresa el personaje se debe a su ubicación en el interior de la torre. […] En la soledad interior de la torre, el personaje femenino tiene, en la figura de la luna (2), un complemento también femenino. […] La luna no se encuentra libre al interior de la habitación, aparece representada dentro de una jaula, no solo como un intento de conservar o retener ese ideal sino de alimentarlo con las estrellas, símbolo de lo lejano y esperanzador" (Saldaña Benítez, 2012). Recuperato da fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2012/12/papilla-estelar-de-remedios-varo.html (30/11/2019).

sguardo come lume per la conoscenza. La figura femminile, *domina et dea* negli ambienti dipinti nelle opere di Remedios, è riconosciuta come custode di una segreta saggezza e di speciali poteri di creazione. Una saggezza che non dipende dalla scienza come conoscenza razionale, come sapere logico proprio di un retaggio razionalista, ma da intuizione e visione come processo irrazionale, anche se la sua pittura è calibrata da una precisa organizzazione mentale. Per questo nelle sue opere l'alchimista si confronta con lo scienziato proprio sul *concept* della vera conoscenza; la curiosità, l'esplorazione, la ricerca sono propri di ambedue che osservano lo spazio, infinito universo, ma la verità non è raggiungibile attraverso la sola ragione e l'analisi dei fenomeni naturali non può bastare per verificare l'ipotesi e giungere ad una conclusione.

All'energia creativa interna attinge Remedios Varo, come altre artiste che si approssimano all'avanguardia nei medesimi anni per attribuire un senso alla propria esistenza. Raccogliere in sé tutto il potere energetico, nutrirlo ogni giorno per conservarlo, mantenerne la crescita, così da poter approfondire lo sguardo, dal momento che la donna-dea-veggente si sente sempre pronta per intraprendere e costruirsi un percorso, nell'intento di perseguire fino al termine, ripromettendosi di non essere distratta da inutili piaceri.

In tal senso *Lady Godiva*, che ha affascinato l'immaginario surrealista[753], dipinta da Remedios con il volto a forma di Luna, gli occhi allungati e il seno scoperto, che sembrerebbe suggerire una sottile sensualità (cfr. Cap. IV), diventa un altro emblema della donna saggia al culmine della conoscenza, per il suo coraggio, la sua modestia, il proprio senso di responsabilità, oltre che simbolo dell'affermazione del ruolo femminile.

Andrea Luquin Calvo scrive:

> Las mujeres en el mundo de Varo viajan: lo hacen en vehículos hechos por ellas mismas, buscan la Luna o reciben llamadas para buscarse en una necesidad que no pueden evitar.
> Huyen y rompen con el mundo que las ha expulsado, al negarles cualquier narración propia. Y es que, como decía Virginia Woolf, "soy mujer y por ello no tengo patria" (Luquin Calvo, 2009: 335).

E cita nel suo libro, *Remedios Varo: El espacio y el exilio* (Luquin Calvo, 2009: 335), una frase di Shari Benstock che si trova nel testo di Ofelia Ferran:

[753] Appartenente alle leggende anglosassoni probabilmente conosciute attraverso l'amica Leonora, compare come figura femminile rappresentata dai surrealisti come eroina anziché come vittima. Breton la descrisse nell'epigrafe in un capitolo dei *Vasi comunicanti*, come citazione da *Gradiva* di Wilhelm Jensen, un archeologo che rimane ossessionato dalla raffigurazione di una donna su un bassorilievo di pietra che sembra diventare viva. I surrealisti conoscevano il suo romanzo tratto da un libro scritto da Freud, e lo lessero nella traduzione francese di Marie Bonaparte del 1931 (solo Ernst avrebbe potuto leggerlo prima) (cfr. Spector, 1997: 182).

> a las mujeres, la definición de patriarcado les hace asumir la realidad de expatriadas *in* patria; para las mujeres, esta expatriación está interiorizada, experimentada como una exclusión impuesta desde el exterior y vivida desde el interior de tal manera que la separación entre exterior e interior, entre dictamen patriarcal y decoro femenino, no se distingue fácilmente" (Benstock cit. Ferran, 2000: 273).

Le "scene visionarie" di Remedios sono quindi emblemi di valori forti per la riappropriazione di un ruolo, per l'affermazione di sé, senza trovare appigli immediati nelle teorie femministe, anche se, chiaramente, lavorando nello studio con Leonora, risente del suo spirito impulsivo e combattivo**,** che le comporta di avvicinarsi anche alle file della militanza per la rivendicazione del ruolo e del genere, che in Remedios rimane più intima e raccolta, pur considerando a livello emozionale la loro "unione di anime", mentre è orientata a esprimere una concezione salda e costruttiva della vita. L'esperienza di ogni essere umano concentrato sulle proprie energie è avvalorabile per costruire la propria vita avanzando con curiosità e interesse come una continua ricerca che coincide con l'esplorazione di se stessi.

Nella sua pittura evocativa e cerebrale al tempo stesso, al di là di fantasie pure che scattano dall'automatismo psichico, condensa anche la forza del pensiero, l'energia propria della meditazione, per l'originarsi di ulteriori energie, a ribadire il valore della persona oltre ogni distinzione di genere, per approdare attraverso l'integrità mente e corpo, che purtroppo sono sempre stati considerati distinti, come sottolinea Sigfried Giedion nei suoi libri *Spazio Tempo e Architettura: Lo sviluppo di una nuova tradizione* e *L'era della meccanizzazione* pubblicati negli anni Quaranta (cfr. Bibliografia). Tutto ciò in vista di un rinnovamento di sé, attraverso il cambiamento, passo dopo passo, senza inutili sforzi, ognuno cadenzato per edificarsi, per giungere a "costruire la torre" e camminare fino alla sommità che coincide con la scoperta della verità, come processo continuo, da ripercorrere ogni volta, senza assolute certezze.

## CAPITOLO X

# 10. L'ORIGINALITA' TECNICA E STILISTICA NELL'OPERA DI REMEDIOS VARO

## 10.1. Fasi dell'itinerario creativo

Esaminando la produzione grafica e pittorica di Remedios Varo dai primi anni di attività fino alla scomparsa, possiamo notare che i suoi svolgimenti sono identificabili in tappe, anche se ognuna non presenta contorni del tutto definiti, poiché le sue modalità di lavoro non solo cambiano nel tempo, ma spesso, nel medesimo periodo, è impegnata in diversificate sperimentazioni per raggiungere esiti anche stilisticamente diversi. Inoltre, come nel percorso alchemico, che sostanzia la sua opera, la ricerca in atto, come esperienza quotidiana, prevede per lei, ogni volta, l'acquisizione di nuove conoscenze utili per modificare e alimentare quanto appreso sul piano tecnico, oltre che su quello contenutistico. Remedios Varo diventa un'alchimista dell'arte, impegnata nella mescolanza dei materiali, a scoprire soluzioni pittoriche che derivano talora dalla casualità degli elementi, a esaminarne gli effetti, proiettata a modificare le componenti, procedendo per prove e verifiche continue.

Il suo itinerario artistico inizia, essenzialmente, nel periodo in cui frequenta l'Accademia San Fernando a Madrid (cfr. Cap. I), a cui si iscrive, come menzionato, nel 1924, ma, in verità, scarse sono le testimonianze relative ai materiali di lavoro e ad esempi di disegni o dipinti che produceva in tale percorso di studi dichiaratamente accademico, improntato su insegnamenti tradizionali, tanto che, appena terminati, ma già nel corso di essi, si rivolge alle nuove tendenze artistiche che affrontano proposte d'avanguardia. Il periodo tra la metà degli anni Venti e gli inizi dei Trenta risulta il più difficile da ricostruire: sono gli anni accademici in un'istituzione ancora legata al conservatorismo culturale, da cui Remedios tenta presto di allontanarsi, anche se, come scrive Luis Martín Lozano en su ensayo dedicado a la artista como "reflexión sobre el trabajo"

> el ingreso formal a la academia fue el paso obligado de una joven cuyo padre la había adiestrado en el dibujo desde que fue una infante teniendo la oportunidad de pulirse, afinar su dibujística, adquirir carácter, desarrollar fuerza y alcanzar diestra certeza de expresión (Lozano, 2008: 51).

E' indubbio che l'artista è sostenuta, fin dall'infanzia, dal padre, di carattere liberale, "librepensador y hasta esperantista, lo que para -su- época revelaría independencia de pensamiento" (Gruen, 2008: 102), a seguire gli studi e, sicuramente, all'inizio, le sue esperienze sono ancorate alla pittura tradizionale ed al disegno come esercitazione tramite copia. Presto, però, si pronuncia curiosa e interessata a nuovi apporti, e non è pensabile che non presentasse una "postura vanguardista antes de haber estado en París", come spiega Luis Martín Lozano, poiché sicuramente era attenta alle novità e protesa a cambiare "rotta", come altre allieve, all'interno della accademia, tra le quali Maruja Mallo (cfr. Cap. IX), quindi, anche, a percepire il clima di un ambiente piuttosto aperto come la Residencia de los Estudiantes, di cui, come menzionato, faceva parte Salvador

Dalí, espulso dall'istituzione accademica, già antecedentemente all'arrivo di Remedios, che, come indicato (cfr. Cap. III; Cap. IX), non concepiva il suo carattere troppo estroso ed egocentrico. Sicuramente quest'ultima percepisce i cambiamenti in atto, anche se continua sulla falsariga di un'arte di rappresentazione mimetica. Così, quando si reca a Parigi la prima volta, nel 1929, si iscrive ad una scuola altrettanto impostata sulla tradizione, scegliendo l'Académie de la Gran Chaumière, anche se la frequenta per breve tempo, che offriva insegnamenti basati sulla pittura "oficial" e commerciale, ma ciò non significa che i suoi orientamenti fossero ancora diretti verso la riproduzione realistica.

In effetti, possiamo solo avanzare ipotesi, poiché non conosciamo le opere realizzate in tale periodo, dal momento che non appaiono testimonianze che avrebbero potuto permettere di chiarire momenti "cruciali" dell'itinerario artistico di questi anni, tra il 1925 ed il 1930, così da poter verificare quali mutamenti abbia subito la sua ricerca e quali siano stati i passaggi nel suo cammino creativo, decisivi per il destino di pittrice. Non sapendo molto nei riguardi del suo primo soggiorno parigino, potremmo chiederci se l'arrivo nella capitale francese sia stato determinante, producendo un totale cambiamento nella sua produzione o se la conoscenza di un nuovo ambiente abbia, comunque, generato un orientamento diverso nel suo percorso. Sicuramente lo spirito dell'avanguardia ha influenzato la sua sperimentazione, considerando che ogni artista che si è recato a Parigi nei tempi della nascita e degli svolgimenti dei movimenti di destrutturazione dei linguaggi tradizionali è stato coinvolto nel clima rivoluzionario e nell'empito innovativo propugnato dai gruppi che li hanno originati, comportando, anche a distanza di tempo, una "scia" lungo la quale molteplici artisti, che vi appartenevano, hanno continuato la loro ricerca, alimentata da nuovi principi, che, in ogni caso, non hanno mai completamente abbandonato o rinunciato *in toto* al passato, anche se la loro proposta è apparsa radicale, sostenuta, chiaramente, dall'idea, che permea ognuno di loro, dell'arte come non rappresentazione. Alla luce di quanto indicato, possiamo supporre che, nonostante Remedios Varo sia giunta nella capitale francese quando ormai il periodo "eroico" delle avanguardie era pressoché terminato, e quindi la spinta propulsiva iniziale aveva già frantumato i canoni della pittura tradizionale, e non solo, ma anche delle arti visive in generale, sicuramente ha risentito dell'empito rivoluzionario da esse manifesto e della spinta di rinnovamento auspicato. Agli inizi degli anni Trenta il cubismo sintetico era ormai prossimo ad esaurirsi e il surrealismo stava vivendo un momento non facile, di confronto, da un lato, con l'ideologia marxista, che ha innescato posizioni diversificate non solo riguardo all'adesione ed alla scelta politica, ma anche al successivo distacco da parte di alcuni (cfr. Cap. I; Cap. IV), comportando una scissione nel movimento stesso, dall'altro, con altri gruppi formatisi nel medesimo periodo, con i quali porsi in contrasto per difendere rigorosamente l'ortodossia dell'avanguardia e tenere fede ai suoi principi. Pensiamo, in tal senso, agli adepti del *Grand Jeu* (cfr. Cap. I; Cap. IV), che è solo un esempio di una conflittualità che si manifesta generalmente, quando, non solo

un gruppo tenta di affermarsi rispetto ad un altro, considerato minore e divergente, o eterodosso, nel territorio artistico e in altri ambiti, ma anche quando, nel periodo successivo alla sua formazione, intende perseverare in base agli ideali propugnati e garantire un'impronta indelebile che, ai nostri occhi, riguarda il suo "portato" a distanza di tempo e nelle generazioni successive. Sono questioni, chiaramente, affrontate dalla critica contemporanea che, nel corso dei vari decenni fino ad oggi, si è proposta non solo di ricostruire i tempi di origine e sviluppo dei movimenti d'avanguardia nel contesto europeo, ma anche di individuare quali siano stati, al di là degli esiti, gli *input* per la nascita e gli svolgimenti delle neoavanguardie ed i processi posti in atto, che hanno influenzato il mondo artistico fino agli esiti più recenti. La questione è molto ampia e non può esaurirsi in questa sede, altrimenti rischierebbe di diventare una digressione altrettanto corposa, però ciò che interessa cogliere in relazione all'itinerario creativo della nostra artista, riguarda, indubbiamente, il fatto che ha affrontato il suo lavoro, tesaurizzando le esperienze e gli esiti del clima di avanguardia che ha incontrato a Parigi, anche se la sua non è stata un'immersione totale, almeno nei primi anni Trenta, durante il primo soggiorno, mentre nel secondo (cfr. Cap. I) si è sentita, effettivamente, più implicata e coinvolta. Infatti ha sempre mantenuto la sua autonomia di lavoro e di ricerca, manifestando interesse per l'adozione di nuove tecniche, alla cui base è sempre stata presente l'onnipotenza del desiderio e del meraviglioso che coincide per lei con la volontà di spaziare nell'universo fantastico, con il suo pensiero proiettato verso l'immaginario, che cede, in parte, solo nei casi in cui prova a sperimentare attraverso l'automatismo psichico (cfr. Cap. II), un procedimento che, come abbiamo menzionato, permane come "base di partenza" nella sua produzione e specialmente nei suoi lavori pittorici più maturi, che esprimono sempre il "segno" o l' "idea" della "costruzione".

Alla domanda postale da un intervistatore non identificabile, riguardo all'idea compositiva di un quadro, se scaturisse da un processo spontaneo, per lo sviluppo del tema in modo automatico, o se fosse frutto di una decisione a priori, l'artista, come abbiamo notato, risponde: "Sí, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado" (Castells Molina, 2009: 67). Con questo, anche se rivela il suo intento di "ajustarlo", ciò non significa che l'opera sia frutto di un progetto precostituito, poiché le idee derivano da un processo interno, che non si può definire in precedenza, e le immagini prendono forma nel loro farsi, mentre il pensiero "ordinatore" subentra al momento di comporle insieme, appunto, per "adjustarles", organizzarle. In questo procedimento consiste la "costruzione" di Remedios, che interviene, dunque, a posteriori.

I primi riferimenti per dedurre le caratteristiche del suo lavoro si possono individuare dalla metà degli anni Trenta, quando, giungendo a Barcellona, conosce e sperimenta le tecniche dell'automatismo psichico con Esteban Francés, Óscar Domínguez e Marcel Jean, come menzionato nel secondo capitolo di questo studio, che, in un certo senso, hanno contribuito ad "alimentare" la sua sperimentazione per la creazione dell'opera, che inizia da un "fondo" automatico,

"all'origine", adottando, da un lato, lo stesso procedimento utilizzato per il "cadavere squisito", come se tale esito fortuito, unitamente al gioco collettivo, al *collage*, alla decalcomania (cfr. Cap. II), avessero arricchito la sua modalità del fare arte, dall'altro, il procedimento inverso, partendo da una traccia segnica, una macchia diluita di colore da cui far emergere l'immagine, in maniera molto simile al metodo impiegato da Max Ernst.

E' la sua ansia di conoscenza e di provare nuove esperienze che la conduce a trasferirsi da Madrid, dove era giunta con la famiglia, in Catalogna, sua regione di origine, proprio per la sua esigenza, come quando parte per Parigi, di avvicinarsi a orientamenti innovativi e concepire prospettive diverse del fare arte, che nella città di Barcellona già si prospettavano in anni precedenti. Come abbiamo puntualizzato nel secondo capitolo, la sua capacità grafica già è notevole nei giochi del cadavere squisito e nei giochi collettivi, e, senza voler indugiare sulle caratteristiche di tecniche, già descritte antecedentemente, rispetto ad altre da lei sperimentate, quali il *frottage*, il *grattage*, il *fumage*, su cui ci soffermeremo nel presente capitolo, possiamo solo aggiungere che Remedios Varo le affronta con la medesima ironia che permea il suo intero itinerario creativo. E' chiaro che l'artista non si arresta alla sola sperimentazione tecnica e ciò che per lei, può essere stato concepito anche come solo "gioco", concorre ai suoi svolgimenti, prevalentemente, in ambito grafico per giungere ad opere compiute. Il suo segno sottile, preciso, incisivo, emerge già nelle sue composizioni realizzate durante e al termine del periodo barcellonese e appena dopo il suo arrivo a Parigi per la seconda volta. Non è fuor di luogo pensare, al di là delle comuni suggestioni recate da Esteban Francés e Óscar Domínguez, nell'ambito delle influenze reciproche a livello grafico, anche agli apporti di Marcel Jean**,** alla sua abilità e nettezza segnica, come è possibile verificare, per proporre un esempio, al di là degli esiti relativi al gioco del cadavere squisito, nella serie *Profil de la mémoire*, incisioni realizzate tra il 1935 e il 1942 (cfr. Cap. II), in cui l'artista francese lavora d'invenzione e adotta il metamorfismo organico. E' preferibile, dunque, supporre, in questo periodo, una ricerca parallela, da parte di Remedios, rispetto ai "compagni" di viaggio che proiettano lo sguardo al di là dei confini locali e si spingono ad accogliere alimento da "vicende" artistiche che comportano un'"atmosfera particolare, diversa dal consueto", come Esteban e Óscar, o nei confronti di personalità che contribuiscono a produrre propriamente un "effetto alone" su coloro con i quali hanno stabilito un rapporto di amicizia o si sono involontariamente confrontati, come, in questo caso, Marcel Jean.

E' indubbio che Varo, nel corso degli anni Trenta, sia protesa a conoscere e sperimentare, trovandosi in una fase della sua ricerca che potremmo definire "post-accademica", per cui accoglie suggestioni che trae dal mondo che giunge a conoscere, un mondo costituito prevalentemente da referenti maschili, come sottolinea Giada Centazzo (2014: 67), in cui matura sicuramente, ma in cui non trova ancora una sua linea definitiva, considerando, comunque, che rimedita quanto apprende nelle sue opere pittoriche degli anni Trenta. Così *L'agent double/ El agente doble* (1934) desta inquietudine, evocando aspetti dell'inconscio di

matrice surrealista, concepibile come esempio emblematico del suo approdo all'avanguardia, mentre le opere non recuperabili che presenta alla esposizione logicofobista a Barcellona, suscitarono al tempo l'attenzione di un critico orientato a sottolineare, come menzionato, la sua "hipersensibilidad agudizada" (Jou, 1936: 4, cit. Kaplan, 1998: 44) (cfr. Cap. I), da *Las almas de los montes* (1938) a *Titeres vegetales* del medesimo anno, con variazioni di stile che denotano una velata insicurezza e la necessità di dover rielaborare ancora per giungere ad una scelta ulteriore.

Secondo Giada Centazzo che confronta la produzione creativa di Remedios con quella di Leonora: "I coevi lavori di Remedios Varo risultano decisamente più incoerenti, eterogenei e non ancora dotati di un'individualità precisa. Varo sperimenta tecniche e temi, mutuandoli spesso e volentieri dagli artisti uomini del movimento" (Centazzo, 2014: 66).

Sicuramente i suoi referenti sono maschili nel periodo barcellonese e parigino, come indicato, poiché intravede in loro, in quanto "promotori" dell'avanguardia, essenzialmente costituita da un gruppo di "varones", la possibilità di attingere principi, discutere riguardo a comuni intendimenti, effettuare esperienze, arricchirsi scambievolmente. Ribadisce, inoltre:

> la pur consistente produzione artistica della pittrice spagnola in questi anni manca, però, palesemente di coerenza interna: benché già siano presenti ed identificabili alcuni vocaboli iconografici che ritroveremo nella produzione matura, le tele sembrano quasi non appartenere nemmeno alla stessa mano (Centazzo, 2014: 66).

In tal caso ci chiediamo, come scrive la studiosa, se sia "intimidita dalle personalità maschili che la circondano" (Centazzo, 2014: 67), quando, dopo il periodo barcellonese, nel 1937 giunge di nuovo a Parigi e partecipa sentitamente alle riunioni dei surrealisti, però come

> appiattita nel ruolo di amante e musa di Péret, sua propaggine, -per cui- sembra esitare nel ruolo di pupilla. Come se priva di una identità propria e definita all'interno del gruppo surrealista, Varo non possedesse ancora uno stile riconoscibile, né una linea tematica originale (Centazzo, 2014: 67).

Delinea aspetti che possiamo in parte condividere, pensando, però, alla mentalità esplorativa dell'artista, che la conduce spesso a variare, per cui manifesta il gusto di provare il nuovo e non tanto un'insicurezza di fondo. Certamente deve ancora intraprendere una sua linea, così da conferire omogeneità alla sua opera, ma questo non significa che debba essere condotta in modo

omologante, poiché la diversità "è concessa" e assume valore in ogni itinerario artistico, al di là della "riconoscibilità", per cui osservando un'opera, uno studioso, un amatore, un mercante, o il pubblico comune, possano dire immediatamente che si tratta di una realizzazione di Remedios Varo. Sicuramente nel periodo considerato deve ancora scoprire la via della propria indipendenza da eventuali modelli di riferimento, per sentirsi completamente libera nel lavoro artistico, ma possiede già un'abilità esecutiva, specialmente nel disegno, acquisita nel corso degli anni, in relazione a una sapienza manuale raggiunta presto perché ha coltivato fin dall'infanzia la sua propensione naturale, come indicato nel primo capitolo, sostenuta anche dal padre ingegnere idraulico. Si orienta, infatti, verso l'elaborazione grafica, proponendosi come "illustratrice pubblicitaria", per garantirsi adeguate condizioni di vita, non solo quando giungerà in Messico e in Venezuela, ma anche quando vive a Barcellona con Gerardo Lizárraga in *un ménage à trois* con Esteban Francés e quando sarà a Parigi con il primo dei due, sperimentando la vita da *bohémien* come, in seguito, con Benjamin Péret. La precisione del segno e del dettaglio sarà una sua caratteristica che mantiene sempre nel disegno, tanto che le permetterà di lavorare anche come disegnatrice scientifica, come abbiamo indicato nel primo capitolo, mentre la via da intraprendere sul piano pittorico apparirà più definita nel periodo messicano, quando raggiunge propriamente la maturità artistica fino alla scomparsa, che si può considerare come fase ulteriore nel suo percorso creativo. Il giudizio critico della studiosa menzionata può, quindi, essere circoscritto agli esiti pittorici precedenti agli ultimi anni Quaranta e i primi Cinquanta, che condensano, invece, elementi compositivi caratterizzanti e ricorrenti sul piano tematico e stilistico, diventando, pertanto, riconoscibili e rivelando quella che potrebbe essere definita come "coerenza interna", un aspetto che, in verità, è costante ed essenziale nella personalità di Remedios Varo.

Come spiega Luis Martín Lozano, se da un lato, chiaramente le sue esperienze a Parigi e a Barcellona, sono state fondamentali per precisare "los referentes teóricos", come "elementos esenciales de su propuesta estética", dall'altro "fue en México donde Remedios Varo encontró el espacio mágico idóneo para poder proyectar el cúmulo de sus experiencias y donde se consolidó como una artista de alcance universal" (Lozano, 2008: 45). Nell'ambiente messicano in cui svolge un itinerario parallelo a quello dell'amica Leonora Carrington[754] e in cui incontra figure come Wolfgang Paalen, già conosciuto a Parigi, e César Moro, che subito la inseriranno nell'atmosfera vissuta dalla "colonia" europea a Città del Messico (cfr. Cap. I), raggiunge realmente esiti indiscutibili e ragguardevoli dal punto di

[754] "Dopo essersi affrancate dalle pagine complesse e dolorose del loro passato, smarcatesi dal soffocante ambiente parigino, Varo e Carrington entrano nella fase matura del loro itinerario e trovano l'una nell'altra l'appoggio necessario alla realizzazione piena della loro creatività. Già nel corso degli anni '50, infatti, superando i retaggi di *machismo* e *mexicanidad* del muralismo ancora imperante, riusciranno entrambe ad ottenere un importante riconoscimento di pubblico e di critica entro i confini messicani. Consenso che culminerà addirittura negli anni '60 con delle commesse per la realizzazione di *murales* in luoghi pubblici, a fianco di nomi importanti dell'arte messicana come Juan O'Gorman e Carlos Merida" (Centazzo, 2014: 68) (cfr. Kaplan, 1998: 119).

vista pittorico, con una produzione prolifica sostenuta sempre da un apporto grafico, impostato sul disegno, che consiste sempre alla base della sua ricerca, per dare luogo alla ricchezza compositiva del suo universo immaginario e totemico con coerenza, originalità e autenticità notevoli, permettendo, così, di comprendere che si è ormai resa completamente indipendente dall'atmosfera dell'avanguardia europea e che ha intrapreso, con estrema libertà, un itinerario dettato da una scelta precisa.

### 10.2. Il disegno per Remedios Varo

Il segno grafico di Remedios rivela l'abilità in una tecnica che per lei diventa fondamentale nel suo itinerario creativo, in quanto che il disegno costituisce sempre l'inizio di un lavoro, e, se da un lato è concepibile come schizzo o abbozzo in relazione a un dipinto, dall'altro assume rilievo in sé e per sé come opera autonoma, anche se l'artista, in verità, non ha mai considerato un disegno come opera completa. In ogni caso Remedios adotta ambedue le tipologie, per cui se, nel primo caso, la traccia è più libera e gestuale, come nel "capriccio" o nella "fantasia", che gli artisti nelle varie epoche hanno realizzato, da Giovanni Battista Piranesi a Francisco Goya, o prossima al segno che deriva dall'applicazione della tecnica "automatista", nel secondo è più rigorosa e precisa, calibrata in relazione alla forma. Anche quando partecipa ai giochi del cadavere squisito o collettivi il segno sintetico, incisivo, come traccia continua per delineare un oggetto o una figura assume pregnanza come significante. La luce è resa con la "simple presión y ángulo de colocación de un lápiz o una pluma de tinta".

Luis Martín Lozano precisa:

> su capacidad de deshebrar la realidad inmediata y someterla al raciocinio de un escalpelo quirúrgico -utilizzando un linguaggio metaforico- que corta y separa con fría observación se debe al potencial para el dibujo que Varo llegó a desarrollar, una de las áreas de su producción iniustamente poco estudiada (Lozano, 2008: 47).

Parla di "fredda osservazione" poiché collega il segno grafico al pensiero, ma, al di là della capacità logica, l'artista presenta, ribadiamo, una capacità manuale non indifferente, acquisita e alimentata nel tempo. Anche Mireya Cueto parla di "disegno cartesiano":

> El dibujo es riguroso, exacto como una suite de Juan Sebastián Bach. […] En Remedios la materia, la textura, rigurosamente ceñida a un dibujo cartesiano, no pierde sin embargo su fuerza de elemento primero: de tierra, de agua, de aire, de

> fuego, o bien de prodigiosa sustancia vegetal, animal o de carne espíritu. El rigor de las formas que contienen las sustancias no resta a éstas, ni su goce, ni su angustia de cosas primordiales del universo y de la vida (Cueto, 1964: 30-31).

Chiaramente nell'operazione creativa Remedios Varo coniuga ambedue, ma questo non significa che agisca con freddezza, anche se la sua osservazione rivela una indubbia capacità analitica. Potremmo dire che la sua sapienza grafica è collegata alla capacità compositiva in cui fonde analisi e sintesi, puntando lo sguardo sul dettaglio e, al tempo stesso, sull'insieme, per cui organizza il tutto con organicità nell'elaborazione creativa. Ciò non riguarda una freddezza di visione, come spesso nei dipinti degli artisti del realismo magico, ma un rigore di base, che evita la premeditazione o preorganizzazione, e che interviene sempre al momento in cui l'idea prende forma, un'idea che si situa, come abbiamo già indicato, sullo stato di soglia, che non indugia sul concetto, ma che indaga e si rivolge al carattere totemico degli elementi, oggetti e figure, che rinviano a desideri, tensioni, emozioni dell'universo interiore. Nel momento in cui prendono forma nell'opera, Remedios si riferisce ad un patrimonio simbolico-archetipico che appartiene all'inconscio individuale e collettivo, per cui l'immediatezza grafica è sempre temperata da un necessario passaggio alla coscienza che coincide con il suo sguardo indagatore verso se stessa e verso il mondo. Agisce con la mano e con lo sguardo per organizzare in modo consapevole la composizione nella sua totalità in relazione alla visione, che non corrisponde alla "visione del reale", ordinata e oggettiva, ancorché sublimata dall'artista a petto delle proprie emozioni, e che non si arresta all'atmosfera tipica del realismo magico (cfr. Cap. IV; Cap. VII), bensì procede oltre e si approssima all'atto visionario, che trasforma la realtà ed, anzi, sostituisce ad essa un "sovramondo", che coincide sempre con lo "stato di soglia", tra subcosciente e sovracosciente, che deriva dall'immaginario, aggiungendo ad esso aspetti del fantastico, del fiabesco, come un incantesimo alchemico in cui si trasferiscono passioni, desideri, ansie. D'altra parte, la pittura di Remedios Varo non si può considerare arte fantastica, come "la complejidad de lo fantástico no es una fuente válida de temas para el realismo mágico" (Pérez de Giuffré, 1998: 125)[755].Questo procedimento spiega, dunque, il suo "adjustar" il quadro, dopo averlo "visualizado antes de comenzar a pintar" (Varo, cit. Kaplan, 1998: 128), come espresso dall'artista, piuttosto reticente quando le si chiedeva di spiegare il proprio procedimento operativo. Possiamo pensare che:

[755] Como hemos subrayado en el cuarto capítulo "son los objetos de la vida cotidiana y familiar los que distingue el pintor con un 'toque mágico' hasta que sea creciente la eficacia simbólica de la forma que los representa, aunque lo mágico no es pintado en sí mismo" (Pérez de Giuffré, 1998: 125).

> los diseños casuales servian sólo como punto de partida a partir de los cuales elaborar imágenes muy detalladas, controladas y planificadas […] entre sus estrategias estaba la de emplear tecnicas surrealistas pero utilizarlas de manera contraria a la intención surrealista. […] Así volvía la técnica surrealista contra ella misma, invitando al azar solo para controlarlo (Kaplan, 2008: 37).

Indubbiamente "el dibujo" comporta "el crecimiento intelectual", come aggiunge ancora Luis Martín Lozano (2008: 47), e non è solo utile per impostare la composizione e, molto probabilmente, per l'applicazione del *grisaille* per dipingere (cfr. paragrafo 10.4.4), ma anche per riflettere e porsi questioni sul proprio lavoro creativo. Nell'itinerario di Remedios Varo assume rilievo proprio in tal senso, per chiarire a se stessa quali effetti raggiungere, quali significanze proporre nell'opera, al di là di un automatismo puro, adottato quando elabora i giochi del cadavere squisito come "puro divertimento", nonostante che, anche in questi ultimi, preferisca adottare il *collage*, che sembra affidarsi in misura minore alla estrema gratuità. In effetti, al di là dell'accostamento gratuito, prevede una "scelta" dei materiali da disporre, che, non sempre, possono essere fortuiti, anche se mantengono, come "ritagli", carte, frammenti fotografici, le caratteristiche dell'elemento o dell'oggetto trovato. Scegliere significa "discernere", un verbo che appare più adeguato, diremmo, dell'espressione "deshebrar" utilizzata da Luis Martín Lozano, che, in verità, sembra più appropriata alla capacità di distinzione, separazione, "smembramento della realtà", approssimabile ad una delle caratteristiche che sono proprie di un'entomologa, e che, eventualmente, potremmo ravvisare nel disegno scientifico che Remedios elabora con precisione e nettezza di segno, senza mai raggiungere il virtuosismo tecnico, quando, in Venezuela, lavora per la campagna contro la malaria promossa dal Ministero della Salute per cui opera il fratello Rodrigo (cfr. Cap. I), sicuramente apprezzata per la precisione esecutiva.



Fig. 129. Varo, R. (1947). *Paludismo.* [*Gouache* su cartolina, 25,5 x 21 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/paludismo-1947/

*Paludismo*, elaborata nel 1947, è un esempio della sua abilità di definizione quasi precisionista, che emerge nella elaborazione delle zampette pelose della zanzara, congiunta alla capacità di analisi formale per rendere le piante della palude secondo un sintetismo cromatico e lineare, unitamente allo sfondo indistinto, in cui si alternano vari piani di un paesaggio che diventa più evanescente e nebuloso, quasi a cogliere il vapore umido che deriva dall'acqua stagnante, senza cadere nel naturalismo, ma con effetti pittorici *a gouache* che permettono all'opera di non diventare pura illustrazione.

Così in *Tifoidea Paratifoidea* (1948), mentre indaga con precisione le venature delle foglie in primo piano, dà spazio, secondo la sua visione ironica, a un esercito di batteri-mostri, armati di falci e coltelli pronti all' assalto infestando gli elementi della natura morta che emerge dal fondo nero.



Fig. 130. Varo, R. (1947). *Amibiasis (Los Vegetales) (Tifoidea, Paratifoide).* [*Gouache* su carta carbone, 27.5 x 37.5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.at/pin/581668108103098197/

Tale "precisionismo" come gusto per il dettaglio, tipico dei fiamminghi e dei *bodegones* de la tradición española de autores como Sánchez Cotán (Orgaz, Toledo, 1560 - Granada, 1627), che convive, però, con la sintesi pittorica degli sfondi oscuri degli ambienti, compare anche nei disegni pubblicitari per i prodotti di Casa Bayer, che diventano autentiche opere pittoriche, al di là del carattere illustrativo, quali *Insomnio II* (1947), o *Dolor reumático I* (1948) (cfr. Cap. II) in cui, come menzionato, si firma "Uranga".

Il disegno assume, in ogni caso, un ruolo primario per lei, come se, attraverso di esso, chiarisse il suo pensiero, alimentando la capacità del suo sguardo, vigile e ironico, in quanto puntuale e capace di guardare a distanza se stessa e il mondo circostante.

Considerando la sua produzione grafica, poco studiata e valorizzata rispetto alla pittura, più conosciuta e diffusa, potremmo indicare che è assai consistente e raggiunge un'entità pari alla metà dell'intera produzione dell'artista, tanto che risulta inadeguato e inconcepibile pensare di studiare il suo percorso, senza approssimarsi ad esaminare il disegno e l'importanza che per lei ha assunto. Potremmo pensarla con una grafite in mano, ogni volta che concepiva un'idea o, come scrive Luis Martín Lozano (2008: 48), un "evento estético" che, inevitabilmente, doveva "pasar primero por la reflexión". Per comprendere la sapienza grafica di Remedios Varo, forse merita esaminare un'opera, *Guajolote navideño* (1959), in cui rivela il suo "sentido del humor" riguardo al rapporto tra essere umano e animale[756], che non si può considerare un disegno, in quanto che si basa sull'"esgrafio" del gesso disteso su masonite e ricoperto di una pellicola color nero, su cui l'artista elabora l'immagine con un segno minuto. Quest'ultimo varia in relazione ad ogni oggetto presente nella scodella poggiata sul tavolo ed al piumaggio del tacchino, di cui, a distanza ravvicinata, si può cogliere la traccia puntinata per rendere le piume del corpo, incrociata sulla parte del collo, allungata e curvilinea per la coda, rettilinea per le posate, virgolettata per la barba del pupazzo di babbo natale. Fitto ad incrocio, utilizzato da Remedios per rendere ad effetto "negativo" la parte in luce della superficie del tavolo, il segno diventa una sua caratteristica, dal momento che lo propone per il tessuto chiaroscurale in tutte le opere pittoriche e per rendere il paramento murario delle strutture scenografiche in cui ambienta la scena e situa i personaggi.

Inoltre, il disegno, come abbozzo, più preciso e compiuto dello schizzo momentaneo, diventa lo "stadio preparatorio" per un dipinto, realizzando anche più disegni; l'artista accoglie la "visione" e la compone, la organizza in base alla integrazione di più bozzetti in un "gran dibujo final" su "papel mantequilla", che viene calcato su un supporto di masonite o di tela, con un procedimento calibrato[757], secondo un'impostazione tradizionalmente utilizzata nell'operazione artistica per il riporto e l'ampliamento delle dimensioni dell'immagine. Potrebbero essere paragonati ai cartoni per l'affresco, ma, in verità, sono pressoché completi, come opere autonome, poiché, oltre al segno di contorno dell'immagine, presentano il chiaroscuro adottando lo sfumato o, talora, il segno

[756] L'immagine presenta un tacchino, che solitamente costituisce un piatto natalizio, a tavola, pronto a nutrirsi di tutto ciò che trova nel piatto, regali, albero di natale, il pupazzo di Babbo Natale, un volto con lo sguardo intimorito che si riferisce ad un essere umano, come se fosse avvenuto uno scambio, per cui l'animale mangia anziché essere mangiato. Un aneddoto di Walter Gruen riguarda questa opera: "En el año 1959, Remedios Varo y Juan Martín realizaron un proyecto en colaboración para imprimir tarjetas navideñas. Había una gran amistad, que inició cuando Juan Martín, de nacionalidad española y residente en París, se vino a vivir a México. En un principio le renté un pequeño espacio en la Sala Margolín, para que pusiera una librería francesa, y cuando conoció la obra de Remedios Varo, le interesó tanto que empezó a venderla. Pronto abrió su galería y se convirtió en el representante de Remedios Varo. La primera prueba que realizaron de este proyecto común, se la obsequió Remedios Varo a la Sra. Anna Alexandra Varsoviano en la Navidad de ese mismo año" (Gruen, cit. Arjona Huelgas & Ramos, 2018: 55).

[757] "Cada pintura tuvo en su momento un dibujo del exacto tamaño del soporte utilizado para pintar el oleo, y muchos de estos dibujos calcados aún tienen la marca de las tachuelas o chinches que la artista utilizaba, para fijarlos" (Lozano, 2008: 50).

allungato e fitto per la resa plastica. Il "dibujo a lápiz *Mujer saliendo del psicoanalista* (70,5 x 40,5) (1960) è un'opera completa di carattere pitttorico, integrando anche le tonalità di grigio utili come *grisaille* per dipingere, mentre, in altri, utilizza il tessuto chiaroscurale come *Aprendiz de Ícaro* (1959), a lapis e sanguigna, ma con effetti pittorici, poiché il tessuto chiaroscurale varia dallo sfumato al tratteggio fitto, con contrasti netti che conferiscono rilievo plastico alla figura e nettezza di contorni e dettagli nelle "mariposas" in volo intorno ad essa.

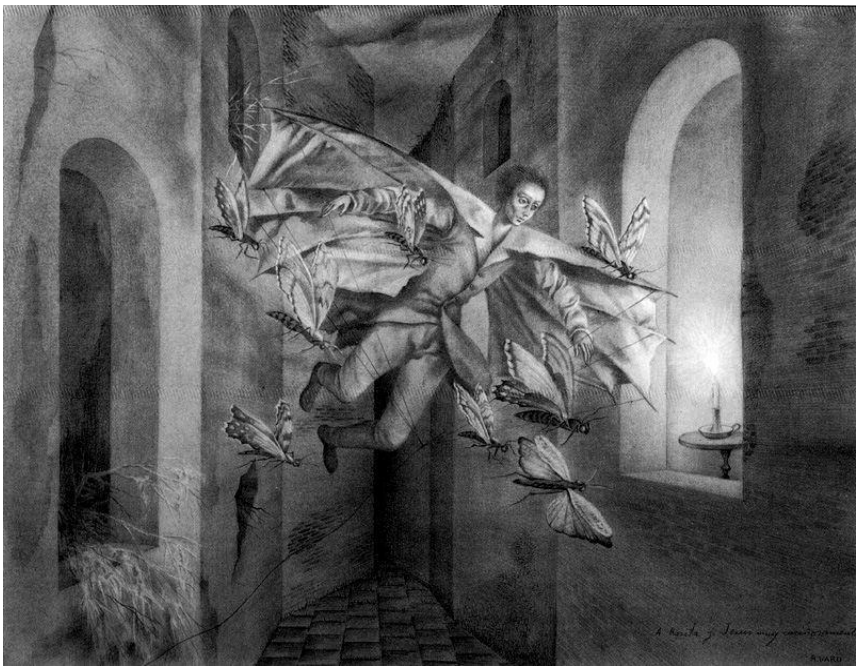


Fig. 131. Varo, R (1959). *Aprendiz de Ícaro.* [Matita e sanguigna su cartolina, 45 x 58 cm]. Recuperato da http://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1950/aprendiz-de-icaro-1959/

Così in *La huida* (1961), in cui, anziché adottare il tratteggio ad incrocio o a tracce fitte e parallele, come in altri disegni, ottiene effetti di sfumato *a lápiz* che sembrano velature morbide e delicate. In altri casi l'artista elabora studi molto precisi di figure, come l'alchimista di *Ciencia inútil* (1955) o *bocetos* di parti del corpo, per rendere accuratamente i gesti e le posizioni delle mani delle figure, come in la *Tejedora de Verona* o *Sea usted breve* o *Simpatía*, i movimenti e le posizioni degli arti inferiori di *El minotauro*, o *Creación de las aves*, o di marchingegni e oggetti, per poi tracciare i contorni sulla tela.

Una recente esposizione dedicata all'artista, *Adictos a Remedios Varo*, inaugurata nel mese di ottobre 2018 e visitata, come menzionato, presso il Museo di Arte Moderna a Città del Messico (cfr. Bibliografia; Anexo V. Exposiciones), che possiede una collezione di opere dell'artista e che conserva l'archivio, recentemente donato da Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, prima della loro scomparsa, ha conferito rilievo al disegno, proponendo prevalentemente una

serie di “dibujos finales”, predisposti per le relative opere pittoriche, in cui è osservabile il tratto sicuro, sottile e il chiaroscuro quasi a velature, quali sue caratteristiche per rendere l’effetto plastico e il risalto dei particolari.



Fig. 132. Varo, R. (1959). *Exploración de las fuentes del río Orinoco.* [Disegno preparatorio. Matita su carta, 44 x 40 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.co.uk/pin/666673551063676383/

I disegni, delle medesime dimensioni dell’opera pittorica, appaiono precisi nell’imposto spaziale degli interni, nella quadrettatura della pavimentazione, nei contorni delle figure, netti, anche perché accentuati per il calco, mentre gli effetti di chiaroscuro sono realizzati, spesso, con lo sfumato della grafite, rispetto all’opera pittorica in cui appaiono generalmente, a tratteggio incrociato, sovrapponendosi alla tessitura cromatica liscia e molto diluita, come approntato, di solito, tecnicamente nel passaggio successivo, dopo la stesura del colore ad acquarello o tempera, per cui, anziché utilizzare tonalità più scure della medesima cromia, preferisce scurire con una *texture* grafica sottile, paragonabile a quella solitamente stesa con il pennino a china. Tra gli esempi in mostra compare *Presencia inquietante* (1959), che, in verità, sembra un’opera finita, anche se si tratta del disegno impostato per il dipinto, similmente a *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), in cui, addirittura, rende, probabilmente[758] attraverso

[758] “El mítico río había ocupado ya a otros artistas y exploradores, entre ellos el escritor Julio Verne, cuya novela *El soberbio Orinoco* (1898), episodio de la serie *Viajes extraordinarios*, está

cancellature sottili, le scie sulla superficie acquea del passaggio dell'imbarcazione ovoidale con a poppa un timone a ventaglio o il flusso dell'acqua che fuoriesce dalla coppa sul tavolino all'interno di un ambiente scavato nel tronco di un albero. In *La llamada* (1961), con lo sfumato abbinato ad un tratto articolato a sporgenze e rientranze, delinea le figure addormentate che compaiono dalle pareti, come se si metamorfizzassero e diventassero di cartapesta nell'opera autonoma, come il rispettivo dipinto. Così in *El malabarista* (1956) ammirevole è la traccia segnica che unisce la "teoria" degli astanti, simile ai bassorilievi dell'antichità classica come "masa hipnotizada" di fronte al mago prestigiatore, mentre nel poderoso disegno del 1955 per l'opera pittorica *Naturaleza muerta resucitando* (1963) l'artista rende con somma perizia le pieghe della tovaglia in movimento circolare, che appare levitare nello spazio per la leggerezza, come la frutta e i piatti che girano vorticosamente intorno alla candela accesa al centro del tavolo.



Fig. 133. Varo, R. (1961). *La llamada*. [Disegno preparatorio. Matita su carta, 97 x 69 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.ca/pin/316377942570411505/

inspirado en los escritores del explorador Jean Chaffanjon. Algunos historiadores rastrean en el dibujo y en el óleo de Varo a la mujer a bordo de la barca en un texto escrito por la autora (cfr. Anexo II. Textos), en el cual una Misstress Thrompston viaja en un impermeable 'último modelo' y encuentra un espejo que guarda una antigua imagen dentro de una cueva, donde también se esconde una 'copa llena de agua pesada que fluye permanentemente'. Esta mujer británica (igual que su amiga Leonora Carrington) 'será condecorada con la Cruz de la Espiraloide Temporal en cuanto se reponga de la fuerte pulmonía que contrajó durante su expedición a pesar de la buena calidad del impermeable" (Arjona Huelgas & Ramos, 2018: 91).



Fig. 134. Varo, R. (1961). *Naturaleza muerta resucitando*. [Disegno preparatorio. Matita su carta, 110 x 80 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/naturaleza-muerta-resucitando-dibujo-previo-1963/

Inoltre altri disegni sono considerabili come opere autonome, tra cui *Los ancestros o poema* (1956), poiché non è predisposto per un'opera pittorica in particolare, ma può riferirsi a più di una, tra quelle realizzate da Remedios, tanto da pensare che l'artista abbia effettuato delle variazioni nei dipinti rispetto all'ideazione nei disegni. Infatti, potrebbe riferirsi a *Les feuilles mortes/ Las hojas muertas*), realizzata nel medesimo anno dal momento che "en ambas la mujer teje en presencia de este personaje cuyo interior está compuesto por una serie de arcos que se repiten al infinito y del que sale el hilo que la protagonista utiliza para tejer" (Arjona Huelgas & Ramos, 2018: 83), o potrebbe alludere a *Mimetismo* (*Mímesis*) anche se la figura femminile seduta, in questo caso, è attiva e non passiva. Così in *La calle de las presencias ocultas* (1956), un disegno regalato insieme al precedente a Kati Horna da Edward James[759], sembra un'opera autonoma come anche la *gouache Mujer saliendo del psicoanalista* (1960) (Gruen & Ovalle, 2008: 361, [n. 291]). Nel primo un ibrido, tra essere umano e ruota, come le *mujeres-rueda* di Remedios Varo, transita lungo una strada stretta che

[759] Benestante britannico, poeta e mecenate degli artisti del surrealismo, si addentrò nella foresta messicana, durante un viaggio nel 1945 e costituì una residenza-castello, realizzando più tardi, con la guida Plutarco Gastélum e con Don José Aguilar, il Giardino dell'Eden a Las Pozas presso Xilitla, come un magico parco di sculture tra gli intrichi della vegetazione. Instaurò un'amicizia particolare con Leonora Carrington, di cui sostenne il lavoro e da cui riprese elementi e figure per gli interni del suo castello, alcuni dei quali dipinti dalla stessa artista.

deriva da un passaggio oscuro percepibile tra il ripetersi di archi nel fondo, come un labirinto, da cui fuoriesce un drappo biancastro che sovrasta la figura, mentre dalle crepe delle pareti laterali emergono braccia o appaiono volti con lo sguardo spiante.



Fig. 135. Varo, R. (1956). *Les feuilles mortes.* [Disegno preparatorio. Matita su carta, 70 x 59 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/les-feuilles-mortes-dibujo-previo-1956/



Fig. 136. Varo, R. (1956). *La calle de las presencias ocultas.* [Disegno. Matita su carta, 52 x 42 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/hefenfelth/remedios-varo/

Nell'immagine che traccia nel disegno è implicita la sua concezione estetica e si rivela il suo immaginario fantastico. Nella sua pittura prevale sempre il segno grafico, che assume maggior rilievo del colore come contorno per delineare le figure, per descrivere gli oggetti, per creare la "struttura" dell'ambiente, come traccia, "tessuto" chiaroscurale per rendere l'effetto plastico di ogni elemento compositivo e come tratto "fisiognomico" per esprimere emozioni ed impressioni.

> Toda su carrera con sus intenciones y ansiedades, experimentos y logros, toda ella está traducida en dibujos antes que en óleos, y la invención de cada uno de sus personajes fantásticos se concibió primero sobre un papel. Pero quizá lo más importante es que prácticamente cada pintura que realizó está sustentada en un dibujo y cuanto más complejo se proponía que fuese el contenido de un óleo, más dibujos preparatorios requirió (Lozano, 2008: 48).

La pittura, dunque, si caratterizza per la risoluzione grafica dei soggetti, per cui elementi, oggetti, figure, assumono evidenza per la linea di contorno, come nelle opere della "scuola fiorentina" nei tempi rinascimentali, che si distingueva rispetto ai coloristi veneti.

Luis Martín Lozano precisa:

> El dibujo realizado con conciencia, hasta el más minimo detalle, y con el que se logra la perfecta formulación de una idea en una imagen, por más fantástica que ésta fuera, fue practicado por Varo con una maestría inigualable, y quizá solo comparable a los grandes maestros de la historia del arte (Lozano, 2008:48).

Questa asserzione comporta di riferirsi ai maestri del rinascimento, prediletti anche da Leonora, che le offrono l'opportunità di approfondire l'approccio costruttivo che, nella composizione, riguarda anche l'impostazione strutturale degli ambienti, in cui appaiono le sue figure misteriose e magiche, e lo studio della linea, da Piero della Francesca a Botticelli, al Pollaiolo, senza dimenticare Leonardo. Infatti tale artista, in particolare, assume rilievo per lei sul piano pittorico, per la prospettiva aerea resa attraverso lo sfumato, utilizzando, specialmente nelle opere tarde, che sono anche quelle generalmente più conosciute, gamme cromatiche secondo l'impostazione propria della pittura tonale, orientandosi prevalentemente verso i "primitivi" ed evitando la scomposizione e il contrasto simultaneo, che compaiono solo in alcuni iniziali esiti sperimentali, sempre connotati da rapporti armonici. D'altro canto la precisione del segno, la cura del dettaglio non può prescindere dall'esame della pittura fiamminga, oltre alla prospettiva a volo d'uccello (cfr. Cap. VII), che, al di là degli interni domestici dipinti dall'artista, potrebbe essere stata utile per rendere l'idea dello spazio infinito non misurabile per l'illimitatezza dello sguardo che

procede verso i non luoghi dell'immaginario, per cui da Bosch a Bruegel il vecchio, da Piero di Cosimo a Jan Van Eyck, trae riferimenti essenziali per il suo itinerario creativo grafico e pittorico.

### 10.3. Il ruolo dei maestri del passato nell'itinerario creativo di Remedios Varo

Nei riguardi della produzione creativa di Remedios Varo utilizzare l'espressione "stile fantastico" sembra non del tutto appropriata e riduttiva, poiché, generalmente, per "stile" si intende generalmente l'aspetto formale, la tecnica, la struttura, mentre il "fantastico" rinvia al genere, al tema, al contenuto, però, in un certo senso, rende la combinazione, specialmente nella sua pittura, tra l'immaginario misterioso e sorprendente che propone nelle opere e la "maniera" in cui esprimerlo in ogni creazione.

Nel 1993, in previsione della pubblicazione del catalogo ragionato dedicato a Remedios Varo, Janet A. Kaplan riflette su ciò che aveva scritto nel suo studio biografico sull'artista nel 1988 "con la intención de convalidar la adhesión […] a un estilo fantástico, ilustrativo" (Kaplan, 1998: 234; Kaplan, 2008: 33). Infatti, è chiaro che la studiosa tendeva a inquadrare o *encasillar* la produzione dell'artista in un genere o in un "aspecto por el cual ella misma contribuyó a su propia marginación al elegir un estilo repetitivo, miniaturizado, fantástico, de fábula, de cuento de hadas, que resulta por todo ello muy vulnerable y fácil de rechazar si se mira superficialmente" (Kaplan, 2008: 33).

Dunque, il carattere narrativo, la facoltà di miniaturizzare, avrebbero contribuito a marginalizzarla, secondo la studiosa, che, in seguito, nel catalogo ragionato sull'artista, ha revisionato il suo giudizio e la sua ottica, ponendola in una "luz muy diferente" per rivalutare anche il suo stile. Quello che lei nella prima biografia su Remedios Varo definisce "stile ripetitivo", in verità, potrebbe riguardare specialmente le creazioni della sua maturità artistica, tra gli anni Cinquanta e la sua scomparsa, poiché si riconducono a similari forme archetipiche e ambientazioni che configurano l'universo magico e, addirittura, "mistico", come afferma Walter Gruen (2008: 104), della sua ricerca, ma, sia nella tecnica, sia nel contenuto, ciò ha garantito, a distanza di tempo, la "riconoscibilità", di cui prima si accennava, in ambito internazionale, anche se ha "facilitato", al tempo stesso, la loro riproduzione. La sua "maniera", infatti, come "sicurezza tecnica" è un portato singolare, correlato al contenuto tematico, che, rende le sue opere nettamente riconoscibili e che ha comportato, in anni recenti, la diffusione di falsi nel mercato dell'arte, quando esse hanno raggiunto quotazioni elevate. Janet A. Kaplan continua, aggiungendo che l'artista è arrivata a "comprender, sin embargo, que en última instancia el estilo de su obra le servía bien" (Kaplan, 1998: 234; Kaplan, 2008: 33), riferendosi sicuramente a ciò che giunge a produrre, riguardo ai contenuti che intende esprimere, al di là di intenzioni relative al successo di mercato, e confermando la "seguridad de una técnica", che le ha consentito,

diremmo, di esprimerli nella maniera migliore, anche se con il termine "fantastico", in verità, non è possibile comprendere la varietà degli aspetti della sua pittura, che incarna le molteplici *caras* dell'artista, surreale, magica, onirica, totemica, alchemica.

Max Aub, esprimendo il suo giudizio critico sulla pittura di Remedios Varo dopo la sua morte, scrive: "túvosela por adepta al arte fantástico; no había tal; su pintura es misteriosa. No hay sino repasar la genealogía del fantástico en la escultura, la arqueología, la etnografía, las miniaturas (las letras miniadas) los emblemas" (Aub, 1963: 22). Enumera molti artisti che sono stati considerati fantastici dal medioevo ai contemporanei, anche se, secondo lui, non lo sono e sembra rispondere a quanto affermato da Janet A. Kaplan nel 1988:

> Nada sé de su pintura anterior a la realizada en México. No hay duda de que en el surrealismo estuvo la base de su formación; sin embargo, hecho aquí no tiene más que una vaga relación familiar con él. Al contrario, es una reacción profunda en contra del movimiento artístico más importante de la primera mitad del siglo, y no a la manera servil de Chirico. […] El arte no es fantástico cuando representa a una mujer desconocida, así cuando figura la Virgen o la Melancolía o el Drama. Lo. fantástico está en la interpretación. […] La pintura fantástica es figurativa en extremo. Sin embargo, me resisto a denominar "pintura fantástica" a la de Remedios Varo, ya que no interpreta ni se hace interpretar por la sabiduría, el instinto o el subconsciente de los espectadores. Explicándolo todo no engaña a nadie. Su arte es de otro orden: pinta fantásticamente seres fantásticos. Es el misterio (Aub, 1963: 22-23).

Potremmo interrogarci su quali ne siano le caratteristiche e tentare di individuarle, considerando la sua modalità singolare del fare arte che non consiste solo nella particolarità del segno grafico, ma nella caratterizzazione delle figure attraverso il segno stesso, che appaiono spesso fusiformi o crisaliformi, con le mani altrettanto affusolate, i volti spesso di forma triangolare o allungati, i cappelli tubolari o conici da mago[760] o mazzocchi, le cuffie, calze e calzari rinascimentali, le vesti, giacche e mantelli da monaco medioevale, che avvolgono i personaggi e che talora si trasformano in mezzi di locomozione, o abiti a panneggi che sembrano vele, di tessuti fini, sfilacciati come il lino o come un ordito non finito su un telaio, tessuto sulla trama, e, addirittura, arricciati, a strati, come la carta di pergamena. Così gli ambienti si connotano per l'atmosfera

[760] "El sombrero de forma de chimenea que lleva el personaje que está al acecho y que lleva escondida la cabeza de una mujer en la mano, es extraordinariamente parecido al sombrero del hombre que realiza la operación, un tanto brutal, de cirugía cerebral en *Extracción de la piedra* de la locura del Bosco. En tiempos del Bosco esos sombreros eran un símbolo satírico de la 'sabiduría sin vida, puramente mecánica de los escolásticos" (Klingender, 1973: 46). Aunque Varo no pretendiese darle esa significación, evidentemente le gustó el sombrero y, en consecuencia, lo incorporó a su repertorio de indumentarias fantasiosas" (Kaplan, 1998: 198).

magica, le luci di candela o le sfere magiche, la pavimentazione ottagonale o a riquadri come una scacchiera negli interni, e per gli sfondi indefiniti, negli esterni, adottando il colore diluito e tecniche talora non facili da riprodurre per falsificare un'opera, come la decalcomania, il *frottage*, il *fumage*, per rendere l'immensità spaziale, il metamorfismo, l'indeterminato di un universo visionario.

Una pittura che si può avvicinare al realismo magico (cfr. Cap. IV) e che allo stesso tempo si distingue, dal momento che ogni aspetto, oltre ad essere carico di mistero, partecipa alla "visione" come "apparizione" nel visibile e al di là del visibile e che non può essere solo fantastica perché, al di là delle presenze che sembrano essere le protagoniste di una storia fantastica, diventano essenzialmente misteriose e oracolari. Così possiamo constatare, come abbiamo menzionato nel quarto capitolo, che l'influenza surrealista nella sua opera si fonde con il *real-maravilloso* come caratteristica naturale della cultura latinoamericana, secondo un'ibridazione o mescolanza che prevede un ripensamento delle componenti dell'esperienza artistica, considerando anche gli esempi di pittura medievale e rinascimentale, come i pittori che in Italia si avvicinano ai "primitivi"in relazione a *le rappel à l'ordre* e che sono spesso orientati verso il realismo magico perché rappresentano una visione della realtà esistente sospesa in un'atmosfera irreale o surreale. Remedios Varo propone, quindi, un dipinto come personale rielaborazione di un crogiolo di elementi, che esclude ogni assunzione servile o assunzione diretta di modelli, e di immaginazione enciclopedica, come quella di Hieronymus Bosch, artista da lei ammirato, che aveva visto più volte al Museo del Prado, quando si era trasferita a Madrid con la famiglia, rimanendone sicuramente estasiata. Il *Trittico del Giardino delle delizie*, dipinto dall'artista fiammingo tra il 1490 ed il 1500 (nonostante che l'analisi del supporto ligneo anticiperebbe la realizzazione al periodo compreso tra il 1480 e il 1490), è una "summa" della sua capacità immaginativa, per cui l'osservatore rimane affascinato proprio dalla ricchezza inventiva e dall'ironia che traspare dalle sue opere, componenti che sono proprie anche dell'arte di Remedios. L'iconografia assai complessa, che sembra rinviare alla storia dell'umanità attraverso la concezione cristiana del mondo medioevale, ha comportato, nel tempo, interpretazioni diverse, dall'origine della vita, all'atmosfera paradisiaca, allo stato di perdizione, in relazione alla presenza di visioni enigmatiche nello sfolgorante brulichìo di presenze oscure, quando i pannelli dell'opera sono aperti, che hanno stimolato la critica a considerare lo stretto legame con le dottrine esoteriche. La rappresentazione del mondo sferico, probabilmente all'atto della creazione, o dopo il diluvio universale, dipinta sulla parte esterna dei pannelli, visibile, quando il trittico è chiuso, permette di pensare a possibili corrispondenze con l'indagine creativa di Remedios, considerando le sfere magiche sospese nel vuoto che compaiono come "visioni" attimali nelle sue opere. La "esfera como símbolo de esta 'Gran Unidad'", come scrive Walter Gruen (2008: 109) nel commento alla biografia su

Remedios, sottolinea il suo cammino artistico come "esperienza mistica"[761]. Così nel trittico di Bosch, la sfera trasparente resa con la tecnica del *grisaille*, scelta per conferire risalto, tipica della tradizione fiammingo-olandese, a sfumature monocrome di bianco e grigio, permette di intravedere la terra, rappresentata con una visione a volo d'uccello, come un disco che galleggia sopra una massa d'acqua. Immersa nell'oscurità cosmica, convive a contrasto con le vivaci e brillanti gamme cromatiche all'interno dei pannelli, che rivelano un mondo, o meglio, un oltremondo multiforme. L'ambiente naturale del giardino dell'eden raffigurato all'interno, nel pannello di sinistra, presenta, infatti, una molteplicità di specie viventi, animali e piante, anche reinventate con estrema fantasia dall'artista, come un uccello a tre teste, un pesce dotato di estremità umane e becco d'anatra, che stringe un libro, mentre emerge dalle acque torbide, o rapaci che si nutrono di rane, mentre sulla "fontana della vita", costituita di motivi floreali e parti in vetro, si posano uccelli di specie diverse, che appaiono in gran numero nella parte sinistra del lago. Questi ultimi, oltre ad animali preferiti come il gatto, sono assai presenti nelle creazioni pittoriche di Remedios, spesso in volo, trascorrendo da uno spazio all'altro nel dipinto, come suggerisce Janet A. Kaplan[762], che si sofferma ad indagare le corrispondenze con l'opera di Bosch; così la presenza del gufo, del mago[763], è ricorrente, anche se questo non significa che la nostra abbia tratto spunti precisi dal maestro fiammingo, ma sicuramente la sua immaginazione si è nutrita anche di tale ricchezza iconografica, come sollecitazione per avanzare nell'invenzione, oltre la realtà. Così uccelli in movimento serpeggiano tra curiose concrezioni rocciose, nel dipinto di Bosch, mentre, in lontananza, ulteriori speroni rocciosi compaiono punteggiati da strane specie vegetali, come il volo di rondini e colombe, secondo una precisa conoscenza ornitologica, che attraversa il dipinto *Hacia la torre* di Remedios. Nel giardino dell'Eden del pannello centrale del *Trittico del Giardino delle delizie*, che assume significato alchemico, sono presenti figure umane con uccelli sulla

[761] Walter Gruen al termine della sua biografia immagina di rivolgersi direttamente a Remedios: "Muchos de tus cuadros tienen como tema la 'experiencia mística': nombro algunos: *Revelación* o *El relojero*, *Hallazgo*, *Ermitaño*, etcétera. […] ¿Sentiste que así se podía expresar mejor que con palabras? Quizá tus cuadros *El flautísta*, *Música solar* y el último, inconcluso, *Música del bosque*, y sobre todo tus vehículos impulsados por energía cósmica ¿son un intento de mostrar la unidad de todo con todo?" (Gruen, 2008: 109).

[762] "En *Trovador* pinta una serie de muy diversas especies de aves identificables, pero de tamaño excesivamente grande en comparación con los seres humanos que las acompañan, muy parecidas a las que el Bosco pinta tan realísticamente en *El jardín de las delicias*" (Kaplan, 1998: 193).

[763] "Varo compartía también con Bosco el interés por la magia y ambos artistas comentan en su cuadros el primordial papel del mago en la sociedad. En *El prestidigitador* un astuto mago engaña a un grupo de ciudadanos con su habilidad en el juego de la concha. En *Malabarista*, de Varo, un personaje similar hace juegos malabares con unas bolas mágicas ante una masa hipnotizada. El Bosco incluye en el cuadro el perro del prestidigitador y una lechuza en la cesta que el mago lleva al cinto. Varo también incluye una lechuza, pero sustituye el fiel perro por un león que yace obedientemente a los pies del malabarista y también añade a la mujer de este (que a lo mejor sea su *medium*), una cabra, y las consabidas aves las que nunca prescinde. Para aglutinar la credibilidad con la conformidad, transforma al público en una masa uniforme en la que todos los rostros tienen la misma expresión, todos llevan el mismo peinado y todos van vestidos con una capa colectiva" (Kaplan, 1998: 193).

testa o che cavalcano animali tratti dai bestiari, come il "genio" sul grifone, che rinvia alla fusione tra i due sessi nella condizione originaria, o figure minuscole rispetto a frutti giganti e bolle d'aria, in cui talvolta sono imprigionati, impegnate in giochi dissoluti, di significato sessuale, un aspetto che Remedios generalmente non accoglie nella sua opera, distante dal puro erotismo, come pure dall'*humour noir* sarcastico della parodia dell'"inferno musicale", che appare nel pannello di destra, in cui gli strumenti musicali, utilizzati come mezzi di tortura, provocano tormenti demoniaci agli esseri umani eternamente dannati. Sicuramente l'ibridazione è un aspetto di interesse per entrambi: l'uomo-albero, raffigurato da Bosch nel medesimo pannello, o l'uomo con testa di uccello con in bocca un essere umano, l'essere mostruoso soggetto alla metamorfosi per cui gli arti terminano in ramificazioni arboree, dipinto di verde, proteso verso una figura femminile nuda, a terra, per ghermirla, il cui volto si riflette, come il muso di un asino nero alle sue spalle, nella lente-specchio disposta alle terga del demone, sono alcuni degli esempi comparabili con le parvenze presenti nelle opere di Remedios Varo. Così il cavaliere con la coda di delfino, che si piega fino a toccare quasi la sua testa, simbolo dell'Uroboro (cfr. Cap. II), la sirena, il tritone, che compaiono nel registro superiore del *Trittico del Giardino delle delizie,* sono motivi che hanno destato l'interesse della nostra pittrice (cfr. Cap. III), trovandosi in consentaneità con l'artista fiammingo, proprio per la sua propensione per l'universo fantastico e visionario.

> Varo se dejo además influir por El Bosco en su creación de unos seres híbridos de animal y de máquina. La imagen del ave-barco-avión de su obra *Piloto explorador* tiene un marcado parecido con un pequeño pájaro-barco del Bosco (en *La nave de los locos*), sin embargo, mientras que en el pintor flamenco la nave aérea se mueve gracias al enérgico batir de alas del cisne, en el caso de Varo el ave no tiene vida y sus alas son un artilugio de molino que está conectado mediante una polea a una rueda que hay debajo de la nave. Sus navios están siempre equipados con esos medios de locomoción alternativos. Como desconfiaba de la tecnología ideaba sus vehículos de manera que pudiesen utilizar fuerzas naturales y humanas, en este caso un molino de viento y ruedas (Kaplan, 1998: 195-196).

Le ruote diventano, altresì, l'elemento mobile delle "mujeres-ruedas" dipinte da Remedios (cfr. Cap. III; Cap. VIII) o della spaesante installazione *Homo rodans*, costituita di ossa di pollo e di tacchino (cfr. Cap. VIII. Studio di caso). Il personaggio senza braccio con la testa incastrata in una imbarcazione presente in un disegno di Bosch, *El buque de diable*, potrebbe essere stato uno spunto per l'invenzione del personaggio diviso e rovesciato che Remedios dipinge in *Visita inesperada*, una strana presenza non prevista dalla donna seminuda in attesa, di fronte a una mensa, molto simile alla figura che rinvia all'infermità nel suo studio per il progetto del padiglione per il *Pabellón de Cancerología* che, in verità, pur

essendole commissionato, tanto da connotarsi come un riconoscimento singolare per il suo tinerario creativo, non giunge a realizzazione, per sua volontà[764].

Così nell'opera *Creación del mundo* (1958), che, come spiega l'artista stessa in una nota *al reverso*, riguarda una parte di tale progetto, appaiono "navecillas" sospese nella parte superiore, che ospitano lo Scorpione, il Sagittario e il Capricorno, rispetto all'intero Zodiaco, che avrebbe previsto altri progetti, mentre stanno "jalando sustancias celestes" che cadono sopra un edificio simile a un tempio in cui avviene l'ebollizione e la trasformazione chimica della materia, per produrre creature diverse che escono dalle porte e "se reparten por el mundo" (Mendoza Bolio, 2010: 170). Janet A. Kaplan continua sottolineando:

> en estas naves, producto de su imaginación, en lo que la obra de Varo se hace más eco que en la del Bosco. Los diversos barcos de vela, máquinas aéreas, y caravanas de ruedas dan muestra de una inventiva creadora muy próxima a la del flamenco, pero, en realidad, lo que ambos pretendían era que sus vehículos se entendiesen como metáforas (Kaplan, 1998: 195).

La studiosa distingue, giustamente, le diverse caratteristiche del viaggio per ambedue gli artisti, dal momento che per Remedios Varo assume una duplice significanza:

> Para El Bosco, el viaje es a veces el de un barco de locos, como metáfora del carácter fortuito de la vida, en el que los pasajeros van a la deriva porque no saben controlarlo. Para Varo, el viaje tiene una doble representación: la de exilio físico, con el trastorno psíquico a que da lugar, y la búsqueda espiritual. Quizá se deba a su deseo de aligerar el peso de estas significaciones por lo que los dos artistas introdujeron, en tan diversos vehículos, detalles tan llenos de comicidad (Kaplan, 1998: 196).

[764] "En 1959 aceptó un último encargo: realizar un mural para el Pabellón de Cancerología del Centro Médico Siglo XXI. Éste era el mayor elogio que el México muralista podía hacer a una extranjera. La tradición del muralismo mexicano se basaba en los ideales nacionalistas del México post-revolucionario; los extranjeros, los surrealistas, los pintores de caballete y las mujeres habían sido excluidos de esta visión oficial del Arte. Remedios pertenecía a todos estos grupos y aun así la institución pública mexicana le encargó el proyecto debido a su popularidad y éxito con la crítica. Varo tomó el proyecto y se sintió muy honrada, pero vaciló mucho para aceptarlo debido a diversas razones: nunca había hecho mural y, siendo una pintora de pequeños formatos, la escala le pareció abrumadora; el tema le parecía muy incómodo, pues su padre murió de cáncer, y no tenía el carácter para dirigir grandes grupos de personas. Al poco tiempo el proyecto se le hizo odioso y lo abandonó. A pesar de que el mural nunca se realizó, es posible tener una idea de cómo se habría visto por el *Estudio sin título para el mural del nuevo pabellón de Cancerología del Centro Médico de la Ciudad de México* (1959) y la pintura *Microcosmos* (1959), que retoma muchas de las ideas que se habrían usado en el mural" (Reyes Vega, 2017a). Recuperato da https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/06/remedios-varo-2a-parte-espanol/ (30/11/2019).

L'opera di Bosch, ribadiamo, ha determinato sicuramente suggestioni per la sua ricerca, anche se, chiaramente, non è adeguato indagare al di là di riferimenti generali, che vincolerebbero troppo il percorso dell'artista ad una riduttiva e pedissequa ripresa di elementi compositivi, tra i quali l'uovo, il vaso alchemico, le escrescenze arboree, o i "veicoli di locomozione".

Chiaramente riferirsi a Bosch per Remedios Varo, significa ricondursi al mondo medioevale da lei prediletto, però senza l'evocazione nostalgica dei preraffaelliti[765], come appare nell'ambientazione e nell'abbigliamento dei personaggi nelle sue opere, nonché dall'inserimento in esse di oggetti, strumenti, mezzi per intraprendere e continuare il viaggio, ma anche ricondursi all'eredità spagnola, che lei ripercorre attraverso i secoli, in relazione alla sua origine e comunità di appartenenza, per cui altri artisti sono stati per lei fonte di ispirazione, come precisa quando dice: "me interesan fundamentalmente los pintores primitivos, y al lado de ellos El Greco y Goya" (Varo: 1990:80 ) tanto che le sue preferenze sicuramente influenzarono Benjamin Péret. Per "primitivi" intende gli artisti del periodo rinascimentale, prediletti anche da Leonora[766], come i fiamminghi, sperimentando insieme anche la pittura a tempera all'uovo, nonostante che si avvicini alla pittura di Bosch più tardi, probabilmente quando si trova a Madrid, prima dell'internamento (cfr. Cap. I)[767], e poi riesaminata attraverso Remedios, e, prima ancora, dei "dipintori" dei tempi medioevali, da cui deriva anche l'idea del "trittico", formato utilizzato per alcune opere[768], mentre El Greco e Goya, ambedue ammirati sempre al museo del Prado, sono due capisaldi

[765] "Al igual que los prerrafaelitas, estaba interesada en desarrollar lazos entre la poesía romántica y el arte y buscar la perfección en sus pinturas, donde evocó el estilo de los pintores renacentistas con los autores y temas propios de la baja Edad Media. […] También, como los prerrafaelitas, buscó acercarse a la naturaleza (Giraudo, 2020: 17).

[766] **"**Per l'orchestrazione delle sue ampie scene, in cui abilmente coniuga più focali tra gli opposti antitetici -micro e macroscopico- Carrington si rifà apertamente a pittori come il Sassetta, Matteo di Giovanni o Francesco di Giorgio che ha scoperti durante un precoce soggiorno fiorentino. Leonora è affascinata dall'ideale, tutto rinascimentale, dell'*ut pictura poesis* oraziano. […] E' affascinata dalla pittura rinascimentale italiana proprio per la sua intrinseca qualità narrativa […]. È proprio ai modi d'impaginazione tipici dell'arte trecentesca e quattrocentesca che Carrington attinge a piene mani. In *The House Opposite* (1945) […] lo schema compositivo, oltre a soluzioni giottesche e pre-giottesche, richiama alla mente *La nascita di Giovanni Battista* di Matteo di Giovanni e la *Vita di San Francesco* del Sassetta, ma con esiti tra l'illusionismo fiabesco e l'irreale" (Centazzo, 2014: 72-73).

[767] "E' un riferimento importante per entrambe, anche se elaborato in maniera assai differente. L'incontro folgorante di Carrington con Bosch avviene […] durante la breve e drammatica permanenza di Leonora in Spagna. […] Il suo gusto per il grottesco, l'inclinazione all'*humor* nero, l'atteggiamento visionario. […] Il bestiario assurdo della pittrice inglese prende spunto proprio da quello di Bosch, sempre popolato da un fantasmagorico caravanserraglio. Anche l'amore per gli esseri ibridi, zoomorfi, dai corpi fantastici. […] Ma soprattutto è Bosch che ispira a Carrington l'idea della compresenza nelle sue tele di visione del vicino e del lontano, di fusione del microscopico e del macroscopico. […] Condivide –infine- il gusto per i banchetti crapulonici, per i festini dionisiaci. […] Carrington si impossessa, quindi, pienamente dello spirito più allucinato e demoniaco delle visioni di Bosch" (Centazzo, 2014: 71-72).

[768] *Hacia la torre* (1960), *Bordando el manto terrestre* (1961), *La huida* (1961) costituiscono un trittico, come anche l'opera di Bosch, mentre un'opera a pannelli che si chiudono come una finestra è *Icono* (1945) analizzata nel capitolo secondo.

che hanno modificato, non solo per la nostra, le tradizionali modalità del far pittura.

Tra i rinascimentali Antonello da Messina è sicuramente per Remedios Varo, un riferimento, come emerge in *Armonía* (1956), che, come menzionato (cfr. Cap. VI) per l'ambientazione della figura intenta ad inserire elementi nel pentagramma trattenuto dalla mano femminile di una "visione" che appare dalla parete aperta come cartapesta, può riferirsi all'opera dedicata a *San Gerolamo nello studio* (1474-1475). Considerando che l'artista messinese risente dell'influenza della pittura fiamminga è, a maggior ragione, esaminato, non solo per l'imposto spaziale, ma anche per la cura del dettaglio, come appare negli uccelli, dipinti in primo piano dall'artista messinese, e nella cura degli oggetti che compaiono nello studio, rispetto a quelli che si accumulano nel bizzarro contenitore alle spalle della figura nel dipinto di Remedios. Così gli effetti del *trompe l'oeil/ trampantojo* sono presenti sia nell'opera di Antonello, se osserviamo la scala in secondo piano, parte di una scatola come costruzione spaziale in cui è inquadrato il personaggio, sia in quella di Varo, in cui appare un nido con le uova nella tappezzeria della poltrona, spaesante e curioso. Ma quest'ultima, in verità, conosce anche i verzieri medioevali, i libri d'ore, che presentano la multiforme varietà della natura, gli interni aperti sul paesaggio di Jan Van Eyck, come la *Madonna del cancelliere Rolin* (1435) o *I coniugi Arnolfini* (1434), così come la scena quotidiana e il valore della luce, talora cristallina, della pittura sacra di Domenico Ghirlandaio o i preziosi sfondi narrativi di Gentile da Fabriano, ma anche gli anfratti rocciosi in lontananza, che appaiono quasi evanescenti, come se fossero avvolti da nebbie, similmente all'applicazione della prospettiva aerea nelle opere di Leonardo.

> Riferimento imprescindibile -dunque- per entrambe le artiste sono i maestri del Rinascimento italiano, gli stessi che Carrington ha potuto studiare da vicino nel suo soggiorno a Firenze e Varo ha, invece, potuto vedere nei musei di Parigi e Madrid. […] La pittura dei primitivi italiani è il punto di partenza essenziale per la messa in scacco della pittura retinica (Centazzo, 2014: 72).

Così, le figure allungate, come nell'opera *Vagabundo* (1957) o ne *La huida* (1961) o in *Ascensión al Monte Análogo* (1960), sembrano riconfermare uno stilema adottato da El Greco, basato sull'"alargamiento del cuerpo", mentre le figure volanti presenti nei suoi dipinti[769] possono trovare corrispondenze con le

[769] "Modo de volar de Goya está muy directamente adaptado en la obra de Varo *Vuelo mágico*. El personaje de Varo, un adolescente vestido con un traje de sastre de lo más convencional, lleva un juego de alas completo sujeto a la espalda y a los brazos como si fuese una cometa. […] La pintora demostró un especial interés por su joven volador pues construyó un pequeño maniquí móvil de madera al que vistió y dio la postura adecuada para que le sirviese de modelo y luego elaboró todos los detalles necesarios en un dibujo muy bien hecho antes de pasar la imagen al lienzo. Mientras estaba todavía en Madrid, es de lo más verosimil que la pintora viese *Han volado*, de Goya, en que una mujer con un traje tradicional español y unas alas de mariposa en lo alto de la cabeza, también vuela por los aires, utilizando su mantilla negra a modo de enorme ala palmeada" (Kaplan, 1998: 202).

immagini incise da Goya nei *Caprichos* e nelle *Disparates*, conosciute da Remedios quando frequenta l'Accademia San Fernando, poiché la seconda serie era stata riprodotta nel 1864 e ambedue appaiono nella serie dei *sellos* proprio nel 1930, quando sta per terminare gli studi. Similmente la relazione tra essere umano e animale e, quindi l'ibridazione, sono ricorrenti, tanto che

> Goya como Varo inventaron también seres híbridos capaces de volar. Goya tiene un curioso personajes, con las orejas en forma de alas de murcielago y los pies en forma de garras y Varo pinta una criatura de los bosques, en su *Personaje*, con cuerpo de mujer, alas de insecto y cuernos de antílope, que corre agilmente por un bosque como si estuviese a punto de despegar del suelo. Ambos seres resultan inquietantemente humanos a pesar de sus partes animales (Kaplan, 1998: 204).

Solo che, per l'artista spagnolo, la fusione uomo-animale che assume tonalità visionarie, si riferisce, come metafora parodiata, ad un'acuta critica nei confronti del sistema sociale e politico del paese spagnolo, quindi se l'ironia può diventare un termine di confronto, è necessario sottolineare che nell'opera di Goya assume un carattere sarcastico, che deriva sempre dal contesto in cui vive, rispetto alla "moderata" visione a distanza di Remedios[770]. Quest'ultima propone, nelle sue opere, un confronto con se stessa, nella capacità di vedersi, di riflettere sulla propria identità, frammentata nei molteplici volti di una personalità alla ricerca di sé, come appare nei suoi dipinti, per conoscersi e testimoniarsi, come donna e artista, senza mai arrivare agli estremi.

Infatti, come spiega sempre Janet A. Kaplan, che ha indagato i riferimenti iconografici al maestro spagnolo nella sua opera:

> no obstante las semejanzas temáticas, la obra de Varo difiere de la de Goya en varios aspectos. Ella no pinta nunca nada terrorífico, no hay violencia visible en su obra. Sus tipos, aunque son producto de la fantasía, no son ni demoníacos ni atemorizadores" (Kaplan, 1998: 204),

Remedios evita la guerra, la morte, anche se il dolore e la tortura compaiono, come casi isolati, in alcune opere realizzate per la casa farmaceutica Bayer, come indicato, che sembrano rinviare a ossessioni e tormenti per rendere gli effetti dei dolori reumatici (cfr. Cap. II; Cap. VI).

[770] "Pur stemperando e di molto il tono di satira grottesca, riprende alcune invenzioni linguistiche di Goya, cui l'avvicina ovviamente il talento bozzettistico. Il *Personaje* alato e cornuto del 1958 riecheggia le incisioni con figure mostruose del maestro spagnolo dei *Disastri della guerra* (1817). Il motivo dei panneggi avvolgenti e drappi svolazzanti, molto presente nelle tele della pittrice spagnola, è invece direttamente desunto dall'amato El Greco, con cui Varo sente un'affinità particolare dovuta anche agli echi tra le loro biografie: entrambi esuli che trovano fortuna in terra straniera" (Centazzo, 2014: 73).

In verità, Remedios Varo non si nutre soltanto di queste suggestioni, in quanto che la sua produzione creativa deriva da un coacervo di conoscenze che spaziano nella storia dell'arte, dal passato al presente, traducendosi nell'esperienza quotidiana, come storia personale a petto degli incontri con altre personalità del mondo artistico e letterario del proprio tempo, dei luoghi in cui è vissuta, da cui ha tratto ulteriori suggestioni, tanto che, come scrive Janet A. Kaplan, anche se ricorreva a modelli europei dell'immaginario, come Bosch, Goya, El Greco, però "se nutrió profundamente de la energía mística y el espíritu de lo fantástico que están hondamente acendrados en la cultura indígena de México" (Kaplan, 2008: 36), rivelando quanto la terra d'adozione abbia nutrito, oltre che accolto, l'artista. Apporti costanti, dunque, di mondi diversi, in cui trovare sempre nuovo *humus* per alimentarsi di nuove energie, sostenute dall'alchimia, dai riferimenti alla trattatistica medioevale all'"androgino primordiale" surrealista ed all'esoterismo, considerando la stretta relazione con le dottrine spiritualiste, dalla scienza a cui si approssima, tentando di conciliarla con le teorie alchemiche, dalla filosofia e dalla psicanalisi, che assumono rilievo per avanzare nella conoscenza di se stessi e per riflettere sulla concezione della vita e del mondo, stabilendo opportuni legami negli svolgimenti del proprio itinerario creativo.

## 10.4. Le tecniche pittoriche nell'opera di Remedios Varo

### 10.4.1. *Frottage e grattage*

Nell'itinerario creativo di Remedios Varo il disegno, come abbiamo indicato, è la base della pittura, diventando progetto. Questo permette di capire che il dipinto nasce da un lavoro di composizione, organizzando sul supporto l'immagine che visualizza, o meglio, più immagini che dal profondo raggiungono lo stato di soglia della coscienza. Anche se non si affida completamente al caso, possiamo dire che il lavoro non è preordinato in quanto che nella fase iniziale, nel momento in cui si forma l'immagine, interviene il processo automatico, mentre un attimo dopo il pensiero agisce per dare ordine, "costruire" la scena. Difficilmente Remedios realizza un'opera pittorica basandosi sulla libera gestualità, poiché, osservando il segno netto, calibrato, appare chiaramente che il gesto è sapientemente controllato. Anche in un'opera come *Titeres vegetales* (1938), realizzato nel periodo in cui l'artista assume "prácticas azarosas", in relazione all'interesse di sperimentare le "estrategias surrealistas", interviene sulle colature di cera che appaiono sulla superficie del *triplay*[771], lavorando con l'olio per rendere con pennello sottile un volto femminile, da un lato, e un profilo maschile dall'altro, come germinazioni naturali. Si sofferma a tracciare le venature delle foglie che si generano da forme biomorfiche, mentre in alto a destra sembra di intravedere due recipienti alchemici, in uno dei quali appare una fiamma che lambisce l'altro con

[771] E' una tavola realizzata con un processo di laminazione di impiallacciature di legno tenero incollate tra loro.

una lingua di fuoco, come se rinviasse al fuoco alchemico e alla congiunzione degli opposti. In ogni caso, al di là delle significanze che l'opera propone, per cui lo sguardo dell'osservatore si potrebbe inoltrare tra le colature e le macchie per individuare altri aspetti fitomorfici e zoomorfici, ciò che appare interessante riguarda il procedimento che rivela il passaggio dall'informe alla forma, poiché dalla traccia casuale Remedios forza l'immaginazione per giungere ad una sorta di figurazione, anche se l'impronta gestuale chiaramente permane sul supporto.



Fig. 137. Varo, R. (1938). *Titeres vegetales*. [Olio e paraffina su *triplay*, 88 x 79 cm]. Recuperato da https://remedios-varo.com/cat-41-titeres-vegetales-1938/

Adotta, dunque, un procedimento simile ad uno dei principali esponenti del surrealismo, Max Ernst, che, come indicato in precedenza in questo studio (cfr. Cap. III; Cap. VII) nel suo itinerario creativo, al contrario della scrittura automatica e dell'automatismo psichico puro con cui André Breton sigla il manifesto del surrealismo, si concentra su un procedimento preterintenzionale, per cui l'artista assume il ruolo di potenziatore, in quanto capace, per il suo "stato di irritabilità", di agire per trasformare l'immagine attraverso la propria visione. Non è il sogno che suscita le immagini, anzi, sono le immagini alogiche o le tracce casuali che sollecitano fantasie inconsce, quindi se l'automatismo bretoniano proponeva di oggettivare i meccanismi mentali dalla *tabula rasa*, il procedimento ernstiano si basa sullo stato iniziale della traccia, del segno-impronta, che suscita immagini preconcette, quelle archetipiche, che rinviano all'inconscio individuale e all'inconscio collettivo. Questo permette, altresì, di confermare che l'indagine di Remedios Varo, come quella di Leonora Carrington, è più prossima all'universo simbolico jungiano che a quello freudiano (cfr. Cap. II). L'artista giunge, quindi,

ad un controllo conclusivo, e in questo consiste l'oggettivazione e la trasformazione prodotta dalla visione che concorre alla metamorfosi, come se lo sguardo stesso diventasse capace di metamorfizzare immaginosamente il visibile, per cui tutto dipende dalla visione che si collega al pensiero, come "transito" diretto, attraverso l'associazione psichica, non tanto come ricognizione o recupero di conoscenza, quanto come "creazione" sul momento in base ad un'immagine che raggiunge immediatamente la coscienza individuale e, quindi, nello stesso istante, si manifesta "chiara", illuminante. Ernst, nei suoi scritti, parla di spontaneità simile alla "visione ipnagogica"[772] (cfr. Cap. VI), la medesima che diventa il fondamento del lavoro artistico di Leonora Carrington (cfr. Cap. IX), per cui si può capire che la loro relazione sentimentale (cfr. Cap. I) è stata alimentata, chiaramente, anche dallo scambio di conoscenze e dall'applicazione di pratiche artistiche. Dall'immagine scaturisce l'allucinazione e il procedimento artistico assume anche un carattere combinatorio, in maniera molto simile alla fase organizzativa di Remedios Varo, approntata in base alla "visualizzazione" iniziale, potremmo aggiungere, anche se quest'ultima calibra, modera, per cui il suo sguardo vigile non può escludere il pensiero logico, come esprimono, specialmente, le sue opere realizzate nella fase della maturità artistica, tra gli anni Cinquanta e gli inizi dei Sessanta fino alla scomparsa.

Le sue, comunque, generalmente non sono visioni che derivano da stati ossessionali, anche se alcune presenze, nelle sue opere, come l'uccello antropomorfico seduto su un cristallo che dal cielo cosparge il paesaggio di neve che fuoriesce da un sacchetto in *Frío (Invierno)* (1948), o i personaggi-apparizioni circonfusi dall'effetto biancastro dell'alone nebbioso che emergono avanzando da un bosco in *Aurora* (1962), suggeriscono una sottile inquietudine, sono parvenze, che sembrano frutto di "visioni attimali", quindi di "illuminazioni" di carattere visionario. Si presentano nel dipinto non in modalità fortuita, ma intessono corrispondenze, dal momento che raggiungono lo stato di soglia, oltre ad essere "oggettivate" e "controllate" da uno sguardo vigile, anche se assumono l'aspetto di apparizioni e allucinazioni visive.

Alle visioni ipnagogiche si riferisce, invece, come indicato, Max Ernst quando parla propriamente del *frottage*, una tecnica, unitamente al *grattage*, di cui è considerato l'ideatore e che la stessa Remedios Varo adotta nelle proprie opere:

> the drawings thus obtained -sottolinea- steadily lost the character … of the wood, thanks to a series of suggestions and transmutations that occurred to me

[772] Le illusioni o allucinazioni ipnagogiche sono esperienze intense e vivide che si verificano all'inizio di un periodo di sonno e avvengono spesso in aggiunta delle paralisi ipnagogiche, come stati di atonia per discordanza tra mente e corpo. Questa fase dura da qualche secondo a diversi minuti in cui alcuni o tutti i sensi, ma, in particolar modo, vista, udito, e tatto, possono risultare coinvolti e frequentemente è molto difficoltoso per il soggetto distinguere l'allucinazione dalla realtà. Alcune volte le allucinazioni ipnagogiche possono costituire un'esperienza piuttosto spaventosa, specialmente perché l'illusione consiste in soggetti terrificanti.

> spontaneously as in hypnagogic visions and assumed the aspect of unbelievably clear images probably revealing the original causes of my obsession" (Ernst, cit. Rubin, 1968: 82).

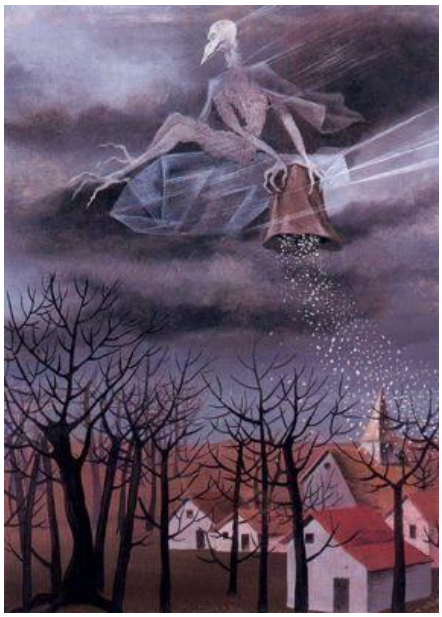


Fig. 138. Varo, R. (1948). *Frío (Invierno).* [*Gouache* su cartolina, 33 x 25 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/terrerare/leonora-carringtonremedios-varo/

Naturalmente descrive l'esito di un procedimento che inizia da una scoperta casuale, relativa alla superficie scabra del pavimento della propria camera, come base dell'immagine finale, disponendo un supporto a terra, sfregandolo con una grafite o un pastello, in modo che su di esso emergano tracce rivelatorie, su cui agisce lo sguardo potenziatore dell'artista.

> I was struck by the obsession imposed upon my excited gaze by the wooden floor, the grain of which had been deepened and exposed by countless scrubbings decided to explore the hidden symbolism of this obsession, and to aid my meditative and hallucinatory powers, derived from the floorboards a series of drawings by dropping pieces of paper on them at random and then rubbing them with black lead (Ernst, cit. Rubin, 1968: 82).

Da questo atto fortuito, di cui rimane sorpreso, deriva, dunque, la nuova tecnica, che applica utilizzando altri materiali nelle sue opere grafiche e pittoriche:

> I marveled at the results and, my curiosity awakened. I was led to examine in the same way all sorts of materials that I happened upon: leaves and their veins,

> the ragged edges of sackcoloth, the palette knife markings on a 'modern' painting and so forth (Ernst, cit. Rubin, 1968: 82).

Pensiamo ad opere come *Les 100.000 colombes* (1925) o *Les hordes: vision causée par une petite ficelle que j'ai trouvée sur ma table* (1927), o ancora *Les forêts*, dipinte tra il 1926 ed il 1927, in cui l'artista applica non solo il *frottage*, ma anche il *grattage*, basandosi non solo sullo sfregamento, ma anche sul "raschiamento" della pittura ancora fresca stesa sulla tela o altro materiale con vari strumenti, generalmente spatole, ma anche utensili comuni e oggetti di uso quotidiano, come spugne, spazzole in acciaio, stiletti, bisturi, punte, lamette, e piccoli blocchi metallici.



Fig. 139. Ernst, M. (1926-1927). *La forêt/ El bosque*. [Olio su tela, 96,3 x 129,5 cm]. © Guggenheim Collection, New York. Recuperato da https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-forest/

Toglie, così, il pigmento cromatico precedentemente disposto su un supporto preparato, quindi la parte più esterna della pellicola pittorica, in maniera da movimentare la superficie o la pittura essiccata per far emergere le cromie degli strati pittorici sottostanti, dando vita a contrasti cromatici, macchie, intrichi di segni. La tecnica dello sfregamento, generalmente applicata dalla metà degli anni Venti, come in *Histoire naturelle*, sullo strato di carta, viene trasferita, infatti, alla pittura, graffiando, sfregando e scarnificando le stratificazioni delle molteplici stesure policrome, per penetrare la "pelle" della pittura, fino alle "viscere" e catturarne l'intima essenza, liberando, al tempo stesso, le forze creative, così da creare suggestioni ed evocazioni captabili dallo sguardo dell'osservatore. Anche Remedios Varo, come altri artisti che lavorano nei medesimi anni Cinquanta e nei tempi successivi, nell'ambito dell'informale segnico, materico e gestuale, utilizza

il *frottage* unitamente al *grattage* per rendere gli abiti, simili a strati di carta leggera o di fine tessuto come il lino che, talora, vestono le sue figure, come quella che sorregge in mano una sfera in *Sea usted breve* (1958) o l'effetto del piumaggio come nell'ibrido donna-uccello che soffia nelle cannule di una *avena*, dall'incavo di un albero, in *El Trovador* (1959), scoperta dallo sguardo del poeta intento a sfregare un archetto sui capelli-corde della testa di sirena che compare all'estremità del suo mezzo di locomozione, o nelle realizzazioni delle foreste di *Catedral vegetal* e di *Arquitectura vegetal*, soggette al metamorfismo organico, come *Les Forêts* di Max Ernst[773]. Quando inquadra le sue figure negli interni, per l'effetto del paramento murario, utilizza maggiormente il *grattage*, per cui emerge in superficie la trama della carta "mantequilla" o della masonite, utilizzata specialmente per la pittura ad olio, a cui aggiunge, talora, in entrambi i casi, la fitta tessitura grafica. Tale tecnica è un espediente utile non solo per realizzare l'aspetto materico degli ambienti, come scenografie per i suoi personaggi-*viajeros*, ma anche per le pavimentazioni come in *Ciencia inútil* o *El alquimista*, e viene applicata per altri elementi dell'opera, quali le concrezioni rocciose, come in *La huida* (1961), gli oggetti, come l'elica di *Roulotte (Interior en marcha*) (1955), o i volti-apparizioni come in *Nave astral (Astronauta)* (1960), per rendere lo spazio vacuo in cui si muove la navicella spaziale, combinandosi, in tal caso, con la decalcomania[774], approntata attraverso le sue sperimentazioni con Óscar Domínguez (cfr. Cap. II), che ne è stato l'inventore. Infatti Remedios Varo nella medesima opera, generalmente, riunisce più tecniche, e la "texture filettata", creata dal *grattage*, è utilizzata non solo per delineare una figura, un volto, un oggetto, ma anche per rendere il contrasto pieno-vuoto per garantire il risalto plastico dei diversi piani, mentre ad essa aggiunge la tessitura ad incrocio o a tratti allungati realizzata a matita, come nel disegno, del medesimo colore della stesura ad olio o *gouache*, per creare tridimensionalità mediante gli effetti tipici del chiaroscuro.

### 10.4.2. Colore tonale e luce sovraesposta

Esaminando la produzione dagli anni Quaranta fino alla scomparsa, come abbiamo sottolineato, il "di-segno" è l'elemento portante del dipinto, che si

[773] "Elaborava le sue tecniche eterodosse al servizio di un'immaginazione oscillante tra l'ironia e il sarcasmo, impostando situazioni in cui la logica veniva aggredita con vasta fantasia e inquietante umorismo. […] La sua invenzione del *frottage* segnò l'acquisizione di un nuovo dominio artistico, in cui l'operazione meccanica della mano avveniva attraverso una specie di gioco d'azzardo controllato, esercitato su un oggetto preesistente […] potenziando la sua autonoma fantasia, la sua simbologia, che poteva magari ripercorrere a ritroso i tempi fino a raggiungere solennità totemiche" (Aguilera Cerni, 1984).
Recuperato da http://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo_(Enciclopedia-del-Novecento)/ (30/12/2019).

[774] "En varios cuadros utiliza la decalcomanía, -scrive Janet A. Kaplan, citando opere di Remedios come *Roulotte*, *Simpatía*, *Ciencia inútil* o *Música solar*- técnica surrealista que consiste en manchar el lienzo con pintura diluida o untada en un pedazo de papel para lograr efectos accidentales, como en el suelo del bosque y el cielo" (Kaplan, 2008: 37).

caratterizza per la soluzione grafica, tanto che il colore sembra assumere un ruolo secondario. Quest'ultimo, nella maggior parte dei casi, è assai diluito, steso sul supporto, come pellicola, diremmo, semitrasparente, o comunque, liscia, sottile, distesa in precedenza come base per gli sfondi e in concomitanza alla traccia sintetica dei singoli elementi della composizione. Così le costruzioni di ambienti, le figure-apparizioni, gli oggetti sono indagati attraverso un segno sottile che, al di là della linea di contorno, indugia sul particolare, si assottiglia e diventa lieve nella resa del tessuto chiaroscurale che, nel disegno e nel dipinto, rende la penombra, senza mai raggiungere contrasti troppo netti tra ombra e luce. Anzi, potremmo dire, che le sue opere pittoriche, generalmente impostate sul chiaroscuro tradizionale, tipico della pittura tonale, per cui l'attenzione si focalizza sull'azione della luce colorata sui corpi e sugli oggetti, sono più luminose che scure, poiché ogni punto gode della massima intensità luminosa e ciò dipende dagli strati cromatici non sovrapposti e leggeri, come se, in taluni casi, diventasse una pittura acquarellata, utilizzando le gamme, quasi in sovraesposizione[775], dei celesti, delle terre, dei verdi, talvolta i rosati, ma in maniera sobria, senza eccessivi toni intermedi e semitoni[776], che però si creano attraverso la *grisaille* pittorica, poiché il tratteggio sopperisce alla resa plastica e tridimensionale. Colori naturali, in ogni caso, come quelli consueti che appaiono nelle opere degli artisti nel Rinascimento e nella rappresentazione pittorica dei generi che fino all'ottocento erano il ritratto, la natura morta, il paesaggio, mentre Remedios Varo li predilige per una pittura non rappresentativa, ma fantastica, visionaria, surreale, anche se, in alcuni casi, quando le sue opere vengono conosciute in Messico, negli ultimi anni della sua esistenza, dipinge anche alcuni ritratti su commissione, come *Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor* (1957), *Hijas de la familia Arnouz* (1957) y *Retrato del Dr. Ignacio Chávez* (1957)[777], ma che sfiorano sempre gli effetti fantastici, introducendo elementi che avanzano nel suo immaginario. Talora la luminosità eccessiva, che sembra zenitale, rende l'immagine "onirica", in quanto che nel sogno la visione è

[775] Come nella tecnica fotografica, quando la pellicola sensibile viene esposta per un periodo di posa superiore al normale, tanto che l'immagine appare irrorata da una luminosità eccessiva.

[776] "Varo approda a una tecnica propria, con un colore a resina che ben si presta al suo lavoro certosino e che ha nella tavola il supporto d'elezione. La sua tavolozza è molto più limitata di quella di Carrington, prediligendo colori caldi, soprattutto nei toni del rosso e del giallo, ma anche chiari e naturali come il verde e l'azzurro: i colori della terra e del cielo. A volte Varo opta per il monocromatico o per *nuance* di colore. Sempre e comunque le sue sono tonalità molto luminose e traslucenti. Il tocco è assai minuzioso, accurato. Partendo da schizzi preliminari ben meditati, Remedios lavora come un miniatore, con pennellate studiate, che tendono a valorizzare il disegno sottostante" (Centazzo, 2014: 70).

[777] "Desde 1957 empezó a hacer retratos por encargo, a pesar de que no le gustaba. Sus clientes eran fanáticos de su obra y le permitían una gran libertad en los retratos. [...] Al poco tiempo dejó de recibir encargos porque no podía cumplir con la demanda, ya que no estaba acostumbrada a ese ritmo de trabajo. A pesar de esto, realizó el cuadro *Cirugía Plástica* (1960) para el cirujano plástico Jaime Asch" (Reyes Vega, 2017a). Recuperato da https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/06/remedios-varo-2a-parte-espanol/ (30/11/2019).

più lucida della realtà, quasi "cristallina"[778], per cui, anche se guarda alla pittura tonale, in verità, la luce è irreale, come nella pittura metafisica e, dichiaramente, surrealista, rivelando il respiro della materia cosmica. Per alimentare la luce inserisce anche la madreperla, che emerge come incrostazione in alcune opere.

La sua tavolozza è, dunque, "chiara", prediligendo l'olio e il *gouache*, specialmente nella elaborazione delle figure e degli interni o abitacoli in cui esse appaiono, e dipende dal disegno, che cura l'immagine, come, per proporre un esempio, nell'opera *Roulotte (Interior en marcha)* (1955), in cui il mezzo di locomozione a ruote, mosso dall'energia eolica, attraverso un'elica che campeggia al culmine della casa-torre-labirinto simbolico a tetradecagono, risulta ben descritto dal segno di contorno e dal colore giallo-arancionato a tocchi sottili ed allungati.

Le figure minute della guida e della suonatrice di piano, che ricerca l'armonia cosmica, sono delineati con contorni sottili e il monocromato celeste degli abiti in scala tonale rende la solidità plastica. L'ambiente circostante, più scuro, in cui dovrebbe muoversi lo strano abitacolo, è una radura in cui l'effetto erboso è reso a *frottage*, come le parvenze di arbusti in lontananza rispetto al primo piano, che si inoltrano nello sfondo del cielo brunastro, color seppia che, per l'adozione della tecnica della decalcomania, presenta bolle più chiare, quasi biancastre, accidentali, ma tali da rendere l'effetto, voluto dall'artista, della polvere cosmica. Così in *La huida* (1961) i personaggi sono ben delineati, con i volti a tinta uniforme, gli indumenti e i mantelli sono resi plastici sul corpo attraverso il tipico tratteggio incrociato sul colore ad olio, le capigliature sono fluenti per l'uso del tratteggio allungato e virgolettato, la nuvola-nebbia su cui appaiono nel piccolo scafo di pelo a timone è realizzata con la tecnica della decalcomania, anche se l'artista, con sapienza certosina, rielabora le estremità delle macchie createsi attraverso una pittura precisa, minuta, trasformandole in mucchi di foglie e pietruzze. Con un lavoro prezioso, volto a metamorfizzare, trasforma con estrema abilità manuale e sguardo arguto, orientandosi a rendere vibrante la peluria del mezzo di locomozione straneante, che si avvia verso le rupi in cui si apre un antro oscuro, elaborate a *grattage* nei toni del verde scuro, mentre il cielo nebuloso è eseguito con lo sfumato dei grigi biancastri.

Nella stessa opera l'artista gioca, quindi, tra *accident* controllato e precisione descrittiva, combinando i due aspetti per raggiungere la completezza. Ognuna, quindi, propone un'integrazione di tecniche, una mescolanza, una ibridazione sul piano formale oltre che sul piano degli elementi compositivi in relazione agli aspetti contenutistici. Il dipinto è un'opera complessa, che ingloba soluzioni diverse, affidando maggior libertà esecutiva agli sfondi e maggior controllo alla realizzazione della scena, dalle figure agli ambienti-strutture. Un'opera in cui

[778] "Remedios Varo da un lato, con la sua pittura cristallina, luminosissima, precisa e meditata- Leonora Carrington dall'altro, con un approccio più viscerale, visionario e istintivo. Linea e colore, ragione e sentimento. […] Per Carrington, lo studio dal vero e l'accuratezza del disegno -il principale insegnamento di Ozenfant- sono sacrificati all'istinto" (Centazzo, 2014: 69).

riunisce, in modalità sintetica, la libertà e il controllo, è *Gato-hombre* (1943), in cui Remedios Varo adotta la decalcomania, lasciando cadere sul supporto il colore, in questo caso acquatinta seppia, piegando poi il foglio e premendo per creare impronte simili alle macchie di Rorschach (cfr. Cap. II).



Fig. 140. Varo, R. (1943). *Gato-hombre*. [Acquatinta seppia su carta, 22,2 x 26,5 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.at/pin/61713457366692545/

Riaprendo il foglio, dall'estrema fortuità ottiene forme che, potenziando la propria immaginazione, in relazione agli archetipi ricorrenti nell'inconscio individuale, che raggiungono lo stato di soglia, le suggeriscono il muso di un gatto, il suo animale prediletto, emblema della veggenza come il gufo (cfr. Cap. III), per cui aggiunge due occhi verdi ben definiti dipinti a pennello, talmente lucenti da sembrare vitrei ed, al tempo stesso, allucinati. Più mansueti e capaci di esprimere tranquillità sono gli occhi di *Tauro* (1962) che rinviano a quelli di Walter Gruen, nato sotto la costellazione del Toro, secondo lo Zodiaco, a cui è dedicata l'opera, una tecnica mista in cui l'artista lavora sul dettaglio, i tratti del muso dell'animale alato, le zampe sulla base del disegno, mentre sul corpo, al di là di una base di fondo, spruzza il colore rossastro carminio e arancionato che costituisce un tessuto di piccole macchie, lasciando trasparire la superficie giallastra sottostante, talune riprese a pennello sottile per rendere l'effetto plastico.

Il colore steso a velature semitrasparenti è tipico anche della tecnica a *gouache*, utilizzata dall'artista specialmente nelle realizzazioni di piccolo formato, elaborate per pubblicizzare i prodotti della casa Bayer, come *Dolor reumático I* (1948), in cui le tinte, dai rosati al giallo crema, chiare e luminose[779], "sovraesposte",

[779] "Este dibujo escenifica un paisaje desolado, infinito, en el cual es posible perderse y escapar, a menos de quedar encadenado como esta mujer, con un cuchillo clavado en la espalda. Un bosque de columnas con bovedas de nervadura compartimenta el espacio atravesado por las nubes de un

sembrano rendere l'evidenza dell'allucinazione, o un'atmosfera metafisica e onirica. Questo effetto appare anche in altre creazioni come in *Valle della luna* (1950), in cui gli animali biancastri come il disco della luna, con sfumature leggere in una tonalità seppia chiaro o bianco sporco, spiccano rispetto alla catena montuosa quasi monocroma e la vegetazione è giocata sulla variazione dal giallo all'arancione-rossastro. Quest'ultima sembra quasi simile ad uno studio di analisi della forma di impronta gestaltica, lavorando sul sintetismo visivo, pur mantenendo la precisione del dettaglio, che emerge sempre in ogni suo esito. Così in *Paraiso de los gatos* (1955), Remedios Varo, proponendo un mondo idilliaco e fantastico da mondo di fiabe, indugia con il pennello per rendere con tocco vibrante il pelo degli animali, o l'erba del prato, le foglie degli alberi, in maniera minuziosa, come nelle opere dei rinascimentali italiani e dei fiamminghi, o produce l'effetto dello sfumato nel paesaggio in lontananza, un lago, i caseggiati e una chiesa verdastri, rievocando la pittura leonardiana, per proporre un'atmosfera incantata che appare anche in opere dedicate all'Eden degli animali da Leonora Carrington[780].



Fig. 141. Varo, R. (1938). *Las almas de los montes.* [Olio su *triplay*, 75 x 51 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/483151866248664819/

dramatico cielo rosa, un ambiente propicio para retrasar el dolor persistente y tenaz que convierte a esta mujer en prisionera" (Arjona Huelgas & Ramos, 2018: 143).

[780]" Sappiamo che Leonora predilige l'uso della tempera all'uovo, innanzitutto perché le garantisce un impasto confacente alla sua pennellata rapida e nervosa e colori lucenti, brillanti; ma anche per le affinità che la preparazione del pigmento -proprio come era per i maestri italiani da lei apprezzati- richiama sia al lavoro nel laboratorio alchemico che alla cucina, le sue grandi passioni. La *palette* di Carrington è caleidoscopica, con colori accesi, violenti, spesso anche per gli accostamenti arditi scelti, quasi espressionistici. Le pennellate di Leonora sono disinvolte, libere, imprecise" (Centazzo, 2014:70).

In *El gato helecho* (1957), donata a Eva Sulzer, invece, anche se alcune chiome di alberi sono elaborate in maniera descrittiva, distinguendone il fogliame, i tronchi, che sembrano costituiti da fogli sovrammessi di cellulosa, sono elaborati a *frottage*, mentre l'erba del prato è resa con *textures* a *grattage* e linee sottilissime di bianco, come il gatto-felce, il cui corpo, un ibrido (cfr. Cap. III), è costituito di foglie della pianta boschiva, suggerite delicatamente con tessiture lievi e sottili di bianco, simili a un disegno prezioso.

In alto, la nuvola piuttosto consistente da cui provengono le gocce di pioggia, dipinta ad olio nelle tonalità del grigio, sembra imitare l'effetto del *fumage*. In verità l'artista conosceva tale tecnica, tanto da applicarla in opere come *Las almas de los montes* (*Espíritus de la montaña*) (1938), un olio su *triplay* in cui da crateri vulcanici, stretti e lunghi dipinti nelle tonalità del verde scuro e grigio, emergono teste di figure femminili, o un fazzoletto rosa semitrasparente appena accennato con tratti di pennello applicato con due chiodi ad una delle cime, mentre all'intorno lo spazio è oscuro, come un fondo modellato sulle tonalità dei grigi con pennellature ondulate di bianco grigiastro, che rendono l'atmosfera nebbiosa e quasi fumosa, mentre una scia biancastra fuoriesce da un cratere e dinamizza la scena con la sua curvilinearità.

### 10.4.3. *Fumage*

Sicuramente Remedios Varo aveva conosciuto il *fumage* dallo sperimentatore Wolfgang Paalen, che inventa tale tecnica, basata sul fumo di una candela o di una fiamma di kerosene, per creare motivi originali su un foglio di carta o su una tela.



Fig. 142. Wolfgang Paalen nel suo studio. [Stampa fotografica]. Recuperato da https://www.johanandlevi.com/admin/docsupl/%5b1532008436%5d-Il-venerdi-La-Repubblica-1-giugno-2018.pdf

I *fumages* di Paalen sono caratterizzati da forme di effetto nebbioso e nebuloso, che lasciano spazio a una pittura evocativa, con *patterns* dal significato imperscrutabile e forme antropomorfe non ben definibili.



Fig. 143. Paalen, W. (1940). Senza titolo. [Olio e *fumage* su due pezzi di tela sovrapposti, 35,2 x 27,1 cm.]. Recuperato da https://www.mutualart.com/Artwork/SANS-TITRE/26CD10435628D788



Fig. 144. Paalen, W. (s. f.). *Les adjuges*. (*Paysage surréalista).* [Olio e *fumage* su tela, 130 x 100 cm]. Recuperato da https://www.pinterest.it/pin/804596289651117302/

Già nel 1936 l'artista austriaco presenta *Dettato da una candela* nell'esposizione del Surrealismo internazionale a Londra e nel medesimo anno inizia ad elaborare il primo olio basato su tale tecnica, con cui ha dipinto successivamente numerose opere, che gli hanno consentito di ottenere rilievo in ambito internazionale.

Titolato *Pays Interdit* (*Paese dimenticato/ La terra proibita*)[781], in esso compaiono forme visionarie ed effimere che sembrano emergere da un *continuum* biologico-evolutivo-fisico-cosmologico, pulsante di un portato che deriva dai misteri e dai miti pre-celtici, dal misticismo bretone presente nella tradizione lirica, congiunti ad allusioni cosmiche, per proporre un paesaggio apocalittico. Su un anfratto roccioso come un abisso, reso con la tecnica del *fumage*[782], dominato da una dea, che rinvia all'eterno femminino[783], dalla forma a goccia, come idolo primordiale, totemico, con prolungamenti biomorfici, in luogo delle braccia, simili a tentacoli, compare una formazione geologica semitrasparente, cristallina come i corpi in caduta, simili a meteoriti[784]. L'artista racconta:

> Era come se il fuoco, o il germe ad esso, collassasse in se stesso, e nella sua postazione tutto ciò che è terribile viene alla ribalta. Durante il giorno riesco a malapena a pensare a rabbia, allegria o senso di colpa, figuriamoci parlare con qualcuno. La notte muoio di paura, tutto potrebbe essere distrutto. La pace è una nozione così lontana difficilmente riconoscibile nei giorni bui. Forse sarà la pittura che mi tirerà fuori da questi colpi di oscurità spaventosa e posso mettere insieme le poche pietre che non trovo più nel mondo vuoto, e se questo non funziona, almeno sappi per certo che non si tratta di avere un *ego*, ma solo di ascoltare la chiamata alla vita di fronte al nulla assoluto. La mia visione si è di

[781] "Paalen iniziò a lavorare su questa immagine durante le prime due settimane dell'ottobre 1936 dopo una grave crisi psicogena. Nell'agosto del 1936, dovette apprendere che una relazione prolungata di Pablo Picasso con sua moglie Alice (Alice Rahon) aveva portato a una gravidanza e all'aborto. In seguito l'artista commentò le sue condizioni depressive che riuscì a incanalare nel furore creativo manifesto in alcune delle sue migliori opere del periodo surrealista.

[782] La parte inferiore è costituita da una raffinata esecuzione di strutture spaziali cristalline in espansione, suggestioni di membrane mucose e tessuto interno umido. Le macchie di *fumage* sono visibili solo in alcuni punti come i buchi neri.

[783] La figura di pietra senza arti e con le parti del corpo a forma rotonda (pancia, seno, testa) è stata interpretata in maniera simbolica, riferendosi alla biografia dell'artista, come ritratto mitizzato dell'amica Eva Sulzer, da cui si rifugiava quando era in crisi con la moglie. Diventa una specie di Eva del futuro, una donna, che non è nata, ma deve la sua vita direttamente alle forze divine. Anche involontariamente, incarna l'ombelico del mondo in cui il passato e il futuro si toccano, un'unità di utero, madre e utero, e come James Joyce la descrisse: "Heva, Eva nuda, non aveva l'ombelico" (Joyce, 1922: 54). Paalen aveva, inoltre, visitato l'oracolo di Delfi conoscendo la sua Omphalos, la colonna di pietra simbolica arrotondata come ombelico del mondo, che secondo la mitologia, cadde dal cielo come un meteorite innescato da un fulmine e successivamente usata come un altare sacrificale di pietra della dea Gaia. Delfi (delphos-grembo) dedicato a tale dea della terra, era sicuramente uno dei luoghi dei sogni nella mappa interna dell'artista, alla ricerca di simboli profondi per rendere una femminilità originale che comunica direttamente dall'utero.

[784] L'idea degli attacchi di meteoriti è forse derivata dalla lettura del romanzo visionario di Camille Flammarion *La Fin du Monde* (1894), pubblicato nel 1925, in cui Eva era destinata a contemplare la terra morente dopo un impatto di meteoriti provenienti da una cometa in collisione nella medesima galassia.

nuovo rivolta verso l'interno. Ora posso dire giustamente, contemplo come il vecchio Apollonio pagano, da dentro (Paalen, cit. Neufert, 2015: 270)[785].



Fig. 145. Paalen, W. (1937). *Pays Interdit/ Forbidden Land*. [Olio e *fumage* su tela, 92,7 x 59,5 cm]. Recuperato da https://wolfgangpaalenorg.wordpress.com/1938-39-fumages-and-plans-for-exile/

I corpi sferici che si librano nell'aria con la loro scia luminosa suggeriscono possibili confronti con le sfere magiche trasparenti che compaiono spesso nelle opere di Remedios, come *El relojero* (1955) o con i globi di luce cosmica di *Reflejo lunar* (1957), in cui appare, al centro, anche una strana forma composta di dischi ellissoidali, come una congiunzione di dischi lunari, che rende l'idea del dinamismo cosmico, o *Creación con rayos astrales* (1955), in cui i raggi dal cielo giungono lancinanti a riflettersi a terra su superfici specchianti. L'opera di Wolfgang Paalen assume sempre un carattere ermetico e le sue componenti evocative sono polisignificanti, come le creazioni di Remedios Varo. L'amico poeta André Breton parlò di *Pays Interdit* come prototipo rispetto alle successive esperienze di *fumages*, tra il 1937 ed il 1939, considerando i simboli propri di una visione interiore, per cui l'artista tenta di scoprire i segreti del mondo, le simbologie dell'arte primitiva, discendendo alla storia della cultura materiale, esprimendo i simboli propri di una visione interiore, considerando la sua capacità "nell'aver saputo vedere, nel lasciarci vedere dall'interno della bolla" (Breton, 1972a: 78).

[785]Tornato a Parigi, dopo un viaggio in Grecia nell'ottobre del 1936, iniziò a lavorare al misterioso dipinto che lo avrebbe tenuto impegnato fino all'anno successivo.L'opera testimonia la caduta nell'abisso della morte che sembra riferirsi al mistico Apollonio di Tiana.

Anche in *Fata Alaska* (1937), in cui utilizza sempre il *fumage*, come in altre realizzazioni pittoriche del medesimo periodo, dipinge idoli totemici al culmine di concrezioni minerali, come rupi vertiginose che emergono da un nembo biancastro che attraversa diagonalmente il supporto, al di sotto del quale appare un universo biomorfico, composto di forme zoomorfiche e fitomorfiche primordiali, preistoriche. Le figure totemiche sono comparabili alle *mujeres-rueda* presenti nelle opere pittoriche di Remedios Varo, così come le forme triangolari degli esseri simili a presenze mostruose che occhieggiano tra il *frottage* nella parte in basso dell'opera, simili a pterodattili, permettono di stabilire relazioni possibili con le stesse forme triangolari dei volti misteriosi nelle opere dell'artista "catalana", simili alle teste degli uccelli, tra i quali il gufo, e ai musi dei gatti (cfr. Cap. III).

Quanto indicato può comprovare che Remedios Varo ha conosciuto Wolfgang Paalen a Parigi, quando vi giunge per la seconda volta con Benjamin Péret nel 1937, poiché l'opera *Las almas de los montes* è datata 1938[786], un anno dopo rispetto alle prime realizzazioni a *fumage* dell'artista austriaco, quindi la partecipazione alle riunioni, come gli incontri durante i quali realizzare il gioco del cadavere squisito, diventano anche momenti per conoscere gli esponenti e scambiare aspetti relativi al proprio lavoro artistico ed alle nuove sperimentazioni. Inoltre, se consideriamo l'opera prima esaminata, *Titeres vegetales*, nella elaborazione tecnica appare molto simile alle sperimentazioni senza titolo compiute nel medesimo anno, il 1938, dall'artista austriaco, basate sull'automatismo psichico, versando i colori a china e acquarello sul supporto con estrema libertà.



Fig. 146. Paalen, W. (1938). Senza titolo. [Inchiostro e acquarello su carta, 67.5 x 44 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/wolfgang-paalen/

[786] "Varo utilizò aqui la tecnica del *fumage*, una aportación del artista austriaco-mexicano Wolfgang Paalen y que pronto fue adoptada por los surrealistas, gracias a su naturaleza azarosa y poco convencional que alejaba la practica de la pintura de los metodos racionales y académicos tan cuestionados por los movimientos de vanguardia" (Arjona Huelgas & Ramos, 2018: 131).



Fig. 147. Paalen, W. (1938). Senza titolo. [Inchiostro e acquarello su carta, 67,5 x 44,5 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/wolfgang-paalen/2



Fig. 148. Paalen, W. (1938). *Ciel de Pieuvre*. [Olio su tela, 90 x 130 cm]. Recuperato da http://www.artnet.com/artists/wolfgang-paalen/2

Così, in *Ciel de Pieuvre* (1938), Paalen affida alla fortuità dei colori versati sulla tela l'enuclearsi di forme biomorfiche e antropomorfiche, non ben identificabili, mentre, in *Titeres vegetales*, Varo evidenzia ancora il suo legame con la figurazione, inserendo, come menzionato, tra le colature di cera due volti, femminile e maschile, con segno sottile e descrittivo, come intervento a posteriori

controllato rispetto alla libertà iniziale, riconducendosi al confronto simbolico di due esseri in relazione alla fusione degli opposti. Indubbiamente Remedios Varo risente dello stile di Wolfgang Paalen anche nel corso degli anni Quaranta, quando si incontrano di nuovo in Messico, e stabilisce rapporti più stretti con lui, dissociatosi dal gruppo surrealista, proponendosi per collaborare alla rivista *Dyn*, ed entrando a far parte della "colonia" europea a Città del Messico, dove aveva partecipato, già prima del suo arrivo, alla esposizione surrealista del 1940 (cfr. Cap. I). Il suo stile ha influenzato anche la compagna Alice Rahon[787] che, iniziando a dipingere proprio in tale periodo, presenta opere che possono essere confrontabili con le sue e, talora, con quelle di Remedios, considerando, di quest'ultima, le realizzazioni in cui propone filamenti e linee congiunti da punti individuati nello spazio infinito come in *Ruedas metafisicas*, anche se i "reticoli" di Alice Rahon, che tracciano forme elementari, si congiungono in composizioni astratte.

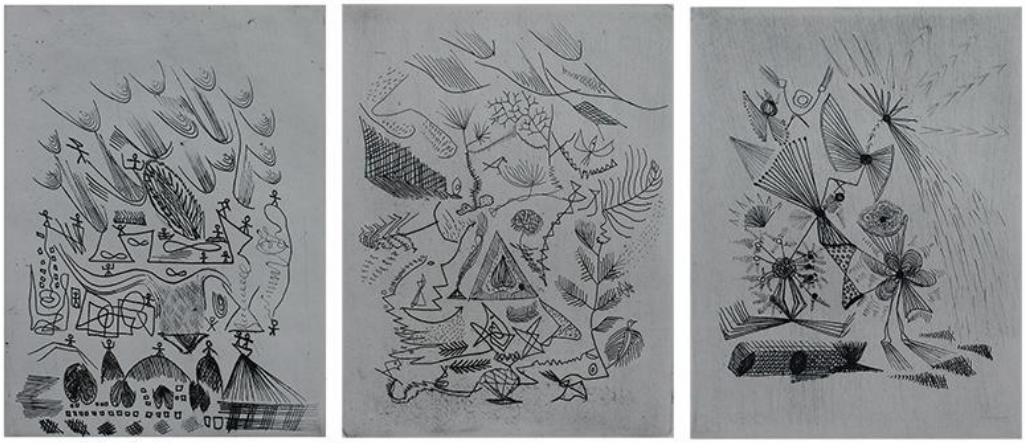


Fig. 149. Rahon, A. (1934-1947). Senza titolo.[Incisioni. Acquaforte su carta, 16,51 x 12,07 cm.] . Recuperato da https://www.mutualart.com/Artwork/3-works--UNTITLED/7C067082A53D0B16

La sua curiosità, il suo interesse a sperimentare, dimostrano l'esigenza di ricercare sempre il nuovo, non tanto per essere *à la page*, quanto per avanzare nella propria ricerca, accogliendo esperienze per migliorare, oltre che formarsi e crescere e anche perché, sempre aperta al cambiamento con sguardo lungimirante, desidera rinnovarsi attraverso nuove energie, alimentarsi, per propria indole, di tutto ciò che può concorrere a costituire un proprio patrimonio di conoscenze utili,

[787] Alice Rahon, quando, nel 1936, inizia a pubblicare poesie con il nome di Alice Paalen (cfr. Cap. I), come la raccolta *À même la terre,* contenente una stampa di Yves Tanguy e un bozzetto di Benjamin Péret, tramite le *Éditions Surréalistes*, conosce altre artiste, come la fotografa svizzera Eva Sulzer. Con quest'ultima si reca in Messico nel 1939, invitata da André e Jacqueline Breton e Frida Kahlo, con cui condivideva le frustrazioni di un corpo fragile, in seguito a due incidenti gravi, e l'impossibilità di avere figli. Con lei crea il dipinto *La balada para Frida Kahlo.* Abbandonò, infatti, la poesia per dedicarsi alla pittura.

in modo da assumere maggior consapevolezza di sé, ponendosi alla prova, pronta sempre a mettersi in questione e continuare senza lasciare niente di inesplorato.



Fig. 150. Rahon, A. (1947). *Eclipse*. [Olio su tela, 27,3 x 34,9 cm]. Recuperato da https://www.artribune.com/report/2014/05/surrealismo-e-realismo-magico-artisti-stranieri-in-messico/attachment/leclipse-alice-rahon/

"Debo encontrar las respuestas en mi propio camino y por mis propios esfuerzos" (Varo, cit. Gruen, 2008: 109) dice Remedios a Walter Gruen durante una conversazione in cui quest'ultimo aveva accennato anche alle dottrine spiritualiste, una risposta molto simile all'espressione di Wolgang Goethe "El legado de tus ancestros, conquistalo para poseerlo" (cit. Gruen, 2008: 109).

Remedios Varo è capace di passare repentinamente da una tecnica all'altra, così come da uno stile all'altro; accoglie la variazione come passo ulteriore nel suo itinerario, per cui, se, specialmente tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, il suo percorso pittorico appare composito e variegato, attratta da tanti aspetti che si manifestavano nei tempi delle avanguardie, nell'ultimo decennio della sua attività gli esiti pittorici sembrano garantire una maggiore omogeneità. E' vero che le creazioni precedenti sono espressioni di variazioni continue nel suo percorso creativo, ma questo non significa, ribadiamo, come indicato all'inizio del capitolo, che Remedios manifestasse insicurezza, anche se non aveva ancora intrapreso una linea precisa. A supportare queste considerazioni può essere significativo il giudizio di Janet A. Kaplan, che aveva asserito nella sua biografia sull'artista che "experimentaba con las ideas que le intrigaban, y la apariencia fresca, tranquila, virtuosa de su obra se convertía en una superficie impenetrable de la cual podía ocultarse" (Kaplan 1998: 234). In tal caso aveva sottolineato la "apariencia tranquila" che traspare dalla sua opera, dietro la quale nascondersi, quasi a sottindere una fragilità di fondo nel suo carattere, mentre, a distanza di

tempo, nel saggio presentato nel catalogo generale dedicato al suo itinerario artistico, "revisionando" quanto aveva indicato in precedenza, scrive:

> En vez de considerar sus decisiones de estilo y tono como el mecanismo defensivo de una personalidad frágil, sostendría ahora que la obra de Varo presenta una poderosa voz alternativa dentro del dialecto surrealista. En esta reconsideración, he llegado a sustituir el concepto de menesterosa autoprotección por el de sutil subversión, el de una renegociación de la empresa artística surrealista y mexicana que Varo fue capaz de lograr en sus propios términos y con su propia voz (Kaplan, 2008: 34).

Sottolinea la sua volontà, la sua tenacia, la sua energia come preziosa forza vitale, aspetti che condividiamo pienamente, riferendosi alla "empresa artística surrealista y mexicana", avvalorata, come menzionato, da la "seguridad de una técnica" notevole che riguarda le esperienze della sua esistenza, tra Europa e America Latina, proponendosi, però, come "voz alternativa", non tanto "dentro" del "dialecto surrealista", ma "al di là" dell'avanguardia.

Emblematico e calzante, allora, diventa il giudizio espresso da Raúl Flores Guerrero in merito alla prima esposizione personale di Remedios Varo presso la Galleria Diana a Città del Messico (cfr. Cap. I):

> La pintura de Remedios Varo, siendo eminentemente contemporánea, es moderna, por su fino surrealismo; es romántica por el idealismo poético de algunos de sus temas; es académica por el mejor sentido de su término, actualmente (y casi podriamos decir por desgracia) tan desprestigiado: en el aspecto técnico es renacentista por su amor por la arquitectura, a las ventanas abiertas, a los trazos geométricos, y sus raíces formales tienen fuertes resabios de los primitivos, por esa minucia en el tratamiento, el dibujo definido de los perfiles y los rasgos detallados de los personajes (rostros y manos, casi increíbles por su finura). Como buena pintura, es sublimacion de todo un pasado y realización, al mismo tiempo, de un presente vital, lleno de vibraciones y de inquietudes, nuevas solo en cuanto que demuestran inmanentemente un mayor conocimiento del hombre (Flores Guerrero, 1956: 1)[788].

Il suo, dunque, è un linguaggio dilatato, in continua espansione, così da accogliere tutti gli stimoli che le provengono dai diversi ambienti in cui è vissuta, dai diversi climi in cui ha effettuato le sue esperienze, dai diversi contesti in cui, a petto delle circostanze, ha continuato a perseguire i propri intenti, "sublimando"

[788] Recuperato da https://www.revistadelauniversidad.mx/download/bacff5c4-b90b-43c5-ac29-0f79a8537321?filename=artes-plasticas-poesia-en-la-pintura-de-remedios-varo /20/05/2020).

in un tutto unitario i vari apporti, arricchendosi ogni volta attraverso tali diversità, alimenti essenziali per la propria diversità che diventa per lei, altrettanto, un'inesauribile ricchezza.

### 10.4.4. Tempera e olio

Considerando quanto indicato nei paragrafi precedenti di questa trattazione, tentiamo di precisare i materiali utilizzati dall'artista per applicare le sue tecniche pittoriche, dal momento che, dalla consultazione delle schede critiche del catalogo ragionato (cfr. Capítulo II; cfr. Bibliografia) a cui ci siamo riferiti, risulta che mentre per il disegno come abbozzo o disegno preparatorio per l'opera pittorica o come opera autonoma, Remedios adopera il lapis, il carboncino o la sanguigna, lavorando su carta "mantequilla" e nella pittura, utilizza principalmente la tempera a *gouache,* specialmente nei lavori di carattere illustrativo e pubblicitario, aggiungendo alla tempera un pigmento bianco, gessoso, per renderla più opaca e coprente, e l'"olio".

La questione che intendiamo porre, in tal senso, riguarda propriamente l'utilizzo dell'olio, poichè da quanto abbiamo osservato e analizzato proponiamo alcune considerazioni che conducono propriamente a dubitare del fatto che l'artista adotti l'olio come materiale pittorico.

Abbiamo, infatti, indicato, che nei lavori realizzati quando giunge in Messico, specialmente in quelli pubblicitari, commissionati dalla Bayer, utilizza la tempera a *gouache,* una tecnica che permette le velature e una elaborazione precisa, con profilature nette, contorni ritoccati, superfici corpose, contrasti netti, cura del dettaglio. Quest'ultimo aspetto, in verità, appare singolare negli esiti creativi, anche quelli eminentemente pittorici, eseguiti più tardi dall'artista, che comportano di considerare il suo stile, come precisato dalla critica, narrativo e "illustrativo", lo stesso che permane, appunto, nelle opere pittoriche sapientemente elaborate nel periodo più proficuo della sua ricerca, tra gli anni Quaranta e i primi anni Sessanta e che, in verità, si eleva verso il poetico.

Inoltre, abbiamo precisato che Remedios Varo, prima di elaborare un'opera pittorica elaborava un "dibujo previo", in maniera molto simile ad un cartone preparatorio per l'affresco, poichè spesso delle medesime dimensioni dell'opera pittorica e calcato sul supporto scelto per la pittura, come emerge dai numerosi esempi che compaiono schedati nel catalogo ragionato anzidetto e che sono stati esposti, in maniera considerevole, nel corso dell'esposizione menzionata, *Adictos a Remedios Varo*, visitata presso il Museo di Arte Moderna (MAM) di Città del Messico nel 2018. Se osserviamo in maniera attenta anche uno solo di tali disegni, possiamo notare che, al di là del segno incisivo e sintetico, che già emerge nei giochi del cadavere squisito o collettivi, nell'applicazione del chiaroscuro all'imposto compositivo su "papel mantequilla", Remedios adotta propriamente lo sfumato, come abbiamo precedentemente indicato, per ottenere effetti pittorici.

Possiamo, dunque, pensare, che i disegni preparatori diventassero per lei una fase di sperimentazione essenziale per poi procedere alla realizzazione dell'opera pittorica, in quanto che, osservando attentamente uno di essi e ponendolo a confronto con la relativa opera pittorica è possibile individuare una scala di tonalità di grigi, come menzionato, per rendere l'effetto luce-ombra del contrasto chiaroscurale, che in pittura sono resi tramite le gamme cromatiche (dello spettro cromatico). In tal senso possiamo supporre che Remedios Varo lavorasse propriamente sperimentando i rapporti tra colore fisico e colore ottico, colore luce e colore ombra, giocando sull'intensità di saturazione, poiché sappiamo che con la sua diminuzione, ogni colore tende al grigio, per cui la scala dei grigi adottati nella elaborazione del disegno viene "riportata" nella scelta dei colori utilizzati in pittura, in quanto che in quest'ultimi si identificano le gradazioni di chiaro e scuro, come luminosità e oscurità. Inoltre sappiamo che se usiamo i colori contrastanti tra loro in diverse gradazioni luminose, cioè un contrasto di chiaroscuro, l'effetto di simultaneità risulta annullato.



Fig. 151. Bosch, H. (ca. 1500-1505). *La creazione del mondo. Trittico del Giardino delle Delizie.* [Pannelli esterni. *Grisaille* su tavola, 220 x 195 cm].
© Museo del Prado, Madrid. Recuperato da https://expoartemadrid.com/2016/09/09/10-razones-para-no-p erderse-a-el-bosco/

In tal senso, possiamo immaginare che Remedios Varo sperimentasse la tecnica a *grisaille*, la medesima adottata da Bosch, artista da lei prediletto, nelle superfici o parti esterne dei pannelli laterali come ante di alcune delle sue opere più conosciute, tra cui la *grisaille* del trittico chiuso, corrispondente a *La creazione del mondo*, al cui interno si trova il *Trittico del Giardino delle delizie*, da lei molto ammirato, in cui le sfumatore a monocromo di bianco e nero, come abbiamo menzionato in un paragrafo precedente, sono utilizzate nella raffigurazione dell'universo, che, secondo l'indagine critica più comune riguarda

il terzo giorno della genesi, per esaltare la vivacità dei colori dei pannelli interni, applicando l'idea di un contrasto netto. Si tratta di un modo di procedere, in cui la *grisaille* contrasta e convive con le velature di colore, ma lungi dall'essere un caso isolato nelle opere di Bosch, poiché abbiamo un altro chiaro esempio nel suo altrettanto famoso *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* (ca.1501) e in cui le superfici esterne che si rendono visibili con il trittico chiuso, mostrano chiaramente una *grisaille* perfettamente eseguita con il rigore proprio delle scale strutturate da colorare successivamente con velature ad olio. È quindi un modo per rendere visibili le fasi precedenti della colorazione interna del trittico, mentre, al tempo stesso, funge da contrasto tra il prima e il dopo cronologico di un processo logico di esecuzione in cui vengono prima applicati i valori tonali e poi si aggiunge la saturazione cromatica. La somma di questo processo produce un comportamento cromatico per strati, molto diverso dalla pittura a olio eseguita "alla prima", in cui tutti gli strati sono esclusivamente di olio e il colore viene schiarito e scurito con miscele con la pittura sempre fresca e non con gli strati precedenti già asciutti.



Fig. 152. Bosch, H. (ca.1501). *L'arresto e Cristo con la croce al seguito. Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio.* [Pannelli esterni. *Grisaille* su tavola, 131,5 x 119 cm]. © Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona. Recuperato da https://cdnb.20m.es/sites/73/2015/12/Sin-t%C3%ADtulo-13.jpg

Tale tecnica, sicuramente anacronistica per gli artisti del novecento, era molto adottata dai fiamminghi, prediletti anche da Leonora Carrington, con cui

Remedios Varo sperimenta, nel suo studio negli anni in cui vive a Città del Messico vari procedimenti, dal gioco del cadavere squisito alla pittura a tempera ad uovo. Manifestando un'autentica predilezione, come menzionato, per i "primitivi", ambedue le artiste hanno sicuramente non solo sperimentato, ma anche applicato tale tecnica, come uno dei metodi più antichi ed efficaci per la preparazione dei colori, per il potere legante e essiccativo del tuorlo d'uovo che rende anche una maggiore luminosità o lucentezza del colore.

Consideriamo, oltretutto, riguardo alle indicazioni delle schede critiche del catalogo ragionato su Remedios Varo e alle opere che abbiamo avuto modo di osservare in mostra a Città del Messico, che l'artista sceglie come supporto preferibilmente la masonite o il legno, rispetto alla tela, come gli antichi utilizzavano la tavola lignea per dipingere.

Ciò ha senso se comprendiamo che nelle fasi precedenti delle opere si applicavano tecniche più magre che progressivamente diventavano più grasse man mano che si aggiungevano strati. Queste tecniche magre preparatorie cessarono di essere operative nel momento in cui nella storia della pittura si preferirono i supporti di lino, dato che gli strati magri preparatori erano meno elastici e potenzialmente più fragili con i nuovi supporti tessili.

Aggiungiamo, inoltre, che i fiamminghi, secondo la tradizione storico-artistica, hanno sperimentato e applicato sistematicamente per primi la tecnica ad olio a strati, lavorando con impasti oleo-resinosi per ottenere una materia limpida e smaltata con sovrapposizioni successive di impasti sottili, in quanto che il legante oleoso permetteva di ottenere una materia fluida facilitando l'applicazione di vernici e smalti con un gioco di trasparenze ottenute tramite la sovrapposizione di differenti colori su una scala di grigi preparatoria, che generalmente si realizzava con pittura magra, in molti casi tempere all'uovo con più o meno proporzione di olii.

Già abbiamo commentato che Bosch sperimentò una mescolanza di tempera e olio nei suoi dipinti, come per esempio l'*Adorazione dei magi* (ca 1474) conservata presso il Moma a New York o lo stesso *Trittico del Giardino delle delizie* conservato presso il Museo del Prado e ammirato anche da Remedios, o il *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* ubicato nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona.

Non intendiamo dilungarci su tali aspetti, ma accennarli può essere utile per comprendere che Varo non applica tale tecnica in maniera ingenua e con premeditazione considera gli effetti del colore-luce e del colore-ombra, derivati dalla mescolanza tra tempera e olio. Tale combinazione, come nel caso della pittura di Bosch, permette di rappresentare gli effetti di colore chiaro attraverso i toni policromi brillanti della tempera a uovo e degli smalti dell'olio.

Inoltre, riconsiderando quanto indicato riguardo al disegno preparatorio, possiamo confermare che sperimenta in maniera rigorosa il procedimento dei "primitivi" e, in particolare, dei pittori fiamminghi, tanto da diventare metodologia di lavoro, se pensiamo da un lato allo sfumato di Leonardo, dall'altro al segno preciso di Jan van Eyck, di cui forniamo di seguito, attraverso le

immagini, un esempio, tra i numerosi propri degli "antichi", delle fasi di lavoro dal disegno alla "dipintura"[789] tramite "imprimitura" che la stessa Remedios Varo ha tentato di studiare e acquisire, per applicarlo nelle sue opere, una delle quali appare quasi "ricalcare" la tecnica fiamminga, come esempio emblematico di un procedimento acquisito nel fare arte.



Fig. 153. Van Eyck, J. (1439) *Ritratto di Margherita van Eyck.* (Esempio di sperimentazione dall'opera dell'artista). [Olio su tela, 32,5 x 26 cm]. Recuperato da https://artenet.it/van-eyck/

Inoltre, ad avvalorare il fatto che quest'ultima adottasse spesso la tempera, come materiale prediletto, emerge una testimonianza in *El alcaraván*, bollettino trimestrale dell'Istituto di Arti Grafiche di Oaxaca (numeri 13-18), che sottolinea la difficoltà di trasportare le sue opere dal Messico, in occasione di una mostra,

[789] 1) L'artista, come appare nelle immagini inserite, applica una tecnica rigorosa i cui principi si integrano in una tradizione orientata verso un ampio uso di velature stese su fondi opachi modellati a chiaroscuro. L'innovazione tecnica riguarda il fatto di utilizzare al massimo il riflesso della luce della preparazione chiara, ottenuta con due o tre sottili strati di creta bianca e colla animale levigati con molta cura. Il disegno spesso lineare e sommario, come uno schizzo, o invece scrupoloso (in genere eseguito con nero d'ossa stemperato in un legante a base acquosa) è tracciato sulla preparazione, così da comporre le forme e precisarne i contorni. Tutti i dettagli sono rappresentati con la stessa definizione e il modellato è costruito con passaggi leggeri e progressivi dall'ombra alla luce, ottenuti con un fine tratteggio.
2) Il disegno viene poi coperto da uno strato intermedio di olio siccativo in modo da impedire alla preparazione di assorbire il legante contenuto negli strati successivi di colore, e permettere a questi di mantenere intatto tutto il loro splendore. Oltre ad una funzione impermeabilizzante questo leggero strato di imprimitura svolge anche una funzione ottica quando, invece di essere traslucido e incolore, è leggermente colorato. Così operando si ottiene un tono medio su cui impostare la pittura e aiutare il modellato: la leggera intonazione permette, infatti, di sfumare la tonalità bianca della preparazione e anticipare l'effetto dei toni che verranno poi sovrapposti. Talvolta compaiono in questa fase delle intonazioni differenziate che preparano la distribuzione cromatica dei piani principali della composizione.
3) Con i colori puri, distribuiti in strati sottili e con scarsa quantità di bianco di piombo, il pittore costruisce il modellato degli incarnati e di tutte le forme. Attraverso queste stratificazioni successive, relativamente più opache le prime e cristalline le ultime, si giunge così alla struttura completa del dipinto prima dell'applicazione delle velature. (Faldi & Paolini, 2019). Recuperato da https://artenet.it/van-eyck/. (21/06/2020).

realizzata in Spagna, proprio perché essendo ipoteticamente realizzate a "tempera" sarebbero state potenzialmente più fragili e soggette a graffiarsi.



Fig. 154. Varo, R. (1958). *La discreción.* [Disegno preparatorio. Matita su carta *mantequilla*, 24 x 23 cm; *gouache* su carta e masonite, 17, 5 x 15,5 cm]. Recuperato da https://ro.pinterest.com/pin/324259241901992887/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id=&from_amp_pin_page=true; https://remedios-varo.com/la-discrecion-dibujo-previo-1958/ https://www.remedios-varo.com/decada-1950/la-discrecion-1958/



Fig. 155. Varo, R. (1960). *Mujer saliendo del psicoanalista*. [Disegno. *Gouache* e matita su cartone, 55 x 35 cm; olio su tela, 70,5 x 40,5 cm]. © Museo de Arte Moderno, Messico D. F. Recuperato da https://www.remedios-varo.com/decada-1960/mujer-saliendo-del-psicoanalista-1960/; https://www.remedios-varo.com/dibujos-bocetos/mujer-saliendo-del-psicoanalista-dibujo-previo-1960/

Queste sono le parole che appaiono nel citato bollettino:

> Cabe mencionar respecto a la obra de Remedios Varo -que se encontraba almacenada, para viajar a España donde iba a ser expuesta- que la técnica empleada por la artista, temple al huevo, es sumamente delicada, pues cualquier rayón o roce, se hace muy evidente, y la humedad excesiva provocó que los soportes se alacearan (Álvarez, Castillo, Ramos & Toledo, 1993: 29).

In questo caso possiamo pensare che questa dichiarazione non si riferisce soltanto ai suoi lavori di carattere illustrativo e pubblicitario, realizzati a *gouache*, ma anche ai suoi dipinti, scegliendo spesso la masonite come supporto.

Ricapitolando, possiamo sottolineare che quanto indicato non è del tutto accertabile o attestabile, poiché sarebbe necessario effettuare un'analisi precisa dei dipinti di Remedios nell'ambito della tecnica del restauro, con la possibilità di fare un saggio della stratigrafia delle opere, nonché con l'utilizzo delle nuove tecnologie che, al momento, non sono state approntate dai conservatori, e nei cui riguardi non sussiste testimonianza neppure nell'archivio del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) di Città del Messico.

Nondimeno, numerose sono le motivazioni che ci conducono a ipotizzare che la materia pittorica utilizzata da Remedios Varo non sia espressamente l'olio nei suoi dipinti, ma una mescolanza tra tempera e olio, che le comporta l'attenzione per i dettagli propria di un illustratore e la preparazione di disegni preparatori in cui le scale di grigi assumono un valore aggiunto come punto di partenza per una tecnica che richiede rigore sin dalle fasi iniziali (*grisailles* iniziate a tempera e successivamente rifinite con smalti colorati ad olio). Tutto questo, all'interno di un processo di scelta dei materiali e di metodi rigorosi, a tappe, che rafforzano il suo percorso di conoscenza, come la mescolanza dell'alchimista. Ciò giustificherebbe la sua predilezione per i primitivi fino alla sperimentazione delle "pozioni", potremmo dire, nella cucina-laboratorio insieme all'amica Leonora Carrington, per un lavoro artistico che si profila e caratterizza realmente per ambedue come "autentica alchimia". Un'alchimia di colore attestata da opere come *Creación de las aves* (1957), in cui si aggiungono le concezioni del colore luce, con la fabbricazione di colori fisici che si aggiungono alla tavolozza. Perfetta metafora del duplice comportamento cromatico che viene perseguito con il recupero di antiche tecniche come la grisaglia-velatura. La minuziosità del disegno preparatorio indica la necessità di avere un controllo esatto della scala di grigi che dovrebbe precedere e interagire con l'applicazione dei colori primari sovrapposti attraverso velature. La somma della luminosità e della purezza del colore primario, oltre alle diverse scale di grigi, comportano, come risultato, armonie e gradazioni cromatiche perfettamente studiate in cui la saturazione del

colore dipende principalmente dal grigio a cui è sovrapposto, oltre che dalla somma e combinazione dei tre colori primari: giallo, magenta e ciano.

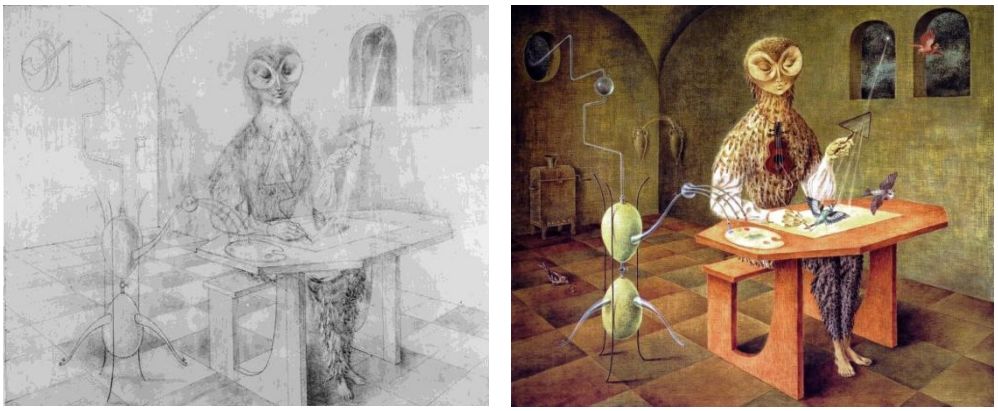


Fig. 156. Varo, R. (1957). *Creación de las aves*. [Disegno preparatorio. Matita su carta *mantequilla* con *grafito* (sinistra), 50 x 62 cm; pittura a olio su masonite ipoteticamente realizzata con la tecnica a *grisaille* velatura ( a destra), 54 x 64 cm]. © Museo de Arte Moderno, Messico D. F. Recuperato da https://www.lavidaconella.com/remedios-varo/ y de https://culturaimpaciente.com/arte/7-obras-enigmaticas-de-remedios-varo/

## 11. CONCLUSIONI

In questo studio abbiamo preso in considerazione l'itinerario creativo di Remedios Varo, approfondendo i vari temi e i diversi aspetti iconografici, iconologici e stilistici della sua produzione e le tappe decisive per la sua formazione, nonché le fasi o i momenti della sua esistenza in stretta unione con la proposta artistica, per identificare e chiarire le "intersezioni" e le "relazioni" o interferenze con il surrealismo, che sono molteplici, sebbene mantenga la propria indipendenza. Infatti, affronta il clima artistico e culturale del novecento, dagli anni Trenta ai primi anni Sessanta, con una ricerca singolare, che le consente di partecipare alle esperienze più caratterizzanti che si manifestano a livello internazionale. Chiaramente, l'aura sovranazionale le è conferita anche dal fatto che la sua formazione si svolge in Europa e in Messico, in due diverse aree che hanno assunto un'importanza decisiva nel suo viaggio di vita e creazione, riuscendo a integrare ciò che ha assunto da entrambe come esperienza quotidiana, secondo un processo di assimilazione e mescolanza, come un *melting pot* che si distingue per un sincretismo autentico. Nutrendosi di culture e ambienti fondamentalmente, anche se non del tutto diversi, avanza nella ferma volontà di proiettarsi oltre la meta raggiunta, che per lei non è mai stata considerata l'ultima. "Con lo que te educas, te lo dan dogmáticamente, lo que encuentras lo conquistas tú mismo" (Varo, cit. Reyes Vega, 2017)[790] è un'espressione che permette di comprendere la sua personalità.

La sua curiosità, il suo intenso desiderio di sapere, l'hanno condotta a percorrere itinerari a volte inesplorati, non solo a livello artistico, ma anche a livello biografico, sebbene a volte siano stati dettati da bisogni contingenti come "l'esilio volontario", spingendola a sperimentare non solo per motivi di novità, ma per prepararsi, approfondire, migliorare per raggiungere una maturità artistica con i suoi esiti più rilevanti tra gli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta. Allo stesso tempo, questo desiderio che si è costantemente manifestato in lei per poter esprimere pienamente la propria creatività, è il medesimo che l'ha condotta ad approfondire se stessa, a conoscersi, a essere più consapevole degli eventi concomitanti dell'esistenza, senza perdere energie, piuttosto nutrendole attraverso il continuo raggiungimento di una maggiore conoscenza che, sotto forma di dottrine e teorie alchemiche, esoteriche, spiritualiste, le hanno permesso di trovare supporto e perseverare nella conoscenza di sé nel processo creativo, per raggiungere obiettivi nuovi, sempre più diversi e ambiziosi.

"Testimoniare se stessa" può essere l'espressione più appropriata per la natura di Remedios Varo, caratterizzata da fermezza e forza interiore, sebbene a volte "angosciata", come emerge nell'opera *Angustia* (1947), in cui è bloccata da un

[790] Recuperato da https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/06/remedios-varo-1a-parte-espanol/ (20/06/2020).

filo che si avvolge al suo corpo, nei suoi "viaggi" o meglio nei suoi "viaggi inaspettati", avendo affrontato le varie situazioni della vita con estrema energia. Sempre capace di accettare l'imprevisto e sfruttare al meglio ogni situazione fortuita, continua secondo un atteggiamento iniziale di "forza d'animo" che, nel tempo, diventa "resistenza attiva" alla vita e ad ogni cambiamento, anche improvviso, che a volte coglie impreparati, ma implica la reazione, il rafforzamento e la riorganizzazione, la mobilitazione delle risorse interne per affrontare qualsiasi nuova sfida.

In verità, la necessità di una rivoluzione interna come parte di un percorso di liberazione non sovversivo, ma necessario per vivere è un segno dell'essere creativo sempre guidato a indagare, elaborare, produrre, a differenza dell' *homo economicus* o consumatore, ed è tipico di ogni essere umano interessato a proiettarsi in una dimensione non ordinaria che si accampa nella conoscenza di se stessi e nello sguardo continuo nel profondo. Per questo motivo, per Remedios Varo, come per altri artisti che incontra durante lo stesso periodo della sua esistenza, è concepito e vissuto come un itinerario rituale e spirituale, "mistico", al quale dedicare tempo e cure, vivendo, per scelta, la *durée* del tempo interno, per creare le proprie caratteristiche che, in altre modalità o circostanze, potrebbero essere interpretate solo come un fenomeno di moda. Uomo o donna che sia, nella sua interezza, ognuno si dedica a ricercare l'essenza dell'esistenza, alla riscoperta della coesione interna, al rafforzamento dell'essere in se stesso come persona e della propria energia interiore.

Pertanto, il suo è un viaggio di formazione e consapevolezza che, sfortunatamente, termina troppo presto, ma sempre sostenuto da un urgente bisogno di rivoluzione interna che trova sicuramente "confluenze" con il desiderio di "cambiare vita" e "trasformare il mondo" pronunciato dai surrealisti e dal "padre" del movimento nel manifesto di fondazione, anche se Remedios vi gravita solo nel secondo periodo, gli anni Trenta, e, comunque, mantenendo sempre la sua autonomia operativa. Quando incontra gli esponenti d'avanguardia, infatti, più che chiudersi in un "giceneo" di amiche, sembra pronta a confrontarsi, a stabilire relazioni che non sono mai riducibili a rapporti di dipendenza. In effetti, anche quando pensiamo alla sua posizione silenziosa e un po' reticente, come indicato, specialmente le prime volte durante la sua partecipazione alle riunioni, dovremmo sempre immaginarla orientata a riflettere, pronta a prendere una posizione nella ferma intenzione di esprimere la propria volontà, la propria voce, anche tra gli interlocutori maschili.

### 11.1. Verifica dell'ipotesi

L'interrogativo che abbiamo tentato di risolvere nei vari capitoli, come filo conduttore di questo studio, si riferisce alla questione di chiarire fino a che punto Remedios Varo possa essere definita "surrealista". Parallelamente a tale domanda, era importante analizzare quanto si si allontanata dall'avanguardia, studiando in

maniera precisa il proprio percorso biografico e di ricerca artistica. Per rispondere a tali domande abbiamo avvalorato l'ipotesi da cui è iniziata questa indagine focalizzata su Remedios Varo come una figura atipica ed eterodossa rispetto al movimento d'avanguardia, che lungi da osservare fedelmente le questioni dogmatiche del surrealismo, svolge la sua vita e la sua esperienza artistica come un continuo laboratorio di sperimentazione, considerando le sue dinamiche, come bisogno di affermazione, di testimoniarsi in presenza e di trasformazione continua, interrotte solo dalla morte.

Al fine di rispondere all'ipotesi menzionata, abbiamo iniziato da due premesse che abbiamo considerato come condizioni necessarie per iniziare questa indagine. La prima è che Remedios Varo manifesta un desiderio urgente di cambiare e trasformarsi coerentemente con il suo itinerario di vita, i suoi diversi luoghi e le sue fasi cronologiche. Questa premessa è stata affrontata nel primo capitolo, in cui abbiamo potuto osservare i soggiorni parigini e il periodo in cui vive a Barcellona, come esperienze legate all'idea di "prendere le distanze" dai logicofobisti. Ciò significa che, da un lato, è abbastanza vicina da partecipare alle loro iniziative e, dall'altro, percepisce che non si riconosce pienamente con i loro dogmi, dal momento che non voleva nemmeno essere classificata come "artista surrealista".

Disposta, a seconda delle circostanze, anche a cambiare luogo e, fondamentalmente, a trovare nuovi stimoli, come quando si trasferisce da Madrid a Barcellona e da quest'ultima a Parigi, senza ritardi o rimpianti, l'artista mostra una personalità inconsueta, che, anzi, affronta la realtà con fermezza. Chiaramente, le situazioni, gli eventi che ha sperimentato e vissuto hanno suscitato in lei, come abbiamo menzionato, anche inquietudine, nonostante appaia ogni volta sempre più ferma e pronta ad affrontare qualsiasi vicenda. L'incertezza causata dalla guerra civile e il trauma del conflitto mondiale determinarono senza dubbio la sua "paura" e "squilibrio", sebbene non li abbia sperimentati direttamente, poiché, in entrambi i casi, si allontanò da tale clima.

La seconda premessa riguarda la scelta dell'esilio in Messico, poiché se da un lato ha suscitato dubbi, perplessità, dal momento che ha dovuto lasciare l'ambiente in cui si era formata e in cui aveva iniziato il suo viaggio creativo, tuttavia dall'altro, possiamo confermare che l'abbandono del clima europeo dell'avanguardia, che aveva conosciuto e in cui si era inserita, e che le aveva provocato molteplici interrogativi, le ha consentito, non solo di lavorare in modo indipendente, ma di raggiungere originalità operativa e tematica. L'idea di affrontare un lungo viaggio per raggiungere un paese sconosciuto come il Messico in cui "ricominciare da zero" ha sollevato senza dubbio le sue preoccupazioni, anche se quest'ultime possono a volte essere considerate un sintomo della necessità di cambiamento, che le ha permesso di affrontare la vita, talvolta con un "atteggiamento" più positivo.

L'immagine dell'"eterna fuggitiva" rappresenta, al di là di ogni "opera", la vita dinamica dell'artista, caratterizzata da movimenti continui, sempre accolti come nuove esperienze da custodire, poiché sono in grado di alimentare il suo itinerario, sollecitando non solo gli sviluppi successivi, ma anche sostenendo l'aspirazione a

quella libertà che, al di là dell'ambito personale, si configura, a livello politico e sociale, in un paese come il Messico, che assume per lei, come per altri artisti, e non solo surrealisti, che provenivano dall'Europa dopo lo scoppio del conflitto e ancor prima, il significato di un luogo mitico in cui la loro utopia di "cambiare vita e trasformare il mondo" potesse concretizzarsi.

## 11.2. Sintesi delle conclusioni

Dallo studio dei dipinti e degli scritti di Remedios Varo abbiamo tratto le seguenti conclusioni che corrispondono all'identificazione iniziale degli obiettivi generali e specifici che abbiamo proposto nella ricerca, con l'intenzione di chiarire le confluenze e le divergenze di Remedios Varo con l'ambiente surrealista e contribuire con questo studio a una revisione completa della figura dell'artista al di là dell'avanguardia surrealista.

1. Nel tentativo di rispondere alla domanda relativa alla "messicanità", possiamo dire che negli anni messicani Remedios Varo ha riunito le sue esperienze in terra spagnola, francese e, appunto, messicana in un'ibridazione che la caratterizza come un'artista versatile capace di esprimere l'eclettismo nel senso più positivo del termine, come una miscela armoniosa e fusione di elementi tratti da tendenze, principi teorici, stili, spaziando oltre una singola corrente, in questo caso l'avanguardia surrealista, per raggiungere un autentico sincretismo. Concepisce la ricchezza originale in grado di nutrirla e, attraverso un processo di assimilazione e mescolanza, gli aspetti della cultura messicana fluiscono nel fondo della sua interiorità anche se non emergono in superficie, come espressioni del *real-maravilloso*, ma trapelano nella sua immaginazione pittorica, che si distingue come un crogiolo in grado di integrare miti e archetipi universali, presenti, sebbene in modi diversi, nella cultura di ogni comunità e civiltà, dall'ovest europeo al mondo americano, come dall'est all'ovest del mondo, per rielaborarli in una proposta artistica singolare.

Infatti, in Messico, come "terra di adozione" all'estero, trova il clima adeguato per svolgere la sua ricerca, che, nel periodo messicano, coincide con la sua maturità artistica e, quindi, con la creazione di una produzione che le ha permesso di essere conosciuta e considerata come un'artista completa, il cui lavoro è stato avvalorato oltre un contesto locale e, si può dire, anche oltre un contesto nazionale. In effetti, proprio lo sviluppo dell'ultima parte del suo viaggio creativo nel paese latinoamericano, le ha permesso di raggiungere la notorietà dopo la sua morte, e di essere considerata un'"artista internazionale" a posteriori dalla critica straniera, così come dal mercato dell'arte, per la sua ricerca originale e connotativa nel contesto del novecento.

2. Riguardo alla questione della "marginalità" nel corso della vita, possiamo chiarire che nel contesto artistico messicano, la sua "posizione" appare "marginale" rispetto all'arte messicana dell'epoca, ma relativamente "centrale", se pensiamo che la sua proposta creativa si distingue proprio nel contesto

dell'"ambiente" europeo di Colonia Roma e in relazione alle influenze del surrealismo europeo nell'arte latinoamericana, nei cui riguardi si pone come un punto di riferimento. D'altra parte, nell'ambiente surrealista parigino, il fatto di presentarsi attraverso Benjamin Péret, uno dei principali esponenti dell'avanguardia, come Max Ernst per Leonora Carrington, le ha garantito di essere stata ben accolta dalla "porta principale", anche se probabilmente si è sentita "emarginata" dai surrealisti, che consideravano la donna una musa e un oggetto del desiderio, sebbene apprezzassero la sua partecipazione ai loro incontri e ad alcune mostre. In verità, l'artista stessa ha sempre cercato di andare oltre, come se, attraverso il suo atteggiamento e la sua testimonianza legata al suo percorso creativo, volesse proiettarsi oltre ogni barriera. In ogni caso, sottolineiamo che la sua esperienza diventa una testimonianza di resilienza, come segno di resistenza per coltivare la capacità di vedere, come capacità di riorganizzazione. Ciò significa che cerca sempre di recuperare energia nel territorio di confine e la divergenza è interpretabile come una necessità e una volontà di perseverare lungo e oltre il confine, che può essere considerato come uno spazio aperto e mai come un limite. Quindi, l'esperienza di "deterritorializzata", che può essere identificabile nell'esistenza di Remedios Varo, è, potremmo dire, compensata dalla "riterritorializzazione", considerando la nuova terra di adozione che la accoglie e i territori illimitati dell'arte, al di là del Surrealismo; da tale punto di vista è necessario valutare correttamente la sua produzione nella prospettiva più ampia di rivalutare gli "spazi marginali" come espressione della diversità che genera ricchezza, considerando che centro e/ o periferia sono due termini che, in verità, acquisiscono solo un valore relativo.

3. Per quanto riguarda la questione dell'automatismo psichico puro, senza alcun intervento razionale, come principio di base dell'avanguardia surrealista, possiamo affermare che l'artista si approssima alla ricerca automatica, con curiosità, per sperimentare la novità, accogliendo in modo ironico e casuale il gioco del cadavere squisito, che di per sé è tanto ironico quanto profano, e i giochi collettivi, basati sulla casualità e sull'applicazione di tecniche del *collage* e della decalcomania, come del *frottage* o del *grattage*, specialmente nella produzione grafica e pittorica, per un lavoro che si caratterizza per una combinazione autentica dei diversi *media* utilizzati e una mediazione, come un *accident* controllato, tra libertà operativa da un lato e segno e rigore compositivo dall'altro, che spesso prevalgono nella sua produzione. L'aspetto automatico coincide solo con il punto di partenza, quando l'artista si concentra essenzialmente sulla visione iniziale, perché "visualizza" l'immagine che, dall'inconscio, raggiunge gradualmente la superficie, ponendosi così nello stato di soglia, pertanto la coscienza, che la riceve, poi la disegna e la compone, con l'intervento del pensiero logico come nella narrazione di un viaggio.

Questo ci consente di confermare che Remedios Varo adotta un procedimento "contrario" a quello proposto da André Breton nel manifesto di fondazione, che, in verità, sembra molto simile al procedimento attuato da Max Ernst, che

concepisce lo sguardo come alimentatore dell'immagine, poiché, secondo lui, partendo da quest'ultima, può suggerire fantasie inconsce, attraverso un puro "stato di irritabilità". Infatti, Remedios Varo interviene con la ragione nel suo automatismo simbolico, considerando, in ogni caso, che anche i molteplici esempi di arte surrealista non possono essere riconosciuti solo come prodotti fortuiti derivati dall'automatismo, da Dalí a Magritte, e allo stesso Ernst. Per quanto riguarda la nostra artista, la condizione relativa alla cosiddetta *tabula rasa* è sostituita, inoltre, dal suo atteggiamento meditativo e, soprattutto, ironico, da un occhio critico che consiste al fondo della sua persona e non solo come una caratteristica tipica del gruppo surrealista.

4. Per quanto riguarda l'inconscio e la rimozione, tipici del surrealismo, Remedios Varo conosce la psicoanalisi di Freud e il metodo dell'associazione psichica, anche se, come André Breton, non crede nel suo valore terapeutico, però è principalmente orientata verso gli archetipi di Jung, mentre il padre-papa del movimento e i suoi esponenti inizialmente preferiscono Freud e solo successivamente approdano alla teoria dell'individualizzazione di Jung. È vero che l'artista si avvicina alla seconda fase del surrealismo, ma, nel suo itinerario, si rivolge verso la teoria di Jung proprio perché il suo universo è archetipico e totemico. In questo senso, Remedios Varo avanza lungo un percorso parallelo rispetto all'avanguardia ed esprime anche la sua ironia e il suo scetticismo verso i "padri" della psicoanalisi, sempre in modo sorridente, secondo un atteggiamento tipico di coloro che hanno assunto consapevolezza, come emerge in un'opera pittorica emblematica, *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960), che ci conduce anche a proporre ipotesi, al di là delle teorie freudiane, junghiane e adleriane, riguardo ad un'interpretazione basata sulla teoria lacaniana, pur considerando l'influenza delle idee di Benjamin Péret sull'"omicidio metaforico del padre".

5. Affrontando la questione del sogno e del metamorfismo organico in cui l'immaginazione fluisce come componenti essenziali dell'arte surrealista, abbiamo notato che Remedios Varo sembra "in linea" con ciò che indica il manifesto di fondazione dell'avanguardia riguardo al meraviglioso, ma la sua proposta creativa si distingue per una concezione orfica, riferendosi al mitico poeta, il cantore che entra nell'oscurità, esprimendo l'armonia della natura e dello spirito, secondo un ordine superiore, oggetto di mistero e conoscenza magica.

Inoltre, Remedios Varo non è interessata a illustrare i sogni nel suo lavoro creativo, ma a proporre la relazione tra sonno e veglia come stati direttamente collegati, similmente ai "vasi comunicanti" di André Breton, anche se procede per analogia, con un accostamento immediato, che rende le immagini rivelatrici e capaci di assumere molteplici significati. In tal senso, se da un lato le sue immagini sembrano affidarsi alla casualità dei processi da cui sono generate, in realtà è sempre possibile intravedere il controllo dello sguardo attento dell'artista. Il suo lavoro è caratterizzato non solo da una componente o eredità simbolista, ma anche da un'organizzazione compositiva per combinazioni e da una

"interpretazione critica" che ci ha condotto a proporre un confronto, mai prima esaminato, con il metodo daliniano. In effetti, confermiamo che Remedios Varo conosceva le opere di Salvador Dalí e, in particolare le sue creazioni degli anni Venti e Trenta, attraverso gli artisti con cui collaborò nel periodo di Barcellona, come Esteban Francés e Óscar Domínguez.

In questo senso, abbiamo potuto osservare che nella produzione di Remedios Varo, non appaiono né gli stati ossessivi né la componente erotica come impulso libidico e le "allucinazioni" sono molto limitate e, in ogni caso, confrontabili con le visioni ipnagogiche a cui si riferiscono Leonora Carrington e Max Ernst. D'altra parte, i dipinti di Remedios come l'opera daliniana sono ugualmente intrisi di alchimia e misticismo; tuttavia, questi aspetti presenti nel corso degli anni nell'opera dell'artista di Figueres, riguardano anche altri artisti, non solo surrealisti, nel contesto delle avanguardie storiche, quindi questo non spiega l'influenza diretta dell'opera daliniana in Remedios Varo. Per questi motivi, affermiamo che l'artista non ha affrontato elementi compositivi e aspetti tecnici direttamente ispirandosi a Dalí, sebbene, come quest'ultimo**,** prediliga il segno preciso, manifesti un gusto per i dettagli e l'idea della metamorfosi tra zoomorfismo e fitomorfismo a livello tecnico e del contenuto in relazione al meraviglioso. Al contrario, mostra una capacità di "vedere" criticamente che non è dettato dall'influenza dell'artista catalano, ma è il risultato della sua esperienza creativa e deriva dalla sua interpretazione personale delle leggi della natura.

6. Remedios Varo non appare "debole" né sembra dipendere da André Breton come "papa" del surrealismo, che ha concepito la "donna" come una grande promessa e garante della libertà, ma solo a livello teorico. Né è soggetta alla personalità dell'amante, in questo caso, del poeta dell'amor sublime, Benjamin Péret, suo compagno e figura carismatica dell'avanguardia; piuttosto è esattamente il contrario, perché mostra la sua forza interiore attraverso l'energia che emerge nelle sue opere. Nonostante la mancanza di prove documentali da parte dell'artista, abbiamo potuto osservare che oltre allo scambio di ideali, agli orientamenti, nonché agli eventi imprevisti che hanno dovuto affrontare durante i loro anni di vita insieme, il punto di incontro riguarda la "poesia" come fonte essenziale della sperimentazione artistica, come "illuminazione" spontanea e rivelatrice, e territorio del meraviglioso. In verità non possiamo sapere fino a che punto sia avvenuta una mescolanza di concezioni, al di là di un confronto, in alcuni casi, tra pittura e letteratura. In ogni caso, percepiamo che Remedios Varo nel suo pensiero ironico mostra un'indipendenza esplicita nel suo lavoro, allontanandosi progressivamente dall'umorismo nero e dall'erotismo archetipico dei testi poetici di Benjamin Péret.

7. Considerando il confronto, mai proposto prima, tra il livello simbolico del lavoro grafico-pittorico dell'artista e i primi film del cineasta Luis Buñuel, che sicuramente incontrò durante il suo secondo soggiorno a Parigi, e ritrovò in Messico, abbiamo convalidato il suo riferimento ad archetipi comuni appartenenti

alla coscienza individuale e al patrimonio dell'inconscio collettivo, come recupero dei legami con la psicoanalisi junghiana. Questo pone la ricerca di Remedios su uno spazio di frontiera, che trova possibili confluenze con l'itinerario contemporaneo di uno degli esponenti più accreditati dell'avanguardia. Nonostante il tema dell'eterno ritorno che causa disorientamento e genera una riflessione critica sul mistero della vita, che è presente nei film di Buñuel come nella produzione creativa di Remedios Varo, come l'*humour*, anche se ambedue concepiscono l'ironia in maniera diversa e la nostra artista non accoglie gli aspetti dell'*humour noir*. non è possibile considerarla una surrealista perché il mondo dei simboli, come ricerca significativa e non riduttiva, appartiene a esperienze creative in numerosi settori artistici e culturali diversi e procede oltre il surrealismo, sottolineando che lo stesso Breton, come Buñuel, non lo accoglie positivamente.

8. Esaminando le sue opere pittoriche, le influenze delle dottrine esoteriche e dello spiritualismo e le relazioni con l'opera di Victor Brauner e Leonora Carrington, abbiamo sottolineato che l'itinerario creativo di Remedios Varo può essere identificato come un processo alchemico. Per questo motivo, nonostante il fatto che i loro interessi e le loro aspettative possano essere teoricamente riconciliabili con l' "Alchimia della Parola" espressa da André Breton nel secondo manifesto dell'avanguardia, la verità è che Varo affronta le dottrine esoteriche per necessità personale. Per questo preferisce, nel suo viaggio di trasformazione, le teorie degli spiritualisti (Gurdjieff e Ouspensky come sostegni per il suo viaggio, però possiamo dire che conosce anche la simbologia della Blavatsky) rispetto al programma "dettato" dal padre del movimento surrealista.

L'artista immagina il percorso dell'esistenza come un itinerario di conoscenza, conducendo una ricerca continua poiché concepisce il ciclo di vita come un *continuum* che, implica anche una possibile resurrezione e sente la necessità di raggiungere la congiunzione armonica tra il sé e il cosmo, nel desiderio di raggiungere quell'integrità, come fusione tra mente e corpo, tra principio femminile e principio maschile, tra organico e inorganico, tra natura e costruzione umana, tra corpo e macchina, per raggiungere la "totalità" o "unità", come appare anche nelle creazioni di altre artiste-scrittrici contemporanee. Allo stesso tempo, esaminando le sue esperienze biografiche, affermiamo che Remedios Varo non ha paura del cambiamento, al contrario, lo conferma come un'opportunità di crescita ed è in grado di trasformarsi, come appare negli innumerevoli *alter ego* presenti nelle sue opere, come nel processo alchemico.

Inoltre, nel tentativo di ricostruire le sue relazioni con altre "dottrine", abbiamo ritenuto che la sua aspirazione a comprendere verità segrete come "illuminazioni" o rivelazioni poetiche, potesse approssimarsi all'atteggiamento verso l'esoterismo proprio del gruppo "parasurrealista" *Grand Jeu* (1928-1931), che fu completamente rifiutato da Breton, poiché considerato eterodosso. Sottolineiamo che è la prima volta che viene esaminata la relazione di Remedios Varo con questo gruppo. Dal nostro punto di vista, è molto più vicina a una "esperienza ai

limiti" che al surrealismo, dal momento che si basa continuamente sulle analogie a cui Breton si riferisce come eredità simbolista. In ciascuna delle sue opere emergono "corrispondenze", come se fossero proiettate in un universo visionario alla ricerca di simboli "con occhi familiari", che a suo tempo suggeriva Charles Baudelaire, in grado di richiamare ed evocare ulteriori risonanze. Al di là di tale simbolismo dobbiamo aggiungere che Remedios Varo integra le sue conoscenze fondendo l'alchimia e la scienza, mostrando interesse per le discipline che procedono dalla chimica alla biologia, dalla fisica all'astronomia e alla botanica, comprese le pseudoscienze come il misticismo, lo psichismo, così come le analogie tra filosofia e religione, tra spiritualismo e misticismo, tra razionalismo ed empirismo, esprimendo nella sua pittura una completa ibridazione.

9. Il viaggio di Remedios Varo si svolge, inoltre, tra spazi cosmici, sebbene l'ambiente sia la terra, nel sogno e nella veglia, nel sogno di fronte alla realtà, nell'allucinazione che a volte entra nell'ordinario, nell'universo illimitato dell'immaginazione, nel mistero della vita, indeterminato e indecifrabile, perché la sua pittura si proietta verso il sovramondo o "trasmundo", tra subconscio e superconscio, esprimendo il meraviglioso con naturalezza.

La sua ricerca si distingue per la capacità di vedere, come l'esplorazione e la chiaroveggenza, componendo una scenografia che è caratterizzata dall'armonia, dalla calma visione e predisposizione all'evento rivelatore, perché diventa scenario per il suo mondo mágico, per una visione illuminante, che invita alla ricerca pseudoscientifica ed esoterica attraverso il potere dello sguardo, capace di procedere oltre il visibile. In effetti, l'artista non segue la costruzione di una prospettiva chiara o definita, e, sebbene preferisca ambienti medievali e rinascimentali, facendo riferimento ai "primitivi", si rivolge alla pittura metafisica di Giorgio De Chirico, inizialmente considerato dai surrealisti come il loro "padrino", come se le composizioni o le scene fossero situate in un tempo assoluto, impregnate di una luce irreale come quella dei sogni nella visione reale. Confermiamo che l'artista conosceva l'opera di De Chirico attraverso Esteban Francés e, in particolare, Óscar Domínguez, che ha creato falsi delle opere del maestro, tuttavia, a nostro avviso, non è credibile, come sostengono alcuni studiosi, che lei stessa fosse espressamente orientata verso questa produzione.

10. Il lavoro pittorico di Remedios Varo è caratterizzato da un processo di embricazione che integra elementi compositivi di differenti culture e ambienti, come esempio di nomadismo culturale, e non solo traendo dagli esiti dell'avanguardia surrealista e dei suoi esponenti. Osservando i dipinti dell'artista, che suscitano curiosità, attraggono l'osservatore a indagare e cercare molteplici significati, possiamo confermare che è capace, soprattutto nella sua maturità artistica, tra gli anni Cinquanta fino alla sua scomparsa, di armonizzare, quasi "moderare" la composizione mediante "accordi", perché gli elementi simbolici sono collegati, ripetiamo, sul piano analogico. Gli oggetti che compaiono nella sua pittura sono realizzatori del desiderio, alchemici, salvifici, apotropaici,

polisignificanti nelle sue opere e sono caratterizzati dal loro armonioso sincretismo. Nella mescolanza di oggetti e figure emergono combinazioni insolite che causano un effetto di disorientamento, comune alla pittura di Giorgio De Chirico e all'avanguardia di André Breton, ma non è mai del tutto incongruo per generare *non-sense* e spaesamento come appare generalmente nella pittura surrealista.

11. L'atteggiamento ironico di Remedios Varo fa parte della sua autenticità e non coincide con gli esiti dell'umorismo nero surrealista, riferendosi all'*Anthologie dell'humour noir* di André Breton e permane sempre in una posizione moderata, senza eccessi, quindi rivela la distanza dall'atteggiamento tipico dell'avanguardia. In effetti i suoi dipinti e testi mantengono sempre una trama di significato, non producono lo *shock* dell'assenza di senso, l'assurdità che, spesso, causata dalla contraddizione estrema, condotta fino al paradosso, coincide con l'umor nero surrealista presente nell'opera letteraria della sua amica Leonora Carrington, in cui emerge la terribile e sconcertante aggressione selvaggia, che improvvisamente esplode in situazioni completamente incongrue. L'ironia di Remedios Varo, che emerge dalle sue opere pittoriche e dagli scritti, come sguardo non amaro, tragicomico o grottesco, dipende dalla capacità di vedere se stessa, attraverso il suo *alter ego*, e il mondo. L'unica sua opera che potrebbe avvicinarsi al grottesco e all'effetto di spaesamento causato dal paradosso potrebbe essere, come menzionato nell'ottavo capitolo, *Homo rodans*, che riflette il nostro "volto". La ricerca critica, propria della sua natura, deriva dall'intervento della mente per meditare, riflettere, astrarre e vedere alla giusta distanza, calibrata, discernere ogni volta nella visione in modo diverso, per mantenere uno sguardo attento e sottilmente "sorridente" della vita e del mondo, come effetto dell'esperienza, della vera conoscenza. È questo sguardo che consente o contribuisce all'armonia dell'opera, capace di riflettere la ricerca dell'equilibrio interno, come una congiunzione completa tra l'anima individuale e l'*anima mundi*, per catturare l'armonia cosmica.

12. Attraverso il suo lavoro e la sua esperienza biografica, Remedios Varo contribuisce alla rivalutazione del ruolo della donna come persona, della diversità al di là della differenza. Nella sua carriera personale, per quanto riguarda il gruppo dell'avanguardia francese, rinuncia al ruolo della "donna-musa" tipicamente surrealista, confermando l'essenza della figura femminile, la capacità di "tessere" il destino, la necessità di liberarsi dagli stereotipi consolidati, che, oltretutto, emergono anche nell'avanguardia surrealista, che considera la donna come oggetto del desiderio, compagna, amante, amica, moglie. Remedios Varo immagina il cambiamento già nell'ambiente domestico, nell'atmosfera monotona della vita quotidiana, nella dinamica delle azioni ordinarie, come emerge dalle figure degli ironici *alter ego*, che animano principalmente le sue opere pittoriche, come molteplici volti femminili che si riferiscono sempre a se stessa, rivelando ogni volta l'energia intrinseca tipica dell'essere umano. Inoltre, questi diversi volti

esprimono il potenziale creativo dell'essere femminile, capace per sua natura di guidare, proteggere, prendersi cura, organizzare, generare, come nelle antiche civiltà del Mediterraneo che si distinguevano per un'organizzazione matriarcale della comunità sociale, come la dea Cibele, la Madre Terra, per vedere oltre, come la Pizia o la Sibilla di Cuma, basando l'esistenza sulla continua ricerca di integrità e assumendo consapevolezza per esprimere la propria voce.

Riesaminare, per un'affinità di propositi, la sua amicizia con Leonora Carrington, come legame indissolubile, ha permesso di aggiungere elementi per riscoprire e valorizzare il ruolo femminile nell'arte, evidenziando il desiderio di conoscenza, esplorazione e affermazione che emerge nelle sue creazioni pittoriche e nei suoi scritti, come emblema della liberazione dal sistema di convenzioni, anche dai *varones*, dal pensiero convergente che consente solo l'omologazione, così da prevedere una traiettoria divergente di creazione ed edificazione attraverso l'illuminazione intuitiva e la ricerca critica, per morire a se stessi e rinascere ogni volta diversa e più completa, per la catarsi, assumendo la vera conoscenza.

In questo senso, non vi è dubbio che entrambe contribuiscono, in ogni circostanza e contesto, a esprimere un universo totemico pieno di presenze simboliche, proiezioni di un mondo interiore che si riflette nella scena quotidiana, al di là di percorsi sconosciuti ma praticabili propri del meraviglioso, stimolato dall'onnipotenza del desiderio, superando lo "stato di soglia" nella continua transizione tra sogno e veglia, realtà e immaginazione, dove il mondo dei sogni e della fantasia diventa non solo l'unica verità o realtà, ma l'unica scelta possibile per elevarsi a un livello superiore rispetto alla dimensione quotidiana.

13. Rispetto allo stile di Remedios Varo, spesso è stato definito, in maniera un po' riduttiva, narrativo e illustrativo, però non è dichiaratamente fantastico perché si caratterizza per un alone di mistero, che emerge spesso nelle proposte creative del realismo magico, tanto che lei può essere considerata un punto di riferimento per il loro sviluppo, anche se non esprime nelle sue opere uno sguardo freddo e oggettivo. L'artista, sebbene proponga la sperimentazione di tecniche innovative comparabili con quelle propriamente surrealiste, utilizza anche le tecniche degli artisti "primitivi" nella produzione più rilevante, in cui predilige, come i preraffaelliti o gli artisti de *le rappel à l'ordre*, l'arte medievale e rinascimentale italiana e fiamminga; in questo senso le sue opere sono esempi di una rinnovata ibridazione tra antico e moderno. Infatti, nonostante mostri interesse per le tecniche surrealiste come il *collage*, la decalcomania, il *frottage*, il *grattage*, il *fumage* con cui continuerà a sperimentare, è in grado di integrare i processi di tecniche antiche come la tempera a uovo, la tecnica mista tradizionale e l'applicazione di strati di velature a olio sovrapposte secondo la *grisaille* spesso utilizzata dai pittori fiamminghi come Hieronymus Bosch. In verità, questo repertorio di tecniche antiche si combina propriamente negli esiti del suo ultimo periodo, in cui ha realizzato le opere più emblematiche e connotative del suo itinerario, tanto da renderlo riconoscibile nell'arte contemporanea e avvalorato dagli attuali critici, senza tralasciare di dedicarsi parallelamente al gioco del

cadavere squisito che continua come passatempo con la sua amica Leonora in Messico. In questo senso, riteniamo che prosegue nelle continue allusioni ai metodi della pittura antica, lungi dall'essere un esercizio anacronistico, come altri artisti, tra i quali coloro che si avvicinano al realismo magico o il De Chirico post-metafisico degli anni Quaranta e Cinquanta, nel suo universo personale condotto in maniera autonoma, isolandosi deliberatamente dal vortice della novità come fine a se stessa, cosa che l'avanguardia non sempre ha saputo gestire. In tal senso, Remedios Varo nelle sue opere più note ha applicato l'ibridazione nell'adozione di tecniche, assumendo una metodologia operativa in cui la mescolanza di procedure come la tempera e l'olio generalmente su tavola, non sempre si rispecchia adeguatamente nelle schede tecniche del catalogo ragionato, in cui viene indicato che si trattava, a prima vista, di pittura a olio, però trascurando le singolarità simboliche e cromatiche della pittura eseguita per sovrapposizione di velature. Su questo si radica la sua originalità, un processo lento, che indubbiamente è la risposta fedele che Varo ha dato alla sua deriva biografica, basata sull'intuizione, l'iniziazione, l'autorealizzazione di cui la sua pittura è la radiografia, come cammino di apprendimento umile e continuo, solo desumibile dal profondo di se stessa, come compito per la perfezione spirituale e come metafora della libertà creativa e pertanto della vita. Così Ulisse e il Minotauro, ragione e istinto al femminile, conferiscono un valore universale al suo lavoro. Il suo virtuosismo tecnico è un esempio di integrazione, come metodo di lavoro, che corre parallelamente a suggerimenti derivati dalla conoscenza di altre esperienze creative nella storia dell'arte, sia del passato che del presente. Tuttavia, quella meticolosa attenzione ai dettagli, che prevale nel quadro, rende l'idea di un'organizzazione mentale molto misurata nella sua proposta artistica, sempre basata sulla variazione nonostante le sue costanti formali, permettendole di essere dinamica nelle sue creazioni che incorporano molteplici significati e domande infinite, che si allineano perfettamente con i misteri della vita.

Dalle considerazioni finora indicate, sembra che, in relazione al surrealismo, Remedios Varo si collochi in una posizione "anomala" o eterodossa, non completamente legata all'ortodossia dettata da André Breton, con l'intenzione di esprimersi per affermarsi, escludendo qualsiasi classificazione e posizionandosi come "divergente" capace di proporre, nel tempo, la propria linea di ricerca che riunisce il fantastico, il visionario, l'onirico, il misterioso, l'irreale, il surreale in un incredibile sincretismo. Considerarla solo surrealista significa relegarla agli anni della sua formazione ed ai suoi primi sviluppi, senza considerare il percorso compiuto nel periodo de *le rappel à l'ordre*, in cui si situano e condensano a livello internazionale una varietà e una molteplicità di espressioni arrtistiche prossime al realismo magico, all'espressionismo, al neosurrealismo rispetto alle aggregazioni artistiche dell'espressionismo astratto e dell'informale. Riguardo a questi ambiti di ricerca, Remedios Varo, in un certo senso, è capace di accogliere e mediare le varie esperienze e sperimentazioni, tra surrealismo europeo e *real-maravilloso* latinoamericano, di operare una fusione sincretica tra due mondi culturali diversi, individuando analogie e archetipi comuni, combinando una

varietà di elementi attraverso un processo non solo di assimilazione, ma di rielaborazione e reinterpretazione per esprimere il suo proprio modo di operare e il suo proprio mondo, diventando nel contesto messicano un tramite per lo sviluppo di ulteriori ricerche.

Nel suo percorso "fluido", segnato dal dinamismo e sempre pronto a ricevere il cambiamento nella trasmissione continua di energie che diventa anche una riserva perenne per nutrirsi, alla ricerca di se stessa, di una dimensione interna che consenta la costruzione, sembra orientata a trovare sempre una via d'uscita dal conformismo, nella volontà di infrangerlo, in modo da poter inizialmente consentire e abbracciare gli ideali promossi dal fervore surrealista per poi rinunciarvi. In verità, questo dipende essenzialmente dalla sua natura rivoluzionaria, dal desiderio, quindi, di avanzare oltre i parametri stabiliti per eliminarli e credere in un'idea diversa del mondo e della vita rispetto alla consuetudine e, quindi, anche alternativa alla "ripetizione" che, a volte, si genera anche in un movimento d'avanguardia che, a lungo termine, può cristallizzarsi e non lasciare spazio alle variazioni.

Il suo itinerario presenta una sua specificità che, almeno, si discosta dal "fondo comune", sebbene derivi da un patrimonio di conoscenza e da una concezione che può essere collegata non solo a un clima, ma anche a numerosi ambienti e differenti contesti che possono sicuramente alimentare un bagaglio personale, però caratterizzato da inflessioni e declinazioni di una "voce alternativa" aperta e di una mente capace di rielaborare per raggiungere esiti che si distinguono per un proprio stile inconfondibile. Quest'ultimo deriva da un universo armonico e da un eclettismo tra simbolismo e surrealismo, tra fantastico e reale, tra realismo magico e metafisica, che anticipa perfino gli artisti che attraversano le avanguardie e che negli ultimi decenni hanno basato il loro universo creativo sull'ibridazione. In questo modo, Remedios Varo, artista con un percorso nomadico, senza essere una pura surrealista e senza essere d'altra parte, una pittrice anacronista o citazionista, ha raggiunto un linguaggio personale, in cui la libertà dell'atto creativo stesso è metafora di un processo continuo di apprendimento, di uno stato d'animo, di una metamorfosi e della propria risposta ai misteri dell'esistenza dell'universo ma anche della sua stessa vita.



Fig. 157. Varo, R. (1955). *El flautista* (dettaglio). [Olio con incrostazioni di madreperla su masonite, 77 x 95 cm]. Opera fotografata nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. © Archivio Remedios Varo, MAM, Messico D. F., eredità di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano.

## 12. INTRODUCCIÓN

Esta investigación es un estudio específico sobre la artista Remedios Varo (Anglés, 1908 - Ciudad de México, 1963), la cual ya fue en parte objeto de estudio en el año 2015 en el trabajo final de Licenciatura en Literatura Comparada y Crítica Literaria *El paisaje totémico entre lo real y el immaginario en el universo femenino de Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*. Ya en esa investigación la experiencia creativa y existencial de figuras femeninas del siglo XX tuvo como objetivo principal examinar cuestiones y temas específicos que redundan en la trayectoria de cada una de ellas en la identificación entre vida y arte. Partiendo de lo que pudimos descubrir en ese trabajo, nos hemos propuesto una investigación centrada en examinar una personalidad única, Remedios Varo, que ha contribuido a enriquecer con su propio camino creativo el mundo del arte y el clima literario de su tiempo y el nuestro. Así, su evolución personal muestra una voluntad de autorrealización claramente divergente, mientras que los aspectos críticos de sus pinturas y papeles escritas hasta los últimos años de su vida han valorizado y redescubierto a la artista como una figura importante en la historia artística y en la crítica contemporánea que reúne en su trabajo muchos aspectos en una auténtica hibridación. Su legado se distingue por su autenticidad y la experimentación en el contexto cultural e histórico de los años treinta y cuarenta del siglo XX y su desarrollo en las décadas siguientes, hasta su muerte en 1963.

Nuestro interés es estudiar el itinerario de Remedios Varo para establecer una comparación con el surrealismo y comprender las diferencias y similitudes entre su trabajo y el de la vanguardia, para responder, en cierto sentido, a la pregunta *Remedios Varo, peintre surréaliste?* planteada por Catherine García en el título de su libro publicado en 2007, ya que pretendemos profundizar el análisis para entender si realmente se puede considerar una artista surrealista, aunque nunca se reconociera como tal.

En este caso, volver sobre los pasos de la vida y obra de Remedios Varo revela una serie de cuestiones relacionadas con el clima cultural en el que actúan los logicofobistas que conoce en Barcelona y con el entorno surrealista francés cuando se queda en París, aunque siempre manifestara resistencia a unirse al movimiento vanguardista porque prefería mantener las distancias y conservar su autonomía, evitando cualquier clasificación. La intención es analizar y explorar aspectos de su itinerario, como una combinación de arte y vida para la comprensión, a través del análisis filológico y comparativo de las fuentes, de influencias de la vanguardia fundada por André Breton en 1924. Las preguntas que nos hemos hecho son:¿cómo interpreta los principios del movimiento y si, en algunos períodos de su trabajo, parece estar implícitamente involucrada o, en cambio, se distingue como divergente y si el surrealismo para ella fue solo una fase de su investigación o si sus principios y tecnicas la acompañaron a lo largo de todo el itinerario creativo. En este caso nos centramos en la historia de su vida, que coincide, como hemos mencionado, con su itinerario creativo, con el fin de

profundizar en la complejidad sociocultural de su tiempo, y así examinar e identificar padrones y temas que puedan compararse, por contrastes o analogías, con algunos exponentes surrealistas. Los estudios realizados por Isabel Castells Molina, Janet A. Kaplan, Masayo Nonaka, han mencionado su relación con la corriente surrealista, pero tal vez no han abordado un análisis completo de los trabajos pictóricos y de los escritos, para detectar similitudes y diferencias con los conceptos y las producciones artísticas de Esteban Francés, Óscar Domínguez, Victor Brauner, Giorgio De Chirico, con la poética de Benjamin Péret, con las concepciones creativas de Salvador Dalí, y Luis Buñuel.

En su deseo de establecerse principalmente como persona, más allá de ser artista y mujer, Remedios Varo manifiesta a través de sus resultados creativos y personales, el derecho a la diversidad como una divergencia con respecto a los parámetros habituales y expresa la energía potencial de la mirada donde se genera el deseo de ver más allá de los superficial, implicando la extrapolación de las dos caras de la "Erma", mediante el binomio trágico-cómico. Nuestro interés, por lo tanto, es realizar una investigación iconográfica e iconológica que pueda desencadenar un debate crítico en el campo interpretativo. Su pintura se ha llamado "cerebral", porque en ella vive lo real al mismo tiempo que lo imaginario, razón y fantasía, como territorio maravilloso junto con un ojo vigilante e irónico asumiendo inflexiones y variaciones específicas en su camino creativo. Remedios Varo es un ejemplo emblemático de la omnipotencia del deseo subversivo de conocimiento, orientada a regenerar y hacer su propia revolución interior expresando su poder imaginativo. A través de metáforas y símbolos**,** muy presentes en sus creaciones, como la hibridación de figuras y la mezcla, a veces, desconcertante de objetos simbólicos, expresa y testifica la cultura nómada de su y nuestro tiempo. El propósito de la investigación que se ha centrado en analizar la obra y la figura de Remedios Varo para estudiar las relaciones con el surrealismo, se expande también para examinar otras influencias concomitantes, como la pintura metafísica o el entorno cultural del nuevo mundo donde migra, que en parte, en manera directa o indirectamente, se reflejen en su creación pictórica y literaria, con el fin de contribuir a una revisión completa de esta figura como persona, mujer y artista.

# 13. CONCLUSIONES

En este estudio hemos considerado el itinerario creativo de Remedios Varo, profundizando en los diversos temas y los diferentes aspectos iconográficos, iconológicos y estilísticos de su producción y las etapas decisivas para su formación, así como las fases o momentos de su existencia en estrecha unión con la propuesta artística, para identificar y aclarar las "intersecciones" y las "relaciones" o las interferencias con el surrealismo, que son múltiples, aunque mantenga su independencia. De hecho, se enfrenta al clima artístico y cultural del siglo XX, desde los años treinta hasta principios de los sesenta, con una investigación singular que le permite participar en las experiencias más características que se manifiestan a nivel internacional. Claramente, el "aura" supranacional se le confiere también por el hecho de que su formación tiene lugar en Europa y en el extranjero, en dos áreas diferentes que han sido una parte decisiva de su camino de vida y creación, logrando integrar lo extraído de ambos como experiencia diaria, de acuerdo con un proceso de asimilación y mezcla, como crisol de sincretismo auténtico. Alimentándose de culturas y entornos fundamentalmente, aunque no por completo, diferentes, ella avanza en la firme voluntad de proyectarse más allá de la meta alcanzada, que para ella nunca fue considerada la última. "Con lo que te educas, te lo dan dogmáticamente, lo que encuentras lo conquistas tú mismo" (Varo, citado por Reyes Vega, 2017)[791] es una expresión que permite captar su personalidad.

Su curiosidad, su intenso deseo de saber, la llevaron a recorrer caminos a veces inexplorados, no solo a nivel artístico, sino también a nivel biográfico, aunque a veces fueran dictados por necesidades contingentes como el "exilio voluntario", instándola a experimentar no solo por el bien de la novedad, sino para prepararse, profundizar, mejorar para alcanzar una madurez artística que consiguió sus resultados más relevantes entre los años cincuenta y principios de los sesenta. Al mismo tiempo, este deseo que se ha manifestado constantemente en ella para poder expresar plenamente su creatividad, es el mismo que la llevó a profundizar en sí misma, a conocerse, a ser más consciente frente a los eventos concomitantes de la existencia, sin perder las energías, más bien nutriéndolas a través de la llegada continua a un mayor conocimiento que, en forma de doctrinas y teorías como las alquímicas, esotéricas, espiritualistas, le han permitido encontrar apoyo y perseverar en la intención propuesta del autoconocimiento como proceso creativo, para lograr nuevos objetivos, cada vez más diferentes y ambiciosos.

"Testificarse a sí misma" puede ser la expresión más apropiada para la naturaleza de Remedios Varo, caracterizada por la firmeza y la fuerza interior, aunque a veces "angustiada", como aparece en su obra *Angustia* (1947), bloqueada por un hilo que envuelve su cuerpo en sus "viajes" o más bien sus "viajes inesperados", frente a situaciones de la vida con extrema energía. Siempre

[791] Recuperado de https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/06/remedios-varo-1a-parte-espanol/ (20/06/2020).

capaz de aceptar lo inesperado y sacar el mejor provecho de cada situación fortuita, continúa de acuerdo con una actitud de "entereza" inicial que, con el tiempo, se convierte en "resistencia activa" a la vida y a cualquier cambio, incluso repentino, que a veces acoge sin preparación, pero eso implica reaccionar, fortalecer y reorganizar, movilizar recursos internos para enfrentar cualquier nuevo desafío.

En verdad, la necesidad de una revolución interna como parte de un camino de liberación no subversiva, pero necesaria para vivir es un signo del ser creativo siempre impulsado a investigar, elaborar, producir, a diferencia del *homo economicus* o consumidor, y es propio de todo ser humano interesado en proyectarse hacia una dimensión no ordinaria que acampa en el conocimiento de uno mismo y en la mirada de reiteración en lo profundo. Por esta razón, para Remedios Varo, como para otros artistas que conoce en el mismo período de su existencia, se concibe y se vive como un itinerario ritual y espiritual "místico", al que dedicar tiempo y cuidado, viviendo, por elección, la *durée/* duración del tiempo interno, para crear sus propias características que, de otra manera y circunstancias, solo podrían interpretarse como un fenómeno de moda. El hombre o la mujer que concibe y tiende a alcanzar la totalidad, se dedica a buscar la esencia de la existencia, redescubrir la cohesión interna, fortalecer el ser en sí mismo como persona y su propia energía interior.

Por lo tanto, el suyo es un viaje de formación y sensibilización que, desafortunadamente, termina demasiado pronto, pero siempre respaldado por una necesidad urgente de revolución interna que seguramente encuentra "confluencias" con el deseo de "cambiar la vida" y "transformar el mundo" pronunciado por los surrealistas y por el "padre" del movimiento en el manifiesto fundador, incluso si Remedios Varo gravitó hacia la vanguardia solo en su segundo período, en los años treinta, y sin embargo siempre manteniendo su autonomía operativa. Cuando se encuentra con los exponentes de vanguardia, de hecho, más que encerrarse en un "gineceo" de amigas, parece lista para confrontar, para establecer relaciones que nunca son reducibles a relaciones de dependencia. De hecho, incluso cuando pensamos en su posición silenciosa y algo reticente, como hemos indicado, especialmente en las primeras veces durante su participación en sus reuniones, siempre debemos imaginarla orientada a reflexionar, lista para tomar una posición en la firme voluntad de expresar su propia voluntad, su propia voz, incluso entre interlocutores masculinos.

### 13.1. Verificación de la hipótesis

La pregunta que se ha tratado de resolver en los diversos capítulos, como hilo conductor de este estudio, se refiere a la cuestión de hasta qué punto puede definirse a Remedios Varo como "surrealista". En paralelo a esa cuestión era importante analizar cuánto se distanciaba de la vanguardia, siempre estudiando su vida y su propio camino de investigación artística. La respuesta a estos

interrogantes nos ha permitido evaluar la hipótesis a partir de la cual comenzó esta investigación centrada en Remedios Varo como una figura atípica y heterodoxa con respecto al movimiento de vanguardia, que lejos de servir fielmente a cuestiones dogmáticas del surrealismo, hace de su vida y de su arte un laboratorio continuo de experimentación considerando su dinámica como necesidad de afirmación, presencia y transformación continua solo interrumpida por la muerte.

Para dar respuesta a la hipótesis mencionada hemos partido de dos premisas que hemos considerado condiciones necesarias para iniciar esta investigación. La primera es que Remedios Varo manifiesta un deseo urgente de cambiar y transformarse coherente con su itinerario vital, sus distintas localizaciones y etapas cronológicas. Esta premisa ha sido abordada en el primer capítulo, donde hemos podido observar estancias parisinas así como el período en que vivió en Barcelona, como experiencias relacionadas con la idea de "distanciamiento" con los logicofobistas. Esto se traduce en que, por un lado, está lo suficientemente próxima para participar en sus iniciativas y, por otro percibe que no se reconoce plenamente con sus dogmas, por lo que tampoco quería ser clasificada como una "artista surrealista".

Dispuesta, según las circunstancias, también a cambiar de lugar y, fundamentalmente, a encontrar nuevos estímulos, como cuando de Madrid se mudó a Barcelona y de esta última a París, sin demora ni arrepentimiento, la artista no muestra una personalidad habitual, de hecho, se enfrenta a la realidad con firmeza. Claramente, las situaciones, los eventos que experimentó despertaron en ella, como hemos mencionado anteriormente, también inquietud, a pesar de parecer cada vez más firme y preparada para enfrentar cualquier vicisitud. La incertidumbre suscitada por la Guerra Civil y el trauma del conflicto mundial sin duda determinaron su "miedo" y "desequilibrio", aunque no los viviera directamente, ya que, en ambos casos, se alejó de este clima.

La segunda premisa es que la elección del exilio en México si por un lado le dio lugar a dudas, perplejidades, a tener que abandonar el entorno en el que se había formado y en el que había comenzado su propio viaje creativo, sin embargo, por otro lado, pudimos confirmar que el abandono del clima europeo de vanguardia, que ella había conocido y en el que se había insertado y que le había provocado múltiples preguntas, le permitió, no solo trabajar de forma independiente, sino lograr originalidad operativa y temática. La idea de afrontar un largo viaje para llegar a un país desconocido como México en el que "comenzar desde cero", sin duda despertó sus preocupaciones, a pesar de que este último se puede considerar, a veces, como un síntoma de la necesidad de cambio, lo que le permitió afrontar la vida, a veces con una "actitud" más positiva.

La imagen de la "eterna fugitiva" representa, más allá de cualquier "trabajo", la vida dinámica de la artista, caracterizada por movimientos continuos, siempre recibidos como nuevas experiencias para ser atesoradas, ya que estas son capaces de alimentar su itinerario, instando no solo desarrollos posteriores, sino también apoyando la aspiración a esa libertad que, más allá del nivel personal, está configurada, a nivel político y social, en un país como México, que asume para

ella, como para otros artistas, y no solo surrealistas, que vinieron de Europa después del estallido del conflicto e incluso antes, el significado de un lugar mítico en el que su utopía de "cambiar la vida y transformar el mundo" podía fluir adecuadamente.

## 13.2 Resumen de las conclusiones

Del estudio de las pinturas y escritos de Remedios Varo hemos extraído las siguientes conclusiones que corresponden a la inicial identificación de los objetivos generales y específicos que propusimos en la investigación, con la intención de aclarar las confluencias y las divergencias de Remedios Varo con el entorno surrealista, y de contribuir con este estudio a una revisión completa de la figura de la artista más allá de la vanguardia surrealista.

1. En el intento de responder a la cuestión planteada de la "mexicanidad", podemos decir que en los años mexicanos Remedios Varo reúne sus experiencias en tierra española, francesa y mexicana en una hibridación que la caracteriza como una artista versátil capaz de expresar el eclecticismo en su sentido más positivo, como una mezcla armoniosa y fusión de elementos extraídos de tendencias, principios teóricos, estilos, espaciando más allá de una sola corriente, en este caso la vanguardia surrealista, para alcanzar un auténtico sincretismo. Concibe la riqueza original capaz de nutrirla y, a través un proceso de asimilación y mezcla, los aspectos de la cultura mexicana fluyen en las profundidades de su interioridad aunque no emerjan a la superficie, como expresiones de lo real-maravilloso, sin embargo, a su imaginación pictórica, que se destaca como un crisol, capaz de integrar mitos y arquetipos universales, presentes, aunque de diferentes formas, en la cultura de cada comunidad y civilización, desde el oeste europeo hasta el mundo americano, como del este al oeste del mundo, para reelaborarlos en una propuesta artística singular.

De hecho en México, como "tierra de adopción" en el extranjero, encuentra el clima adecuado para realizar su investigación que, en el periodo mexicano, coincide con su madurez artística y, por lo tanto, con la creación de una producción que le ha permitido ser conocida y considerada como una artista integral, cuyo trabajo se ha mejorado más allá de un contexto local y, se puede decir, incluso más allá de un contexto nacional. De hecho, precisamente el desarrollo de la última parte de su viaje creativo en el país latinoamericano, le ha permitido alcanzar notoriedad después de su muerte, para ser considerada una "artista internacional" en retrospectiva por críticos extranjeros, así como por el mercado del arte, por su investigación original y connotativa en el contexto del siglo XX.

2. Sobre la cuestión de la "marginalidad" a lo largo de la vida, podemos aclarar que en el contexto artístico mexicano su "posición" aparece "marginal" en comparación con el arte mexicano de la época, pero relativamente "central", si

pensamos que su propuesta creativa se destaca precisamente en el contexto del "entorno" europeo de Colonia Roma y en relación a las influencias del surrealismo europeo en el arte latinoamericano, de las cuales actúa como termino de referencia.

Por otra parte, en el entorno surrealista parisino, el hecho de presentarse a través de Benjamin Péret, uno de los principales exponentes de la vanguardia, como Max Ernst para Leonora Carrington, le garantizó ser bien recibida por "la puerta principal", aunque es probable que se sintiera "marginada" por los surrealistas, quienes consideraban a la mujer como musa y objeto de deseo, aunque agradecieron su participación en sus reuniones y en algunas exposiciones. En verdad, la propia artista siempre trató de ir más allá, como si, a través de su actitud y su testimonio relacionado con su trayectoria creativa, quisiera proyectarse más allá de cualquier barrera. En cualquier caso subrayamos que su experiencia se convierte en un testimonio de resiliencia, como un signo de resistencia para alimentar la capacidad de ver, como una capacidad de reorganización; esto significa que siempre intenta recuperar energía en el territorio fronterizo, y la divergencia es interpretable como una necesidad y voluntad de perseverar a lo largo y a través el *limes/* el límite, lo que se puede considerar como un espacio abierto y nunca como un cierre. Entonces, la experiencia de "desterritorializada", que puede ser identificable en la existencia de Remedios Varo es, podríamos decir, compensada por la "reterritorialización", considerando la nueva tierra de adopción que la acoge y los territorios ilimitados del arte, más allá del surrealismo, por lo que es necesario valorizar adecuadamente su producción en la perspectiva más amplia de reevaluar los "espacios marginales" como una expresión de la diversidad que genera riqueza, considerando que centro y/ o periferia son dos términos que, en verdad, solo adquieren un valor relativo.

3. Con respecto al enfoque del automatismo psíquico puro, sin ninguna intervención racional, como principio básico de la vanguardia surrealista, podemos afirmar que la artista aterriza en la búsqueda automática, con curiosidad, para experimentar la novedad, acogiendo de manera irónica y casual el juego de cadáver exquisito, que en sí mismo es tan irónico como profano, y los juegos colectivos, basados en la suerte, y aplicando las técnicas de collage y decalcomanía, como el *frottage* o *grattage*, especialmente en la producción gráfica y pictórica, para un trabajo, que se caracteriza por una combinación de diferentes técnicas utilizadas y una mediación, como un "accidente" controlado, entre la libertad operacional por un lado y el signo y el rigor compositivo por el otro, que a menudo prevalecen en su producción. El aspecto automático coincide solo con el punto de partida, cuando la artista se concentra esencialmente en la visión inicial, porque "visualiza" la imagen que, desde el inconsciente, alcanza gradualmente la superficie, colocándose en el estado umbral, por tanto, a la conciencia, que la recibe y luego la dibuja y la compone, con la intervención del pensamiento lógico como en la narración de un viaje.

Esto nos permite confirmar que Remedios Varo adopta un procedimiento "contrario" al propuesto por André Breton en el manifiesto de fundación, que, en verdad, parece muy similar al procedimiento implementado por Max Ernst, quien concibe la mirada como un potenciador de la imagen, a partir de esta última, ya que, según él, puede sugerir fantasías inconscientes, de acuerdo con un "estado de irritabilidad" pura. Por lo contrario Remedios Varo interviene con la razón en su automatismo simbólico, considerando, en cualquier caso que también los ejemplos múltiples del arte surrealista no pueden reconocerse solo como productos fortuitos derivados del automatismo, desde Dalí hasta Magritte, y el propio Ernst. Con respecto a nuestra artista, el estado relativo a la llamada *tabula rasa* se reemplaza, además, por su actitud meditativa y, sobre todo, irónica, con un ojo crítico que consiste en el fondo de su carácter y no solo como característica típica del grupo surrealista.

4. Respecto a lo inconsciente y lo alejado, típico del surrealismo, Remedios Varo conoce el psicoanálisis de Freud y el método de asociación psíquica, aunque, al igual que André Breton, no cree en su valor terapéutico, pero está dirigida principalmente a los arquetipos de Jung, mientras que el padre-papa del movimiento y sus exponentes al principio prefieren a Freud y solo más tarde llegan a la teoría de la individualización de Jung. Es verdad que la artista se acerca a la segunda fase del surrealismo, pero su trayectoria creativa se dirige hacia la teoría de Jung precisamente porque su universo es arquetípico y totémico. En este sentido Remedios Varo avanza por un camino paralelo con respecto a la vanguardia y expresa, también, su ironía y escepticismo hacia los "padres" del psicoanálisis, siempre de forma sonriente, propia de aquellos que se han vuelto conscientes de sí mismos, como se muestra a través de una obra pictórica emblemática, *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960), que también nos lleva a plantear hipótesis, más allá de las teorías freudiana, jungiana y adleriana, sobre una interpretación basada en la teoría lacaniana, incluso considerando las influencias de la ideas de Benjamin Péret sobre el "asesinato metafórico del padre".

5. Abordando la cuestión del sueño y el metamorfismo orgánico en el que fluye la imaginación como componentes esenciales del arte surrealista, hemos notado que Remedios Varo parece "en línea" con lo que dice el manifiesto de fundación de la vanguardia sobre lo maravilloso, pero su propuesta creativa se destaca por una concepción órfica, refiriéndose al poeta mítico, al cantante que entra en la oscuridad, expresando la armonía de la naturaleza y el espíritu, según un orden superior, objeto de misterio y conocimiento mágico.

Además, Remedios Varo no está interesada en ilustrar los sueños en su obra creativa, sino en proponer la relación entre el sueño y la vigilia como estados directamente conectados, de manera similar a los "vasos comunicantes" de André Breton, pero procede por analogía, con un enfoque inmediato que hace que las imágenes sean reveladoras y asuman múltiples significados. De tal modo que si,

por un lado, sus imágenes parecen confiar en la casualidad de los procesos a partir de la cuales se generan, en realidad se puede vislumbrar siempre el control de la mirada vigilante de la artista. Su trabajo se caracteriza no solo por un componente o legado simbolista, sino también por una organización de la composición por combinaciones y una "interpretación crítica" que nos ha llevado a proponer una comparación, nunca examinada hasta ahora, con el método daliniano. De hecho confirmamos que Remedios Varo conoció las obras de Salvador Dalí y especialmente sus creaciones de las décadas de 1920 y 1930, a través de los artistas con los que colaboró en el período de Barcelona, como Esteban Francés y Óscar Domínguez.

En este sentido, hemos podido observar que en la producción de Remedios Varo no aparecen ni los estados obsesivos ni el componente erótico, como impulso libidinal, y las "alucinaciones" son muy limitadas y, en cualquier caso, comparables con las visiones hipnagógicas a las que Leonora Carrington y Max Ernst se refieren. Por otra parte las pinturas de Remedios como la obra daliniana están igualmente imbuidas de alquimia y misticismo; sin embargo, estos aspectos presentes a lo largo de los años en la obra del artista de Figueras, también concierne a otros artistas, no solo surrealistas, en el contexto de las vanguardias históricas, por lo que esto no explica la influencia directa de la obra daliniana en Remedios Varo. Por estos motivos afirmamos que la artista no abordó directamente elementos compositivos y aspectos técnicos inspirados directamente en Dalí, aunque coincide con él en el uso de signos precisos, gusto por el detalle, y la idea de metamorfosis entre zoomorfismo y fitomorfismo a nivel técnico y de contenido en relación a lo maravilloso. Por lo contrario, muestra una capacidad para "ver" críticamente que no está dictada por la influencia del artista catalán, sino que es el resultado de su propia experiencia vivencial y que deriva de su interpretación personal de las leyes de la naturaleza.

6. Remedios Varo no se muestra "débil" ni parece dependiente de André Breton como "papa" del surrealismo, quien concibió a la "mujer" como una gran promesa y garante de la libertad, pero solo en un nivel teórico. Tampoco estuvo sujeta al tópico de amante, en este caso, del poeta del amor sublime, Benjamin Péret, su compañero y figura carismática de la vanguardia; más bien es todo lo contrario, porque muestra su fuerza interior a través de la energía que emerge en sus obras. A pesar de la falta de evidencia documental por parte de la artista, hemos podido observar que más allá del intercambio de ideales, flujos, así como de acontecimientos inesperados a los que se enfrentaron durante sus años de convivencia, existe el punto de encuentro de la "poesía" como una fuente esencial de su experimentación artística, como "iluminación" espontánea y reveladora, y territorio de lo maravilloso. En verdad no podemos saber en qué medida se produjo una mezcla de concepciones, más allá de una comparación, en algunos casos, entre pintura y literatura. En cualquier caso, percibimos que Remedios Varo en su pensamiento irónico muestra una independencia explicita en su

trabajo, que la aleja progresivamente del humor negro y el erotismo tan arquetípico de los textos poéticos de Benjamin Péret.

7. Considerando la comparación, nunca propuesta antes, entre el nivel simbólico de la obra gráfica y pictórica de la artista y las primeras películas cinematográficas del cineasta Luis Buñuel, que seguramente conoció durante su segunda estancia en París, y lo volvió a encontrar en México, hemos validado su referencia a arquetipos comunes pertenecientes a la conciencia individual y al patrimonio del inconsciente colectivo, como recuperación de los vínculos con el psicoanálisis junguiano. Esto sitúa la investigación de Remedios en una frontera espacial, que encuentra posibles confluencias con el itinerario contemporáneo de uno de los exponentes más acreditados de la vanguardia. A pesar de que el tema del eterno retorno que provoca desorientación y genera una reflexión crítica sobre el misterio de la vida, esté presente tanto en las películas de Bunuel como en la producción creativa de Remedios Varo, como el humor, aunque concebido en manera diferente, porque el cineasta prefiere el humor negro, no es posible considerarla una surrealista porque el mundo de los símbolos, como investigación significativa y no reductiva, pertenece a experiencias creativas en numerosos campos artísticos y culturales diferentes y va más allá del surrealismo, subrayando que el mismo Breton, como Buñuel, no lo acoge favorablemente.

8. Examinando sus obras pictóricas, las influencias de las doctrinas esotéricas y del espiritualismo y las relaciones con la obra de Victor Brauner y Leonora Carrington hemos señalado que el itinerario creativo de Remedios Varo se puede identificar como un proceso alquímico. Por esta razón, a pesar de que sus intereses y expectativas pudieran formalmente estar reconciliados con la "Alquimia de la Palabra" expresada por André Breton en el segundo manifiesto de la vanguardia, lo cierto es que Varo se acerca a las doctrinas esotéricas por necesidad personal. Es por ello que prefiere, en su camino de transformación, las teorías de los espiritualistas (Gurdjieff y Ouspensky como apoyo de su viaje, pero también podemos decir que conoce la simbología de Blavatsky) que el programa "dictado" por el padre del movimiento surrealista.

La artista imagina el camino de la existencia como un itinerario de conocimiento, realizando una investigación continua ya que concibe el ciclo de vida como un *continuum* que, también, implica una posible resurrección y siente la necesidad de alcanzar la conjunción armónica entre el yo y el cosmos, en el deseo de lograr esa integridad, como fusión entre mente y cuerpo, entre mujer y hombre, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre naturaleza y construcción humana, entre cuerpo y máquina, para llegar a la "totalidad" o "unidad", como aparece también en las creaciones de otras artistas-escritoras contemporáneas. Al mismo tiempo, examinando sus experiencias biográficas, afirmamos que Remedios Varo no teme al cambio, por el contrario, lo confirma como una oportunidad de crecimiento y es capaz de transformarse, ya que aparece en los innumerables alter egos presentes en sus obras, como en el proceso alquímico.

Además, en un intento de reconstruir sus relaciones con otras "doctrinas", hemos considerado que su aspiración de comprender verdades secretas como "iluminaciones" o revelaciones poéticas es comparable a la actitud hacia el esoterismo de los exponentes del grupo "parasurrealista" *Grand Jeu/* Gran Juego (1928-1931), que fue rechazado plenamente por Breton, considerándolo heterodoxo. Subrayamos que es la primera vez que se examina la relación de Remedios Varo con este grupo. A nuestro entender, ella está mucho más cerca de una "experiencia de límites" que del surrealismo, donde continuamente trabaja con analogías y a las que Bretón se refiere como herencia simbolista. En cada una de su obras procede precisamente por "correspondencias", como si se proyectaran en un universo visionario en busca de símbolos "con ojos familiares", lo que en su tiempo sugería Charles Baudelaire, capaz de solicitar y evocar resonancias adicionales. A ese simbolismo hemos de agregar que Remedios Varo integra sus conocimientos fusionando alquimia y ciencia, mostrando interés por disciplinas que van desde la química hasta la biología, desde la física hasta la astronomía y la botánica, incluso por pseudociencias como el misticismo, el psiquismo, así como analogías entre la filosofía y la religión, entre el espiritualismo y el misticismo, entre el racionalismo y el empirismo, expresando en su pintura una plena hibridación.

9. El viaje de Remedios Varo se realiza, también, entre espacios cósmicos, aunque el ambiente sea la tierra, en el sueño y la vigilia, en el sueño frente a la realidad, en la alucinación que a veces entra en lo ordinario, en el universo ilimitado de la imaginación, en el misterio de la vida, indeterminado e indescifrable, porque su pintura se proyecta hacia lo "supramundano", entre subconsciente y superconsciente, expresando lo maravilloso con naturalidad.

Su investigación se distingue por la capacidad de ver, como exploración y clarividencia, componiendo una escenografía que se caracteriza por la armonía, la visión tranquila y la predisposición al evento revelador, porque se convierte en escenarios para su mundo mágico, para la visión iluminadora, que invita a la investigación pseudocientífica y esotérica a través del poder de la mirada, capaz de ir más allá de lo visible. De hecho la artista no sigue la construcción de una perspectiva clara o definida, aunque prefiere entornos medievales y renacentistas, refiriéndose a los "primitivos", sino también la pintura metafísica de Giorgio De Chirico, inicialmente considerado por los surrealistas como su "padrino", como si las composiciones o escenas estuvieran ubicadas en un tiempo absoluto, impregnadas por una luz irreal como la del sueño en la visión real. Confirmamos que la artista conoció la obra de De Chirico a través de Esteban Francés y, especialmente, Óscar Domínguez, quien creó falsificaciones de las obras del maestro, sin embargo, en nuestra opinión no es creíble, como algunos eruditos argumentan, que ella misma estuviera orientada expresamente hacia esta producción.

10. La obra pictórica de Remedios Varo se caracteriza por un proceso de imbricación que integra elementos compositivos de diferentes culturas y entornos, como ejemplo de nomadismo cultural, y no solo de los resultados de la vanguardia surrealista y de sus exponentes. Mirando los cuadros de la artista, que despiertan curiosidad, atraen al observador a investigar y a buscar múltiples significados, podemos confirmar que ella es capaz, especialmente en su madurez artística, (entre los años cincuenta hasta su muerte), de armonizar, casi para "moderar" la composición por "acuerdos", porque los elementos simbólicos se conectan, repetimos, en el plano analógico. Los objetos que aparecen en su pintura son realizadores del deseo, alquímicos, salvíficos, significativos en sus obras, y se caracterizan por su sincretismo armonioso. En la mezcla de objetos y figuras emergen combinaciones inusuales que provocan un efecto de desorientación, común a la pintura de Giorgio De Chirico y la vanguardia de André Breton, pero nunca es totalmente incongruente para generar un *no sense*/ sin sentido como generalmente aparece en la pintura surrealista.

11. La actitud irónica de Remedios Varo es una parte de su autenticidad y no coincide con los resultados del humor negro surrealista, en referencia a la *Anthologie de l'humour noir/ Antología del humor negro* de André Breton y siempre permanece en una posición moderada, sin excesos, por lo que revela la distancia de la actitud típica de la vanguardia. De hecho sus pinturas y sus textos siempre mantienen una trama de significado, no producen el *shock/* choque de la falta de sentido que, a menudo, provocado por la contradicción extrema, conducido hasta la paradoja, coincide con el humor negro surrealista, presente en la obra literaria de su amiga Leonora Carrington, en la que emerge la terrible y desconcertante agresión salvaje, que de repente estalla en situaciones completamente incongruentes. La ironía de Remedios Varo, que se transmite de obras pictóricas y escritos como una mirada no amarga, tragicómica o grotesca, depende de la capacidad de verse a sí misma, a través de sus alter egos, y del mundo. Su único trabajo que podría acercarse a lo grotesco y al efecto de desorientación causado por la paradoja podría ser, como hemos mencionado en el capítulo octavo, *Homo rodans*, en el que se refleja nuestra "cara". La investigación crítica, propia de su naturaleza, deriva de la intervención de la mente para meditar, reflexionar, abstraer y ver a la distancia correcta, calibrada, discernir en la visión cada vez de una manera diferente, para tener una mirada atenta y sutilmente "sonriente" de la vida y el mundo, como efecto de la experiencia, del verdadero conocimiento. Es esta mirada que permite o contribuye a la armonía de la obra, capaz de reflejar la búsqueda del equilibrio interno, como una conjunción completa entre el alma individual y el *anima mundi*, para capturar esa armonía cósmica.

12. A través de su trabajo y su experiencia biográfica, Remedios Varo contribuye a la reevaluación del papel de la mujer como persona, de la diversidad más allá de la diferencia. En su trayectoria personal, a respecto del grupo de la

vanguardia francesa, ella renuncia al papel de "mujer-musa" típicamente surrealista, confirmando la esencia de la figura femenina, la capacidad de "tejer" el destino, la necesidad de liberarse de los estereotipos consolidados, que también resurgen en la vanguardia surrealista, con respecto a la mujer como objeto de deseo, compañera, amante, amiga, esposa. Remedios Varo imagina el cambio ya en el entorno doméstico, en la atmósfera monótona de la vida cotidiana, en la dinámica de las acciones diarias, como emerge de las figuras de alter egos irónicos, los que animan principalmente sus obras pictóricas, como múltiples rostros femeninos que siempre se refieren a sí misma, revelando, cada vez, la energía intrínseca típica del ser humano. Además estas diferentes caras expresan el potencial creativo del ser femenino, capaz por naturaleza de guiar, proteger, cuidar, organizar, generar, como en las antiguas civilizaciones del Mediterráneo que se distinguían por una organización matriarcal de la comunidad social, como la diosa Cibeles, la Madre Tierra, para ver más allá, como la Pitia o la Sibila de Cumas, basando la existencia en la búsqueda continua de la integridad y asumiendo consciencia para expresar su voz.

Reexaminar, por afinidad de propósitos, su amistad con Leonora Carrington, como un vínculo indisoluble, ha permitido agregar elementos para redescubrir y valorizar el papel femenino en el arte, resaltando el deseo de conocimiento, de exploración y afirmación que brilla en sus creaciones pictóricas y en sus escritos, como emblema de liberación del sistema de convenciones, también de los varones, del pensamiento convergente que solo permite la homologación, para prever una trayectoria divergente de creación y edificación a través de la iluminación intuitiva y la investigación crítica, para morir en sí misma y renacer cada vez diferente y más completa, para la catarsis, para asumir el verdadero conocimiento.

En este sentido, no hay duda de que ambas contribuyen, en cada circunstancia y contexto, a expresar un universo totémico repleto de presencias simbólicas, proyecciones de un mundo interior que se refleja en la escena diaria, más allá de los caminos desconocidos, pero practicables, de lo maravilloso impulsado por la omnipotencia del deseo, superando el "estado umbral" en la transición continua entre el sueño y la vigilia, la realidad y la imaginación, donde el mundo de los sueños y la fantasía se convierte no solo en la única verdad o realidad, sino en la única elección posible para elevarse a un nivel más alto con respecto a la dimensión diaria.

13. El estilo de Remedios Varo, a menudo ha sido referido, de una manera algo reductiva, como narrativo e ilustrativo, pero no es puramente fantástico por el aura de misterio que lo caracteriza y que emerge a menudo en las propuestas creativas del realismo mágico, tanto que puede ser considerada un punto de referencia para su desarrollo, aunque no exprese una mirada fría y objetiva en sus obras. La artista, aunque propone la experimentación de técnicas innovadoras en comparación con las técnicas surrealistas, utiliza también en la producción más relevante las técnicas de los artistas "primitivos" ya que prefiere, como los

prerrafaelitas o los artistas de *le rappel à l'ordre*/ la llamada al orden, el arte medieval y renacentista italiano y flamenco, y en este sentido sus obras son ejemplos de una renovada hibridación entre antiguo y moderno. De hecho a pesar de mostrar interés por las técnicas surrealistas como el *collage*, la decalcomania, el *frottage*, el *grattage*, el *fumage* con las que continuará experimentando es capaz de integrar los procesos de técnicas antiguas como el temple al huevo, la técnica mixta histórica y los procesos por capas de veladuras de óleo sobreexpuestos a la grisalla tantas veces empleadas por pintores flamencos como El Bosco. Lo cierto es que este repertorio de técnicas antiguas son imposibles de separar de su última época, donde realiza las obras más emblemáticas y connotativas de su itinerario y que la hacen reconocible en el arte contemporáneo y reconocida por la crítica actual, sin que por ello renuncie en paralelo al juego del cadáver exquisito que continua como pasatiempo con su amiga Leonora en México. En este sentido, consideramos que las continuas alusiones a los métodos de la pintura antigua, lejos de ser un ejercicio anacrónico, persigue al igual que otros artistas, como los que se acercan al realismo mágico o como el De Chirico postmetafísico de los años cuarenta y cincuenta, un universo personal basado en la autonomía que le aísla premeditadamente de la vorágine de la novedad como fin en sí misma, algo que las vanguardias no siempre supieron gestionar. De hecho, la artista en sus obras más conocidas ha aplicado la hibridación en la adopción de las técnicas asumiendo una metodología operativa donde la mezcla de procedimientos como el temple y el óleo generalmente sobre tabla, no siempre han sido reflejados adecuadamente en las fichas técnicas del catálogo razonado asumiendo que se trataba por defecto de pintura al óleo, *alla prima/* a la primera, y pasando por alto las singularidades simbólicas y cromáticas de la pintura ejecutadas por superposición de capas. Aquí radica su originalidad, un proceso lento, que sin duda es la respuesta fiel que Varo dio a su deriva biográfica, basada en la intuición, la iniciación, la autorrealización donde la pintura es radiografía de un proceso de aprendizaje humilde y continuo, solo asumible desde lo más íntimo como logro de la perfección espiritual y cómo metáfora de libertad creativa y por tanto de vida. Así Ulises y el Minotauro, la razón y el instinto en lo femenino, dan un valor universal a su trabajo. Su virtuosismo técnico es un ejemplo de integración, como método de trabajo, que corre paralelo a sugerencias derivadas del conocimiento de otras experiencias creativas en la historia del arte, tanto del pasado, como del presente. Sin embargo esa atención meticulosa a los detalles, que prevalecen sobre lo pictórico, le proporciona una organización mental muy medida en su propuesta artística, siempre basada en la variación a pesar de sus constantes formales, lo que le permite ser dinámica en sus creaciones incorporando múltiples significados e infinitas preguntas, que se alinean perfectamente con los misterios de la vida.

De las consideraciones indicadas hasta ahora se desprende que, en relación con el surrealismo, Remedios Varo tiene una posición "anómala" o heterodoxa, no completamente vinculada a la ortodoxia dictada por André Breton, con la intención de expresarse para afirmarse, excluyendo cualquier clasificación y

situándose como "divergente" capaz de proponer, con el tiempo, su propia línea de investigación que reúne lo fantástico, lo visionario, lo onírico, lo misterioso, lo surreal en un increíble sincretismo. Considerarla solo surrealista significa relegarla a los años de su formación y sus primeros desarrollos, sin examinar el camino recorrido en el período de *le rappel à l'ordre*/ la llamada al orden, en el que a nivel internacional se ubican y condensan una variedad y multiplicidad de expresiones artísticas cercanas al realismo mágico, expresionismo, neo surrealismo respecto a las agregaciones artísticas del expresionismo abstracto y lo informal. Con respecto a estos campos de investigación, Remedios Varo, en cierto sentido, es capaz de acoger y mediar las diversas experiencias y experimentaciones, entre lo maravilloso del surrealismo europeo y lo real-maravilloso latinoamericano, para operar una fusión sincrética entre dos mundos culturales diferentes, identificando analogías y arquetipos comunes, combinando una variedad de elementos a través de un proceso no solo de asimilación, sino de reelaboración y reinterpretación para expresar su propio mundo, convirtiéndose en un "término de referencia" en el contexto mexicano para el desarrollo de nuevas investigaciones. En su camino "fluido", marcado por el dinamismo y siempre dispuesto a recibir el cambio en la transmisión continua de energías que también se convierte en una reserva perenne para nutrirse, en busca de sí misma, de una dimensión interna que permite la construcción, parece orientada a encontrar siempre una salida al conformismo, en la voluntad de romper, para que también pueda inicialmente consentir y acoger los ideales promovidos por el fervor surrealista y luego renunciar a ellos. En verdad esto depende solo de su naturaleza revolucionaria, en el deseo, entonces, de avanzar más allá de los parámetros establecidos para eliminarlos y creer en una idea diferente del mundo y de la vida en comparación con la costumbre y, por lo tanto, también alternativa a la "repetición" que, a veces, también surge en un movimiento de vanguardia que, a largo plazo, puede cristalizar, y no dejar espacio para la variación. Su itinerario tiene su propia especificidad que, al menos, se desvía del "fondo común", aunque deriva de una herencia de conocimiento y de una concepción que puede estar vinculada no solo a un clima, sino también a numerosos entornos y diferentes contextos que seguramente pueden alimentar un "equipaje" personal, pero que se caracteriza por inflexiones y declinaciones de una "voz alternativa", abierta y de una mente capaz de reelaborar para lograr resultados que destaquen por su propio estilo inconfundible. Este último deriva de un universo armónico y eclecticismo entre simbolismo y surrealismo, entre lo fantástico y lo real, entre realismo mágico y metafísica, y anticipa incluso a artistas que atraviesan las vanguardias y que en las últimas décadas han basado su universo creativo en la hibridación. De este modo, Remedios Varo, como artista que presenta un camino nómada, sin ser una surrealista pura, y sin ser por otro lado una citacionista anacrónica, ha logrado un lenguaje personal, donde la libertad del propio acto creativo, es metáfora de proceso continuo de aprendizaje, de estado de ánimo, de metamorfosis y de respuesta a los misterios de la existencia del universo pero también de su propia vida.

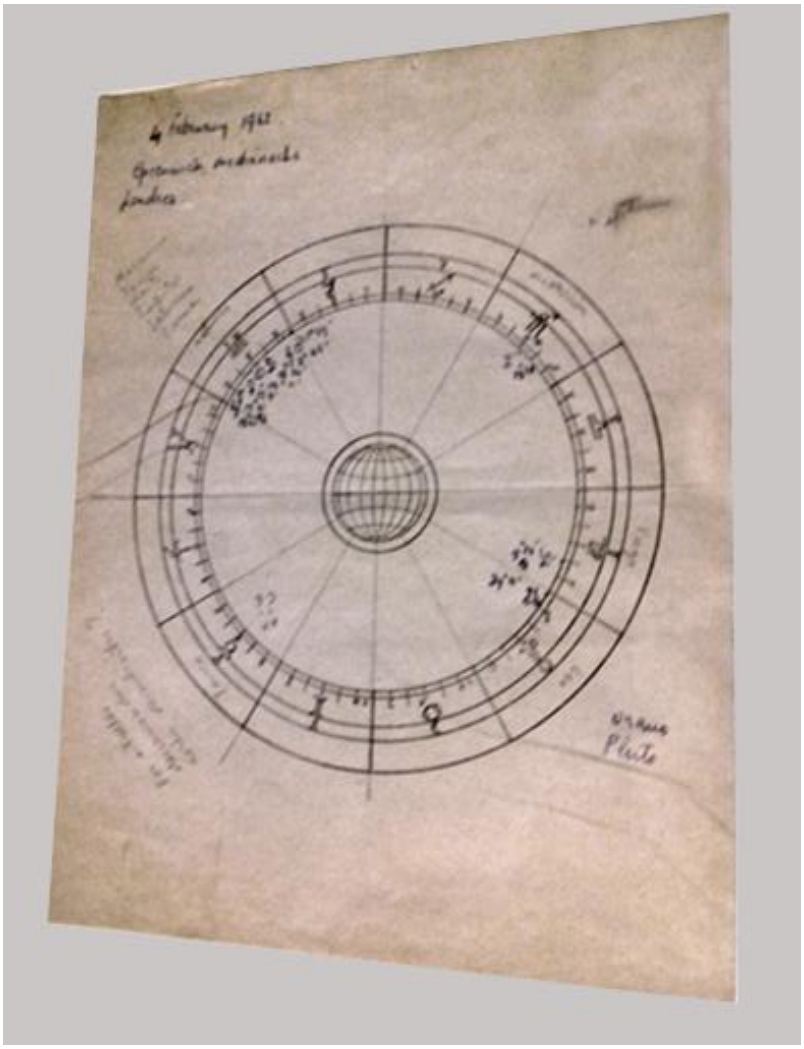


Fig. 158. Varo, R. (febbraio 1962). Carta astrale. [Disegno su carta fotografato nella esposizione *Adictos a Remedios Varo*, MAM, Messico D. F. (2018). © Archivio Remedios Varo, lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano, MAM, Messico D. F

## 14. *Apariciones y Desapariciones*

Con la misma violencia invisible del viento al dispersar las nubes pero con mayor delicadeza, como si pintase con la mirada y no con las manos, Remedios despeja la tela y sobre su superficie transparente acumula claridades.

En su lucha con la realidad, algunos pintores la violan o la cubren de signos, la hacen estallar o la entierran, la desuellan, la adoran o la niegan. Remedios la volatiliza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz.

Pinta lentamente las rápidas apariciones.

Las apariencias son las sombras de los arquetipos: Remedios no inventa, recuerda. Sólo que esas apariencias no se parecen a nada ni a nadie.

Navegaciones en el interior de una piedra preciosa.

Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, el revés del mundo.

El arte de la levitación: pérdida de la gravedad, pérdida de la seriedad. Remedios ríe, pero su risa resuena en otro mundo.

El espacio no es una extensión sino el imán de las Apariciones.

Cabellos de la mujer-cuerdas del harpa-cabellos del sol-cuerdas de la guitarra. El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios.

El tema secreto de su obra: la consonancia-la paridad perdida.

Pinta, en la Aparición, la Desaparición.

Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte - sólo es real la tela. Remedios antiparca.

Máquinas de la fantasía contra el furor mecánico, la fantasía maquinal.

No pinta el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa.

En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura.

Nos sorprende porque pinta sorprendida.

Las formas buscan su forma, la forma busca su disolución.

Octavio Paz Nuova Delhi, 1965

Paz, O. (1967). *Corriente alterna*. Messico D. F.: Siglo XXI. Recuperato da http://artemx-artemx.blogspot.com/2011/12/apariciones-y-desapariciones-de.html

# ANEXOS

## LISTA DE ANEXOS

15. Introducción……688

15.1. Anexo I. Cartas de Remedios Varo……...691

15.1.1. [CARTA 1] A Gerardo Lizárraga…….692

15.1.2. [CARTA 2] A Juliana González y Mercedes De la Garza……692

15.1.3. [CARTA 3] A un pintor no identificado……..…….....693

15.1.4. [CARTA 4] Al Doctor Alberca……..695

15.1.5. [CARTA 5] A un personaje desconocido……..…….....696

15.1.6. [CARTA 6] Tribulaciones de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana"…….…… 697

15.1.7. [CARTA 7] Al Señor Gardner…….……698

15.1.8. [CARTA 8] A un científico no identificado…….…….....701

15.1.9. [CARTA 9] A la madre……702

15.1.10. [CARTA 10] A la madre……..….703

15.1.11. [CARTA 11] A Eva Sulzer……703

15.1.12. [CARTA 12] A las queridísimas amigas……..…….704

15.1.13. [CARTA 13] A la sin par Dña. Rosa de los Aldabes……705

15.2. Anexo II. Textos de Remedios Varo…….....707

15.2.1. *De Homo Rodans*……....708

15.2.2. Consejos y recetas……711

15.2.2.1. [Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama]…….....711

15.2.2.1.1. *Para provocar sueños eróticos*……..712

15.2.2.1.2. *Consejos discretamente sanos. Para soñar que sois rey de Inglaterra*……713

15.2.3. El caballero Casildo Martín de Vilboa…….……..714

15.2.4. Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent……715

15.2.5. Apuntes de proyectos…….716

15.2.5.1. Proyecto 1…….716

15.2.5.2. Proyecto 2…….716

15.2.5.3. Proyecto 3…….717

.

15.2.6.Sueños……..……717

15.2. 6.1. Sueño 1……717

15.2.6.2. Sueño 2…….……..…….…… …… 718

15.2.6.3. Sueño 3……. 718

15.2.6.4. Sueño 4……..…….…….. 719

15.2.6.5. Sueño 5……..719

15.2. 6.6. Sueño 6…….720

15.2. 6.7. Sueño 7……721

15.2. 6.8. Sueño 8…….722

15.2.6.9. Sueño 9…….723

15.2. 6.10. Sueño 10……724

15.2.7. [Enterrada en miel]…….725

15.2.8. [Tres ejemplos de escritura automática]…….725

15.2.8.1. Texto 1…….725

15.2. 8.2. Texto 2…….727

15.2. 8.3. Texto 3…….……727

15.2.9. Proyecto para una obra teatral…….……727

15.2.9.1. [Trigo, aceitunas y naranjas. Presérvate del frío con lana de oveja]…….……..728

15.2.10. [Días de meditación]…….730

15.2.11. [El Santo Cuerpo Grasoso]…….……734

15.2.11.1. Otra versión del tercer acto…….749

15.3. Anexo III. Notas al reverso……..…751

15.3.1. Nota al reverso 1…….752

15.3.2. Nota al reverso 2……..753

15.3.3. Nota al reverso 3……..754

15.3.4. Nota al reverso 4……..755

15.3.5. Nota al reverso 5…….....756

15.3.6. Nota al reverso 6…….....757

15.3.7. Nota al reverso 7……..758

15.3.8. Nota al reverso 8…….....759

15.3.9. Nota al reverso 9…….....760

15.3.10. Nota al reverso 10…….....761

15.3.11. Nota al reverso 11…….....762

15.3.12. Nota al reverso 12……..763

15.3.13. Nota al reverso 13…….....764

15.3.14. Nota al reverso 14…….....765

15.3.15. Nota al reverso 15…….....766

15.3.16. Nota al reverso 16……..767

15.3.17. Nota al reverso 17…….....768

15.3.18. Nota al reverso 18…….....769

15.3.19. Nota al reverso 19……..770

15.3.20. Nota al reverso 20…….....771

15.3.21. Nota al reverso 21…….....772

15.3.22. Nota al reverso 22……..773

15.3.23. Nota al reverso 23…….....774

15.3.24. Nota al reverso 24…….....775

15.3.25. Nota al reverso 25…….....776

15.3.26. Nota al reverso 26…….....777

15.3.27. Nota al reverso 27…….....778

15.3.28. Nota al reverso 28…….....779

15.3.29. Nota al reverso 29…….....780

15.3.30. Nota al reverso 30…….....781

15.3.31. Nota al reverso 31…….....782

15.3.32. Nota al reverso 32…….....783

15.4. Anexo IV. Hipótesis de catálogo…….……..…….....784

15.4.1. Modelo de ficha de catalogación……..…….785

15.4.2. Modelo de ficha de catalogación……...788

15.4.3. Modelo de ficha de catalogación……..….792

15.5. Anexo V. Exposiciones……...794

15.5.1. Exposiciones individuales……....……..795

15.5.2. Exposiciones colectivas…….....…...802

## 15. Introduzione

In questa parte del nostro studio abbiamo trascritto i testi editi e inediti di Remedios Varo, suddivisi in lettere, scritti e note inserite sul retro delle opere grafiche e pittoriche. Durante il nostro soggiorno a Città del Messico, tra i mesi di novembre e dicembre 2018, abbiamo visitato la mostra dedicata all'artista *Adictos a Remedios Varo* curata da Marisol Argüelles presso il Museo di Arte Moderna (MAM), dove sono state presentate le opere grafiche e pittoriche, che sono state donate al museo stesso e attualmente presenti nella sua collezione unitamente a un insieme di documenti abbastanza consistente e assai rilevante conservati nell'archivio Remedios Varo come lascito di Walter Gruen e Anna Alexandra Varsoviano e acquisito in seguito alla loro scomparsa. Durante il periodo che abbiamo trascorso a Città del Messico, il suddetto archivio era stato consegnato al Centro nazionale per la conservazione e il registro del patrimonio artistico mobile dell'Istituto nazionale di belle arti e letteratura (INBAL), quindi non è stato possibile consultare ulteriori documenti, ma abbiamo analizzato quelli presentati in mostra, che sono stati pubblicati nel relativo catalogo e, in parte, nelle precedenti edizioni dei libri di Beatriz Varo, Isabel Castells Molina ed Edith Mendoza Bolio oltre che, sempre in parte, nel catalogo ragionato a cura di Walter Gruen e Ricardo Ovalle. Abbiamo continuato la nostra ricerca recuperando e consultando articoli di periodici nelle emeroteche della Biblioteca Nazionale dell'UNAM e della Biblioteca Centrale di Città del Messico, che sono stati raccolti, insieme ai ritagli di articoli conservati nella Biblioteca del MAM, in un DVD allegato alla tesi.

In questi allegati proponiamo solo le lettere di Remedios Varo, mentre abbiamo anche consultato le lettere inviate all'artista dai membri della sua famiglia, da Víctor Brauner, Óscar Domínguez, César Moro, Benjamin Péret, Eva Sulzer, soprattutto nel periodo in cui vive in Messico. Per quanto riguarda i documenti di Benjamin Péret, che invia lettere a Remedios al termine del loro rapporto, quando torna a Parigi, abbiamo recuperato, attraverso precise ricerche negli archivi dei manoscritti della Biblioteca Jacques Doucet di Parigi, alcune lettere del poeta dell' "amore sublime" scritte e inviate ad André Breton, in cui compare anche la firma di Remedios Varo. Le inseriamo al termine del quarto capitolo, come copia fedele degli originali, ai soli fini di studio, previa autorizzazione degli eredi che ringraziamo.

La trascrizione delle lettere presenti nel primo *anexo* non rispetta o segue un ordine cronologico, poiché la maggior parte di esse non è datata dall'artista ed è spesso difficile attribuire una data in base ai pochi riferimenti che in esse compaiono, anche perché alcune vengono inviate a personaggi immaginari e sono completamente inventate. Per quanto riguarda i testi trascritti nel secondo *anexo*, abbiamo consultato, per un confronto, le appendici presenti nelle diverse edizioni: il libro *Remedios Varo: en el centro del microcosmos* di Beatriz Varo pubblicato nel 1990, considerando che alcuni documenti esaminati e trascritti erano già disponibili in passato presso la Facoltà di Belle Arti di Valencia e il libro

*Remedios Varo. Lettere, sogni e altri testi* di Isabel Castells Molina, una docente che abbiamo incontrato presso l'Università de La Laguna a Tenerife nel dicembre 2017, che ha pubblicato la prima edizione nel 1997, di seguito all'edizione originale del 1994 presentata presso l'Università Autonoma di Tlaxcala. In generale, nel primo allegato si segue l'ordine dei documenti indicati nel libro di Isabel Castells Molina, che raccoglie la maggior parte delle lettere di Remedios, aggiungendo a quest'ordine le lettere pubblicate nel libro di Beatriz Varo e nel catalogo della esposizione *Adictos a Remedios Varo* organizzata dal Museo di Arte Moderna di Città del Messico e visitata nel 2018.

Un altro testo che abbiamo utilizzato soprattutto per annotare le carte dell'artista è *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*, edizione critica degli scritti dell'artista curata nel 2010 da Edith Mendoza Bolio, studiosa che ha lavorato presso l'Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey e che, purtroppo, è presto scomparsa. Quest'ultima si è interessata di proporre l'edizione critica e l'edizione genetica, soprattutto per quanto riguarda i testi *De Homo Rodans*, *El caballero Casildo Martin de Vilboa* e [El Santo Cuerpo Grasoso], opera teatrale, come spiegato e confermato dalla stessa, che le attribuisce questo titolo, trascritto fedelmente dal suo testo in questi allegati e scritto da Remedios Varo in collaborazione con Leonora Carrington, come indicato in una nota di Walter Gruen, ultimo compagno dell'artista.

Come abbiamo indicato, nel primo allegato abbiamo raccolto le lettere scritte da Remedios Varo inviate a figure immaginarie, come medici psichiatri o artisti amici e sconosciuti, oltre che familiari, come la madre, in cui la sua capacità di immaginare si fonde con la sua ironia.

Nel secondo allegato sono trascritti gli esempi di scrittura automatica, consigli e ricette, sogni, progetti di lavoro, abbozzi di commedie o racconti con note relative ad alcune parti in originale scritte in francese e al significato di alcune parole, considerando che Remedios Varo, in alcuni casi, scrive utilizzando un linguaggio inventato.

Nel terzo allegato abbiamo trascritto le note di Remedios Varo, scritte al fratello Rodrigo, sul retro delle fotografie delle opere pittoriche da lei realizzate. In questo caso abbiamo preferito inserire l'immagine di ogni opera con il relativo titolo e di seguito la relativa nota come commento, come nel citato libro di Edith Mendoza Bolio, rispetto alle opere pittoriche o grafiche che le presentano, visto che non tutte sono state annotate dall'artista.

Abreviaturas adoptadas por Edith Mendoza Bolio en su edición crítica de los escritos de Remedios Varo (2010).

DSC

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

ID

Gámez, T. de. (1973). *Simon and Schuster's International Dictionary*. New York: Simon and Schuster

FELAR,

García-Pelayo, R. (1967). *Dictionnaire Français-Espagnol*. México: Larousse.

DEUM

Lara, L. F. (dir.) (2005). *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México.

RAE

*Diccionario de la Real Academia Española*, Real Academia Española. Recuperado de https://dle.rae.es/ (conultado en línea por la estudiosa de enero de 2005 a febrero de 2008)

# 15.1. ANEXO I

## Cartas de Remedios Varo

### 15.1.1. [CARTA 1] A Gerardo Lizárraga[792]

[s. f.]
Ésta, Gerardo:

[h]ay dolor! Que leo ahora, carta de Soledad, mustios lamentos, pudiera haber sido ¿fue un tiempo? Fue un tiempo?
Cantática famosa.
A condición de comprender que París, Londres, Guanajuato, Florencia, Buenos Aires, Moscú, etc., etcétera, se convertirán inevitablemente en maravillosos o funestos según tu estado interior. Puedes ir de acá para allá, pero mientras tú no estés bien, nada de lo que te rodea lo estará.
Me cuesta mucho comprender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el devenir de su obra era cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etcétera, era más bien consecuencias inevitables y molestas que cosas deseadas.
La joven Ángela o Angélica (no estoy segura) que se hace llamar Nadine por razones literarias, no creo que sea el personaje que imaginas, pero es muy natural que Zeus (nada menos!) trate de alzarla hasta su condición esplendorosa. Parece, sin embargo, que existe alguna contradicción ya que el término peyorativo de Peronelle tampoco me parece justo. A mi juicio no es (loin de) una Peronelle.
No estoy de acuerdo sobre lo que dices de Juliana[793]. Todo lo que ella hizo o deshizo, por disparatado que pareciese a un observador con prejuicios fue hecho con lo que se deben hacer las cosas, es decir con valor y sin temor a las consecuencias. En esta forma cada quien tiene el derecho de obrar como le parezca. Pero echarse al agua a nadar y no querer al mismo tiempo mojarse la ropa, esto, Gerardo, es imposible.
A esto me contestarías que si tuvieses mucho dinero podrías pagar una empleada que se ocupase de todo y así no habría consecuencias, es decir que en la actualidad tu esposa funge como femme de charge, mayordome, secrétaire, nodriza, etcétera. Si tuvieses bastante dinero, claro! podrías contratar todo ese personal doméstico y no habría problema. Pero Juliana lo que quiera que sea que hizo fue valientemente, perdiendo todo o ganándolo todo.

### 15.1.2. [CARTA 2] A Juliana González y Mercedes De la Garza[794]

[s. f.]

¡Oh Diosas, tan admirables cuan esquivas!:

Ocurrido se me ha una cantidad de singulares acontecimientos entre alcohólicos, musicales y vodevilescos[795] (perdonad el galicismo). Todo ello salpicado con fuerte

[792] Carta publicada en Varo, 1990: 233; en Castells Molina, 2009: 69-70. Se refiere a su primer esposo, el artista Gerardo Lizárraga.
[793] Se refiere a Juliana González.
[794] Carta publicada en Castells, 2009: 70-71: "Aquí se acaba el escrito que parece haber sido dirigido a Juliana González y Mercedes de la Garza". [Nota de Walter Gruen]"; en *Consejos y recetas de Remedios Varo: pinturas, manuscritos y dibujos* (1986: 35), con el título de "Oh Diosas tan admirables cuan esquivas"; en Mendoza Bolio, 2010: 227 como carta dirigida solo a Juliana González. "La filósofa Juliana González y la historiadora Mercedes de la Garza se contaban entre las amigas mexicanas de Remedios. A la primera debemos varios textos sobre nuestra autora, entre ellos, el que forma parte del famoso catálogo elaborado en colaboración con Octavio Paz y Roger Caillois (1966)" (cfr. Bibliografía) (Castells Molina, 2009: 70).
[795] "Vodevilesco: del (fr.) *vaudeville*, comedia ligera (FELAR, 762)" (Mendoza Bolio, 2010: 227).

condimento [componente][796] folletinesco. Aunque vivís apartadas del mundanal ruido, quizás aceptéis el venir uno de estos días a esta muy humilde choza donde platicaremos y beberemos agua de castañas, jugo de espárragos y quizás admiremos unos grabados bastante buenos que tengo representando a Baco, a Noé y a algún otro coronel británico, retirado ya de su servicio en las Indias. La contemplación de estos grabados produce un cierto estado de embriaguez no alcohólica, sino más bien hipnofotónica[797]. Dicen los especialistas que no ataca al hígado sino únicamente a las glándulas salivales y es inofensiva.

### 15.1.3. [CARTA 3] A un pintor no identificado[798]

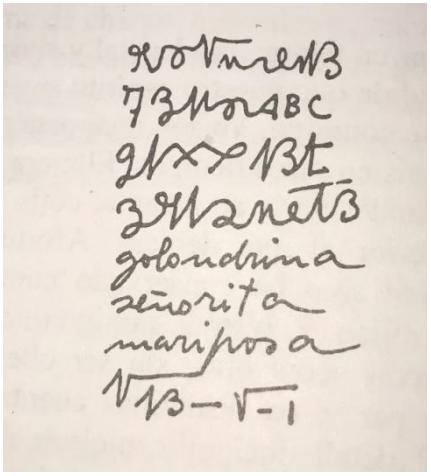
[s. f.]

Muy señor mío:

He dejado pasar un tiempo prudencial y ahora creo, es más, tengo la seguridad de que vuestro espíritu se encuentra propicio a comunicarse conmigo. Yo soy una reencarnación[799] de una amiga que tuvisteis en otros tiempos. Ella era poco agraciada físicamente hablando: nariz abundante, cutis pecoso, cabello rojizo, peso inferior al que debiera. Afortunadamente, mi actual encarnación sólo ha conservado como característica física el cabello rojizo. El resto…, amigo mío!, ¡qué mango[800]!: nariz griega, curvas seductoras, sin ser obesa, beneficio de abundancias sin par y, en resumidas cuentas… ¿que tengo algunas arrugas? Detalle insignificante! [que][801] es el equivalente a la noble pátina[802] que adquieren los objetos de buena calidad.
Esta reencarnación no fue fácil. Después de atravesar mi espíritu, primero por el cuerpo de un gato, después por el de una criatura desconocida perteneciente al mundo de la velocidad, - es decir, a ése que nos atraviesa a más de 300 000 kilómetros por segundo (y que, por lo tanto, no vemos) - [después] fui a dar, inexplicablemente, al corazón de un trozo de cuarzo. Al favor de una tormenta abominable, los fenómenos eléctricos me fueron favorables y, cayendo un rayo en dicho trozo de cuarzo, rescató mi espíritu que, describiendo una espiral, fue a alojarse en el cuerpo de una mujer metidita en carnes que por allí circulaba. Me siento satisfecha de esta circunstancia y por eso me atrevo a escribiros, en el entendimiento de que no me habéis olvidado. He pensado que el teléfono es un aparato inhibitorio y muy frío para comunicar. Pero escribirse cartas es diferente. Creo que mi alojamiento en un trozo de cuarzo es una experiencia que puede interesaros, otros pequeños descubrimientos también. Yo estoy dispuesta a comunicaros todo.

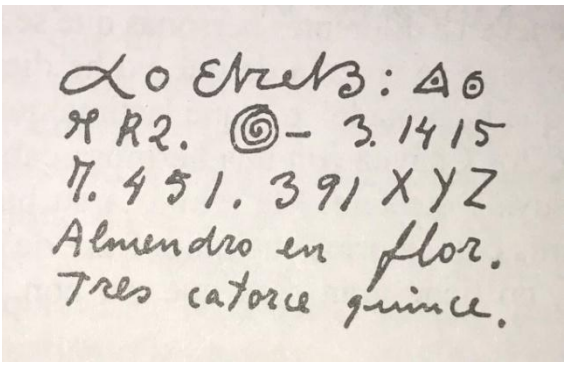
---

[796] En la transcripción de Isabel Castells (2009: 70) aparece "componente" mientras que en la de Edith Mendoza Bolio (2010: 227) aparece "condimento".
[797] "Hipnofotónica: neologismo que denota cierto estado semejante a la embriaguez o a la hipnosis causado por la contemplación de imágenes" (Mendoza Bolio, 2010: 227).
[798] Carta publicada en Varo, 1990: 225-226; en Castells Molina, 2009: 71-73; en Mendoza Bolio, 2010: 228-230. "A pesar de que se ignora el destinatario, este texto parece ser una carta dirigida a un amigo real, también pintor, al que Remedios cuenta algunos detalles de su vida aderezándolos, como es habitual en ella, con elementos lúdicos" (Castells Molina, 2009: 71).
[799] El tema de la reencarnación aparece en esta carta, en la que es irónica sobre el retrato de sí misma.
[800] "¡Qué mango!: persona muy atractiva (EUM, 585)" (Mendoza Bolio, 2010: 228).
[801] Las palabras entre corchetes se encontran en la transcripción de la carta en Mendoza Bolio, 2010: 228-230.
[802] "Pátina: tono sentado y suave que da el tiempo a las pinturas al óleo y a otros objetos antiguos (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 228).




este poema puede parecer oscuro a primera vista, pero la más sencilla de las máquinas electrónicas, tan usadas hoy día, puede desmenuzarlo y aclararlo. Si os animáis a contestarme, dadme cuenta detallada de vuestra actual actividad. La mía, en los últimos cuatro meses, ha consistido en la crianza de un sobrenatural cachorro de perro. Es animal parlante, amable y útil si hubiera grandes sequías ya que de su cuerpo fluye casi constantemente un líquido ambarino que la gente común cree ser orina, pero yo sé que es algo de composición química superior. Por vivir yo en una habitación de suelo no absorbente, he considerado que dicho animal debe ir a vivir a Cuernavaca, en un jardín en donde las plantas [se] puedan/ pueden beneficiarse de la humedad que esta criatura produce.

En cuanto a la actividad maniática llamada Pintura… ¿qué puedo deciros? Ambos fuimos atacados de este mal, si queréis recordarlo. No sé si habréis persistido en esta rara forma de perversión. Yo sí ¡*hélas*![803] y cada día/ vez me siento más avergonzada de tamaña frivolidad. ¿Fumáis? Yo he emprendido una lucha titánica contra la nicotina y el humo en general; he llegado a la conquista parcial del asunto y en mis días de bondad sólo fumo seis cigarrillos. En los días de nostalgia, de depresión y cuando todo es un desmadre ¡bueno! Entonces… ¡no sé! Esto debe ser explicado en forma clara y precisa.




¡Bien! De los insomnios, del sudor frío, de las inyecciones de extracto de hígado, del deseo de perforar en la tierra una madriguera para esconderse allí dentro, ¡ no digo nada! Espero vuestras noticias y sólo entonces os comunicaré cómo fui visitada, tiempo ha, por una sirena hechicera, fervorosa admiradora vuestra y muy preocupada e intranquila a causa de vuestro retraimiento de la vida cotidiana. ¡Misterio!

Vivo como antes, en este castillete de Álvaro Obregón 72, con teléfono 11 20 84.

Recuerdo las antiguas paellas, la libre circulación y beso vuestras falanges.

[803] "*Hélas* (*fr.*): interjección de queja. En este caso puede leerse ¡Por desgracia! (FELAR, 378)" (Mendoza Bolio, 2010: 229).

### 15.1.4. [CARTA 4] Al Doctor Alberca[804]

[s. f.]

Estimado doctor Alberca:

He recibido una carta de mi hermano Rodrigo donde me dice que le interesaron a usted unas fotografías de cuadros míos y los comentarios que hago de ellos. También que desearía usted utilizar algunos incluyéndolos en un libro que prepara y en una conferencia. Yo, por supuesto, no tengo ningún inconveniente, pero no recuerdo muy bien el tono en que hice los comentarios y no sé si, por tratarse de algo dirigido a mi hermano, no tendrán un carácter demasiado íntimo. Esto no tendría la menor importancia si no fuera porque todos esos cuadros pertenecen a diferentes personas que se sentirían ultrajadas si de repente se enteran de que yo he dicho: "éste es el peor cuadro que he pintado" o "qué lástima que no me decidí a pintar al doctor Chávez con una hermosa cabeza de halcón, como es la suya", etcétera. Me remito a su buen juicio para suprimir en mis comentarios cualquier frase de esa naturaleza, que, además, no tiene gran cosa que ver con lo esencial del texto.
Me dice mi hermano que a usted le urgen esas fotografías, pero no puedo enviárselas ahora mismo. En esta época del año, a causa de las fiestas de Navidad, reinan aquí un desbarajuste y una agitación insensatos. Sería imposible procurarme las fotografías y, aunque las tuviese (como es el caso de algunas), sería inútil enviárselas porque jamás las recibiría. El correo es aquí una institución de costumbres irregulares y caprichosas en cualquier época del año, pero en esta se convierte en un hervidero infernal de cartas, paquetes y tarjetas lanzadas al espacio en dirección aproximada y no se puede confiar en que lleguen bien o tarden (si llegan) un tiempo razonable. Por eso, si le parece bien y no es demasiado tarde para usted, le enviaré un paquete de fotos una vez hayan pasado estos líos y estas juergas, digamos hacia el 6 u 8 de enero. Dígame, por favor, si todavía le interesan en esa fecha. Le deseo un feliz año nuevo y le envío cordiales saludos.
Remedios Varo
Después de escribir la carta adjunta, que considero un modelo de sencillez y sobriedad, añado este papel que debe usted considerar escrito por mi doble. Es la primera vez que escribo a un psiquiatra en forma abierta y desembozada, porque en forma solapada y misteriosa ya lo he hecho tres veces sin obtener resultado. Yo quería tantear el terreno antes de ponerme en contacto con ninguno, no para juzgar su sabiduría o capacidad puesto que soy incapaz de ello, sino más bien su carácter como ser humano. Creo que un psiquiatra debe inspirar ante todo cariño y confianza. Ah!, me estoy olvidando de decirle que mi interés en aproximarme a un psiquiatra es porque sufro mucho de un permanente sentimiento de culpabilidad. Como yo sola no he podido mejorar nada, pensé que necesitaba la ayuda de alguien. Firmé las cartas misteriosas con el nombre algo pretencioso pero maquiavélico de Gradiva. Bueno, pues ninguno contestó!, y ahí quedaron las cosas.
Resulta que he conservado la copia de una de las cartas (las otras eran por el estilo) y se la incluyo. Me extrañó muchísimo no recibir contestación, quizás las personas de su profesión están abrumadas diariamente por una avalancha de documentos insensatos.
Naturalmente, todo esto escrito por mi doble, puede usted ignorarlo tranquilamente, en el entendimiento de que sé de sobra que está usted ocupadísimo y que no tendrá mucho tiempo que perder, pero no por atreverme yo a escribirle con tal frescura y libertad deje de contestarme al asunto de las fotografías…[805]

[804] Carta publicada en Castells, 2009: 74-75. El doctor Alberca era amigo del hermano de Remedios, y con él mantenía una relación epistolar en la que trataban temas de psicología que preocupaban a la pintora.

[805] Isabel Castells Molina escribe: "No se conserva ninguna de estas cartas firmadas con el nombre de Gradiva. Probablemente, lo que ha llegado a nosotros es un borrador de lo que, después de

### 15.1.5. [CARTA 5] A un personaje desconocido[806]

[s. f.]

Estimado Desconocido[807]:

ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es un tímido introvertido o un alegre extrovertido, pero, sea como sea, quizás está aburrido y desea lanzarse intrépidamente en medio de un grupo de personas desconocidas con la esperanza de oír algo que le interese o le distraiga. También el hecho de sentir curiosidad y hasta algo de inquietudes ya un aliciente, por eso le propongo que venga a pasar el fin de año a la casa n. … de la calle.

He elegido su nombre casi al azar en el libro de teléfonos, digo casi porque he buscado la hoja donde se encuentran los de su profesión[808], creo (quizás equivocadamente) que entre ellos hay mayores probabilidades de encontrar a alguien con espíritu amplio y sentido del humor. Debo aclarar que yo no soy la dueña de la casa y que ella ignora totalmente este gesto que probablemente juzgaría descabellado. Estoy simplemente invitada a ir allí, así como lo están otro reducido número de personas, de manera que para presentarse debe usted antes hablar por teléfono al n. … y preguntar por la señora Elena, pretender con firmeza que ya se han encontrado antes, que es usted un amigo de Edward[809] y que, estando solitario y deprimido, dese usted ir a su casa a pasar el fin de año. Yo me encontraré entre los invitados y usted deberá adivinar quién de ellos soy. Creo que esto puede ser divertido. Si es usted un joven de menos de treinta años, es quizás mejor que no haga nada. Es probable que se aburriese. Aun cuando ni yo ni los demás seamos ancianos, no somos tampoco un grupo de jóvenes alocados. Ah!, tampoco se trata de una empresa galante, es más bien un experimento psico-humorístico, nada más. Estoy casi segura de que no irá usted. Se necesita un aplomo enorme para hacerlo y poquísimas personas lo tienen. También puede usted creer que se trata de la broma de algún amigo suyo, o que esta carta es una hábil propaganda para llevar gente a un lugar dudoso, etcétera, etcétera. Nada de eso: la casa es una respetabilísima residencia burguesa; yo, y todos los demás, apacibles burgueses que, sin embargo, como me sucede en este momento a mí, pueden sentir un irresistible impulso de hacer una travesura a la manera de un adolescente, a pesar de mis años y a pesar de todo.

Voy a copiar esta carta y a enviarla también a otro desconocido. Quizás uno de los dos se presenta. Si viniesen los dos, sería algo extraordinario e inaudito.

Bueno, quizás hasta pronto…

Pensándolo bien, creo que estoy más loca que una cabra. No se haga la ilusión de que la sala será atravesada por una aurora boreal ni por el ectoplasma de su abuela, tampoco caeráuna lluvia de jamones ni sucederá nada de particular, y, así como le doy estas seguridades, espero que no sea usted ni un gángster ni un borracho. Nosotros somos casi abstemios y medio vegetarianos.

---

adjuntar una de ellas, sería la carta definitiva para el doctor Alberca. Como indicamos en la Introducción, quizás esta carta habría sido similar a las que reproducimos más adelante, dirigidas a psicólogos pero no exentas de humor y parodia" (Castells Molina, 2009: 75).

[806] Carta publicada en Varo, 1990: 21-212; en Kaplan, 1998: 89-90; en Castells Molina, 2009: 76-77.

[807] "Al final de esta carta, encontramos la siguiente nota de Walter Gruen : 'No recuerdo que esto haya tenido lugar jamás, pero la carta era proyectada para una fiesta en casa de Elena Fejer y la distribución de los participantes, según otra hoja adjunta, debió ser como sigue: Fejer…, Kati (Horna), Walter…, a Gilberta, una aristócrata francesa, lesbiana. Gunther (Gerzso)…, a mí, Chiki Weisz…, a Bridget (Tichenor), Octavio (Paz)…, a Leonora. Termina la hoja: Afectuosamente X. No digas nada, no telefonees'" (Castells Molina, 2009: 76).

[808] "Nota de Walter Gruen: 'Supongo que habrán de ser psicólogos" (Castells Molina, 2009: 76).

[809] "Nota de Walter Gruen: 'Se trata de Edward James'" (Castells Molina, 2009: 76). Cfr. Capítulo I.

### 15.1.6. [CARTA 6] Tribulaciones de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana"[810]

[s. f.]

Estimado Señor:

Me permito escribirle, rogándole disculpe haberme tomado esta libertad, así como mi mal francés. Me encuentro gravemente trastornado y no me atrevo a confiar a ninguna de las personas que me rodean cierta alteraciones que vengo sufriendo, sobre las cuales creo que usted será capaz de aconsejarme.
La cosa empezó hace aproximadamente seis meses. Yo pintaba con entusiasmo un cuadro donde se veía una amable pradera, con borregos y vacas paseándose serenamente. Confieso que me sentía satisfecho de mi obra, pero he aquí que de pronto una fuerza irresistible me empujó a pintar, sobre el lomo de cada borrego, una pequeña escalera, en cuyo extremo superior se encontraba una imagen de mi vecina de enfrente; sobre las vacas me veía obligado a colocar, no sin angustia, unos pañuelos bien plegados. Podrá usted imaginarse mi sorpresa y desolación. Escondí estos cuadros, empezando otros, pero me veía siempre instado a introducir elementos extraños en ellos, hasta que llegó un momento en el que habiendo vertido, por azar, cierta cantidad de salsa de jitomate sobre mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emocionante que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué. Me he visto obligado a llevar, a partir del momento en que pinté el primer cuadro que le he mencionado, una vida casi clandestina, temiendo que mi gente al descubrirme pudiera hacerme examinar por un alienista.
Poco tiempo antes de que tuvieran lugar estos fenómenos pictóricos, me había entregado a la labor de reacomodar el sistema solar de mi mesa, tarea que es necesario realizar cada 210 días, ya que esta actividad constituye una tarea obligatoria para todos los adeptos del grupo de "los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana".
Este grupo, activo desde hace mucho tiempo, ha hecho ya constataciones notables que hacen la vida más simple desde el punto de vista práctico. Por ejemplo: muevo un bote de pintura color verde unos cinco centímetros hacia la derecha, clavo una chinche junto a un peine y, si el señor A...(adepto que trabaja en coordinación conmigo) pone en ese mismo momento su libro sobre apicultura al lado de un patrón para cortar un chaleco, entonces estoy seguro de que se dará, en la avenida Madero, el encuentro con una mujer que me interesa y cuyo origen no he podido averiguar hasta ahora, así como tampoco su dirección. Hemos logrado algunas conquistas sobre la vida de cada día, como usted puede observar. No le cito más ejemplos por temor a aburrirle, pero podría darle una visión más extensa sobre las actividades de nuestro grupo, si es que le interesa. Sepa usted, por el momento, que mis ancestros no han concebido la rueda con fines utilitarios (tan solo se sirvieron de ella para elaborar juguetes) y esto no por falta de bestias de carga, puesto que los esclavos y prisioneros de guerra hubiesen podido muy bien servir para tal fin, sino porque su inteligencia se desarrollaba en una dirección totalmente diferente. Entre sus CONOCIMIENTOS, algunos aspectos se han mantenido en el más estricto secreto, operaciones que redujeron a la nada la infinitud de variaciones y combinaciones matemáticas. En un tiempo relativamente corto se pueden establecer, a partir de estas operaciones, muchisimas relaciones causa-efecto, combinando y variando los elementos-objetos.

[810] Carta publicada en Castells Molina, 2009: 77-78. "Este texto, originariamente escrito en francés, fue traducido por Walter Gruen y publicado por primera vez en *México en el arte*, 14, otoño de 1986. A esta edición debemos el título, tomado de una de sus frases. En los cuadernos manuscritos de Remedios se encuentran dos versiones de este texto. De una de ellas, hay un fragmento en Kaplan, 1998: 128" (Castells Molina, 2009: 77).

Pero volviendo a mi caso personal: al manipular un viejo directorio telefónico, un ramo de laurel, una chinche, un peine, un bote de pintura verde, un zapato de mujer de terciopelo violeta bordado de perlas y una moneda falsa de 5 pesos[811] (este conjunto de objetos es mi universo instrumental, cuyo funcionamiento es concordante e interdependiente con el de los otros miembros del grupo), me permití introducir, hace poco, como novedad, un colibrí disecado y relleno de polvo magnético, todo bien ligado con un mecate como se envuelven las momias, utilizando un hilo rojo de seda. Lo hice sin prevenir a mis colegas, transgresión muy grave dentro del reglamento del grupo. Tan sólo nuestro jefe, con su larga experiencia y su alto grado de conocimientos, puede hacer una cosa así sin provocar graves consecuencias. Más aún, expresamente coloqué el bote de pintura verde bajo un rayo de luz roja que se filtraba a través del vidrio coloreado de mi ventana (horror complementario!) Hice todo esto, sin medir sus consecuencias (teniendo poco tiempo de haber ingresado al grupo, mi control alcanza exclusivamente a los objetos que mencioné anteriormente). Como era previsible, ciertos incidentes se han producido desde el día de mi transgresión: mi mejor camisa se ha quemado, un gran depósito de sal se ha acumulado debajo de mi cama y al día siguiente tuvo lugar el inicio de la sorprendente transformación de mi inspiración pictórica. Ahora me pregunto: ¿es todo esto consecuencia de mi iniciativa de introducir nuevos elementos en mi sistema solar? Es un súbito disparo de mi subconsciente que, en un intento de emancipación, me ha impulsado a actuar de manera desordenada sobre los importantísimos factores que constituyen mi universo práctico-doméstico? O bien ¿soy simplemente un loco?
Mis ocupaciones habituales consisten en la venta de perfumes de una marca francesa, a la que represento, y soy también responsable de una botica herbolaria. En cuanto a la pintura, soy solo pintor de domingo. Recientemente, tuve la suerte de leer ciertas publicaciones surrealistas que fueron para mí de gran ayuda, tranquilizándome mucho. Esto me ha decidido a escribirle para pedir su opinión respecto a mi línea de conducta, así como su consejo sobre qué libros debería leer para iluminarme al respecto.
Espero haber despertado su interés sobre mi caso. Una respuesta suya es en estos momentos el alimento más anhelado por mi espíritu.
Fernando González[812]
Mi dirección: Fernando González
c/o Emil Zubrin, San Ángel

### 15.1.7. [CARTA 7] Al Señor Gardner[813]

[s. f.]

Estimado Sr. Gardner[814]:

[811] Estas líneas que algunos eruditos consideran como un ejemplo de escritura automática, en verdad, son una lista de elementos de su universo experimental en relación con la idea del poder de los objetos.
[812] Firma con un pseudónimo.
[813] Carta publicada en Varo, 1990: 218-221; en Castells Molina, 2009: 80-84.
[814] "A cartas como ésta nos referíamos cuando aludíamos a aquéllas cuyo destinatario no resulta identificable. Como se verá, hay en ella ciertos aspectos que permitirían suponer que está dirigida a una persona concreta, aunque, al mismo tiempo, el tono humorístico y surreal de su contenido global nos invita a considerarla como un texto ficticio y paródico. También Beatriz Varo, que incluye esta carta en el Apéndice de su obra (Varo, 1990: 218-221) se cuestiona su autenticidad: " Estará verdaderamente dirigida a un Sr. Gardner real? Podría estar escrita en el doble sentido de gardner como 'jardinero' que cuida su 'jardin', o 'grupo de discípulos', refiriéndose a Gurdjieff. No se puede saber con certeza" (Varo, 1990: 73). Aun más adelante, vuelve a plantearse la duda, esta vez sin aventurar ninguna explicación: "A través de este escrito […], una carta al supuesto o verdadero doctor Gardner […] podemos vislumbrar ese mundo de Remedios en el que todo es

Acabo de conocer su libro, que ha despertado en mí muchísimo interés. Una amiga mía, la Sra. Carrington[815], ha tenido la bondad de traducirmelo, ya que soy incapaz de leer o hablar el inglés**.**

Creo que una correspondencia con usted o con alguna de las personas que lo rodean (si usted está demasiado ocupado con sus *recherches*) sería sumamente interesante, para comunicarnos mutuamente nuestras experiencias y conocimientos.

Como usted ya sabe, en este país existe una gran actividad en el terreno de la brujería, pero todas estas prácticas se limitan casi siempre al ejercicio de la medicina o a la fabricación de filtros de amor, todo ello hecho de una manera más bien mecánica y algo distraída por parte del curandero y, únicamente porque así es la costumbre. El factor principal es siempre, la *fe* del paciente, que naturalmente, produce en muchos casos buenos resultados. Pero esto, sin duda, [aunque][816] interesante para la psicología y psiquiatría, no es lo que nos interesa. En los filtros de amor, las cosas son un poco más complicadas y peligrosas, ya que la costumbre es administrar "toloache" disimulado en una taza de café, y las consecuencias de la ingestión del toloache son fatales, siendo la principal una pérdida total de la voluntad. Dejando, pues, todo esto de lado, nosotros, es decir, la Sra. Carrington y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería. Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa [a][817] efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente. También, y después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes, o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común. Por ejemplo, eligiendo mi gran sillón de cuero como astro central, teniendo a su alrededor y a 50 centímetros de distancia, en posición de este a oeste, una mesa de madera (primitivamente banco de carpintero y fuertemente impregnada de emociones artesanales) detrás del sillón, a dos metros y medio de distancia, el cráneo de un cocodrilo; a la izquierda del sillón, entre otros objetos, una pipa incrustada de falsos brillantes, y a la derecha, a tres metros de distancia, un jarro verde de cerámica ordinaria; tengo un sistema solar (no entro en una descripción detallada de todo él; sería demasiado largo) que puedo mover a voluntad, conociendo de antemano los efectos que puedo producir; aunque a veces lo incalculable se produzca, provocado por la [rápida trayectoria][818] rapidez de la trayectoria de un meteoro inesperado, a través de mi orden establecido. El meteoro no es otro que mi gato, pero, poco a poco, estoy llegando a dominar este factor azaroso, ya que he decubierto que, alimentando al gato exclusivamente con leche de oveja, su trayectoria no produce casi ningún efecto.

Desde luego, mis amigos se ocupan también de arreglar en forma conveniente pequeños sistemas solares en sus casas, y hemos establecido una interdependencia entre todos ellos. A veces cambiamos astros de una casa a otra y, desde luego, nunca se hace una modificación sin ponernos todos de acuerdo, pues, de otra manera, suceden cosas, a veces, desagradables. Debo decir que hemos llegado a realizar todo esto gracias a un larguísimo y profundo estudio de las variaciones y combinaciones matemáticas, pero sirviéndonos para ello de la capacidad natural que tiene uno de nuestros miembros para

---

relativo; entra en contacto con la doctrina mística de Gurdjieff, con seriedad y con broma al mismo tiempo, anima a sua amigos a unirse al grupo, pero luego es ella la que permanece al margen" (Varo, 1990: 130). Un fragmento de esta carta se encuentra en Varo (1986: 40-41), con el título "Del verdadero ejercicio de la brujería" (Castells Molina, 2009: 81).

[815] Se refiere a Leonora Carrington.

[816] Las palabras entre corchetes aparecen en la transcripción de la carta en Varo, 1990: 219.

[817] Las palabras entre corchetes se encontran en la transcripción de la carta en Castells Molina, 2009: 81.

[818] Las palabras entre corchetes se encontran en la transcripción de la carta en Castells Molina, 2009: 82.

agrupar los seres y objetos según su verdadera naturaleza. El primer paso fue la fulminante revelación que nuestro amigo tuvo de que su zapato derecho, una cortina de terciopelo rojo y un trozo de ópera (que se oía en ese momento) eran exactamente equivalentes. A partir de entonces todo fue fácil, ya que, resumiendo las cosas en grandes grupos, los trabajos matemáticos sobre variaciones y combinaciones se hacen rápidamente.

Ahora deseo consultarle algo. Este terreno sobre el que nosotros vivimos es sumamente volcánico (como usted ya sabrá); uno de los miembros de nuestro grupo se encuentra en muy difícil situación a causa de la agitación volcánica del subsuelo. Siendo persona de escasos medios económicos, vive en una casa antiquísima y desprovista de todo confort, aunque se beneficia, por otro lado, de gran espacio y un patio interior bastante amplio[819]. Esta casa está situada en un lugar muy céntrico de la ciudad. Hace unos meses, empezó a elevarse por sí solo un pequeño montículo en el patio. Del montículo empezó a salir un poco de humo y un calor intenso; después y a intervalos más bien largos, pequeñas cantidades de lo que inmediatamente vimos con horror que era lava. No hay duda posible: se trata de un pequeño volcán que quizás en cualquier momento, puede convertirse en una tremenda amenaza. Nuestro amigo, que no cuenta con los medios necesarios para buscar otro alojamiento, desea que esto se mantenga en secreto, pues de otro modo sería expulsado de su casa, lo que haría feliz al propietario, que, con el pretexto del volcán, construiría en ese lugar un gran edificio dotado de calefacción central. Ahora bien, nosotros hemos visto enseguida la posibilidad de hacer algunos experimentos con esta manifestación de la naturaleza. Rápidamente, entre todos, construimos alrededor del volcán unas paredes y un techo para ocultarlo a las miradas del vecindario. Actualmente, este recinto sirve de cocina; la altura del montículo permite cocinar cómodamente sobre su cráter, y debo decir que es admirable para obtener *chiche-kebab* y *brochettes* en su punto. Pero nos alejamos del consejo que deseaba pedirle. A pesar del trabajo incesante que hemos realizado, de los múltiples experimentos, etcétera, etcétera, no hemos podido incluir de ninguna manera las substancias arrojadas por el volcán dentro de nuestros sistemas solares, ni tampoco utilizarlas en forma alguna dentro de nuestras prácticas. La lava fresca es totalmente rebelde y actúa aparentemente en forma independiente. El único resultado, hasta ahora, ha sido un fuerte acceso de alergia sufrido por la Sra. Carrington, que se aplicó una cierta cantidad en el cuero cabelludo. Quizás usted conoce las posibilidades de esta substancia y la manera de aprovechar la energía que contiene. A mi juicio, y viniendo de profundidades no impregnadas por nuestras emociones y perteneciendo a un mundo más denso de emociones minerales, escapa por el momento a nuestra comprensión, pero yo deseo ardientemente comprenderla por si es posible ayudarla en su trayectoria hacia un mundo menos denso y hacerla, también, comprender y participar en nuestros propósitos. Le ruego me comunique lo que sepa sobre esta materia lo más pronto posible, pues el volcán no ha crecido más de un centímetro por semana, pero no podemos saber qué sucederá en los próximos meses. Temo que mi carta sea demasiado larga, y aunque desearía hablarle de otras cosas, en especial de la convicción que comparto con usted sobre la posibilidad de destruir los funestos efectos de la bomba de hidrógeno por medio de ciertas prácticas, dejo para otra ocasión el hablar [le] de todo ello, si usted tiene la amabilidad de contestarme[820].

---

[819] "En el original, 'una casa antiquísima y desprovista de todo confort aunque beneficia por otro lado de gran espacio y un patio interior bastante amplio'. Reproducimos la corrección de Beatriz Varo (1990: 220)" (Castells Molina, 2009: 83).

[820] "El texto no sólo hace referencia a las costumbres herbolarias mexicanas, sino al nacimiento del volcán Paricutín, el 20 de febrero de 1943 en el estado de Michoacán, en medio de dos parcelas, ante el asombro de sus dueños campesinos (de nombres Dionisio Pulido y Barbarino Gutiérrez), que vieron cómo de un día a otro la tierra lanzaba humo y se levantaba sobre sus cultivos. Al nacer, el Paricutín creció treinta metros, el doble al tercer día, y al sexto día se multiplicó considerablemente. Tardó ocho años en crecer, hasta alcanzar cuatrocientos veinticuatro metros al cese de su actividad, en 1952. Un episodio más del surrealismo mexicano. En el cuadro *La*

### 15.1.8. [CARTA 8] A un científico no identificado[821]

México, 11 de noviembre de 1959

Querido Amigo:

su carta ha llegado esta mañana con el cheque y [yo][822] le comunico enseguida este feliz acontecimiento.
[Nosotros] tenemos ya el permiso de exportación del cuadro y, [tan pronto como] en cuanto la caja del embalaje esté terminada, se lo enviaremos por avión. La caja [va a ser] será muy sólida, la hemos encargado a un carpintero de confianza. Le agradezco el amable interés que ha mostrado hacia mi salud. Mi quinta vértebra lumbar se mostraba muy rebelde y dolorosa [rebelde y me dolía]. Esto me impedía pintar, pero he aprovechado para escribir unas [algunas] notas antropológicas muy documentadas, pues [ya] hace ya tiempo que [he deseado] quería señalar el hecho, ignorado hasta el presente, de que el antecesor del *Homo Sapiens* es el *Homo Rodans.* [Yo] no sé si [usted] tendrá usted interés en conocer estas notas, pero, en el caso de que sea asì [sea], ya que se trata solamente de unas cuantas [algunas] páginas, se lo haré traducir y se lo enviaré. De todas [las] maneras, le enviaré una fotografía del *Homo Rodans*, que quizás le interesará, [por ser Vd.], siendo usted un hombre de ciencia.
Antes de continuar deseo advertirle que, si en alguna [vez hay en alguna carta alguna palabra] de mis cartas encuentra alguna palabra que usted no comprende, es inútil buscarla en un diccionario ya que mi ortografía es, desgraciadamente, totalmente diferente a la [aquella] que admiten los diccionarios corrientes, [!qué se le va a hacer!] !pobre de mí!].
[Usted desea tener algunas informaciones biográficas] Quería usted algunos datos biográficos sobre mí. Yo nací en España, estudié pintura en la Academia de Bellas Artes de Madrid, me fui a vivir a París y allí formé parte del grupo surrealista; después me establecí aquí donde el clima es mucho mejor desde [todos los puntos] todo punto de vista. Voy a buscar [algunos] artículos y recortes de periódicos que [hablan] hablen de mi pintura y se los [enviaré] envió.
[Tan pronto como deposite] En cuanto depositemos el cuadro en el [transporte aéreo] avión, le escribiré para que sepa [avisarle de que] que ha sido enviado.
Espero que, si se dedica usted a la experimentación química no le pase lo que a mí [no le suceda lo mismo que me ha sucedido a mí]. Creo que se lo puedo contar: yo [estaba haciendo] hacía experimentos para encontrar un producto que, [aunque parezca] por extraño que parezca, no era ni un elixir [de] para la eterna juventud, ni el medio de transformar en oro todos los sólidos de mi alrededor. [Yo deseaba hallar] Quería encontrar una sustancia que reblandeciese y redujese a una película impalpable, la piel de los melocotones, que [tanto] me gustan mucho pero que me [hacen daño] perjudican el estómago a causa de su piel (una sustancia que reblandeciese y redujese a una película impalpable la piel de los melocotones, que me gustan mucho pero que me perjudican el estómago a causa de su piel). [Como yo estaba convencida] Habida cuenta de que yo estaba convencida de que los grandes descubrimientos [eran los resultados] son resultado del azar (azar objetivo) quizás, pero en el que la objetividad no puede [no es posible que intervenga] intervenir en las variaciones y combinaciones matemáticas para establecer una relación de causa-efecto, yo hice experimentos con diversas sustancias. Al mismo tiempo, toqué ciertas notas especiales y particulares [de] en un instrumento monocorde;

---

*Revelación o el relojero*, puede verse, en el suelo, la imagen de un volcán que esta naciendo" (Luquin Calvo, 2009: 70-71, nota n. 48).

[821] Carta publicada en Varo, 1990: 229-231; en Castells Molina, 2009: 84-88; [traducida desde el original en francés].

[822] Los corchetes se usan para las palabras presentes en la publicación de la carta traducida en Varo, 1990: 229-231, porque hemos preferido insertar la traducción que aparece en el libro de Isabel Castells Molina.

[monocorde, este sonido, si es cierto que tengo razón] si estoy en lo cierto, este sonido podría tener una importancia decisiva y trascendental [sobre las] en las sustancias que [yo] traté de combinar. De repente, pasó algo terrible. En el momento en que [yo] tocaba la nota *si* [y] justo cuando [fui] iba a pasar a otra octava en un tono ligeramente más grave, el gato [ha maullado] maulló y alguien que pasó [ha pasado] por la calle delante de la ventana [ha proyectado] proyectó su sombra sobre la mesa de experimentación y sobre las sustancias que [yo] tenía allí en emulsión. Estas sustancias se han separado, dejando una minúscula [pequeña] partícula brillante, una suerte [especie] de perla que [ha salido] salió por la ventana como una flecha, se elevó [elevándose] en el espacio y desapareció [desapareciendo de mi vista] rápidamente de vista.
Pero lo [que es] terrible es que ha dejado tras ella, de [una] forma permanente, un hilo de atmósfera terrestre.
Esta partícula de sustancia, insensible a la gravedad, era, [felizmente] afortunadamente, muy pequeña y, después de haber hecho diversos cálculos matemáticos, he llegado a la conclusión de que la tierra no perderá su atmósfera antes de 62 años. Evidentemente, no tenemos [por qué inquietamos] que inquietarnos] personalmente, pero [hay que pensar] debemos pensar en nuestros sobrinos y descendientes. Esta es la razón que me empuja a buscar [un medio] la manera de poner una tapadera en ese agujero peligroso que hay en nuestra atmósfera.
A pesar de [haber reunido] que he reunido los mismos elementos, [y de haberlos puesto] que los he puesto exactamente en el mismo lugar [exacto] sobre la mesa, [a pesar de haber hecho la operación] que lo he hecho en la misma fecha del año y de haber tocado en el mismo instrumento monocorde, la nota si [bien entendido que en el tono necesario] que los he puesto exactamente en el mismo lugar sobre la mesa, que lo he hecho en la misma fecha del año y que he tocado en el mismo instrumento monocorde la nota *si* (bien entendido que en el tono necesario para que la nueva perla no grávida no se aleje demasiado y se detenga justo en el borde de la atmósfera como una tapadera) y de que mi gato ha maullado de la misma forma y que todos los miembros de mi familia han desfilado delante de la ventana proyectando su sombra; a pesar de todo, el experimento no ha funcionado [tenido éxito, yo sé muy bien que la sombra debe ser aquella de la misma persona que había pasado entonces]. Sé bien que la sombra debe ser la de la misma persona que pasó entonces. Pero, ¿quién es? [Pero, quién puede ser, yo] He buscado por todas partes, era un hombre y estaba envuelto en una capa de terciopelo negro, pero [yo] no [lo he sabido volver] he podido encontrarlo, [a encontrar], [yo] he viajado, he hecho preguntas, [he entrevistado bajo mi ventana] he citado a varios hombres bajo a mi ventana, pero ninguno era él.
¿Qué voy a hacer? Aconséjeme. Todo esto ha pasado [ello ha ocurrido] hace ya tres años; nos quedan, por [lo] tanto, 59 años de atmósfera. Le ruego que me escriba y me diga si ha podido leer mi execrable [espantoso] francés, [y también] dígame también su opinión [acerca del] sobre el *Homo Rodans.*
Lo saluda cordialmente,
[Le saluda muy cordialmente]

### 15.1.9. [CARTA 9] A la madre[823]

México, 29 de junio

Queridísima mamá:

Pienso que esta carta se va a cruzar con la tuya, la última que te escribí era muy corta, y te decía que ya se acercaba la fecha de mi exposición.

[823] Carta publicada en Varo, 1990: 227, [12]; en *Adictos a Remedios Varo*: 2018: 222.

Felizmente, ya pasó ese mal rato, fue un mal éxito y había cientos de personas. Para mi carácter eso es bastante penoso. Pero he vendido todos mis cuadros y estoy más rica que un torero. Pide por esa boca lo que se te antoje; mi mayor alegría es poderte proporcionar alguna comodidad y hacerte regalitos. De veras, mamá, pídeme lo que desees, mira, de esta exposición me queda una ganancia de unos cien mil pesos! Es casi una pequeña fortuna.
Te mando un recorte de periódico y ya te mandaré otros.
Claro que, como la exposición está abierta todavía hasta el 10 o 12 del mes próximo[824], tengo que ocuparme de muchas cosas, atender algunas personalidades, críticos de arte, etc., y estoy muy ocupada. Por eso no te escribo largo.
De todos modos, y aunque no me pidas nada, te voy a mandar un cheque el mes próximo para que celebres mi éxito, pero lo tienes que gastar, nada de ahorrarlo.
Un abrazo de Walter. Miles de besos y abrazos de Remedios.

### 15.1.10. [CARTA 10][825] A la madre

[1959][826]

…Y así, veo que no se había perdido la suya, como vi que era carta tuya, la he abierto, porque Walter no está aquí estos días; ha tomado una semana de vacaciones, que buena falta le hacían, y se ha llevado a Amaya y a Javier con él, los niños lo quieren mucho y se entienden muy bien con él.
También leyendo tu carta, me entero de que en Maracay habían recibido la mía, cosa que dudaba, porque no me han contestado. Eso de la figurita que dicen es una cosa que no te lo había contado porque no sabía bien cómo explicártelo, ya que se trata de antropología y no de pintura. Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo, después de limpiarlos muy bien, una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del *Homo sapiens* fue esa figurita que hice, a la que llamo *Homo rodans*[827] (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vio y le encantó, y le hizo mucha gracia (todo está hecho y escrito en broma). Ese señor, que resultó ser secretario de un ministro, fue a buscar al ministro, lo llevó a la librería, y tanto le gustó la figura y el manuscrito que los compró, nada menos que para ofrecérselos como regalo de Navidad al Presidente de la República. Ya te puedes figurar que me quedé pasmada. No te doy detalles de lo que escribí o de la figura, pues todo está hecho imitando las cosas y palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en un latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso.

### 15.1.11. [CARTA 11][828] A Eva Sulzer

México 13 de julio

Queridisima Eva[829]:

[824] Remedios Varo podría referirse a su primera exposición personal en la Galería Diana en la Ciudad de México.
[825] Carta publicada con la fecha añadida entre corchetes en Varo, 1990: 227-228, [13].
[826] Esta fecha está indicada entre corchetes en el libro de Varo, 1990: 227.
[827] Declaración de la propia Remedios Varo a su madre sobre el *Homo Rodans* (cfr. Anexos II. Textos).
[828] Carta publicada en *Adictos a Remedios Varo*, 2018: 260.
[829] Se refiere a Eva Sulzer (cfr. Capítulo I y Capítulo VI).

no tenemos carta tuya hace mucho tiempo. Desde la última que te escribí han sucedido bastantes cosas, la más importante es que nos hemos tenido que mudar de casa, figúrate que cayó no hace mucho una especie de diluvio tan tremendo que produjo el hundimiento de un techo, como tenía muchos agujeros el agua se iba metiendo y pudriendo la madera, como también el techo del baño se caía tuvimos que mudarnos rapidísimamente, estamos desde ayer en una casita pequeña pero agradable que podemos ocupar provisionalmente por unos 4 meses, como era urgente cambiarnos no hemos tenido tiempo de buscar algo definitivo porque es preciso bastante tiempo para encontrar algo barato, el apartamento no puede ser para los gatos[830] además también son caros, la nueva dirección es calle Herschell n. 9, colonia Nueva Anzures. México D. F.
Tuve la gran suerte de poder colocar juntos al gatito negro de la Chita y la gatita blanca hija de la otra con una familia amante de los animales. El mismo día que se los llevaron la Chita tuvo los otros que eran algo maravilloso, ahora tiene el que guardé 17 días, es todo gris y peludo como un oso pequeñito, nunca he visto cosa tan preciosa, la blanca tendrá unos del mismo padre, pero dentro de mucho tiempo todavía, la mudanza de las gatas con el chiquitín fue tremenda, se asustaron mucho pero ya hoy las dejé salir al patio y están contentas.
Sé por Eva y Emile que pronto vienes lo que me tiene contentísima.
Nos escribió Paalen que parece contento ahora después de algunas dificultades, también creo que piensa venir.
No te escribo más largo pues estoy aún instalándome y muy cansada.
Escribe por favorcito.
Te envío millones de besos.
Remedios

### 15.1.12. [CARTA 12][831]

5 de febrero de 1946

Mis queridísimas amigas:

Os supongo enteradas por mi familia de mis andanzas; salí de España en 1937; como sabéis, vivía en Barcelona y mi escasa afición, por no decir horror, hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra y no tuve más idea que poner de nuevo tierra y hasta grandísimas cantidades de agua entre tales catástrofes y mi persona. Salí de París tres días antes de la llegada de los alemanes; yo me figuraba que habría horribles batallas y cataclismos sin cuento para la toma de París; si llego a saber que no iba a pasar nada ni me muevo, ¡Porque la peregrinación que hice a través de Francia fue de órdago! Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo, a orillas del Mediterráneo, a unos 10 km. de Perpignan; en este lugar encontré a otros amigos afortunadamente. Yo me instalé en una especie de casita o de choza y me dediqué a la vida semisalvaje durante tres meses, en que se me acabaron los centavos y mi color estaba más cerca del chocolate que de otra cosa.
Entonces volví a París en un vagón de tren de esos para transportar caballos, en donde permanecí 6 días en compañía de otras 35 personas; este es un viaje que nunca olvidaré por lo extraordinario y descacharrante que resulta la convivencia forzosa con 35 personas, pertenecientes a todas las más diversas clases sociales y profesiones. Una vez en París trabajé en lo que pude y fui madurando mi plan para venirme a América; la cosa era peliaguda, pero después de pasar siete meses en París encontré la oportunidad de irme a

[830] En esta carta se puede entender la pasión de la artista por los gatos.
[831] Carta publicada en Varo, 1990: 215 - 218; [fragmento] en Luquín Calvo, 2009: 33-35.

Marsella, único lugar en donde podía haber una posibilidad de embarque. Llegué a Marsella más muerta que viva a fuerza de las carreras y sustos que suponía atravesar la línea de demarcación entre la Francia ocupada y la otra parte mal llamada libre, porque en ésta es donde empezaba lo peor. Total que llegué y estuve 7 meses dando vueltas hasta que conseguí embarcarme para Oran; de Oran atravesé toda Argelia y Marruecos hasta Casablanca... Una vez que me vi embarcada, respiré, pero el viajecito era de los de órdago también; como el barco llevaba unas cuatro veces más viajeros de los que cabían normalmente, nos aglomeraron en las bodegas. Para qué os voy a contar lo que es estar en una bodega de un barco con otras cien personas y con unas temperaturas tropicales, sin contar el mareo; yo no lo pude aguantar y agarré mi colchoneta y me subí a cubierta, donde hice todo el viaje; estuve en las islas Bermudas, en Santo Domingo y en Cuba; sólo en Cuba me pude bajar del barco a dar un vistazo a La Habana, que me pareció un lugar suculento y paradisíaco. Llegué a Veracruz en los huesos y de allí trepé a esta ciudad de México, que está nada menos que a 2.400 metros de altura, y como se te ocurra andar deprisa o correr se te sube el corazón a la garganta.

...Aquí, en México, me ha ido muy bien, hay mucho trabajo, he ganado muy bien mi vida y vivo bastante tranquila y confortablemente. He hecho un viaje a la costa del Pacífico, a una playa completamente tropical, donde quedé maravillada y bastante escamada porque el mar está lleno de tiburones. Aparte de ese viaje no he hecho ningún otro por el país, aunque no quisiera irme de México sin visitar Yucatán y ver los restos de lo que fue el gran imperio Maya, porque ahora ya estoy dándole vueltas en mi cabeza a la posibilidad de volver a Europa; si no estuviera ahí mi familia no me importaría quedarme aquí por algún tiempo todavía, pero el deseo de ver a mi madre me hace pensar en la vuelta; veremos si puedo volver este año, pero, ¿de dónde saco yo unos miles de dólares? ¡Bueno, ya veremos!... Tenéis que saber que nunca conseguí engordar y que jamás pude pasar de los 52 kg. en épocas de prosperidad y apetito, que son escasas; soy ya de una vejez escalofriante y tengo tres arrugas junto al ojo derecho y dos junto al izquierdo, arrugas que me traen a mal traer, y contra las que utilizo toneladas de crema de belleza, sin resultado palpable; tengo también unas 12 ó 14 canas cuidadosa y artísticamente camufladas bajo un elegante y armonioso edificio capilar.

Este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote. Yo vivo en una casa muy antigua y enorme (los pisos modernos estilo jaula me horripilan), con dos jardincitos, donde, cosa estupenda y que me dejó maravillada, vienen a veces pájaros-mosca; tengo muchas plantas y me dedico a cocinar por las mañanas, porque ¡pasmaos! sé cocinar de la manera más suculenta y suntuosa que se conoce en los anales de la cocina... Bueno, os he escrito una señora carta, no tengo nada más que contaros, es decir, como tener, tengo, pero son cosas más para ser contadas cuando os vea que escritas, y espero que algún día tendré la alegría de abrazaros y contaros entonces la mar de cosas.

Mientras tanto, espero con impaciencia la vuestra, que, os repito, exijo larga y con multitud de detalles. Dad a vuestros padres mis saludos afectuosos, y vosotras recibid todo el cariño de

Remedios

Señas:

Calle de Gabino Barreda, n. 18, interno

México (Distrito Federal)

### 15.1.13. [CARTA 13] A la sin par Dña. Rosa de los Aldabes[832]

[s. f.]

[832] Carta publicada en copia mecanografiada de Walter Gruen en *Adictos a Remedios Varo*, 2018: 274-276. Remedios Varo se refiere, como explica Walter Gruen al principio de la carta en copia mecanografiada "a su amiga Rosita Zabaraín, quien solía prepararle algunos vestidos de alta costura".

Muy señora mía:

La supongo enterada de las contrariedades que me suceden por el hecho de pertenecer yo a la especie llamada *Homo Sapiens*[833], se me ha hecho comprender que en esta especie de mamífero, todas las partes más [sic][834] voluminosamente carnosas quedan por así decirlo, suspendidas de la llamada columna vertebral, esto es una especie de impuesto que se paga a la Naturaleza por el hecho de caminar en dos patas, yo no me atrevo a adoptar nuevamente la marcha a cuatro patas y repartir de forma menos peligrosa, el peso de mi cuerpo, no es que no quiera hacerlo por tener prejuicios aristocráticos, si no mas [sic] bien porque eso me obligaría a comprar todo mi nuevo guardarropas adaptado a la circunstancia de caminar a cuatro patas, sin contar que mis jaurías de felinos pudieran sentirse desconcertadas y desconfiadas. Así las cosas, mi querida amiga, tengo necesidad de apuntalar dicha columna vertebroide, ya sea por dentro ya sea por fuera. De momento he elegido el apuntalamiento externo, pues el interno requiere finísimos trabajos de carpintería ósea. Quiero preguntarle si entre sus relaciones no existe alguien que conozca un hábil artesano de la corsetería que pueda fabricarme, siguiendo mis instrucciones, una especie de corsé tal y como necesito urgentemente. Habiendo ya intentado que me fabriquen uno en los talleres de un hombre de Neanderthal, obtuve la réplica del corsé que usó la esposa de un cruzado mientras este fue a Tierra Santa, pero como ahora las costumbres son otras y la capacidad de portar cierta clase de arneses es menor por parte de las delicadas estructuras femeninas, desearía mandarme hacer un arnés mas [sic] llevadero.

He sabido por intermedio de don Gerónimo Wagram de los Vascos que han abandonado Ustedes su algo vetusto castillo, de la avenida Veracruz, para instalarse en un moderno palacete en las amables llanuras próximas a la garganta de la Reforma, espero poder visitarla un día y le traeré uno de esos pasteles de jabalí que mi esclava Totonacarada condimenta con esmero.

Y para terminar, quisiera preguntarle si ha tenido vuecencia algún momento libre para poner sus hábiles dedos sobre mi vestidumbre de tejimiento tricotado ya que los fríos y nieves invernales arrecian y si ha podido resolver la falta de materia prima que (según me dijeron los infantes de don Wagram de Vascos) se había producido.

No sé si sera [sic] demasiado atrevimiento por mi parte, pero me gustaría verla por esta su humilde caverna algún día que no sea lunes ni viernes, esos días debo yo ir al encuentro de una especializada amazona teutónica que me aplica radar y ondas supersónicas, en la parte del cuerpo en donde deberíamos tener una hermosa y esponjada cola de angora si la naturaleza no hubiera sido algo avara con nosotros, eso además hubiese desarrollado enormemente el arte de la peluquería y la enrollación de tubos plásticos y anchoas capilares.

Sin más y en espera de sus ansiadas nuevas, quedo aquí al cuidado y observación de la llamada "quinta lumbar", estructura osea que le aconsejo cuidar y hacer reposar lo más posible.

Mis respetuosos saludos a su alrededor y como siempre, admirando la incomparable claridad de sus ojos, me despido lánguidamente fatigada.

Remedios

[833] En esta carta, come en su texto *De Homo Rodans* (cfr. Anexo II. Textos), se expresa de una manera muy irónica con respecto a su pertenencia al *Homo sapiens*.

[834] Se utiliza [sic] para las palabras no acentuadas por la artista.

## 15.2. ANEXO II

## Textos de Remedios Varo

### 15.2.1. *De Homo Rodans*[835]

Después de leer el tratado sobre huesos lumbares debido a la erudita pluma del conocido antropólogo W. H. Strudlees, difundido por la Cofradía de Antropólogos vieneses, y de constatar cuánto daño hace y la gran confusión que añade a la ya reinante, me decido a escribir las siguientes notas.

No tengo reparo en tachar dicho tratado de lascivo e inexacto y no sé qué me produce más congoja, si la inexactitud histórico-ósea[836] o la refinada lascivia que destila. Antes de entrar en materia, permitidme que os recuerde aquellas palabras que el venerable y sabio cardenal Avelino di Portocarriere pronunció en el famoso concilio de Melusia:

"*…et de fragmentus oseus lumbaris non verbalem non pensarem, conditionæ humanitas Luciférica est. Et de pensarem ou parlarem lumbarismus pericoloso et cogitandum est…*"[837].

Sin duda, este punto de vista tan austero no es de nuestros días, ya que estamos acostumbrados a que se mencionen sin ambages cosas tales como tibia, peroné y hasta fémur. Pero me gustaría ver el uso de términos latinos o griegos para mencionar otras estructuras óseas situadas en la región del cuerpo humano en que "…*pericoloso et cogitandum est*".

Y ahora pasemos al análisis histórico-óseo de la situación antropológica actual que da origen a la aparición de escritos tales como el del señor W. H. Strudlees. En primer lugar, creo muy acertado recordar a los lectores que la mayor parte de los que se consideran grandes hallazgos, antropológicamente hablando, han sido hechos cuando se ha dejado de lado el equivocado concepto actual sobre los "Mitos" y éstos han recuperado su verdadera significación de "Mirtos".

En la antigüedad, "Mitos" se llamaban unas cortas fábulas que las nodrizas babilonias tenían costumbre de contar a los niños. Ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros. "Mirto" era el nombre que se daba al relato de hechos fenomenales comprobados empíricamente y trasmitido ya sea por escrito ya verbalmente. Tomaron el nombre de "Mirto" a causa del gran consumo de esta planta que se hacía en las ceremonias y reuniones intelectuales. La corrupción de la palabra "Mirto" tuvo su origen en el 850 antes de Cristo, cuando el erudito y sabio Abencifar ebn el Mull -cuyo tratado *Mirtitrología Necrófila* es un ejemplo de objetividad científica- pronunció su famosa disertación sobre el antiguo "Mirto" llamado "*De los usos ambarinos en los pueblos de Tulzur*". El venerable Abencifar ebn el Mull padecía fuerte coriza[838] y ronquera y al empezar su alocución: "*y este mirto de que voy a hablaros para propagar e impulsar el uso post-trepanatorio del ámbar en su estado presólido-elástico…*", su voz no era clara y algunos escribas venidos de Calcaréa para tomar nota de sus palabras entendieron mal y anotaron la palabra "Mito" en lugar de "Mirto". Desde entonces existe una gran confusión, pues algunos informes verbales sobre la significación de "Mito" se han ido

[835] "*De Homo Rodans* fue publicado por primera vez en 1965 en la editorial mexicana Calli Nova. La edición, de escaso tiraje e imitando un manuscrito, estuvo al cuidado de Jan Somolinos y volvió a editarse en 1970" (Castells Molina, 2009: 89). La erudita sigue la edición de 1970 y añade que "todos los textos proceden de los propios manuscritos de Remedios o de unas hojillas en las que se encontraban èstos copiados y comentados por Walter Gruen. […] Hemos tendido a reproducir los textos tal y como los encontramos, respetando en lo posible el original y tan sólo hemos introducido algunas correcciones mínimas en la ortografía y la puntuación" (Castells Molina, 2009: 66). Edith Mendoza Bolio, por su parte, en su edición genética escribe que "se mantienen las palabras que muestran claramente erores idiomáticos, de género, número o fonética" (Mendoza Bolio, 2010: 266).

[836] "Histórico-ósea: neologismo, relativo a la historia de los huesos" (Mendoza Bolio, 2010: 193).

[837] "Los intertextos fueron redactados en "un latín inventado" según comentario de Remedios Varo en una carta dirigida a su madre (Varo, 1990: 228)" (Mendoza Bolio, 2010: 193).

[838] "Coriza: enfermedad también conocida como rinitis y que dada la inflamación provoca que la voz se torne Gangosa" (Mendoza Bolio, 2010: 194).

transmitiendo, pero sin aclarar bien su limitado y particular uso entre las nodrizas de Babilonia.
Continuando con mi análisis de la situación, creo muy urgente dejar bien establecido que la palabra "evolución", con su contenido de ideas erróneas sobre la posible mudanza de las cosas en forma mecánicamente desprovista de voluntad trascendental, es el origen de la ignorancia y confusión reinantes. Asimismo lo decía el gran Algecífaro, cuyas palabras conocemos a través de Tivio Tercio "*...et ainsi evolutionæ irreparabile esjundem confusionæ per secula seculorum est.*.". No hay duda de que nuestro Universo conocido se divide en dos claras tendencias: la de aquello que tiende a endurecerse y la de aquello que tiende a ablandarse. Ésta es la situación actual.
La Primera Actitud era la unánime preferencia hacia el endurecimiento. Las grandes masas de tejido conjuntivo se separaron en trozos de durezas diversas después de reñidísimos combates, y las partes más ambiciosas no cejaron en su empeño hasta constatar, con espanto, que el límite conveniente había sido horriblemente sobrepasado. Estos grupos, mal llamados hoy día materia inorgánica, tienen ahora una constante tendencia al reblandecimiento, mientras la otra parte parecería que tiende al endurecimiento. El endurecimiento cobra cada día más prestigio: músculos duros, carácter inflexible, ejercicios destinados a endurecer las superficies y volúmenes anatómicos femeninos, etc. Esta tendencia hacia el endurecimiento ya era notable en la época de Quintiliano, quien nos relata en sus *Narraciones Tórbidas*:
"*...et procer venerabile et vetustus caminandum naturæ vislumbratum virgo impúdica virgo tórbida et ornata duobus globis durissimos et homo vetustus appetitum venere ardencens luxuria et sudore suæ atque recondidit membra simulacris voluptatem consumatum est*".
La unánime tendencia hacia el endurecimiento -mejor que tendencia, el anhelo, diría yo- que reinó durante la Primera Actitud o el Primer Movimiento, como tan acertadamente lo llama Jean Fraçois de la Croupiette, ¿qué es sino el irrefrenable deseo de trascender que anima a todas y cada una de las cosas? Deseo quizás inconsciente y desordenado, pero no por eso menos tenaz y peligroso, ya que tenemos muchos ejemplos de los terribles resultados del reblandecimiento trascendental de los abismos minerales cuando éstos comenzaron a retroceder en su equivocado y audaz camino hacia la dureza absoluta. Desde la erupción del Moolookao, en el África central, hasta nuestros días, ¡cuántas ruinas y desastres! Pompeya, Herculano, Parfis, Moscolawia, Bois-Colombes, El Pedregal, etc., etc.
Para ilustrar este anhelo trascendental, quiero recordaros aquel singular hallazgo hecho en las excavaciones de Lilibia en Mesopotamia, cuando después de sacar a la superficie desde una profundidad de 25 metros el famoso cofre tallado en roca hipogénica[839], que contenía las tabletas de arcilla con el diario cuneiforme de la reina Tol, se continuó excavando y apareció un paraguas, dos metros más abajo de lo que estaba el cofre. Este objeto, actualmente en el Museo Británico, dio lugar a grandes controversias y se han escrito un total de ensayos que tratan de aclarar su origen y naturaleza. Todos ellos están equivocados. Los unos pretenden que no se trata de un paraguas, sino de un ala bastante completa y muy bien conservada de un joven pterodáctilo[840]; los otros afirman que es un paraguas ordinario, arrastrado hasta allí por un deslizamiento subterráneo de tierras arcilloides.
El hecho de que el objeto se hallase rodeado de carbón de 1/3 $35^3$ y de no menos de 50 huesos lumbares, todos ellos pertenecientes al mismo individuo, ni siquiera se menciona, y creo que es el momento de mencionarlo.

[839] "Hipogénica: roca formada en el interior de la tierra (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 195).
[840] "Pterodáctilo: reptil fósil, probablemente volador gracias a unas membranas semejantes a las del murciélago, y del cual se han hallado restos petrificados principalmente en el terreno jurásico (RAE)".

Como sabemos muy bien, el carbón 1/3 $35^3$ es escasísimo y sólo se puede encontrar entre los estratos post-trodilíticos[841] mesopotamios. La época del carbón 1/3 $35^3$ corresponde exactamente al comienzo del uso del bastón. Es muy natural que el hombre, cuando decidió caminar sobre dos extremidades, se ayudase al principio con bastones. Estos bastones eran tan importantes que sus oscuros anhelos trascendentales se realizaban poco a poco, ya que constituían un tercer miembro locomotivo, pero al ser bruscamente abandonado su uso, la mayoría, atacados de violenta frustración, quedaron petrificados. Algunos con más recia capacidad trascendental abandonaron la pierna como modelo y meta y hallaron rápidamente otros ideales de desplazamiento y locomoción.

Las poderosas alas del pterodáctilo fueron la meta para muchos bastones y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló en Mesopotamia, que en realidad no era otra cosa. El hecho de haber continuado trascendiendo más allá del pterodáctilo y de haberse convertido en el primer paraguas causó la confusión y la discordia en el grupo de antropólogos que se ocuparon de este objeto.

El trascender de los bastones está fielmente redactado en el libro quinto del *Multimirto Cadencioso*, conjunto de poemas y cantares del año 2.300 antes de Cristo, debido a un anónimo persa y que se conserva en la colección de palimpsestos[842] del palacio del príncipe Odelfo di Malspartini en Mantúa.

Como es natural en nuestros días, todo ese conjunto de poemas históricos y de cánticos científicos se considera solamente como una curiosidad para bibliófilos y no como un útil libro de consulta.

Si el señor W. H. Strudlees se tomase el trabajo de consultar el *Multimirto Cadencioso*, sabría inmediatamente la verdad sobre la inexplicable abundancia de vértebras lumbares pertenecientes a un solo individuo, que fueron halladas en la vertiente sur de los Cárpatos y sobre las cuales no se guardó el mismo silencio que sobre las halladas bajo el cofre de la reina Tool.

Tales vértebras son indiscutiblemente humanas, y de ahí que se esté pensando seriamente en la necesidad de considerar la existencia de un *"Homo Reptans"*, anterior al *"Homo Sapiens"*, lo cual sería un error profundo.

El *"Homo Reptans"* nunca ha existido, pero sí existió el *"Homo Rodans"*, cuya detallada descripción podemos encontrar en el *Multimirto* y no sólo su descripción, sino también un dibujo tan preciso que me limito a reproducirlo.

Espero que esto aclare definitivamente la oscura situación antropológica creada por el señor Strudlees, así como la lasciva suposición de reptalidad afrodisíaca con intenciones procreadoras.

Pero, aun cuando creo haber conseguido mi principal propósito, no quiero terminar sin poner antes en guardia a la expedición capitaneada por Mr. Frederik Zathergille, que se dirige a la región de Eritrarquia para realizar excavaciones, a los cuales aconsejo infinita cautela y mucha desconfianza.

En época muy anterior al *Multimirto Cadencioso*, la buena sociedad de Eritarquia se interesó sobremanera en las excavaciones antropológicas, convirtiéndose este gusto en un deporte o juego al que se dedicaban con frecuencia. Como no deseaban hacer ejercicios violentos ni ensuciar sus suntuosos atuendos, pronto surgió una industria ingeniosa que consistía en la educación de cierta raza de topos, particularmente inteligentes, a quienes se enseñaba a perforar rápidamente un túnel hasta encontrar algún objeto, hueso o fragmento de cerámica, que una vez hallado traían entre sus dientes. En las campiñas cercanas a Eritarquia, se habían establecido varios educadores de topos con corrales adecuados para estos animales. Los elegantes de la ciudad alquilaban uno o dos topos y también una varita de almendro, que antes de lanzar al topo usaban para detectar, a la

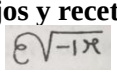
[841] "Post-trodilícticos: neologismo que alude a un período de la edad de piedra" (Mendoza Bolio, 2010: 196).

[842] "Palimpsestos: manuscritos antiguos (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 196).

manera de los manantialeros[843], el lugar donde se encontraban enterrados dichos fragmentos. Pronto hubo tanta competencia entre los diversos propietarios de corrales y terrenos arqueológicos, que algunos se dedicaron, por la noche y con gran cautela, a enterrar toda clase de huesos, cerámica y objetos que traían de contrabando de las regiones lejanas de Mulm, lo cual hacía que los clientes fuesen mucho más numerosos y su terreno muy bien reputado. Sin duda, han quedado muchos objetos de éstos enterrados allí, y los antropólogos y arqueólogos de hoy deben tener sumo cuidado al clasificar sus hallazgos. Y termino recordando a todos los que estamos en los umbrales del Segundo Movimiento: lo blando y elástico se endurece; lo pétreo y rígido se ablanda. Esperemos que al llegar al peligroso momento crucial unificante, cada una de estas tendencias rebote en la muralla del tiempo y retroceda, ya que si no, se cruzarán en el espacio y después de una época de dolorosa confusión en que toda materia será *Infernalina Híbrido-Maniaca*[844], lo uno pasará a ocupar el lugar que antes tenía lo otro. Confío en que la profecía del iluminado Augurusthus se cumpla: "*...et de materiæ petreus, nefanda et scabrosissima trascendentia producerese, et de tiernam elastiqua materiæ movimiento petrificatore adrivate. Tempora murallis separatum duos et rebotandum majesticamentæ con fungoide luminaria, petreus materiæ et elastiqua substanciæ, ocuparem suos lugarem naturalis ad majorem comprensionibus mutua per milenariæ tempora…*".

Hälikcio von Fuhrängschmidt

### 15.2.2. Consejos y recetas[845]

La Biblioteca  hace saber al público que su "Departamento de conservación y estudio de los libros y documentos que se refieren a los usos y costumbres de los siglos XX y XXI" no es responsable del estado del presente volumen.
Las feroces y sanguinarias guerras que se desencadenaron a fines del siglo XX no fueron ocasionadas por diferencias políticas sino por la posesión de este libro. Las recetas y consejos que contiene, una vez practicadas por la mayoría de la población del imperio de Gibraltar, llevaron a éste hacia la cúspide del poder, amenaza intolerable para los otros imperios.
Fue robado, pasó por muchas manos y finalmente el intrépido caballero Igor López Smith, su último posesor, murió en una hoguera de plástico verde. El libro se encontraba en un bolsillo interno y por estar todavía verde el plástico, no se quemó totalmente.
Hoy día tales recetas no tienen mucho valor práctico, pues las gallinas actuales de un metro de altas, sin huesos ni pluma no pueden proporcionar la materia prima para las sábanas afrodisíacas.

#### 15.2.2.1. [Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama][846]

[843] "Manantialeros: personas que son capaces de encontrar manantiales subterráneos utilizando una rama con forma de horqueta que le ayuda a percibir vibraciones emanadas de la superficie de algunos terrenos" (Mendoza Bolio, 2010: 197).
[844] "Infernalia Híbrido-Maniaca: neologismo, que a manera de juego de palabras, alude al término médico "psicosis maniaco-depresiva" utilizado para referirse al trastorno afectivo caracterizado por la alternancia de excitación y depresión del ánimo y, en general, de todas las actividades orgánicas (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 198).
[845] El texto completo está publicado en *México en el arte*, 14, otoño de 1986; en Castells Molina, 2009: 107-109.
[846] Texto publicado en *Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988: 63; en Varo, 1990: 240-241; en Castells Molina, 2009: 108-109; en Mendoza Bolio, 2010: 212-215. Los titulos en mayúscula respetan la edición crítica de Edith Mendoza Bolio (2010).

Algecífaro ben el Abed
Traducido del árabe por Felina Caprino Mandrágora[847]
Alá es Alá y Mahoma su profeta.
Sin embargo…
Es muy desagradable pasar toda la noche corriendo perseguido por un león, llegar -por fin!- ante una puerta, buscar refugio tras ella y encontrar que hay un pozo profundo donde desearíamos caer (en brazos placento-maternales[848], desde luego), pero donde no caemos; inesperadamente volamos por encima, llegamos a una sala enorme con muchas puertas y tras cada una de ellas está el mismo león. La única huida es subiendo por el candil de cristal tallado, pero es imposible porque precisamente del candil baja el cartero con un telegrama anunciando el nacimiento de cuatro gemelos mauritanos en la cocina… etc., etc. ¡Ya saben ustedes lo que viene después!
Para evitar tales contrariedades lo mejor es seguir los sencillos y sanos consejos que damos a continuación:

#### 15.2.2.1.1. *Para provocar sueños eróticos*

Ingredientes:

Un kilo de raíz fuerte[849].
Tres gallinas blancas.
Una cabeza de ajos.
Cuatro kilos de miel.
Un espejo.
Dos hígados de ternera.
Un ladrillo.
Dos pinzas para ropa.
Un corsé con ballenas[850].
Dos bigotes postizos.
Sombreros al gusto.

Se despluman las gallinas conservando cuidadosamente las plumas. Se ponen a hervir en dos litros de agua destilada o de lluvia, sin sal y con la cabeza de ajos pelados y molidos. Se deja hervir a fuego lento.
Mientras hierven las aves, colóquese la cama orientada de noroeste a sudeste y déjese reposar con la ventana abierta. Ciérrese la ventana media hora después y colóquese el ladrillo bajo la pata izquierda de la cabecera de la cama que debe estar al noroeste. Déjese reposar. Mientras reposa la cama, rállese directamente sobre el caldo la raíz fuerte, teniendo cuidado de que las manos estén constantemente impregnadas por el vapor. Revuélvase y déjese hervir.
Se toman los cuatro kilos de miel y se extienden con una espátula sobre las sábanas de la cama. Tómense las plumas de las gallinas y espárzanse sobre las sábanas embadurnadas de miel. Tiéndase la cama con cuidado. (No es indispensable que las plumas sean blancas, pueden también usarse de color, pero hay que evitar las llamadas de gallina de Guinea[851]

[847] "Mandrágora: planta a la cual se atribuían virtudes mágicas por tener las raíces una figura parecida a la humana (DSC, 303). Se ha usado en medicina como narcótico, y acerca de sus propiedades corrían en la Antigüedad muchas fábulas (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 212).
[848] "Brazos placento-maternales: metáfora para señalar el deseo de retornar al seno materno" (Mendoza Bolio, 2010: 212).
[849] "Raíz fuerte: rábano" (Mendoza Bolio, 2010: 212).
[850] "Corsé con ballenas: prenda de ropa interior armada con tiras, llamadas ballenas, usada para ceñirse el cuerpo desde debajo el pecho hasta las caderas (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 213).
[851] "Gallina de Guinea: Ave poco mayor que la gallina común, de cabeza pelada, cresta ósea, carúnculas rojizas en las mejillas y plumaje negro azulado, con manchas blancas, pequeñas y

pues éstas producen a veces un estado ninfomaníaco de larga duración o graves casos de priapismo[852]).
Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonríase, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio napoleónico, capelo cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etc.)
Ponga en un platito las dos pinzas para ropa y déjelo junto a la cama.
Entíbiense al baño de María los hígados de ternera teniendo mucho cuidado de que no lleguen a hervir. Colóquense los hígados tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo) o en ambos lados de la cama al alcance de las manos (en casos de sadismo).
A partir de este momento todo debe terminar de hacerse a gran velocidad para impedir que los hígados se enfríen.
Corra y vierta velozmente el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo; sonría, beba un sorbo del caldo; pruébese un bigote, beba otro sorbo; pruébese un sombrero, beba; pruébese todo. Tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz.
[Con] el caldo ya ingerido, corra a la cama, acuéstese entre las sábanas preparadas, tome rápidamente las pinzas para ropa e introduzca en cada una de ellas el dedo pulgar del pie. Estas pinzas deben conservarse toda la noche y colocarse en un ángulo de 45° en relación con el dedo oprimiendo fuertemente la uña.
Esta sencilla receta da siempre buenos resultados y las personas normales pueden ir placenteramente del beso a la estrangulación; de la violación al incesto etc., etc.
Las recetas para casos más complicados, como son los de necrofilia, autofagia, tauromaquia, alpinismo y otros, se encuentran en un volumen especial de nuestra colección.

#### 15.2.2.1.2. *Consejos discretamente sanos. Para soñar que sois rey de Inglaterra*

Ingredientes:
Una docena de piernas de carnero.
20 huevos.
40 ladrillos.
3 ½ metros de seda natural.
Un pincel grande y suave de pelo de marta.

Se toman las piernas de carnero que deberán estar limpias y desprovistas de lana (la lana debe conservarse en un platito aparte). Se ponen a hervir con fuego de leña, en una barrica vacía que haya contenido aguardiente de ciruela.
Se separan las claras y las yemas de los huevos con gran cuidado para no romper las yemas. Éstas deben depositarse sobre un trozo de papel de China[853] de unos dos metros y medio formando un dibujo regular. Se dejan en reposo hasta que queden bien adheridas al papel. Este papel será usado como cobija.

---

redondas, simétricamente distribuidas por todo el cuerpo; cola corta y puntiaguda, lo mismo en el macho que en la hembra, y tarsos sin espolones. Originaria del país de su nombre, se ha domesticado en Europa, y su carne es muy estimada (RAE). En México se le llama gallina de Guinea a una variedad más pequeña que la gallina común pero con el plumaje manchado igualmente" (Mendoza Bolio, 2010: 213).

[852] "Priapismo: Erección continua y dolorosa del miembro viril, sin apetito venéreo (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 213).

[853] "Papel de China: El que se fabrica con la parte interior de la corteza de la caña del bambú, y por su fibra larga es muy consistente a pesar de su extremada delgadez (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 214).

Una vez que las piernas de carnero hayan hervido hasta dar un caldo sustancial, se arrojan por la ventana en dirección de Alfa Centauro[854]. Se deja enfriar el caldo.
Se toman los 40 ladrillos y se colocan diez debajo de cada una de las patas de la cama.
Los 3 ½ metros de seda natural se disponen como sábana, sobre ella el papel de China con las 20 yemas de huevo.
Se baten las claras de huevo con un tenedor de madera y se dejan reposar. En este momento hay que desnudarse y meterse en la barrica que contiene el caldo. El baño debe prolongarse durante unos tres cuartos de hora. Saliendo de la barrica no hay que secarse con ningún lienzo, sino hacer durante media hora ejercicios de gimnasia sueca[855] y dejar que el cuerpo seque por el calor desarrollado durante los ejercicios gimnásticos.
Una vez seco, se toma el pincel de marta y mojándolo en la clara de huevo se comienza a pintar con ella el cuerpo, empezando por los pies. Se aconseja un pincel de rabo largo para alcanzar la espalda y otros lugares posteriores.
Cuando todo el cuerpo esté bien recubierto de clara de huevo…

### 15.2.3. El caballero Casildo Martín de Vilboa[856]

Fue armado caballero en el año de gracia[857] de 1462 por su Majestad Amarraco IX, quien así recompensó su abnegada y peligrosa cruzada en bien de la Corona y de la Santa Iglesia.
Hízose a la mar dicho caballero en una pequeña y frágil goleta[858] acompañado solamente por su secretaria, la intrépida doncella Dulcifrís de Iruña[859] y tres bellacos[860], ladrones profesionales escapados la víspera de unas horcas y que guarecídose [sic] habían en las entrañas del barco. El caballero Martín de Vilboa[861] era entonces un simple y modesto varón de ciencia, audaz ornitólogo que tiempo ha sospechaba la existencia en Islandia de unas familias de búhos parlantes. Habiendo sido arrastrada la goleta por vientos contrarios y habiendo ido a dar a unas playas ardorosas[862], topóse el joven Casildo con multitud de búhos parlantes, aunque de un color verde asaz, insólito para un búho. Capturó, con ayuda de la doncella Dulcifrís, una pareja de dichos búhos verdosos y un buen centenar de huevos[863].

---

[854] "Alfa-Centauro: Estrella más luminosa de la constelación de Centauro" (Mendoza Bolio, 2010: 215).
[855] "Gimnasia sueca: la que se hace sin aparatos (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 215).
[856] Texto publicado en Varo, 1990: 239-240; en Castells Molina, 2009: 111-112; en Mendoza Bolio, 2010: 199-200. En este anexo seguimos el texto transcrito de Edith Mendoza Bolio, que en la edición genética del texto también presenta el borrador con las correcciones hechas por la artista, anotando: "En el archivo Gruen se conserva el manuscrito de trabajo o pre-texto y manuscrito definitivo o texto, es decir, existe un borrador y después un texto en limpio" (Mendoza Bolio, 2010: 267).
[857] "Año de gracia: año de la era cristiana (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[858] "Goleta: embarcación de velas pequeñas (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[859] "Iruña (vasco): Pamplona" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[860] "Bellacos: malos, pícaros, ruines (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[861] "Vilboa: paronomasia de Bilbao. Dada su ortografía, puede referirse al juego de palabras que aludiría a "vil serpiente", lo que aludiendo a la "multivocidad simbólica de la serpiente" (DSC, 405) podría relacionarse "con las tentaciones de quienes han vencido la constricción de la materia y han penetrado ya en los dominios de la sequedad espiritual" (DSC, 406)" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[862] "Ardorosas: puede leerse como playas cálidas" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[863] En el borrador aparece tachada esta parte, transcrita de Edith Mendoza Bolio en su edición genética del texto: "Puso aquestos huevos en una canasta bien protegidos y acomodados entre paja y ató. Distribuyó aquestos huevos en tres paquetes mezclados con paja, en tres paquetes envueltos en tres refajos que generosamente se quitó la doncella y ató cada uno de ellos a la cintura" (Mendoza Bolio, 2010: 298).

Afortunadamente, los tres malandrines[864] que ocultándose habían en la goleta yacían delirantes e inmóviles, presas de unas fiebres muy violentas, por lo que fácilmente pudo el futuro caballero distribuir sobre ellos los huevos de búho parlante y hacer así que fuesen empollados convenientemente. Viéndose los tres hombres enfermos tan cerca de la muerte, recitaron oraciones durante todo el viaje de regreso y tal fue la influencia de estos rezos que al nacer los polluelos, hecho que tuvo lugar al avistarse las costas de las tierras vascas, ya hablaban con soltura recitando oraciones sin parar, lo que desde luego hacían también la pareja de búhos adultos.
Hallábase entonces el reino de Vilboa en un estado de gran disipación[865] y herejía sus habitantes dejaban pasar hasta 3 y hasta 4 horas[866] sin recitar oración alguna. Este estado de cosas hacía que la "Espiral Sonora de la Oración"[867] no llegase al cielo con regularidad, provocando por lo tanto muchos disturbios atmosféricos y tempestades. Pero llegado que hubo el gran ornitólogo con sus búhos orantes y habiéndolos distribuido por toda la región, subió de nuevo una gran Espiral en forma muy regular y mejoró no sólo el tiempo, sino que, avergonzados los vilbohítas[868], tomaron ejemplo de las aves y recuperaron su alto nivel espiritual.
Fue pintado este retrato por la beata Rodriga de Varo y Antequera que dedícase a este Arte, con venia[869] de su Obispo y Abadesa, en el claustro del Convento donde vive retirada.

### 15.2.4. Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent[870]

Eso sucedió el día en que se estrenó un impermeable último modelo para viaje y excursiones. En verdad, Mistress Thrompston navegaba a bordo de su impermeable, meditando sobre un artículo que deseaba escribir para la revista [W. Trous-X][871] (de la que es colaboradora) en el que se analizase científicamente el por qué nacieron [unos pájaros dudosos]unas aves muy dudosas en el nido de la urraca de mejor reputación entre las que habitan en el techo de la Abadía.
Esta urraca había escamoteado todos los anillos de la abuela del pastor y, después de transportarlos a su nido y empollarlos convenientemente, nacieron esos pájaros que, por su mal aspecto, no fueron aceptados en la fiesta que dio el marqués de Ornitobello para conmemorar el quinceavo [sic][872] aniversario de su hija [Ax 8].
Esta fiesta tuvo lugar en la ciudad de Siena. Los pájaros gastaron bastante ala para llegar hasta allí y, al verse rechazados, molestaron mucho en la embajada británica, pero el propio embajador en persona les hizo entrega de su mejor plumero para que pudieran reparar sus alas. Ese plumero, que contenía varias plumas del sombrero del Almirante

[864] "Malandrines: personas de mal vivir, malvados (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 199).
[865] En la transcripción del texto en el libro de Isabel Castells Molina encontramos: "agitación" (Castells Molina, 2009: 112).
[866] En la transcripción del texto en el libro de Isabel Castells encontramos: "dejaron pasar hasta cuatro o cinco horas sin recitar oracion ninguna" (Castells Molina, 2009: 112).
[867] "Espiral Sonora de la Oración": metáfora para señalar que el murmullo de las oraciones asciende al cielo ininterrumpidamente. La forma de espiral es "la forma esquemática de la evolución del universo" (DSC, 201)" (Mendoza Bolio, 2010: 200).
[868] "Vilbohítas: usado para referirse a los habitantes de Vilboa" (Mendoza Bolio, 2010: 200). En la transcripción del texto en el libro de Isabel Castells encontramos: "vilboístas" (Castells Molina, 2009: 112).
[869] " Venia: licencia o permiso para ejecutar algo (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 200).
[870] Texto publicado en Varo, 1990: 246-247; en Castells Molina, 2009: 110 - 111.
[871] Las expresiones entre corchetes están presentes en el texto publicado en Varo, 1990: 246-247.
[872] [sic] se refiere a las palabras no acentuadas en el original, como mencionado, o con errores.

Nelson, era usado para limpiar el polvo de la colección de viejas monedas Crospostmagnonianas del embajador.
Pero todo esto, que en realidad tendrá que suceder dentro de nueve meses y que ya ha sido publicado por la revista [W.Trous-X] [y el], que se ocupa de publicar únicamente el futuro, resultó inexplicablemente reflejado en un espejo que Mistress Thrompston halló en el recinto donde encontró la copa llena de agua pesada que fluye permanentemente. El espejo es del siglo XVI, sin duda alguna. La imagen quedó reflejada en esa época. Esto tampoco ofrece duda, puesto que Mistress Thrompston utilizó el detector con lente de carbón 24. Como, según los cálculos del director de la revista, todo el asunto comenzó al nacer una urraca empollada por equivocación por una gallina galesa en el siglo XVIII, es inexplicable y trastornador que exista esa imagen en el espejo del siglo XVI. Mistress Thrompston, ya muy preocupada por el artículo sobre la mutación de los anillos de la abuela del Pastor, dejó de lado por el momento su proyecto de artículo, pero tomó abundantes notas e interesantes fotografías de una placa de bronce que vio en la pared del mismo recinto y que tenía grabada con letra gótica la receta de la paella valenciana. Al comienzo de la receta, se observan tres signos, de aspecto matemático pero desconocidos. La receta está firmada y, aunque bastante borroso, se adivina el nombre […]. Debajo de esto, hay varias huellas digitales impresas en bronce, cuando éste no se había aún endurecido. Más abajo, se observan, toscamente grabadas, tres o cuatro palabras obscenas de época reciente.
Desde luego, todo esto ya fue publicado hace nueve meses por la revista, pero Mistress Thrompston jamás se rebela contra el destino. Siempre cumple escrupulosamente su deber y, por ello, será condecorada con la cruz del Espiraloide Temporal en cuanto se reponga de la fuerte pulmonía que contrajo durante su expedición, a pesar de la buena calidad del impermeable[873].

### 15.2.5. Apuntes de proyectos[874]

#### 15.2.5.1. Proyecto 1[875]

Copa olvidada sobre una mesa, apenas hay ya ruinas, el desierto (arena) lo invade todo. De la copa fluye un agua milagrosa que se va extendiendo en un riachuelo[876].

#### 15.2.5.2. Proyecto 2[877]

Un trozo de la vida de "A", después [d][878]el viaje a esa otra ciudad encuentra a "X" (*no* se parecen físicamente pero se *complementan*). Al principio, sólo pequeñas coincidencias, después, relatos de "X" (incluso con ocasionales documentos fotográficos de rincones de la casa, animal favorito, fiesta o reunión, etcétera) con precisiones de *fechas y días*, que descubre[a]n las coincidencias (el lugar en que vive en esta otra ciudad tenía algunas *huellas* cuando llegó por primera vez, la silla en que se sentó estaba algo caliente,

[873] "Como escribe Isabel Castells Molina: "Aquí se acaba el texto" [Nota de Walter Gruen]" (Castells Molina, 2009: 113).
[874] Textos publicados en Varo, 1990: 242 - 243; en Castells Molina, 2009: 113-114.
[875] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 113.
[876] Nota de Walter Gruen: "Idea de *Exploración de las fuentes del río Orinoco*?" (Castells Molina, 2009: 113).
[877] Texto publicado en Varo, 1990: 242-243; en Castells Molina, 2009: 113-114.
[878] Las expresiones entre corchetes están presentes en el texto publicado en Varo, 1990: 242-243.

etcétera, etcétera). Desde luego, "X" tiene en su poder algunos objetos que "A" creyó haber perdido o cuya desaparición era oscura. El pelo, quizá fuera posible que el *único pelo* fuera algo violáceo, compuesto de los otros dos: uno rojo y el otro azulado (negro azulado). *Tâches de rousseur* casi invisibles, pero en el uno, oscuras, en el otro, claras (como si las manchas del uno hubiesen sido [las manchas] hechas sirviéndose de la piel del otro en la forma en que se hace el *pochoir*)[879].

### 15.2.5. 3. Proyecto 3[880]

En un bosquecillo con gran desorden, una especie de árbol (la célula). Dentro, una criatura que teje con sus propios cabellos una sustancia que se alarga y [se] extiende hasta el horizonte. Un río separa esto del otro lado, en que hay una construcción con gentes, sabios, etcétera, que observan esta escena con una especie de microscopios, telescopios. En el río, un puente, alguien lo está pasando para llevar una especie de carta - homenaje a la tejedora. También la tela tejida puede ser capturada por *alguien* que la recibe en una caja purificadora (la caja será medio instrumento de música y representará la armonía). Naturalmente, la tela se va destruyendo dentro de la caja.

### 15.2.6. Sueños[881]

#### 15.2.6.1. Sueño 1[882]

*Domingo*

Estamos en casa de los Bal y Gay[883] (es una casa muy diferente a la que habitan en la realidad). Jesús nos ha convocado para ver si puede aclarar el origen de una tarjeta postal que 5 contiene algunas frases injuriosas para él, sobre todo una frase (no la puedo recordar). Es una tarjeta postal, tipo "carta anónima" amenazadora. Hemos ido a esa reunión Walter y yo, Manuel, Gerardo, Mario Stern[884] y algunos más que no recuerdo.
Walter me dice que más tarde llegará la madre de Mario, pero no la veo. Yo me siento muy cansada y decido acostarme en una de las dos camas que hay en la sala. Antes de acostarme observo un tapete muy extraño que hay en el suelo y que tapiza toda la sala; es de un color garbanzo y está formado por pequeños rectángulos unidos con algún procedimiento que hace que no estén todos planos sino que algunos sobresalen más que otros. Entiendo que es algo que ha fabricado Rosita[885]. Antes de acostarme me enrollo el pelo en esos tubos de plástico usados en las peluquerías. Me acuesto y veo a Rosita acostada en la otra cama; entonces le digo: "Rosita, ¿no te importa que use esta cama? Te aseguro que estoy 15 sumamente limpia, me he bañado hace sólo media hora y por otra parte todos los análisis que [me] hicieron hace poco revelan que estoy en buena salud". Rosita me asegura que no le importa que use la cama.
El asunto que se debe descubrir con Jesús sobre la postal hay que discutirlo a las 12 de la noche y mientras llega esa hora, todos circulan de un lado a otro.

---

[879] Este texto se combina con lo siguiente en Varo, 1990: 242-243.
[880] Texto publicado en Castells, 2009: 114.
[881] Textos publicados en Castells Molina, 2009: 120-133 y con el título *Relatos* en Mendoza Bolio, 2010: 203-211.
[882] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 120-121 y en Mendoza Bolio, 2010: 203.
[883] Propietarios de la Galeria Diana, donde Remedios realizò sus primeras exposiciones (cfr. Capítulo I).
[884] Se refiere al músico conocido por Remedios (cfr. Capítulo VI, nota n. 509).
[885] Nota de Walter Gruen: "Bal y Gay".

### 15.2.6.2. Sueño 2[886]

*Lunes*

Me asomo a la ventana y veo con disgusto que el cartero cruza muy deprisa la calle y lleva puesta mi camisa de lana fina *beige* (es una camisa inglesa que me regaló Eva)[887]. Lleva la 5 camisa sujeta en la cintura con un cinturón michoacano de lana azul (éste no existe en la realidad), también mío. Estoy indignada y corro para adentro y bajo a buscar al cartero para quitarle mis prendas. Pero no lo encuentro y veo una maleta vieja (una maleta gris que traje a México cuando vine). Comprendo que allí debe estar mi camisa y empiezo a sacar alguna ropa; encuentro, además de mis cosas, un saco1 de tela de buena calidad propiedad de mi compadre *Bill*. Decido guardar este saco[888] hasta que pueda él venir a buscarlo y lo cuelgo en el respaldo de una silla para que no se arrugue, pero veo que la manga derecha está volteada al revés y arremangada[889], es decir con varios pliegues como para hacerla más corta y como si hubiese sido usada así, al revés, mientras que la otra manga fue usada normalmente. Esto me parece una imposibilidad física y me deja perpleja.

### 15.2.6.3. Sueño 3[890]

Estoy lavando una gatita rubia en el lavabo de algún hotel, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora[891], que lleva un abrigo amplio y que necesita ser lavado. La rocío con un poco de agua de jabón y sigo lavando la gatita, pero muy perpleja y turbada, porque no estoy segura de a quien estoy bañando. Alguien, alguna de las dos, me dice que el señor Gamboa[892] se acaba de ir a Bruselas y que antes de salir me ha enviado un telegrama certificado, ordenándome pintar en color tórtola la fachada de su casa. Me entra una angustia mortal y en ese momento tocan a la puerta. Voy a abrir y veo un personaje embozado en una capa oscura y con un sombrero de paja veraniego. Me dice que viene de parte de la señora Amarilla. Claro!, entiendo inmediatamente que el amarillo como fuerza conciliatoria y determinante me es muy favorable. Le hago entrar y me parece algo peludo, a la manera no natural de un actor de teatro. La gata-Leonora ha desaparecido. Yo siento un terror súbito: ahora voy a saber algo que mejor ignorase. Este hombre misterioso me lo va a decir. Efectivamente, se sienta y empieza a quitarse el disfraz, el sombrero, el exceso de pelos, barbas, etcétera, y entonces reconozco a Juan[893]. El se ríe mucho y me dice: *Quelle bonne farce*! Vine para advertirte de algo". Entonces, yo me puse a llorar desconsolada, porque comprendí en seguida lo que significaba "algo". También sentí un terror muy grande, y lloré y me desperté. Ahora no sé ya qué quería decir algo (dos de la mañana) y estoy pensando y pensando y no me puedo acordar qué

[886] Texto publicado en Castells, 2009: 121; en Mendoza Bolio: 2010: 204.
[887] Se refiere a Eva Sulzer (cfr. Capítulo I y Capítulo VI).
[888] "Saco: Prenda de vestir que cubre el tórax, desde el cuello hasta la cadera, generalmente con olapas, mangas, bolsas y abotonado al frente (EUM, 800)" (Mendoza Bolio, 2010: 204).
[889] "Arremangada: Uso coloquial del verbo remangar" (Mendoza Bolio, 2010: 204).
[890] Texto publicado en Varo, 1990: 241-242; en Castells Molina, 2009: 121-122.
[891] Se refiere a Leonora Carrington.
[892] "Nota de Walter Gruen: "Seguramente Fernando Gamboa, director del Departamento de Artes Plásticas del INBA" (Castells Molina, 2009: 122).
[893] "Nota de Walter Gruen: "Juan Martín", propietario de la Galería Diana en la que expuso Remedios a partir de 1960" (Castells Molina, 2009: 122).

era. En mí todo está seguramente muy mal, si yo imagino que Juan entra, ahora, en este lugar común y corriente, sin gatas rubias ni nada, no sabría como decirle que he comprendido, porque en realidad he olvidado, solo sé que no me parece enteramente él, más bien una[894] …

### 15.2.6.4. Sueño 4[895]

Cumpleaños de Javier (19 de agosto). Le compro un traje de guerrero romano (casco, escudo, coraza, etcétera). Es de bastante mala calidad y me quedo algo preocupada. Por la noche sueño que estoy en una casa desconocida. Entro en un cuarto muy grande. Sentado a la mesa (quizá comiendo), hay un señor de cierta edad vestido de guerrero romano. Yo comprendo misteriosamente (como pasa en los sueños) que es algún pariente mío. Me acerco y constato con satisfacción que su traje es sólido y de buena calidad (no como el de Javier). Después no sé qué pasa. El sueño se hace muy vago o quizás no recuerdo nada más al despertar.
*20 de agosto.* Leo el cuento de Borges titulado "Deutsches Requiem" y me llaman mucho la atención unas frases: "Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un imperio alemán".
Como nunca he conocido alguna persona que se llame Varo y que no pertenezca a mi familia, tengo la curiosidad de mirar en el *Larousse* y busco el nombre de "Arminio". Encuentro lo siguiente: "Arminius, nom latin de Hermann, chef des Chérusques, au temps d'Auguste et de Tibère. Otage a Rome, il servit dans les armées romaines, puis, retourne en Germanie, détruisit les légions de Varus (9 après J.-C.).
Busco "Varus" en el Larousse y encuentro lo siguiente: "Varus (Publius Atteus), général romain, mort l'an 45 avant J.-C. Il combatit *pour Pompéi* de 49 a 45. Refugié en Espagne après Tapsus, il fut battu à la bataille navale de Carteja et tué à Munda"[896].

### 15.2.6.5. Sueño 5[897]

[LOS CUADROS DE PAALEN][898]

Estábamos Eva[899] y yo en mi casa, en la sala. Era esta casa, pero sin embargo diferente a cómo es; por la ventana se veía la avenida que era muchísimo más ancha, los edificios de

[894] "Nota de Walter Gruen: "Fernando Gamboa le había encargado un mural para el Centro de Cancerología que Remedios no quiso aceptar. En una época, Remedios estaba apuntando sus sueños, por razones psicológicas". Afirma Kaplan (1998: 139-141) que la responsabilidad de pintar el mural angustiaba a Remedios hasta tal punto que decidiló abandonar el proyecto. Este sueño es, pues, según su biógrafa, resultado de esa tensión" (Castells Molina, 2009: 122).
[895] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 123.
[896] "Nota de Walter Gruen: 'Hay otro Varo, Publius Quintilius, que vivió 'l'an 9 de notre ère, fils d'un pompéien', indudablemente el anterior, y fueron las huestes de éste las que derrotó Arminio. (Es correcto, este Varus, al ser derrotado, se suicidó y Augustus exclamó: 'Varus, Varus, devuélveme mis legiones'). Y buscando a éste en el diccionario, encontré al otro (su padre, seguramente), que estuvo en Espana, en Andalucia, ya que murió en Munda (nombre antiguo de lo que hoy se llama Ronda). Sin embargo, Remedios tiene copia de la vida de un ancestro suyo que fundó un convento de clausura en Castilla. En este pueblo, que se llama Villa de Aguilar, hay mucha gente con el nombre de 'Varo', según afirma Janet A.Kaplan, quien estuvo allí' " (Castells Molina, 2009: 123).
[897] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 124-125.
[898] Título en mayúscula que respeta, como en los siguientes textos, la edición crítica de Mendoza Bolio, 2010: 205-206.
[899] Se refiere a Eva Sulzer.

enfrente estaban algo lejos. Mirábamos por la ventana y de repente Eva me dijo: "¡Ah! Paalen acaba de entrar en ese hotel de ahí enfrente (en realidad no hay ningún hotel). Ahora me siento más tranquila porque no sabía con seguridad si iba a llegar ahora o no". Yo le contesté que lo mejor que podía hacer era telefonear inmediatamente al hotel pero mientras tanto me di cuenta, asomándome a una especie de balcón, que Paalen[900] no se iba a quedar en ese hotel y que había venido a buscar cosas de su propiedad. Lo pude ver porque el hotel estaba ahora muy cerca y desde el balcón de mi casa (que no existe en realidad) veía el patio del hotel. Le hice ver a Eva que estaban sacando una mesa grande de dibujo; un mueble alto y estrecho, como biblioteca; un caballete, etc. Todo lo ponían rapidísimamente en una plataforma con ruedas y se lo llevaban velozmente, todo bamboleándose y con riesgo de que se cayesen las cosas. Nos quedamos perplejas. Continuamos en la casa que ahora era completamente diferente, muy grande y más bien como planta baja; yo me había puesto en la cara un producto de belleza para el cutis, que era un agua que al secarse me dejó la cara como cubierta con sal (algo así como las lágrimas cuando se secan). Andábamos por la casa que tenía una cocina grandísima con el suelo de mármol blanco y negro, es decir unas losas blancas grandes separadas por tiras mas estrechas de mármol negro.

Entré un momento en esta cocina y me disgustó ver que había bastante desorden y suciedad y gran cantidad de pieles de jitomate[901] por todos lados; de repente tocaron a la puerta de la casa y Eva y yo vimos con bastante trastorno que era Paalen[902], que llegaba acompañado de unas personas. Nuestro trastorno se debía a que él venía a buscar algunos cuadros suyos para mostrárselos a unos posibles compradores y estos cuadros no estaban colocados en sitio conveniente, sino un poco por todos lados y en un caballete en la cocina; también me trastornó la idea de que yo tenía la cara recubierta de una especie de sal y no quería que Paalen me viese así. No tuve tiempo de correr al baño a lavarme la cara y me tropecé con él. Me saludó sin las demostraciones que se hacen al ver a alguien después de estar mucho tiempo lejos, más bien como si nos hubiésemos visto ayer y me quiso presentar a un hombre de pequeña estatura y cabeza muy redonda que estaba con él. Yo me excusé y corrí a lavarme la cara, me quité la sal y salí a buscarlo y vi con disgusto que Paalen llevaba a la cocina, para enseñarle los cuadros suyos que estaban allí en un caballete, a una señora muy elegante con un abrigo de visón (sin ser la señora Gelman la identifiqué con ella). Tanto Eva como yo estábamos disgustadas de que Paalen encontrase tal desorden en la manera de guardar sus cuadros; la señora elegante y Paalen empezaron a entrar en la cocina y oí que Paalen le decía: *"oui ma chère, dans la cuisine!"*[903]. Yo no sabía qué hacer y mirando a la cocina me consoló la idea de que al fin y al cabo era una cocina muy hermosa, con suelo de mármol y con una mesa grandísima y sólida y algunos otros muebles de buen aspecto, todos ellos antiguos y hermosos.

### 15.2.6.6. Sueño 6[904]

[Paseíto por Londres][905]

[900] Se refiere a Wolfgang Paalen.
[901] "Jitomate: fruto redondo, de 6 a 8 cm. de diámetro, de color rojo y piel lustrosa, muy utilizado para preparar variados platillos y salsas mexicanas características (EUM, 531)" (Mendoza Bolio, 2010: 205).
[902] Se refiere a Wolfgang Paalen.
[903] "*Oui ma chère, dans la cuisine! (fr.)*: Sí querida, en la cocina" (Mendoza Bolio, 2010: 206).
[904] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 125-126.
[905] Título publicado en Mendoza Bolio, 2010: 207.

Eva[906] y yo debíamos hacer un viaje muy largo (quizás alrededor del mundo). Teníamos que embarcarnos. Yo le pregunté si creía necesarios pasaportes y papeles de identidad pero me dijo que no. Nos embarcamos y entonces me di cuenta de que también venían unos amigos de Eva, un matrimonio desconocido para mí, con su hija, una joven muy hermosa. El barco era muy pequeño y ancho y sólo vi pasillos interiores pero ninguna cubierta, ni aire, ni mar, ni nada. Me puse a escribir dos cartas muy importantes y las dejé (antes de meterlas en sus sobres) en una mesa y cuando volví a recogerlas, vi con disgusto que los señores amigos de Eva habían remojado una de las cartas en la salsa de aceite y vinagre de una ensalada que estaban comiendo, y la otra carta estaba remojándose en el jugo de unos trozos de carne guisada en otro plato. Me enojé muchísimo y me peleé con ellos pero no tuve tiempo de aclarar las cosas porque en ese momento llegamos a Londres.
Quisimos desembarcar en seguida, pero a la salida del barco comenzaba inmediatamente una calle y allí había un gendarme de tránsito que me pidió mis papeles y como no los tenía, no me dejaba pasar. Entonces, me puse a conquistarlo con sonrisas y guiñándole el ojo y le prometí que era sólo para dar un paseíto por Londres y nadie se enteraría. Aceptó lo de pasear, y entonces yo me metí otra vez en el barco para trusquinarme[907] altamente.
Mientras buscaba mi vestido me di cuenta que junto al barco estaba la *terrasse*[908] de un café y que allí había tres mujeres con aspecto mejicano hablando en español. Una decía: "Ya no sé qué pensar, pero no recibo carta de él desde hace mucho tiempo". Otra de ellas le contestó: "No te debes preocupar porque Monterrey está muy lejos y además él se ocupa ahora de cosas demasiado serias y no tiene tanto tiempo libre". Mientras decían todo esto se miraban fijamente con expresión de comunicarse cosas de gran significado oculto. Yo comprendí inmediatamente que se trataba de contrabando de mariguana.

### 15.2.6.7. Sueño 7[909]

[Plastilina][910]

Fui a visitar a Javier y Amaya[911] y encontré también en su casa a sus padres. Al cabo de un rato me di cuenta con sorpresa que toda la familia parecía haber hecho una especie de descubrimiento nutritivo basado en un gran desarrollo espiritual que ellos habían alcanzado.
Vi que todos ellos estaban trabajando con pedazos de plastilina dándole formas huecas, algo así como tacitas y cacerolitas que después podían comerse resultando altamente nutritivas. Pensé que gracias a una poderosa influencia psíquica sobre la plastilina podían transformar su composición y convertirla en algo digestible, pero vi que no era eso, sino que la plastilina no cambiaba en nada, pero ellos podían dominar sus cuerpos gracias a su gran desarrollo espiritual y así digerir la plastilina con mucho provecho alimenticio. Era únicamente necesario que la plastilina no estuviese en bolas compactas sino trabajadas en formas huecas de paredes delgadas para contener la mayor cantidad posible de aire.
Me quedé admirada pero preocupada, porque enseguida supe que esto no era "objetivo", que lo parecía, pero que era una manifestación personal de magia terrestre sin ninguna relación verdadera con el Universo y que a causa de esta apariencia de conquista espiritual, ellos quedarían incapacitados para un verdadero desarrollo.

---

[906] Se refiere a Eva Sulzer.
[907] "Trusquinarme: neologismo que se deriva del verbo en francés *trusquiner,* que significa trazar líneas con el gramil. (FELAR, 753). El gramil es un instrumento de carpintería y otros oficios, que sirve para trazar paralelas al borde de la madera para su corte (RAE). En este caso se puede leer como 'arreglarme'" (Mendoza Bolio, 2010: 207); "arreglarse" (Castells Molina, 2009: 126).
[908] "*Terrasse* (*fr.*)*:* terraza (FELAR, 723)" (Mendoza Bolio, 2010: 207).
[909] Texto publicado en Varo, 1990: 243; en Castells Molina, 2009: 126 - 127.
[910] Título publicado en Mendoza Bolio, 2010: 208.
[911] Hjios de Gerardo Lizárraga.

### 15.2.6.8. Sueño 8[912]

"*Ojo*:
*Ne pas oublier le rayon de lumière tranchant*
*Les ombres à l'envers*
*La voiture de traction céleste*"[913]

Vivíamos todos juntos en la misma casa, una casa bastante grande y quizás no en la ciudad, ya que la calle, muy empinada, se parecía a la calle de un pueblo empedrada con esas piedras redondeadas como huevos petrificados. Era por la mañana temprano y estábamos arreglando la alfombra del dormitorio de Leonora. Era una alfombra roja y de pelo muy suave y sedoso, seguramente era oriental. Habíamos decidido que la mejor manera de limpiarla y colocarla era cortándola en rectángulos un poco alargados, que colocamos unos junto a otros irregularmente. Nos pareció como jugar al dominó y decidimos que podría usarse de vez en cuando para ese juego. Después, nos fuimos a la calle para dar un paseo y comprar la comida. Gabi y Palito[914] jugaban y corrían por la casa y el bebé estaba descansando.
Leonora había tenido un hijo recientemente y este niño nos causaba gran preocupación porque nos pareció demasiado pequeño al nacer y, además, nació con una espada roja al cinto y esta espada formaba parte de él, estaba viva y era, aunque espada, también carne con circulación sanguínea.
Cuando salimos a la calle, vimos que llegaba un coche convertible rojo, de forma algo antigua pero flamante y con un aspecto de elegancia superior a los modelos modernos. En el coche, había dos señores que se parecían mucho el uno al otro. Los dos tenían barba, no larga, sino en forma redondeada de oreja a oreja, y pelo muy abundante, negro, rizado y esponjado. Al verlo, quedamos muy transformados (sic), porque comprendimos en seguida quiénes eran. "Ah!, les frères Henri![915] -dije yo- ¿qué vamos a hacer, Leonora?, ¿donde los recibiremos?" Walter se acercó a ellos para preguntarles qué buscaban, pues miraban para todos lados, como buscando el número de alguna casa.
Además, uno de ellos, ya se había bajado del convertible y estaba metiendo la cabeza por la puerta de nuestra casa. "Nous sommes les frères Henri"[916], contestaron. Mientras tanto, yo le dije a Leonora que lo mejor sería recibirlos en su recámara, ya que la alfombra estaba limpia y recién arreglada, pero Leonora me contestó que eso era imposible porque probablemente quedaban todavía en su cuarto algunos pedacitos de carne que los gatos no se habían comido y el olor penetrante de esa carne molestaría a los hermanos Henri. Se fue rápidamente hacia la casa y entró con ellos. Cuando yo entré, vi que los recibió en el rellano de la escalera que llevaba a las habitaciones del otro piso. Me quedé admirada al ver que Leonora había podido recubrir el suelo de ese lugar con una alfombra sedosa de color entre amarillo y ocre dorado con algunos dibujos en siena. Estaba esta alfombra cortada en pedazos rectangulares y arreglada como la de su recámara. No me pude explicar de dónde había sacado tal alfombra. Todos estaban sentados platicando. Uno de los hermanos Henri había tomado una consistencia [diferente] de la que tenía, como si hubiese tomado parte de la substancia del otro hermano, que se había convertido en algo un poco esfumado y sin importancia. En seguida, ví que el señor Henri principal miraba a Leonora con un interés devorador y que ella ya se había dado cuenta de que este hombre sabía que él era el esperado durante tanto tiempo y el que, en adelante, tomaría las riendas en la mano. Yo me alegré, pero tuve la sensación de que ese hombre quizás la miraba a ella, y a todos nosotros, como a personas ignorantes y provincianas. Esto me disgustó y,

[912] Texto publicado en Varo, 1990: 247-249; en Castells Molina, 2009: 127-128.
[913] "Ojo:/ No olvidar el rayo de luz cortante/ Las sombras al revés/ El coche de traccion celeste" (Castells Molina, 2009: 127).
[914] " 'Hijos de Leonora' [Nota de Walter Gruen]" (Castells Molina, 2009: 127).
[915] "Ah! Los hermanos Henri" (Castells Molina, 2009: 128).
[916] "Somos los hermanos Henri!" (Castells Molina, 2009: 128).

entonces, hice un intento de conversación, para darle mejor impresión de nosotros: "*Vous savez, monsieur Henri, ne croyez pas que nous ne sommes pas à la page, malgré que nous habitons ici, dans ce pays éloigné, nous sommes très à la page*"[917].
El señor Henry me miró algo despreciativo y murmuró algo así como "bah!, una especie de Carmen!" Yo estaba irritadísima y empeñada en que supiese que, aunque yo llevaba bellísimos zapatos italianos de tacón alto y punta afilada, también estaba totalmente compenetrada con la fórmula piR, así es que continué diciéndole: "*En plus ne croyez pas que nous sommes ici obligatoirement, nous voulons être ici, ça nous plaît beaucoup et je vous répète que nous sommes tout à fait à la page*"[918]. Apenas me escuchó. Yo decidí, entonces, decirle que, además de eso, eramos muy ricos y nos sobraba el dinero para ir a Europa si así lo deseasemos, pero no pude decirselo porque Leonora se levantò de repente y, mirandolo intensamente, le dijo: "*Ah! Je vois bien que vous êtes spécialiste en enfants, il faut que je vous montre mon fils*"[919]. Entonces, se fue corriendo y trajo al bebé acostado en sus brazos. El señor Henri lo miró y dijo: "*Oui, pour moi c'est un noveau né*". Todos le explicamos que no acababa de nacer, sino que tenía unos meses de edad. "*Pour moi, c'est un nouveau né"*, replicó al señor Henri. Entonces, el bebé empezó a hablar y dijo: "Naturalmente, usted cree eso porque olvidé traer algo. Voy a buscarlo". Brincando el suelo, echó a andar en dirección a su recámara. A nadie le extraño esto, porque estábamos acostumbrados a oír hablar al bebé. En el camino se le cayó la espada roja y se inclinó a recogerla rápidamente y la colocó en su lugar. Gabi lo ayudó cariñosamente. Yo, que los seguía, dije: "Ay! No ves que se ha llenado de polvo? El suelo está muy sucio, quizá la espada va a padecer una infección". Los niños no me hicieron caso y pensé que tenían razón, que la espalda era, al fin y al cabo, un órgano exterior y no más delicado que una pierna. Mi preocupación era porque yo sabía que esa espada, fuera del cuerpo, era algo inquietante y que todos deseábamos que la hubiese tenido dentro del cuerpo, como le sucede a todo el mundo. Precisamente ésa era la razón por la que Leonora deseaba consultar el caso con el hermano Henri. (Olvidé decir que el señor Henri tenía una cara morena, con grandes ojos negros prolongados en las extremidades, con una larga sombra oscura como los ojos egipcios. Yo pensé al principio que estaba maquillado, pero al observarlo atentamente, me di cuenta de que era natural.

(*Noche de sábado a domingo, 22 a 23 de marzo*. Dos días después, se presentó el francés con barba en casa de Leonora, y Bill [que tiene un hermano gemelo] en la mía, a la misma hora. Los recibimos cada una en las mismas circunstancias, levantándonos de la siesta, pelo *échevelé* y pies desnudos…).

### 15.2.6.9. Sueño 9[920]

[No quiero que despiertes][921]
Soñaba que estaba dormida acostada en mi recámara y que un ruido fuerte me despertaba. El ruido venía de arriba, del estudio, y era como si arrastrasen un sillón. Pensé que eso quería decir que alguien intentaba entrar desde la terraza y que empujaba el sillón que estaba contra la puerta. Estaba asustada y me pareció prudente hacer comprender a quien fuese que estaba despierta, pero hacérselo comprender sin que se diese cuenta que yo sabía que era él, para que así se pudiera retirar sin mayores males. Me levanté y desde la puerta de la recámara hablé en voz alta hacia arriba dirigiéndome al gato, le pregunté:

[917] "Usted sabe, señor Henri, no crea que no estamos al día, aunque vivimos aquí, en este país alejado, nosotras estamos muy al día" (Castells Molina, 2009: 129).
[918] "Y no crea que nosotras estamos aquí por obligación, nosotros queremos estar aquí, porque nos gusta mucho, y le repito que estamos totalmente al día" (Castells Molina, 2009: 129).
[919] "Ah, veo claramente que usted es especialista en niños, es preciso que le enseñe a mi hjio" (Castells Molina, 2009: 130).
[920] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 131; en *Syntaxis*, 29, primavera de 1992.
[921] Título publicado en Mendoza Bolio, 2010: 209.

¿qué jaleo es ése, Gordi? Di un paso más hacia adelante, y en ese momento sentí con horror espantoso algo detrás de mí, que más bien salía de mí misma, y simultáneamente comprendí que no era verdad el haber oído ese ruido peligroso arriba pero que yo había en cierto modo querido oír esa amenaza afuera y arriba, pero que en realidad estaba siempre junto a mí o en mí. Esa "cosa" detrás de mí me produjo un terror enorme y una sensación de sueño pesadísimo y angustioso del que me esforzaba en despertar totalmente para defenderme pero la criatura misteriosa me agarró fuertemente de la nuca, metiendo los dedos como intentando juntar esos dos músculos largos y estrechos que hay detrás en el cuello (o que me pareció que tenía yo en la nuca) y con la otra mano me apretó la frente entre los ojos; al mismo tiempo me decía: "Esto es para que no te despiertes, no quiero que despiertes, necesito que duermas profundamente para hacer yo lo que tengo que hacer".
No me hacía daño ni sentía dolor, pero sentía un terror mucho peor que todo y no quería dormirme. "Él" me dio un último apretón más fuerte y al sentir que caía en un sueño profundo me desperté realmente angustiadísima y bañada en sudor[922].

### 15.2.6.10. Sueño 10[923]

[Verdad absoluta][924]
Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la "verdad absoluta". No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente se vendría abajo. Entonces me capturaron y me condenaron a muerte. El verdugo me llevó a un lugar que parecía como la muralla de una ciudad; de cada lado de, la muralla bajaba una pendiente muy inclinada de tierra. El verdugo parecía muy satisfecho; yo sentía un miedo y una angustia muy grandes.
Cuando vi que ya se disponía a decapitarme, empecé a llorar y a suplicarle que no me matase, que todavía era pronto para morir y que reflexionase en que yo tenía todavía por delante muchos años de vida. Entonces el verdugo empezó a reírse y a burlarse de mí. Me dijo: "¿Por qué tienes miedo a la muerte si sabes tanto? Teniendo tanta sabiduría no debías temer a la muerte". Entonces me di cuenta, de repente, que lo que él decía era cierto y que mi horror era no tanto hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir. Le supliqué que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila. Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus "destinos" con los míos, pues una vez hecho este tejimiento quedaríamos unidos para la eternidad. El verdugo pareció encontrar muy razonable mi petición y me concedió unos diez 20 minutos más de vida. Entonces yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastas) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). El material con que lo tejí era como [de] cintas que se materializaban en mis manos y que sin ver de dónde venían yo sabía que eran su substancia y la mía. Cuando acabé de tejer esa especie de huevo me sentí tranquila, pero seguía llorando; entonces le dije al verdugo que ya podía matarme porque el hombre que yo quería estaba tejido conmigo para toda la eternidad[925].

---

[922] "Nota de Walter Gruen: "Me parece tener algo que ver con el cuadro *Presencia inquietante*" [lám. 5]" (Castells Molina, 2009: 131).
[923] Texto publicado en Varo,1986: 27-29; en Varo, 1990: 244; Castells, Molina 2009: 132-133.
[924] Título publicado en Mendoza Bolio, 2010: 210.
[925] "'Nota de Walter Gruen: "Premonición de su muerte?' " (Castells Molina, 2009: 133. Fariba Bogzaran (2008: 161-183) en su ensayo sobre los sueños de Remedios Varo, presenta el análisis de este sueño a través la interpretación crítica de diez eruditos. Define el sueño como arquetípico y un acto psicomágico: "Dentro de su sueño, el acto psicomágico comienza cuando Remedios Varo ve la oportunidad de transformarse y renovarse mediante su habilidad creativa. El deseo de

### 15.2.7. [Enterrada en miel][926]

Pero no es así… Pluma caída, pluma de ave, desde luego, y ni siquiera se ha dado cuenta, [y] esos productos para impedir la calvicie. (Bueno… ¡nada es claro!). Tres hombres velados a la manera secreta de los que deben ocultarse porque SABEN[927], pero… al lado de esa sabiduría, que no es cotidiana, no tienen el menor sentido de lo cotidiano, y… ¡claro! caen en un pozo, que descuidadamente quedó abierto en medio de la calle, pues era necesario arreglar las alcantarillas; una vez caídos allí y sucios los velos, tuvieron que abandonarlos, caminando, caminando (no es exacto: nadando). ¿Que si llegaron? Quien sabe. Se oye a medianoche, para ser clásicamente negros, quiero decir negramente humorísticos.
Una vida inocente, nada de temor, ni de dolor, ni de culpabilidad, el metro cuadrado alrededor es completamente seguro, pero…tantas abejas han entrado y se han puesto a fabricar miel, que ya hay casi un metro y me llega a más de medio cuerpo. No sé que hacer, si siguen quedaré enterrada en miel… adorable manera de morir.

### 15.2.8. [Tres ejemplos de escritura automática][928]

#### 15.2.8.1. Texto 1[929]

31 de octubre de 1961. Huevo n. 5

Tomillo fresco
Pelo (de las dos)
Incienso
Saliva
Granada
cera virgen
Limbo (pelo)
Mercurio (dos gotas)
ceniza
cobalto (en polvo)
aceite de oliva

En la tierra: dos flores anaranjadas (de esas muy usadas para muertos), otra desconocida, una ramita de […], un huevo crudo revuelto (se puso el primero), polenta, saliva […], cera, granada.

---

Varo de entretejer el destino de su amante con el suyo por toda la eternidad se puede considerar como la integración alquímica simbólica de los dos arquetipos. La integración de los principios masculino y femenino, y la unión de los opuestos, suponen un proceso alquímico esencial ilustrado repetidamente en muchas de las pinturas de Varo en las que aparecen personajes andróginos" (Bogzaran, 2008: 177-178).

[926] Texto publicado con este título en Mendoza Bolio, 2010: 211.

[927] "Se respetan mayúsculas del Ms." (Mendoza Bolio, 2010: 211).

[928] Esto es el título que Isabel Castells (2009: 115-119) utiliza para los textos que siguen transcritos en su libro y que se refieren a los ingredientes de una receta. Parece la preparación de una poción alquímica en la que el nombre de cada ingrediente alimenta la imaginación de Remedios Varo que se acerca al flujo libre del pensamiento, aproximandose al flujo de la conciencia y la escritura que se aleja del razonamiento lógico.

[929] Isabel Castells Molina reproduce los textos de Remedios Varo, como esto exactamente como los encontró. "De este modo -escribe- la existencia de anacolutos e, incluso, de errores en la ortografía y la puntuación, puede dar buena muestra del carácter inconsciente y espontáneo -automático- de su elaboración" (Castells Molina, 2009: 115).

Tomillo: Corre mi abuela con harto tomillo para hacer huevos en gazpachuelo, pero tropieza, tropieza con la cola con esa cola inaudita que se suele interponer en el pasillo, no le hace! Siguiendo adelante puede encontrarse con el cristal opaco pero que se abre en dos, dentro hay tres abuelas más pero ya ella no sabe cuál es cuál, traspasando la tienda suele ser tremendo lo que se encuentra en la boca.

Pelo. Sin duda es rubio, pero su origen desconocido; estaba enrollado en una piedra, y muy bien enrollado, tardamos mucho en desenrollarlo y dentro estaba una vela encendida, no sé qué fue de la piedra, así es niña! pero no te vayas a creer que esa calle es segura, demostrando medias rojas no se va más allá, según y cómo dos rinocerontes pueden encontrarse, a condición de poder aspirar a tiempo agua de colonia, cordial, no cordial, asunto concluido.

Incienso. Claro, la iglesia pero ese monaguillo, no se puede, desenredando los pies es mucho más fácil, trasto trastorno, torno, eso es, para darle forma, una forma alargada como un huso para hilar y después hilando un hilo dorado se puede llegar a tejer una manta abrigada, también la usaría como tapete y en caso de necesitar un mantel podría pintar la mesa de blanco, naranjas esparcidas por todos lados, tres veces tocan a la puerta y entra un perro grande negro y canta con voz aguda.

Saliva. Saturnino corre desenfrenadamente detrás de una mariposa, no sé dónde se ha metido pero es en alguna grieta se ensancha Sturnino entra por ella, no se puede correr más aprisa, porque hay muchas cuerdas donde la ropa tendida se seca, pero no es ropa corriente es de seda natural, esto no tiene importancia porque el recinto cerrado donde ahora vuela la mariposa está lleno de gusanos de seda que siguen tejiendo interminablemente seda natural, la mariposa es el cartero mensajero de las cosas sólidas, se duerme de pronto sobre una camisa.

Granada. Ya ves qué cosa, teniendo tiempo se puede estar en dos lugares al mismo tiempo, creo que pisando sólo las rayas de la banqueta, pero no estoy segura y por eso lo mejor es entrar en el estanquillo, disimuladamente, y empezar de nuevo, no solamente tenía la cara ancha, sino que estaba recubierta de un pelo suave y agradable y estornudando repartió alrededor unas chispas bonitas y calientes, no creo que sea bueno. Un escalón, una puerta, en el suelo arena, hierve agua en el fondo y hay demasiado vapor.

Cera virgen. Ciertamente y con la seguridad que da la venerable barba dijo así: “Váis a comprarme tabaco para mi pipa, luego hablaremos de Narcisa”, no me gusta esto, hablando con él se nota que es mentira eso de la barba y eso de Narcisa, el tabaco sale así muy económico y no hay que fiarse de esas comisiones. Tres o cuatro relojes tocan las 23 horas con 23 toques, no sé si así lo arregló la portera, pero es desagradable e incierto, colocando el reloj cabeza abajo podría sonar mejor.

Pelo de limbo. Corazón caliente, tres veces caliente, en demasía abundante la cascada de sol entra y sale, en el entrar y salir hay choques con los muebles y los estropea, debiera ir en una sola dirección pero ya en muchas diferentes, tantas como ventanas, entra, choca y echa un chorro de sol por cada ventana, afuera lo recogen cuidadosamente para hacer miel, no creo que la sepan usar y temo que les dé una urticaria.

Mércurio. Sal en una mesa llena de mosquitos magníficos, vestidos con algo de tul, la sal los ha espolvoreado por pura casualidad al caer del techo en donde hay cierta acumulación, no es a propósito esa acumulación, es el vapor de la sopa que se ha acumulado desde hace 39 siglos y medio, cosa imposible de comprobar debido a la intolerancia del consabido plomo. Estando en esta situación una corrida de toros o de liebres da lo mismo, prácticamente hablando ni la una ni la otra producen esa cosa verde y densa que necesitamos para barnizarnos.

### 15.2.8.2. Texto 2[930]

Ráfagas de carnitas al tiempo y grupos numerosos de porteras opulentas corren velozmente hacia el oeste, del este llega una nube de golondrinas ardorosas que chocan inevitablemente con ellas…
Varios grupos de porteras suculentas corren velozmente hacia el oeste[931].
Ráfagas de carnitas al tiempo y nubes de trozos de periódico van incluidas en la estela de la portera suntuosa que, a lomos de su chivo preferido, corre hacia el oeste, tres pares de azafranados y monumentales plomeros chocan con ella, todo el conjunto estalla en una nube de moscas, pues yo digo que es moscatel! huy, compadre, usted anda borracho, yo? qué va! Fíjese qué puntería! La bala describe elegante parábola sin tener en cuenta…
Grupos compactos de porteras incalificables, a lomos de chivos gigantescos, corren velozmente hacia el oeste; del este llega una nube de golondrinas ardorosas que chocan inevitablemente con ellas, pero en zigzag viene el vagabundo desconocido, lamiendo precipitadamente pantorrillas y tragando tal cual golondrina, verdes, pero no muy sensatos carteros, se aplastan contra las paredes para dejar libre el paso y, a causa de tanta agitación, los trozos de periódico, arrugados y viejos, se levantan inflamados en el aire y estallan con maestría pirotécnica. Las malvas y deyecciones, una mano olvidada y esas cosas misteriosas que flotan, que se enredan al tobillo por la noche, están creciendo de preocupación, porque presienten la llegada del cemento. Ave María Purísima, hija mía! Corramos, ahí viene el exhibicionista, envuelto en una capa de amplio ruedo, ruedo o rueda? Ah, sí! Rueda, rueda de la fortuna, de bicicletas y triciclos, los muchachos del barrio atraviesan todo, lanzando por encima de la barda algunas piedras que caen al patio y estallan soltando sus semillas, bárrelas pronto, María, no quiero más monolitos! y, por favor, echa un poco de desinfectante tras la puerta y la barda, hay realmente demasiadas moscas!
Todo esto y mucho más hierve en el terreno baldío, al lado de la casa. Es el lecho de una calle futura, pero todavía están muy lejos el cemento y todo lo demás.

### 15.2.8.3. Texto 3[932]

Pero no es así, pluma caída, pluma de ave, desde luego, y ni siquiera se ha dado cuenta esos productos para impedir la calvicie, bueno, nada es claro!, tres hombres velados a la manera secreta de los que deben ocultarse porque saben, pero al lado de esta sabiduría que no es cotidiana, no tienen el menor sentido de lo cotidiano, y claro! caen en un pozo, que descuidadamente quedó abierto en medio de la calle pues era necesario arreglar las alcantarillas, una vez caídos allí y sucios los velos, tuvieron que abandonarlos, caminando, no es exacto, nadando, que si llegaron? Quién sabe, se oye a medianoche, para ser clásicamente negros, quiero decir, negramente humorísticos. Una vida inocente, nada de temer, ni de dolor ni de culpabilidad, el metro cuadrado alrededor es completamente seguro, pero… tantas abejas han entrado y se han puesto a fabricar miel que ya casi un metro y me llega a más de medio cuerpo no sé qué hacer, si siguen quedaré enterrada en miel, adorable manera de morir.

## 15.2.9. Proyecto para una obra teatral[933]

[930] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 118-119; en Varo, 1990: 244-245; en Kaplan, 1998: 45. "En diferentes hojas del mismo cuaderno encontramos varias versiones del que parece ser el texto definitivo, y que reproducimos al principio del mismo" (Castells Molina, 2009: 118).
[931] Desde "Rafagas de carnitas, a un tiempo, y grupos …." hasta "Varios grupos de porteras …" aparecen al final del texto después "Grupos compactos…" y con una reversión, porque "Varios grupos de porteras suculentas…" se encontra al final y "Grupos compactos…" al principio en Varo, 1990: 245.
[932] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 119; en *Synthaxis* (primavera de 1992), 29, 70, 76.

[Relación de personajes][934]
Nigel Hokogi (*le japonais*)[935].
*Mme.* Milagra Gertznaf (la Mema).
Dr. Gertznaf (el marido).
Pompeya Malatesta (la Dapa).
Florian Malatesta (el marido).
Randolf Brown (maestro).
Bobby Carruthers (marido Flaca).
Violette Carruthers (flaca).
Ellen Ramsbottom (Leonora y Eva *melangées*)[936].
Ix-Balam Rey (el país).
Convento de Santa Zarabanda.
*Mme.* Felina Caprino Mandrágora.
Boris Zahareff (M).
José María Iturrimendi (vasco).
Aloisius Dupont (doctor).
Jacinto (jardinero).
Raoul Somers (J. *qui bricole dans* [937]la carpintería).
Daphne Fitz-James (*Mtres.* E.).
*Poltergeist*[938].

### 15.2.9.1. [Trigo, aceitunas y naranjas. Presérvate del frío con lana de oveja][939]

Doña Milagra tiene miedo [a] la oscuridad. Nunca está segura de que no va a surgir de algún lugar una mano abrasadora que la agarre de un tobillo y la deje clavada en el sitio, mientras un fuego devorador se propaga del [mismo] tobillo al resto de su cuerpo convirtiéndola en un montón de cenizas. Lo peor es que tiene que disimular siempre sus temores ante los demás, pues el confesarlos sería confesar al mismo tiempo su culpabilidad y su miedo al castigo.
Estos temores sólo la asaltan de vez en cuando. El resto del tiempo vive tranquila porque… ¿no es Dios misericordioso? Entonces… ¡tiempo le queda de arrepentirse! Todavía es joven, cuando ya se acerque a los 60 (y eso según sea su estado de salud) hará una confesión general y se retirará al campo; mientras tanto, ¿para qué mortificarse?
Una vez ante la puerta del maestro dio unos golpecitos rápidos y respetuosos, y seguidamente entró en la celda. *Mr. Randolf*, absorto en su trabajo, tardó unos momentos en alzar los ojos hacia ella, pero al ver de quien se trataba demostró una satisfacción visible.
- Usted aquí, doña Milagra, a estas horas. ¿Qué sucede?
- Ay, maestro, a riesgo de molestarlo y de interrumpir su trabajo, he venido a traerle un mensaje urgentísimo.
- Ha hecho usted muy bien, Milagra, y se lo agradezco tanto más cuanto que me encuentro muy necesitado en estos momentos de algún consejo superior. Esta tarde tuve una visita que… pero dígame, dígame.

---

[933] Texto publicado en Castells Molina, 2009: 97; en *Syntaxis*, 29, primavera de 1992: 64-70.
[934] Texto publicado con este título en Mendoza Bolio, 2010: 230.
[935] "*Le japonais* (*fr.*): El japonés" (Mendoza Bolio, 2010: 231).
[936] "*Melangées* (*fr.*): combinadas" (Mendoza Bolio, 2010: 231).
[937] "*Qui bricole dans* (*fr.*): Quien se ocupa en" (Mendoza Bolio, 2010: 231).
[938] "*Poltergeist* (*ing.*): espíritu burlón, duende (ID, 572)" (Mendoza Bolio, 2010: 231).
[939] Este texto sigue inmediatamente al anterior en Castells Molina [1994], (1997), 2009: 97-106, mientras que es distinto como un texto separado con el título indicado en Mendoza Bolio, 2010: 223-225.

Tomándola afectuosamente del brazo, la llevó hasta un amplio banco de madera donde se sentaron los dos.
- Pues verá, maestro, estaba yo acostada y dormida. Me retiré hoy muy temprano porque me sentía sumamente débil y el corazón me flaqueaba. Llevaría una media hora durmiendo cuando me despertó un ruido en mi *boudoir*[940], que está inmediato a la alcoba. Me extrañó y me levanté para ver de qué se trataba y vi a una mujer que me daba la espalda y que estaba revolviendo entre mis objetos de *toilette*[941]. Me quedé observándola y vi con asombro que cuando encontró mi "*rouge à lèvres*"[942] se inclinó hacia el espejo y comenzó a maquillarse; entonces me vio reflejada en el espejo y se volvió hacia mí sonriendo. Me miró intensamente y enseguida comprendí que me traía un mensaje. Tomé inmediatamente mi cuaderno y mi lápiz para anotarlo y esperé. Me miró todavía unos instantes y dijo: "Vete a ver a *Randolf.* Dile de mi parte lo siguiente: *Trigo, aceitunas y naranjas. Presérvate del frío con lana de oveja*", nada más. Yo, naturalmente, no tengo la menor idea de lo que significa, pero usted lo comprenderá inmediatamente. También sepa quizás quién es la señora; para mí es desconocida. Me pareció como de unos 40 años, tenía bastante bozo sobre el labio superior, ojos claros y llevaba un vestido que no me pareció muy adecuado para su edad: una falda con pliegues, muy corta, de tela escocesa, zapatos de *sport*[943] y calcetines. ¿La reconoce, maestro?
- Creo reconocerlo[944], dígame, ¿había buena luz en su *boudoir*?
- No, solamente una lamparita en la *coiffeuse*[945].
- ¡Ah! Por eso tomó usted por una señora a mi abuelo Frederik, que era escocés y siempre vistió el traje de su tierra. En cuanto al mensaje, sí, lo comprendo perfectamente. Es más, en realidad son dos mensajes. Le quedo muy agradecido, mi querida Milagra, su celo por ayudarnos merece encomio.
- Yo sólo cumplo con mi deber, maestro. Ahora voy a dejarlo [con] sus trabajos y meditaciones. Se pusieron en pie y *Mr. Brown* acompañó galantemente a Doña Milagra hasta el zaguán[946] de salida y esperó en la puerta hasta que el coche arrancó y emprendió su camino de regreso. Después caminó pensativo unos cuantos pasos por el zaguán y tomando una resolución súbita subió las escaleras hasta el primer piso y llamó a la puerta de la celda de don José María Iturrimendi.
Don José María, que todavía no se había acostado y estaba preparándose a pasar una noche de sueño excelente por medio de unos tragos de vino de ciruela, abrió la puerta inmediatamente y quedó muy extrañado de ver al maestro. Noche tras noche esperaba inútilmente que doña Daphne, por la que sentía atracción irresistible, tuviese a bien visitarlo para contemplar algunas fotografías (que él tenía ocultas) de bárbaros espectáculos, tales como toros corriendo libremente por las calles de una ciudad; varios individuos vestidos de blanco y sentados en un estrado en franca competencia gastronómica; el campeón, que fue capaz de ingerir huevos, fritos, etc., etc. Al ver al maestro sintió una especie de culpabilidad difusa.
- Buenas noches, don Randolfo. ¿Qué se le ofrece? -preguntó solícito-.
- Sr. Iturrimendi, dispense que lo moleste a estas horas -contestó con tacto el maestro-, pero como usted se encarga generalmente de la cuestión alimenticia y de vigilancia en la cocina, quisiera pedirle que dé órdenes mañana muy temprano para que durante 15 días nos alimentemos exclusivamente de trigo, aceitunas y naranjas.
- Perfectamente, maestro, para el desayuno, ¿verdad? Las comidas como de costumbre, ¿no es eso?

---

940 "*Boudoir* (fr.): gabinete, camarín, saloncito (FELAR, 102)" (Mendoza Bolio, 2010: 223).
941 "*Toilette* (fr.): tocador (FELAR, 732)" (Mendoza Bolio, 2010: 223).
942 "*Rouge a lévres* (fr.): lápiz de labios (FELAR, 662)" (Mendoza Bolio, 2010: 223).
943 "*Sport* (ing.): deporte (ID, 720)" (Mendoza Bolio, 2010: 224).
944 "Nótese la discordancia intencional en el uso del género" (Mendoza Bolio, 2010: 224).
945 "*Coiffeuse* (fr.): mueble de tocador (FELAR, 158)" (Mendoza Bolio, 2010: 224).
946 "Zaguán: Espacio cubierto situado dentro de una casa, que sirve de entrada a ella y está inmediato a la puerta de la calle (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 224).

- No, no. Quiero decir que nos alimentaremos exclusivamente de esas tres cosas -claró el maestro-.
- Bueno, yo soy todavía algo ignorante, dispénseme, ¿qué hacemos con el trigo? Hay bastante del que se les da a las palomas pero quizás sería conveniente molerlo o remojarlo, ¿no le parece?
- Dejo el asunto en sus manos, señor Iturrimendi. Estoy seguro que se desenvolverá perfectamente. Si ponen el trigo en remojo, sugiero que lo hagan en jugo de naranja.
Con este consejo y un "buenas noches", el maestro se retiró de nuevo a su celda meditando sobre el mensaje de su abuelo. Está clarísimo - se repetía -, debemos estar alerta y prepararnos con una comida adecuada; lo de la lana de oveja también es evidente, sólo debemos usar camisetas, abrigos y especialmente *sweaters*[947] que estén tejidos con inocente lana de oveja, cualquier otro material debe ser considerado peligroso y un instrumento de los Malatesta para robar energía. Mañana daré órdenes en ese sentido y algunas explicaciones a los que están más preparados para entenderme.
Algo más tranquilo, volvió a concentrarse en su trabajo y vio con satisfacción que antes del amanecer quedaría terminado el capítulo sobre las misteriosas propiedades de la galena[948].

### 15.2.10. [Días de meditación][949]

Son las 4 de la madrugada y Ellen Ramsbottom da vueltas y más vueltas en su catre en un estado de *demi-sommeil*[950]; no hay demasiados mosquitos pero sí los suficientes para molestar a Ellen, que tiene un cutis muy delicado. Felina Caprino-Mandrágora duerme pesadamente en otro catre a su lado. Esa noche, y a pesar de las súplicas de Ellen para disuadirla, se tomó un gran vaso de ron para tranquilizarse y levantar su ánimo.
Felina y Ellen están instaladas desde hace dos días en una tienda de campaña que trajeron consigo cuando decidieron alejarse por algún tiempo de la ciudad, pues tanto la una como la otra necesitaban descanso y unos días de meditación para poner orden en el tumulto de sus temores, emociones y dudas.
Les acompaña, para atenderlas y protegerlas, el joven Lucio, quien les es muy adicto y [al] que Felina conoce desde niño. Como la región no es muy segura, Lucio duerme atravesado en la puerta envuelto en un sarape[951] y armado hasta los dientes.
Ellen acabó de despertarse completamente y oyó muy claro un rumor próximo a la tienda. Alarmada tomó la larga varita que siempre coloca junto a su catre por las noches, con el fin de poder despertar a Lucio pinchándolo ligeramente, si oye algún ruido sospechoso. Lo cosquilleó suavemente y Lucio despertó enseguida.
- ¿Es usted, señorita? - susurró.
- Sí, Lucio. Oí un rumor muy raro. Escucha, ¿no oyes?
- ¡Ah! Eso no es nada, señorita. Es sólo el ánima de don Pedrito, que murió el mes pasado y que escupe muy fuerte esta noche. Por aquí todas las ánimas tienen costumbre de escupir, ¿no lo sabía usted?

---

947 "*Sweaters* (ing.): suéteres, jersey. Prenda de vestir de punto, cerrada y con mangas, que cubre desde el cuello hasta la cintura aproximadamente (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 225).
948 "Galena: Mineral compuesto de azufre y plomo, de color gris y lustre intenso. Es la mejor mena del plomo (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 225).
949 Texto publicado con este título en Mendoza Bolio, 2010: 216-222, mientras que en Castells, 2009: 101-106 sigue al texto anterior, incluso si la estudiosa especifica que no parece tener mas relacion con el primero que la existencia de algunos personajes comunes" (Castells Molina, 2009: 100).
950 "*Demi-sommeil* (fr.): sueño ligero, entre sueños. (FELAR, 220)" (Mendoza Bolio, 2010: 216).
951 "Sarape: especie de cobija de lana o algodón tejidos, de forma rectangular y, por lo general, de colores vivos, adornada con dibujos o grecas, que se usa como cobertor de cama o encima del cuerpo a manera de capa, en cuyo caso lleva una abertura en el centro en forma de ojal para pasar por ella la cabeza (EUM, 807" (Mendoza Bolio, 2010: 216).

- No, Lucio, y no sé si me gusta mucho, ¿tú crees que estamos seguros?
- Sí, señorita, no hay que hacerles caso y así se retiran a llamar la atención en otra parte. Descanse usted tranquila.
- Sí, es lo mejor. Además estamos despertando a Felina. Mira, ya tiene pies en vez de pezuñas[952].

Efectivamente, *Madame*[953] de Caprino ha comenzado a despertarse por los pies, como de costumbre; pronto sólo le quedan de su estado nocturno de cabra unos vagos cuernecillos que desaparecen cuando se incorpora y se sienta en el borde del catre bostezando.

- ¿Qué sucede? -preguntó [Felina]-. Me han despertado ustedes justo cuando estaba en una situación comprometida. Soñé que me encontraba en el Paseo de la Retorta con nuestro querido y viejo amigo Benjamín Pérez, nos saludábamos afectuosamente y me persuadía de que lo acompañase a su casa que estaba algo lejana, pero me mostró una bicicleta de su propiedad y me aseguró que podía llevarnos a los dos cómodamente. Así lo hicimos y vi con sorpresa su maestría en el manejo de la bicicleta; cuando le manifesté mi admiración, me contestó que eso no era nada y que lo que valía la pena era verlo cuando ganó el primer lugar en el último torneo celebrado en el *Vélodrome d'Hiver*[954] en París. Así 40 platicando llegamos a su casa y subimos al último piso por una escalera de caracol. Me explicó que estas alturas le eran necesarias a causa de sus negocios; abrió una puerta y entramos en una sala muy grande, enteramente llena de palomas. Para poder sentarnos tuvimos que desalojar unas cuantas de las sillas. Benjamín se sentó distraídamente sobre un huevo que acababa de poner una de las aves, y como yo le preguntase a qué se debía[n] tantas palomas, me explicó que actualmente y en vista del mal estado de los teléfonos, tenía un negocio de palomas mensajeras; él mismo las educaba y contaba ya con bastantes clientes. Me ofreció unos traguitos de aguardiente y enseguida me propuso pasar el rato con una diversión estupenda y posible solamente si llovía, que era precisamente lo que sucedía en ese momento. Sacó de detrás de un nido de paloma un paquete de cigarrillos que tenía allí oculto, me ofreció uno y me llevó con él hasta un balcón. Entonces prendió su cigarro y el mío, y me instó a que soplase el humo contra la lluvia. Así lo hicimos y vi con sorpresa que ese humo tenía la propiedad de endurecer repentinamente las gotas de agua, que caían como una lluvia de piedrecillas sobre la gente que pasaba por la calle. Él se divertía mucho y de vez en cuando se retiraba al interior para poder reír a carcajadas.

Yo vi que se formaba un grupo de gente furiosa que se lanzaba dentro de la casa, seguramente para llegar hasta nosotros, y entonces ustedes me han despertado, ¡cuánto me alegro!

Ellen había escuchado atentamente el relato del sueño; cuando Felina terminó, quedó pensativa unos instantes.

- Es curioso su sueño, Felina -dijo-. Precisamente he tenido noticias últimamente de nuestro viejo amigo y sé que realmente se ocupa en un negocio de palomas mensajeras.

Olvidé contárselo a usted a causa de los muchos trastornos que hemos tenido. Cuando regresemos investigaré qué hay de cierto respecto al resto de lo que ha soñado; creo que debemos ponerlo en claro. Me interesan mucho los fenómenos somno-telepáticos[955].

Aunque todavía era noche oscura nadie tenía ganas de dormir.

---

[952] "Ya tiene pies en vez de pezuñas": la transformación nocturna es un elemento recurrente en algunos cuentos fantásticos; particularmente, según señala Cirlot, las mujeres de pie de cabra son una figura simbólica del folklore hispánico (DSC, 320). En esta ocasión se relaciona, además, con el apelativo del personaje Felina Caprino-Mandrágora, de resonancias mágicas" (Mendoza Bolio, 2010: 217).

[953] "*Madame* (fr.): señora" ((Mendoza Bolio, 2010: 217).

[954] "*Vélodrome d'Hiver* (fr.): velódromo de Invierno" (Mendoza Bolio, 2010: 217).

[955] "Fenómenos somno-telepáticos: neologismo para nombrar la relación de los sueños y la telepatía, que se refiere a la coincidencia de pensamientos o sensaciones entre personas generalmente distantes entre sí, sin el concurso de los sentidos y que induce a pensar en la existencia de una comunicación de índole desconocida (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 218).

- ¿Qué le parece, Ellen, -propuso Felina- si vamos hasta la playa para ver el amanecer?
- Excelente idea -asintió Ellen-. ¡Vamos! Quizás podríamos también bañarnos una vez haya amanecido. Lucio, busca los trajes de baño y acompáñanos.
Se pusieron los tres en marcha y caminaron en silencio, sin saber por qué se sentían inquietos y se movían haciendo el menor ruido posible. Lucio guardaba un silencio respetuoso;
Ellen y Felina iban sumidas en sus pensamientos.
- No me siento bien -se decía Ellen-, este lugar me inquieta. No sé porqué hemos venido aquí; Felina tiene a veces ideas muy raras. El venir aquí fue idea suya; vinimos para descansar y meditar, pero yo no me he sentido nunca tan cansada como ahora, todo el día recogiendo cocos para tener algo que beber. No me gusta beber agua de coco y menos lavarme con ella, pero ¿qué hacer? No hay otra cosa en varios kilómetros a la redonda.
Menos mal que me gustan mucho los huevos de tortuga, base de nuestra alimentación. En cuanto a meditar, es inútil intentarlo habiendo tal cantidad de iguanas; en cuanto me quedo callada e inmóvil tratando de recoger mis pensamientos y cierro los ojos, ya tengo 80 una iguana subida encima. Yo creo que lo mejor será regresar cuanto antes a la ciudad; hablaré con Felina en la primera ocasión propicia.
- Yo no sé por qué -va pensando Felina- me siento mal, pero el hecho es que este lugar me causa inquietud; a veces Ellen no tiene ideas muy felices. El venir aquí fue idea suya; me siento cansadísima, todo el día buscando huevos de tortuga en la playa para tener algo que comer y no me gustan nada esos huevos. Mi hígado no los tolera; felizmente tenemos agua de coco que me gusta mucho y para lavarse es ideal, deja el cutis como seda. Lo malo es la imposibilidad de dedicarse a la meditación, ¡hay tantos armadillos![956] En cuanto me abstraigo y me inmovilizo con los ojos cerrados, ya tengo encima un armadillo.
Deberíamos regresar cuanto antes; hablaré a Ellen con tacto mañana por la mañana.
También Lucio está preocupado.
- No sé qué hacer -se pregunta- si decirles o no lo que pienso a las señoras; pero no creo que fuese el ánima de don Pedrito quien escupió tan fuerte esta noche. La saliva de las ánimas nunca se materializa ni deja huellas, y sin embargo cuando prendí la linterna hace un rato para buscar los trajes de baño, vi, sin lugar a dudas, señales de que alguien que no es un ánima había escupido. Tendré que ir al pueblo mañana (aunque esté tan lejos) para preguntar si se han oído rumores sobre el "Güero Trabuco", que quizás anda merodeando otra vez por aquí.
Siguieron caminando en silencio hasta que Ellen se detuvo y señaló un lugar lejano hacia su derecha.
- Mire, Felina, -susurró- cuántas luciérnagas.
- No son luciérnagas, señorita, -dijo Lucio- son seguramente los gringos[957]. Me olvidé de decirles que ayer por la mañana, cuando fui al estero[958] para ver si pescaba alguna lisa[959], descubrí una casita donde viven unos gringos. Bueno, quizá no sean gringos, pero parecen extranjeros; lo que me llamó la atención es que una señora muy güera[960] estaba

[956] "Armadillos: Mamíferos americanos que miden entre 30 y 50 cm. de largo, y están cubiertos por una coraza de laminillas óseas, negra y flexible, que lo protege completamente cuando se enrolla sobre sí mismo. Su carne es comestible (EUM, 129)" (Mendoza Bolio, 2010: 219).
[957] "Gringos: Que son originarios de los Estados Unidos de América; que son rubios y hablan en lengua extranjera (EUM, 469)" (Mendoza Bolio, 2010: 219).
[958] "Estero: Extensión poco profunda de agua, cercana a la costa y dentro del área de desembocadura de un río, que es alimentada por la marea de pleamar y por las filtraciones fluviales, donde se desarrollan numerosas especies acuáticas, vegetales y animales (EUM, 410)" (Mendoza Bolio, 2010: 219).
[959] "Lisa: Pez marino que habita en mares tropicales y templados, en aguas costeras, estuarios de aguas saladas y en ocasiones penetra hasta en aguas dulces (EUM, 561)" (Mendoza Bolio, 2010: 220).
[960] "Güera: Que tiene el pelo de color amarillo o de tono semejante, rubia (EUM, 472)" (Mendoza Bolio, 2010: 220).

poniendo a secar, colgándolos de los arbustos, hasta dos docenas de corsés. Es raro que se haya traído tantos corsés a este lugar solitario donde no hay mucha ocasión de lucirse; eso que usted ve no son luciérnagas, son luces de linternas, seguramente han salido a pescar y regresan ahora.

- Vamos a acercarnos -propuso Felina- y los observaremos, si nos parecen personas de buen aspecto podríamos trabar amistad con ellos.

Ellen aceptó y se encaminaron hacia allá. Al cabo de 20 minutos estuvieron lo suficientemente cerca para observar, a través de las hojas de un macizo de daturas[961] en que se ocultaron, una casa no muy grande de piedra y techo de palapa[962]; la veranda[963], bastante amplia, estaba iluminada por la luz que salía de una ventana. No se veía a nadie, salvo varios cangrejos enormes que paseaban plácidamente, pero se oía ruido de discusión en el interior de la casa.

Desde donde estaban se podía oír perfectamente lo que hablaban[964]:

- *Vous ne voulez jamais m'écouter, Florian et voilà ce qui arrive, maintenant vous avez sur les bras 250 gants tous pour la main droite, c'est malin! L'affaire de corsetterie marchait admirablement, pourquoi avez vous voulu qu'on fasse aussi de la ganterie? Le capitaine Fitgerald doit être déjà en haute mer et surement rit de bon coeur en pensant comment il vous a eu*[965].

- *Ma chère Pompeya* -respondió tranquilamente una voz muy conocida que hizo estremecerse a Ellen y a Felina- *c'est possible que le capitaine Fitgerald ai voulu m'escroquer, mais ces gants je saurais les utiliser de façon qu'ils doubleront de prix, d'un autre coté, comme vous dites bien, le capitaine doit être en haute mer et il recevra son châtiment* -la voz se tornó más alta y tomó un tono profético- *je sent qu'un ouragan se lève quelque part dans la Mer de Sargasse, je vois cet ouragan se précipiter sur le côtes de l'Amérique, il obéit a mes volontés, il redouble de vitesse et de puissance, et fonce droit sur la corvette du pauvre capitaine Fitgerald. Le voilà aux prises avec des vagues immenses bientôt…*[966].

- *Ecoutez papa* -lo interrumpió Pompeya, a la que Felina y Ellen podían ver a través de la ventana- *ne soyez pas ridicule. Vous faites de la déformation professionnelle. Vous n'avez aucun public maintenant et à moi ne venez pas me raconter des sornettes sur de ouragans qui vous obéissent! Regardons plutôt le contenu des caisses que le capitaine a apportées,*

---

[961] "Daturas: Género de plantas al que pertenece el estramonio, que es una planta herbácea con tallos ramosos de cuatro a seis decímetros, hojas grandes, anchas y dentadas, flores grandes, blancas y de un solo pétalo a manera de embudo, y fruto como una nuez, espinoso. Toda la planta exhala un olor fuerte, y sus hojas secas se usaban como medicamento contra las afecciones asmáticas, fumándolas mezcladas con tabaco, y las hojas y las semillas, como narcótico y antiespasmódico. El toloache (del nahua *toloatzin*, de *toloa*, cabecear por efecto del sueño, y *tzin*) pertenece al mismo género que el estramonio (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 220).

[962] "Palapa: Construcción rústica que consiste en un techo de hojas secas de palma, a manera de sombrilla, o sostenida por postes y largueros de madera, como la que se hace como techo de muchas chozas, o la que se emplea en las playas y lugares calurosos para protegerse del sol (EUM, 667)" (Mendoza Bolio, 2010: 220).

[963] "Veranda: porche (RAE)" Mendoza Bolio, 2010: 220).

[964] "En *Ms* -manuscrito- a partir de la línea siguiente y hasta el final del relato (L117-144) el idioma utilizado es el francés. Solamente se mantiene el idioma francés en el diálogo entre Florian y Pompeya" (Mendoza Bolio, 2010: 220).

[965] "Usted jamás me quiere escuchar, Florian, y he aquí lo que llega, 250 guantes todos para la mano derecha. ¡Qué listo! El negocio de la corsetería marchaba admirablemente. ¿Por qué ha querido también el de la guantería? El Capitán Fitgerald debe estar en alta mar riéndose de buena gana y pensando cómo lo ha engañado" (Mendoza Bolio, 2010: 221).

[966] "Mi querida Pompeya, es posible que el general Fitgerald haya querido timarme, pero esos guantes los utilizaré de manera que les duplicaré el precio. Por otro lado, como bien dices, el capitán debe estar en alta mar y recibirá su castigo. Siento que un huracán se forma en el Mar de los Sargazos. Veo que este huracán se precipita sobre las costas de América, obedece mi voluntad, duplica su velocidad y fuerza, y arremete contra la corbeta del pobre capitán Fitgerald. Pronto es presa de las olas inmensas" (Mendoza Bolio, 2010: 221).

*il faut sortir tous les corsets et les étaler dehors pour empêcher qu'ils sentent le moisi, ils arrivent toujours un peu humides, je voudrais voir aussi s'il a apporté la nouvelle silhouette égyptienne avec de fausses anches pyramidales*[967].
- C'est bien, maman, appelez les autres, surement ils prennent du café dans la cuisine, apportez-moi aussi une tasse s'il vous plaît[968].
Ellen et Felina sont figées de peur et surprise, mais aussi dévorées de curiosité, elles restent cachées à observer la maison pour t*âcher de comprendre q'est – ce que tout cela peut bien vouloir dire: est-ce que c'est encore une sombre entreprise de Magie Noire?... Pourquoi tant de corsets?... Qui est ce capitaine dont ils parlent?... Elles se posent ces questions l'une à l'autre en chuchotant, mais Lucio, qui a tout observé et qui a souvent beaucoup de pénétration, leur dit à voix très basse un seul mot: "Contrebande!"*[969].

### 15.2.11. [El Santo Cuerpo Grasoso][970]

Cualquier parecido del público con algún personaje es pura coincidencia. Esta obra está hecha solamente para diversión de los actores, el público es puro accidente[971].

[*Personajes*][972]

---

[967] "Escuche, papá, no sea ridículo. Padece de deformación profesional. Aquí no tiene ningún público y no me venga a contar sandeces de que le obedecen los huracanes. Mejor veamos el contenido de las cajas que ha traído el capitán. Hay que sacar los corsés y tenderlos afuera para evitar que se enmohezcan, siempre llegan un poco húmedos. También quiero ver si llegó la nueva silueta egipcia con las caderas postizas de forma piramidal" (Mendoza Bolio, 2010: 221).

[968] "Está bien, mamá, llama a los otros que seguramente toman café en la cocina. Tráeme una taza, por favor" (Mendoza Bolio, 2010: 221).

[969] "Ellen y Felina están petrificadas por el miedo y la sorpresa, pero devoradas también por la curiosidad. Desde su escondite observan la casa intentando comprender qué es lo que todo aquello querrá decir: ¿Será acaso una sombría empresa de magia negra? ¿Por qué tantos corsés?
¿Quién es ése capitán del que hablan? En voz baja se cuestionan una a la otra, pero Lucio, quien ha observado todo, les dice en voz muy baja, sólo una palabra: contrabando" (Mendoza Bolio, 2010: 106).

[970] Como afirma Edith Mendoza Bolio (2010: 268): "Dado que la obra de teatro no cuenta con título, se ha decidido titularla El Santo Cuerpo Grasoso". Basándose en una nota mecanografiada de Walter Gruen, que aparece adherida con cinta en el manuscrito, la erudita confirma que parece escrita en colaboración por Remedios Varo y Leonora Carrington: "En la pieza teatral, a partir del testimonio de Walter Gruen escrito en una nota adherida al manuscrito, que a la letra dice: 'Este cuaderno que compré de Kati Horna, contiene una pieza de teatro escrita alternativamente entre Remedios Varo y Leonora (con su puño y letra respectivamente)'". Además, ella especifica: "Se indica entre corchetes [ ] y con letra cursiva a quién de ellas corresponde la escritura. Los criterios utilizados para identificar los diferentes segmentos son: el tipo de letra, ya que en el manuscrito el cambio de una letra a otra es evidente, y el dominio del idioma ya que en los fragmentos escritos por Leonora Carrington se presentan errores idiomáticos y anglicismos" (Mendoza Bolio, 2010: 269).

[971] "Esta nota pudo haber sido escrita por Kati Horna" (Mendoza Bolio, 2010: 271), mientras la parte siguiente está escrita por Leonora Carrington (Mendoza Bolio, 2010: 271).

[972] "Con el fin de facilitar la ubicación de las anotaciones y comentarios de la obra teatral, se ha dividido en escenas […] a partir de los cambios de espacio y las entradas y salidas de los personajes. […]. Se indicará el acto y la escena correspondiente entre corchetes [ ] y con letra cursiva. […]. Las acotaciones se escriben en cursiva, centradas y sin punto final, separándolas del texto con una línea en blanco antes y después. Excepto las acotaciones específicas para cada personaje que aparecen inmediatamente después de su entrada, que van entre paréntesis y con cursivas, iniciando con mayúscula. […]. Los nombres de los personajes que intervienen en el texto aparecen en el margen izquierdo y en mayúsculas. Se mantienen los nombres utilizados en el texto base, es decir, se respetan los cambios en los nombres de los personajes que aparecen en el texto base.[…]. Los "apartes" contenidos en el texto base, se presentan en cursivas y entre paréntesis, iniciando con mayúscula; seguidos por la intervención del personaje también iniciando con

REINA NESFATALINA, dama blanca del pico de Oripipí[973].
PELOMIEL, dulce paloma pálida y bellísima hija de Nesfatalina.
DON JON VON AGUILOTA, intrépido piloto de la estratosfera y altos aires.
SCATIJERAS, hombre de ciencia, *attaché*[974] cultural de la corte de Nesfatalina.
PERICO VERDE, alma de un difunto diplomático.
CHANGO NEGRO, alma de Scatijeras.
DOCTOR PON FRUTA, el cirujano real.

[*Acto I. Escena 1*]

*En el cráter del lejano y alto pico Oripipí, hogar de la reina Nesfatalina. Hartitos*[975] *murciélagos, tecolotes*[976]*, mariposas negras y otros ganados nocturnos*[977] *deambulando por los lujosos departamentos de la Reina. Del suelo de lava arrugada suben plumas de humo. Se oyen gruñidos profundos de la misma barriga de la tierra. Entra Scatijeras con aspecto de conspirador, juega nerviosamente con su larga barba roja. Salen de aquella cascada de pelos colorados algunas moscas grandes; empieza a mirar atentamente un frasquito que tiene en la mano.*

SCATIJERAS ¡Elíxir divino! ¡Aceite celestial! ¡Fruta mágica de mi inmenso saber!
¡Oh, humanidad bestial, tiembla delante [de] este Santo Cuerpo Grasoso!
*Entra el Perico verde humildemente.*
PERICO ¡Oh, Scatijeras, emperador de la divina inteligencia, tira este aceite demoniacal[978]!
SCATIJERAS Callado asqueroso pájaro, ¿qué sabes tú de mis invenciones divinas, cerebro de periquito en un cuerpo color de lechuga?
PERICO Gran Scatijeras, yo sé los poderes de esta pequeña botella: basta frotar las nalgas con el aceite para que el alma del humano salga visiblemente del cuerpo y los dos sigan viviendo cada uno por su lado.
SCATIJERAS ¡Cállate, Perico! ¡Oye la llegada de la Reina!

[*Acto I. Escena 2*]

*Música de trompetas. Entra Nesfatalina, impresionante mujer. Altísima, de largo pelo negro, de cara más pálida que la leche, le acompaña su bellísima hija, Pelomiel, una paloma blanca, abundantemente peluda de trenzas rubias. La Reina se sienta en su trono.*

---

mayúscula. […] Las canciones intercaladas se escriben en cursiva" (Mendoza Bolio, 2010: 268-269, 272).

[973] "En el -manuscrito- las autoras incluyen el nombre de las personas que representarían algunos de los personajes: Chiki Weisz (esposo de Leonora Carrington) y José Horna (esposo de Kati Horna) representarían los personajes femeninos, la reina Nesfatalina y la princesa Pelomiel, respectivamente. Leonora Carrington y Remedios Varo, se ocuparían de los personajes masculinos: Perico Verde y Scatijeras. El papel de Jon von Aguilota, lo realizaría Jean Nicolle (amigo íntimo de Remedios Varo)" (Mendoza Bolio, 2010: 233), como un intercambio de roles.

[974] "*Attaché ( fr.*): Se refiere a *attaché culturel,* (FELAR, 57). Nombramiento para el encargado de los asuntos de cultura en las embajadas" (Mendoza Bolio, 2010: 233).

[975] "Hartitos: diminutivo del adverbio de uso popular: muchos (EUM)" (Mendoza Bolio, 2010: 233).

[976] "Tecolotes (del náhuatl *tecolotl*): búho. En México, se usa para nombrar cualquier miembro del cuerpo de Policía (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 233).

[977] "Otros ganados nocturnos: en sentido figurado, puede referirse a la guardia que vigila por las noches el reino" (Mendoza Bolio, 2010: 233).

[978] "Demoniacal: neologismo, adj. relativo a lo demoniaco" (Mendoza Bolio, 2010: 234).

NESFATALINA ¡Oh, oh, Scatijeras! Me dijeron que acabaste ya el Santo Cuerpo Grasoso. Enséñame.
*Scatijeras le entrega la botella, la Reina la destapa y la huele.*
SCATIJERAS Está ya probado, Majestad, estamos en el triunfo total.
PELOMIEL *Con una risa ligera y blanca de virgen loca*[979].
¿Para qué sirve esta grasa de olor de salchicha? No veo más que líquido. ¡Ni siquiera tiene color!
NESFATALINA ¡Silencio, hija! Pelomiel, peluda paloma, eres más idiota que un rábano.
PELOMIEL Sí, mamá.
NESFATALINA Ahora bien, ¿pretendes tú, Scatijeras, que este elíxir produzca la separación del alma del cuerpo dejando los dos elementos vivos, visibles y en buena salud? La operación, o bien un delicado masaje en las regiones posteriores del cuerpo físico, ¿correcto?
SCATIJERAS Sí, Majestad. Acabamos de hacer la prueba.
PERICO ¡Oh! ¡Miseria!
SCATIJERAS Escúchame, el lunes pasado, día de su imperial planeta, capturamos al santo *Monseigneur*[980], arzobispo de la ciudad Cacatorres. Pensamos gozar a la vista de su santísima alma después de una aplicación discreta de nuestro Cuerpo Grasoso a las *ora pro*[981] nalgas purísimas del *Monseigneur* [de] Cacatorres.
NESFATALINA ¡Oh! ¡Altísima idea! Y ¿cómo salió el alma del santo hombre?
SCATIJERAS Pues ahora para que vea usted, salió nada más que una chuleta asada.
PERICO *¡Confiteos Dei! Ora pro nalgas miserium. Amen.*
PELOMIEL ¿Cómo salieron [las] chuletas asadas del Arzobispo? ¿De dónde salieron?
SCATIJERAS Con toda modestia no puedo decir esos detalles a su imperial Alteza, la princesa Pelomiel.
NESFATALINA Vete [a] jugar con los hongos salvajes[982], Pelomiel.
PELOMIEL ¡Ay, mamá, por favorcito!
NESFATALINA ¡Y hablan tanto de sus almas! Entonces, mi buen Scatijeras, haremos un concurso imperial. Manda esclavos a la gran ciudad Cacatorres, que anuncien en todas partes que las mujeres y los hombres que tengan almas tomen parte en el real concurso y el o la que tenga el alma más linda ganará la mano de mi chulísima hija Pelomiel.
TODOS ¡Oh, Santísimo Cuerpo Grasoso!
*Un ruido terrible. Una voz gritando "¡Socorro! ¡Socorro!"*
PELOMIEL ¡Me revienta el corazón!
*Sale Perico corriendo.*
NESFATALINA Algo pesado se cayó en nuestro sagrado Oripipí.
SCATIJERAS Será otro cometa…
PELOMIEL O una estrella…
NESFATALINA O alguna cosa…
*Entra el Perico.*
PERICO Se estrelló un avión en la montaña. Por aquí viene el piloto.

[*Acto I. Escena 3*][983]

---

[979] "En el manuscrito la palabra loca se lee como un añadido, que se atribuye a Kati Horna" (Mendoza Bolio, 2010: 273).
[980] "*Monseigneur (fr.)*: Monseñor, Su Ilustrísima. (FELAR, 484)" (Mendoza Bolio, 2010: 235).
[981] "*Los ora pro nalgas purísimas:* en este segmento de la obra en el que se hace referencia a la prueba a la que fue sometida el monseñor y a su resultado, las autoras utilizan expresiones que evocan, a partir de su significado reflejo, las letanías utilizadas en algunos rezos, así como al latín tradicionalmente utilizado por el clero para el culto" (Mendoza Bolio, 2010: 235).
[982] "Vete a jugar con los hongos salvajes, Pelomiel": quizá sea una expresión equivalente a la locución adverbial "vete a freír espárragos" que se utiliza para despedir a alguien con rudeza (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 236).
[983] "Texto escrito por Remedios Varo" (Mendoza Bolio, 2010: 275).

*Se oye una dulcísima música de arpa y por una ancha grieta de la roca entran cuatro zopilotes llevando una tabla de madera sobre la que viene acostado y algo desmayado un piloto largo vestido con una túnica de plumas, una gran brújula en medio del pecho y un casco con aspas de molino; el bigote es grande y en cada punta está posado un colibrí.*

ZOPILOTE Señora, aquí está el piloto. Sólo tiene un golpe fuerte, no ha sufrido gran daño.
*Todos se acercan precipitadamente a mirar al piloto y exclaman casi al mismo tiempo.*
TODOS ¡Un espía!
PELOMIEL *Ruborizándose intensamente.*
¡Es él! ¡El que aparece en mis sueños!
SCATIJERAS ¡Cielos!
*En voz más baja y lleno de inquietud*.
¡Es don Jon von Aguilota! Hay que alejar a la Reina, debo verlo a **solas**.
PERICO Preveo grandes y sombríos acontecimientos.
SCATIJERAS Majestad, dejadme que prodigue mis cuidados al piloto. Pronto lo haré volver en sí, pero necesito que todos se alejen.

[*Acto I. Escena 4*]

*Todos salen menos Perico, que se oculta dentro de la cáscara vacía del huevo del gran ave roc*[984] *que nació el año pasado y que sirve a Scatijeras para anotar números de teléfono.*

VON AGUILOTA *Suspira varias veces, canta en voz baja una canción bretona.*

*Mon mari vient de partir*
*A la peche en Islande*
*Il m'a laissé sans le sou*
*mais avec mon petit ...etc*[985]

*Abre los ojos poco a poco y viendo a Scatijeras que lo mira con ojos inflamados se incorpora bruscamente y exclama:*
¡Tú! ¿Tú, aquí?
SCATIJERAS Calma, baja la voz, nadie debe saber que nos conocimos en la corte del rey Prisma I. Recuerda que fui expulsado y perseguido de aquella corte por un error insignificante que cometí; debía dar al rey tres gotas del elíxir de "Larga vista" y le di tres gotas del elíxir de "Exuberante vegetación". Debido a esto he sabido que hoy crece en su espalda un florido rosal y dos maíces ¿qué mal hay en ello?
VON AGUILOTA Nada de eso me interesa. No te traicionaré pero debes ayudarme. Hace tiempo que mis sueños se ven turbados por la aparición constante de una bellísima doncella, rubia, frágil y maravillosamente peluda. Mis colibrís familiares, que ves aquí en mi bigote, me han enseñado el camino para venir aquí donde según signos infalibles se encuentra ella. ¡La deseo y quiero hacerla mía!
SCATIJERAS *¡Ventre bleu!*[986]¡Ay Chihuahua![987] ¡Precisamente ahora que la Reina ha decidido darla a quien muestre tener un alma más hermosa después de realizar un concurso! ¿Ves este líquido oleoso y divino?

[984] "Ave roc: enorme ave mítica de gran fuerza, aparece en *Las mil y una noches* y en los *Viajes de Marco Polo"* (Mendoza Bolio, 2010: 238).
[985] "Esta estrofa forma parte de una canción tradicional bretona.'Mon mari vient de partir;/Pour la pêche d'Islande,/mon mari vient de partir,/Il m'a laissee sans le sou, /Mais-trala, trala la lou,/J'en gagne, j'en gagne'.También aparece en la novela Pecheur d'Islande (1886), escrita por Louis Marie Julien Viaud, firmada bajo el pseudónimo de Pierre Loti (1850-1923)" (Mendoza Bolio, 2010: 238).

*Le muestra la botella.*
Tiene la propiedad de separar el alma del cuerpo y hacer los dos independientes y visibles, para ello debe frotarse en la nalga.
VON AGUILOTA ¡No le hace![988] Figúrate que a consecuencia de las heridas que recibí en un heroico y feroz combate, un sabio doctor que me halló desvanecido en el lugar de la lucha me curó injertándome en las nalgas trozos de piel de diversos animales que por allí había. Poseo nalgas con piel de conejo, de caballo y de lagartija, a más de mi propia piel. Esto me da ventaja pues puedo producir cuatro almas.
SCATIJERAS No está mal, pero déjame reflexionar. Ya hablaremos de esto, ahora hay que presentarte a la Reina.

[*Acto I .Escena 5*]

*Llama, aparece un [tecolote]*[989] *que recibe la orden de llamar a la Reina.*
*Nesfatalina entra majestuosamente.*
SCATIJERAS Señora, he aquí al piloto en buen estado.
NESFATALINA En efecto, ahora deseo saber por qué ha tenido la insolencia de caer en mis tierras.
¿Será un espía? Pero… ¡Oh qué celeste belleza la suya! Siento un fuego que devora mi corazón y mis entrañas.
*La princesa Pelomiel contempla la escena asomándose tímidamente por la puerta.*
VON AGUILOTA *Poniendo una rodilla en tierra.*
Majestad, una tremenda corriente de aire me planeó[990] contra el suelo.
SCATIJERAS Tendré que castigar a mi descuidado *valet de chambre*[991]. Siempre se olvida de cerrar bien la caja donde guardo el viento.
NESFATALINA Que sea castigado.
Pero, ¿qué es este calor tan intenso dentro de mí? No puedo contenerme.
Piloto, te ofrezco mi hospitalidad en el pico de Oripipí. *Agitadísima.*
Aquí somos alegres. ¡Mira!

*Cada vez más agitada y sin poderse contener comienza una danza lúbrica alrededor del piloto mientras le salen algunas llamas de fuego del pecho.*
*Perico ha salido discretamente del huevo durante la escena anterior y parte de sus plumas están erizadas de espanto.*

PERICO Lo sé todo. ¿Qué hacer? Yo amo a la Princesa, pero siento gran temor de la Reina. ¡Mis plumas se volverán blancas!.
PELOMIEL *Se ha ido aproximando como atraída por una fuerza oculta hacia Von Aguilota.*
Tú… Sólo tú…
VON AGUILOTA ¡Ella!
*Cae desvanecido en los brazos de la Reina, que suspende su danza y lo recibe en su seno.*

---

[986] "*¡Ventre bleu! (fr.)*: interj. ¡Voto a Judas!, ¡Cáspita! (FELAR, 785). Expresión que denota sorpresa" (Mendoza Bolio, 2010: 239).
[987] "¡Ay Chihuahua!: interj. eufemística utilizada en México para expresar sorpresa o enfado (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 239).
[988] "¡No le hace!: expresión que se utiliza en sustitución de "no importa" (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 239).
[989] "En -el manuscrito- se lee elote. Hemos enmendado por [tecolote] siguiendo la lógica de la acotación que aparece en AI E1, en la que señala que los tecolotes forman parte de los servidores del palacio" (Mendoza Bolio, 2010: 239).
[990] "Planeó: dicho de un avión se refiere a descender en planeo; dicho de un ave, volar con las alas extendidas e inmóviles (RAE). La animalización del personaje von Aguilota y su oficio de piloto, justifican la utilización de este verbo" (Mendoza Bolio, 2010. 240).
[991] "*Valet de chambre (fr.)*: mozo, camarero (FELAR, 760)" (Mendoza Bolio, 2010: 240).

NESFATALINA ¡Fatalidad! Pelomiel, retírate, nauseabunda criatura. Tu presencia disgusta al hermoso extranjero.
*¡Merde!* Creo que la ama, hay que apresurar el concurso y casarla para que se aleje de Oripipí.
PERICO Estoy tan trastornado que creo que voy a poner un huevo.
NESFATALINA Corro a ocuparme del concurso, que salgan ya los esclavos en busca de los aspirantes. Tú, Scatijeras, cuida del extranjero. Me respondes de él con tu cabeza.
*Sale precipitadamente.*
*Curtain*

[*Acto II. Escena 1*][992]

*La escena representa una terraza del pico de Oripipí. Nesfatalina se pasea de un lado a otro con gran agitación jalando la cola de un gato negro que lleva en sus brazos.*

NESFATALINA *Hablando sola.*
Divino viento del sur que hasta mí lo trajo, con la ayuda de Scatijeras podré hacerlo mío. Oigo pasos. ¿Será él?
*En este momento entra Pelomiel sin hacer caso de Nesfatalina y da algunas vueltas por la sala jugando con una pelota y cantando.*
PELOMIEL *La-la-la, la-la-la, ya lo ví.*
*La-la-la, la-la-la, mío es.*
*Desaparece Pelomiel.*
NESFATALINA ¡Traición!
*Lanza el gato fuertemente.*
¡Asquerosa criatura!
*Aparece Scatijeras.*
SCATIJERAS ¿Me hablaba, Majestad?
NESFATALINA Tú, camarón podrido[993], te hago responsable del extranjero y de su alma íntegra y te prohíbo que le des morcilla ni ningún otro alimento de ese color.
SCATIJERAS *De rodillas ante la Reina.*
Majestad, dejarme al menos que le unte las nalgas.
NESFATALINA Está bien, pero sólo una.
*Entra Pelomiel en igual forma que antes, sin hacer caso de nadie. Pasea por la pieza jugando con su pelota y cantando.*
PELOMIEL *Aguilota tiene un colibrí,*
*un colibrí y un bigote.*
*Tra, la la. Tra, la la.*
*Sale Pelomiel cantando, detrás de ella sale Scatijeras también cantando.*
SCATIJERAS *Tra la la. Tra la la.*
*¡Una nalga, nada más!*
*¡Tra la la! ¡Tra la la!*
*¡Una nalga nada más!*

[*Acto II. Escena 2*]

*Queda sola la Reina* [*y*] *se asoma a la terraza atraída por un gran ruido. Se oyen voces y música de marimba*[994]*. Nesfatalina hace sonar un tambor y a su llamado aparece Perico verde.*

[992] "Manuscrito con letra de Leonora Carrington" (Mendoza Bolio, 2010: 278).
[993] "Camarón podrido: en este caso se utiliza como una expresión ofensiva, que señala que esa persona no sirve para nada" (Mendoza Bolio, 2010: 242).

PERICO *Levantando las manos.*
¡Aúpa[995], Majestad! La ciudad entera de Cacatorres se aproxima a vuestro palacio para tomar parte en el concurso. Todos aspiran a la mano de vuestra chulísima hija, la princesa Pelomiel.
NESFATALINA *Mirando a lo lejos con su telescopio.*
¡Chihuahua! ¡Qué multitud! ¡Hasta el presidente Alí Patas! ¿Cómo subirán el pico?
PERICO El ingeniero extraordinario del presidente, don Joaquín Chuparropa está construyendo una escalera especial de solitarias vivas[996], que solas van subiendo atraídas por el sugestivo aspecto de la boca de la cueva superior de Oripipí.
NESFATALINA ¡Ingenioso ingeniero Chuparropas!
*Se oye el murmullo de la multitud todavía lejos.*
PERICO Dicen que son las mismas solitarias presidenciales que miden hasta diez kilómetros de cabeza a cola.
NESFATALINA Scatijeras ha descubierto una línea ancestorial[997] directa entre las solitarias presidenciales y los originales cocodrilos sagrados de Toth[998], *excellent*[999]familias todos.
*Entra don Jon von Aguilota con un colosal ramo de flores.*
VON AGUILOTA ¡Reina blanca, pálida y divina luna de todos [los] cielos, incomparable Nesfatalina!
*La Reina agarra espasmódicamente*[1000]*su corazón y su paraguas (el corazón es verdadero)*[1001].
NESFATALINA ¡El lindo piloto está temblando delante de mi persona!
¡Ah, Pelomiel, tus tiernos encantos de cachorro baboso [se] estrellan delante de las maduras y sabrosas caricias de tu señora madre!
VON AGUILOTA ¡Estas rosas de las altas montañas son menos fragantes que sus labios reales!
*Con una agilidad sorprendente la Reina brinca encima de Aguilota* [*y*] *éste se defiende confuso.*
VON AGUILOTA ¡Momentito, momentito! Majestad…
*Mirando al Perico.*
No estamos solos.
PERICO ¡Majestad! Que nadie la vea en esta actitud, un escándalo en la corte.
NESFATALINA *Retirándose con dignidad.*
Piloto von Aguilota, ser exquisito, le espero dentro de una hora en mis apartamentos privados.

[*Acto II. Escena 3*]

---

994 "Marimba: instrumento musical de percusión formado por una serie de tablillas de madera de diferentes longitudes, que se hacen percutir o sonar por medio de palillos o varillas de madera que tienen una pequeña bola maciza en la punta (EUM, 591)" (Mendoza Bolio, 2010: 242).
995 "¡Aúpa!: interjección que se utiliza para expresar sorpresa o esfuerzo (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 242).
996 "Solitarias vivas: se refiere a las tenias, gusanos platelmintos, cuya anchura aumenta gradualmente, y puede alcanzar varios metros de longitud. En el estado adulto vive parásito en el intestino de otro animal, al cual se fija mediante ventosas o ganchos que tienen en su parte anterior. Por lo común, la larva o cisticerco se enquista en los músculos del cerdo o de la vaca, de donde pasa al hombre u otro mamífero cuando ingiere la carne cruda de aquellos animales (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 243).
997 "Ancestorial: neologismo, se refiere al adj. ancestral, relativo a los antepasados (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 243).
998 "Toth: Dios egipcio de la sabiduría, a quien representaban con la cabeza de Ibis el ave sagrada del Nilo" (Mendoza Bolio, 2010: 243).
999 "*Excellent (ing.)*: excelentes (ID, 239)" (Mendoza Bolio, 2010: 243).
1000 "Espasmódicamente: se refiere a que 'agarra sintiendo espasmos'(RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 243).
1001 "Esta última parte es una adicción escrita quizá por Kati Horna" (Mendoza Bolio, 2010: 280).

*Se retira con las flores.*

VON AGUILOTA ¡Puff!
PERICO ¿Qué busca usted aquí, extranjero?
VON AGUILOTA *Algo desconcertado.*
Pues… pues, nada, señor, nada. Una pura casualidad, ¿sabe usted?
PERICO Este sospechoso bigote colibrado[1002], ¿dónde he visto esta cara?
VON AGUILOTA *Inquieto.*
¿Qué dice usted?
PERICO Nada, nada. Estoy nada más diciendo que son muy pequeños los huevos de colibrí.
VON AGUILOTA Francamente, encuentro incomestibles los huevos de perico.
PERICO *Ofendido y sarcástico.*
Los aviones ni siquiera ponen huevos.
VON AGUILOTA Que se retire este pájaro absurdo, me urge ver [a] Scatijeras.
*En voz alta.*
¿Dónde está Scatijeras? Me gustaría invitarlo a una partida de dominó.
PERICO Búscalo, pues.
VON AGUILOTA Tráigame [a] Scatijeras y le doy este cacahuate de oro.
PERICO Está bien.
*Se retira.*
VON AGUILOTA *Paseándose nerviosamente.*
¡Una vez que el elíxir esté en mi posesión seré el rey del mundo!
*Entra Pelomiel con su pelota.*
PELOMIEL ¡Mi Aguilota! ¡Oh, mi amor!
VON AGUILOTA ¡Shhh! Nos mata la Reina si descubre algo.
PELOMIEL *Jalando cariñosamente sus bigotes.*
¿Me quieres?
VON AGUILOTA ¡Ouch!
PELOMIEL ¡Tra la! ¡Tra le! Bésame, mi feroz aviador, mi tigre volador…
*Entra Scatijeras.*
SCATIJERAS ¿Qué es ésto?
VON AGUILOTA ¡Oh, mi queridísimo Scatijeras! ¡Siento una palpitante amistad por ti!
SCATIJERAS Una nalga nada más.
VON AGUILOTA Pelomiel, tengo que hablar de un asunto urgente con Scatijeras.
Espérame bajo el manzano azul, dulce Princesa.

[*Acto II. Escena 4*]

*Sale cantando y bailando Pelomiel.*

VON AGUILOTA *Mirando la distancia.*
¡Carambas![1003] ¡Hay una multitud subiendo la montaña! Mira, Scatijeras.
*Scatijeras se arrima por la terraza y en el acto el piloto le da un terrible trancazo en la cabeza con una botella de tequila vacía. Se cae al suelo como muerto el hombre de ciencia. Precipitadamente el piloto busca en sus bolsas. Después, con un grito de triunfo, saca la sagrada botella del Santo Cuerpo Grasoso.*
VON AGUILOTA ¡Oh, Pelomiel, dama de mis sueños! ¡Melosa peluda paloma de mi alma!
¡Somos los reyes de la Creación! ¡Ahora [a] escapar con el elíxir y la Princesa! ¡Triunfo! ¡Triunfo! ¡Triunfo!

[1002] "Colibrado: neologismo, con colibríes" (Mendoza Bolio, 2010: 244).
[1003] "¡Carambas!: eufemismo por ¡Carajo!, que denota extrañeza, enfado o sorpresa (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 246).

*Sale corriendo con el elíxir agarrado contra su corazón.*
SCATIJERAS *Con voz de ultratumba.*
¡Me muero! ¡Me muero! ¡Traición! ¡Estoy rindiendo mi fantasma![1004]
*Entran dos zopilotes tocando una música fúnebre con sus flautas. La luz se apaga, en la penumbra cantan los zopilotes.*
ZOPILOTES *Por la culpa culpita de un guapo piloto, el gran Scatijeras rindió su alma.*
*Tra la, tra la, tra la,*
*por su culpa culpita,*
*Nesfatalina*
*pierde su reino*
*sin el Santo Cuerpo Gordo.*
*Tra la, tra la,*
*Pelomiel, palomita,*
*su amor culpable*
*por el aviador Aguilota*
*es la perdición de todos.*
*Tra la, tra la.*

[*Acto II. Escena 5*]

*Salen tocando las flautas. Se apaga completamente la luz. Entra Nesfatalina.*

NESFATALINA ¡Noche oscura! Esclavos, ¡traigan luz!
*Silencio.*
¡Aló! ¡Aló![1005] ¡Esclavos!
*Sale [Nesfatalina] por la otra puerta. Una luz pequeña* [*y*] *verdosa ilumina el cuerpo de Scatijeras. Encima está sentado un changuito*[1006] *negro.*
CHANGO Scatijeras, soy tu alma. Vengo de [los] bosques primordiales para ocupar tu ser.
*Se oye la voz de Nesfatalina.*
NESFATALINA Que traigan luces. ¡Aló! ¡Aló! El palacio está oscuro.
[*Se oye la voz de Perico*].
PERICO Ha pasado alguna desgracia, pues sale el ejército.
*Entra Perico con una vela, ve el cuerpo de Scatijeras y el chango negro.*
PERICO ¡Horrores!
*Da un grito agudo.*
*Entra Nesfatalina corriendo.*
NESFATALINA ¡Fatalidad! ¡Oh, desgracia, se ha muerto Scatijeras!
*Para la Reina el alma de Scatijeras es invisible.*
PERICO [*Habla al Chango negro*] ¿Quién es usted, ser nocturno, peludo
fantasma de las sombras?
NESFATALINA ¡El cirujano! ¡Que venga el cirujano!
*Se apoya encima del científico buscando en sus bolsos, de repente da un grito horrendo.*
¡La Santa botella! ¡Oh, diosa Luna! ¡Se ha desaparecido la santa botella!
*Perico cae desvanecido, habla en su delirio.*
PERICO ¡Ya veo todo! ¡Negra traición! ¡El criminal Aguilota asesinó a Scatijeras y huyó con la santa botella!
CHANGO *Con una risa aguda.*

[1004] "¡Estoy rindiendo mi fantasma!: expresión para indicar que está muriendo" (Mendoza Bolio, 2010: 246).
[1005] "¡Aló!: anglicismo proveniente del vocablo *hello!* interjección que en este caso se utiliza para apelar a sus interlocutores" (Mendoza Bolio, 2010: 247).
[1006] "Changuito: diminutivo de chango, sustantivo utilizado para cualquier primate, y, en particular, para el mono araña (EUM, 310)" (Mendoza Bolio, 2010: 247).

Ya estoy libre de este viejo cáscara[1007].
NESFATALINA ¡Ah, dulce venganza!
*El chango le pincha una nalga.*
NESFATALINA ¡Ay! ¡Algo me pinchó!

[*Acto II. Escena 6*]

*Entra el cirujano real con un baúl de medicinas.*

DR. PON FRUTA Majestad, soy el doctor Pon Fruta, su real cirujano, de la ilustre facultad de medicina de la ciudad de Cacatorres.
NESFATALINA ¡Aquí, aquí! ¡El banco de Cacatorres será suyo cuando me traiga a Scatijeras a la vida!
CHANGO *Brincando y tocando cascabeles.*
*¡Ya no vive! ¡Olé! ¡Olé!*
*¡Ya no vive! ¡Olé! ¡Olé!*
*Se acerca el doctor Pon Fruta al cadáver de Scatijeras y murmurando profesionalmente le aplica hartos instrumentos medicinales, al cabo se levanta y habla en voz grave.*
DR. PON FRUTA Majestad, el alma de este noble sabio ya se juntó a la Diosa.
NESFATALINA ¡Oh, tragedia! ¡Oh, profundo dolor, mi botella! ¡Oh, mi santa botella!
*Perico suspira.*
DR. PON FRUTA Majestad, ¿ofrezco mis servicios a su real Perico?
NESFATALINA ¡Sí, de veras!
DR. PON FRUTA Con mi arte vamos a saber todo de esta tragedia. ¡Hip! ¡Hip! ¡Mesmerisa![1008]¡Hable Perico!
*Le hace pasos hipnóticos. Se siente el Perico en un trance.*
PERICO ¡Lejano, lejano! ¡Un juego de dominó!
DR. PON FRUTA ¡Hipna, hipnosis! *Ora pro* dosis. ¡Habla, Perico!
CHANGO *Dando una cosquilla al médico.*
¡Vaya, vaya, Periquito! ¡Después te cuento todo!
PERICO El aviador Aguilota asesinó a Scatijeras y huyó con la Princesa y la sagrada botella de grasa.
NESFATALINA ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Me abre el corazón!
*El murmullo de la multitud de Cacatorres se acerca.*
¡Soy desgraciada!
DR. PON FRUTA ¡Despierta, Perico!
PERICO *Despertando.*
¿Dónde estoy? ¡Oh, triste mañana!
NESFATALINA *Con un gesto imperial saca una trompeta de su pecho y toca tres notas.*
¡Zopilotes! ¡Ejército de ganado nocturno! ¡Sapos! ¡Zorros!
¡Murciélagos! Que vayan todos mis sujetos [a] aprehender a los criminales. ¡Antes [de] que lleguen los concurrentes del Cuerpo Grasoso!
*Curtain*
[*Acto III. Escena 1*][1009]

*La escena representa una pradera llena de margaritas y rodeada de árboles frutales cargados de grandes coliflores. Al fondo hay una baranda o parapeto que domina un*

[1007] "Viejo cáscara: quizá esta expresión se utiliza equivalente al adjetivo "canijo", utilizado popularmente en México para señalar que alguien es mal intencionado, mala persona o astuto (EUM, 210)" (Mendoza Bolio, 2010: 248).
[1008] "Mesmerisa: se puede leer como la castellanización del verbo *to mesmerize*, que significa hipnotizar. En este caso se puede leer como "hipnotízate" (Mendoza Bolio, 2010: 249).
[1009] "En el manuscrito en el reverso de las páginas a partir del tercer acto Remedios Varo escribió una segunda versión del tercer acto, al parecer inconcluso".

*lugar algo más bajo donde se situarán los concursantes invisibles y desde donde se arrojarán las almas*[1010]*. Por detrás de un árbol aparece Scatijeras sigilosamente mirando a todos lados para ver si no hay nadie; llega completamente disfrazado, la barba ya no es roja, es negra y partida en dos con las puntas hacia arriba la cara bastante amarilla y una gran trenza que cae por detrás hasta las rodillas, sobre la trenza descansa un lagarto que reposa su cabeza sobre la de Scatijeras*[1011].

SCATIJERAS ¡Qué cansado estoy! Nunca creí poder llegar hasta aquí donde me espera el dulce placer de la venganza; ante todo debo reponer mis fuerzas.

*Se dirige a un árbol y arrancando un trozo de coliflor se la come. Para hacer esta escena más práctica se puede poner una de las coliflores cocida.*
Todos me creen muerto. Verdad es que sin la ayuda del venerable ermitaño que robó mi cuerpo del sepulcro para hacer sobre él ciertos experimentos coronados por el éxito, ahora continuaría muerto. Con este disfraz nadie me conocerá.
*Entra Perico.*
PERICO ¡Hombre, un desconocido! Debe ser alguno de los concursantes que viene a ver el lugar del certamen.
*Saluda cortésmente.*
Buenos días, hermano, ¿qué lo trae por aquí?
SCATIJERAS Vengo a tomar parte en el concurso.
*Se oyen sordos gruñidos, gritos y muchas palabras groseras, además de ruido de cadenas arrastradas.*
¿Qué es eso?
PERICO Es un miserable traidor, un piloto aprovechado que purga sus penas en un calabozo ahí al lado. Fue capturado por los reales zopilotes cuando huía.
SCATIJERAS ¡Ah, dulce venganza!).
PERICO ¿Mande[1012]?
SCATIJERAS No, nada, digo que esas frutas son muy sabrosas, pero acompáñeme y muéstreme los jardines imperiales y también dónde pueda tomarme un trago de hipocrás[1013], pues estoy desfallecido.

[*Acto III. Escena 2*]

*Salen.*

NESFATALINA *Entra muy contenta tarareando una canción.*
Esta noche mi cuerpo veo. Me está pidiendo juerga y jaleo…
*Da unos brinquitos y dice:*
¡Estoy elástica y estupenda!
*Saca un espejo del pecho se mira y se sonríe.*
La verdad es que estoy chulísima. Hoy es el gran día, en cuanto acabe con este concurso y case a la sonsa de Pelomiel haré llevar al hermoso piloto a mis apartamentos, donde después de azotarlo cruelmente con unas plumas de avestruz lo haré mío. Estoy segura que ya está arrepentido, pero ¿dónde anda el periquito? Lo necesito.
*Llama.*
PERICO Aquí estoy, señora. Andaba platicando con un interesante desconocido.

[1010] "A partir de aquí, Remedios Varo escribió en el reverso de las páginas del manuscrito la 'otra versión del tercer acto', al parecer inconclusa, que incluimos al final de lo que se considera el primer trabajo en limpio" (Mendoza Bolio, 2010: 286).
[1011] "En el manuscrito este pasaje viene ilustrado con un dibujo" (Mendoza Bolio, 2010: 286, 305).
[1012] "¿Mande?: expresión de cortesía utilizada en México para contestar a alguien que lo llama o cuando no se ha escuchado algo (EUM, 583)" (Mendoza Bolio, 2010: 251).
[1013] "Hipocrás *(fr. hypocras)*: Bebida hecha con vino, azúcar, canela y otros ingredientes (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 251).

Figúrese, Majestad, que lleva en una bolsa un changuito negro prisionero y unas veces es él quien habla y otras el changuito es quien traduce sus pensamientos.
NESFATALINA ¿No me digas? Es curioso pero ahora lo principal es que vayas a ver si mis reales corseteras han terminado ya mi nuevo *corset* [1014] "Seducción no. 13".
*Sale corriendo Perico* [*y*] *entra Pelomiel algo mustia.*
PELOMIEL *Suspira.*
¡Ay, mamá!
NESFATALINA Déjate ya de suspiros, hoy serás la esposa de algún aguerrizado[1015] caballero. Prepárate, hazte bella.
Realmente parece un espárrago.
PELOMIEL Tú sabes que sólo hay uno a quien amo…
NESFATALINA *Le da una bofetada.*
¡Retírate!
*Aparece el Perico con un corsé en el pico. El corsé es una magnifica pieza fabricada con dos alas de murciélago grande; tiene pechos postizos muy gruesos y bellos. Apretando uno suena una trompeta muy dulce y suave, y apretando el otro sale una vaporización de agua de colonia.*
PERICO Aquí está, Majestad.
NESFATALINA ¡Ah, es soberbio! Ayúdame a probármelo.
PELOMIEL *Acercándose.*
Ay, mamá, ¿qué es eso?
NESFATALINA *Le da otra bofetada.*
Vete ya, esto no es para niñas.
*Sale Pelomiel gimoteando.*
NESFATALINA Ven, Perico, a mis apartamentos. Voy a probarme el *corset.*
*Salen.*

[*Acto III. Escena 3*]

*Entran dos zopilotes con el trono y comienzan a arreglar el lugar del concurso. Disponen una mesa de forma sagrada con un solo pie en forma de pata de caballo; entra el* [*tecolote*][1016] *y deposita sobre la mesa un rollo de pergamino donde están los nombres y la lista de los concursantes. Dejan todo preparado y se retiran*[1017].
*Entra Pelomiel rociando distraídamente las flores con una bomba de DDT*[1018]*. Canta.*

PELOMIEL *Aguilota, mi piloto,*
*olé, olé*
*qué triste soy.*
*¡Oh, Aguilota, hoy*
*a un desconocido me doy!*
*¡Olé!*
*Entra Scatijeras. La Princesa no le hace caso, sigue rociando las margaritas.*
SCATIJERAS *Con una risa siniestra.*
¡Ja, ja, ja! La multitud está titeando[1019] sus almas por tu blanca mano, Alteza.

[1014] "*Corset (fr.)*: corsé, prenda interior armada con ballenas (varillas) usada por las mujeres para ceñirse el cuerpo desde debajo del pecho hasta las caderas (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 252).
[1015] "Aguerrizado: neologismo, se refiere a aguerrido, valiente, agresivo (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 252).
[1016] "En el -manuscrito- se lee *elote*, enmienda en función de la lógica del contexto; el tecolote forma parte de los servidores del palacio" (Mendoza Bolio, 2010: 253).
[1017] "Manuscrito con letra de Leonora Carrington" (Mendoza Bolio, 2010: 288).
[1018] "DDT.: sustancia tóxica usada como insecticida. Sigla de dicloro-difenil-tricloroetano, marca reg. (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 253).

PELOMIEL ¡*Hélas, hélas*![1020] ¿Quién es usted señor?
SCATIJERAS El caballero de tus sueños, Princesa.
PELOMIEL No hay más que uno y él… ¡Oh, abismo, está perdido!
*Sale llorando y con amargas lamentaciones.*
SCATIJERAS *Sacando el changuito negro de su bolsa. Está ya disminuído al tamañode una zanahoria*.
¡Qué feo eres! Pero no le hace, ¡ja, ja, ja! ¡Vamos a hacer un pequeño cambio! ¡Ja, ja, ja! El alma del gran Scatijeras será digna del cuerpo.
¡Maldito changuito! ¡Je, je, je!
*Se arrima por la terraza, oyen [el] ruido de [la] multitud. Mariachis [y] vendedores de tacos [de] carnitas*[1021] *están llenando los reales jardines.*
¡Qué gentío! Déjame escoger al que tenga el alma más hermosa. A ver, a ver…
*Con una larga vista examina la multitud.*
No veo nada que me parezca…

[*Acto III. Escena 4*]

*Gritos horrendos se oyen de la prisión real. Aparece el pálido rostro del piloto en una ventana.*

VON AGUILOTA ¡Merced, extranjero, merced!
SCATIJERAS ¡Je, je, je!
VON AGUILOTA ¡Sálvame, oh, sálvame! Socorro, dulce extranjero…
SCATIJERAS ¿Qué tiene usted?
¡Oh, inspiración!
VON AGUILOTA ¡Oh, desesperación! Vendrá la Reina con corseteras nuevas, si no escapo estoy perdido. ¡Oh, oh, oh!
SCATIJERAS Escúcheme, cuando usted quiera escapar yo le ayudo……
VON AGUILOTA ¡Oh, noble desconocido!
SCATIJERAS Pero….tiene usted que salir por la ventana al revés.
VON AGUILOTA ¡Todo, se lo prometo todo!
SCATIJERAS Está muy bien. Pero primero regáleme sus colibrados[1022] bigotes…
VON AGUILOTA *Temblando.*
No sabe usted qué me está pidiendo…
SCATIJERAS *Silbando un poco.*
*Las nuevas corseteras…*
*Tra la, tra la.*
VON AGUILOTA *Arrancando con desesperación sus bigotes.*
Tómelos. ¡Oh, tome mi último tesoro, son suyos!
SCATIJERAS *Arranca su barba negra de puntitas y la da al piloto tomando los bigotes colibriados*[1023] *y se los pone…*
¡Alegre venganza!*)*
*Habla al piloto.*
Póngase mi barba, le servirá de disfraz. Así podría usted pasar la guardia real y ganar su libertad.

---

[1019] "Titeando: quizá se refiere a tanteando; medir o parangonar algo con otra cosa para ver si viene bien o ajustada (RAE). En este caso, parangonar las almas para seleccionar la más hermosa" (Mendoza Bolio, 2010: 253).
[1020] "*Hélas* (*fr.*): interjección de queja. En este caso puede leerse ¡Hey, hey! (FELAR, 378)" (Mendoza Bolio, 2010: 253).
[1021] "Tacos de carnitas: comida típica mexicana, compuesta de carne de cerdo frita en su propia grasa servido en una tortilla de maíz (EUM, 220)" (Mendoza Bolio, 2010: 254).
[1022] "Colibrados: en este caso se utiliza para decir que los bigotes llevaban colibríes en las puntas" (Mendoza Bolio, 2010. 255).
[1023] "Colibriados: colibrados" (Mendoza Bolio, 2010. 255).

VON AGUILOTA *Llorando.*
Con esta fúnebre vegetación barbuda nadie me conocerá jamás… ¡Ni mi dulcísima Pelomiel! ¡Ay! ¡Ay! Mis finos y hermosísimos bigotes…
SCATIJERAS ¡Basta! Falta poco para que comience el concurso. Espera, voy por las escaleras…
*Sale y regresa en seguida con unas escaleras. Saca una gran llave de su bolsa.*
¿Listo, Aguilota?
*Sube las escaleras y abre la ventana.*
VON AGUILOTA Diríjame…Salgo con el pie derecho…
SCATIJERAS *Sacando el Cuerpo Grasoso de su bolsa.*
¡Ah! Ahora, piloto seductor, primero sus bigotes… ¡Ahora su alma! ¡Pelomiel será mía!
VON AGUILOTA *Emerge poco a poco de la ventana.* No encuentro las escaleras.
SCATIJERAS *Le frota rápidamente las nalgas y saca triunfalmente una hermosa mariposa.*
¡Bellísima mariposa! ¡Mi alma! En todo Cacatorres no se encuentra alma más hermosa.
VON AGUILOTA ¡No veo nada! ¿Qué está haciendo usted?
SCATIJERAS *Sustituyendo al chango negro en el lugar de la mariposa.*
Nada, nada. Baje usted con toda tranquilidad.
VON AGUILOTA Vengo, vengo.
SCATIJERAS *Oculta la mariposa en su pecho.* Ahora con cuidado.
VON AGUILOTA *Emerge enteramente y alcanza el florecido pasto del jardín; con un gesto dramático escoge una margarita y la besa.*
Adiós por siempre dulce margarita en donde pisaban los pies de mi adorada Pelomiel…
*Sale tapando la cara en su dolor.*

[*Acto III. Escena 5*]

*Scatijeras, riéndose diabólicamente, se esconde en el árbol coliflorero. Entra Nesfatalina, el Perico, Pelomiel (chupando una enorme paleta), los dos zopilotes, el cirujano real, un gato y ocho gallinas.*

NESFATALINA *Con voz de trompeta imperial.*
Sujetos, aquí viene Nesfatalina con toda su corte a juzgar [a] sus miserables almas con el fin de entregar, con la mayor rapidez, [a] mi hermosísima hija…
*Con una mirada venenosa a Pelomiel.*
Al que tenga el alma más bella, o algo así.
*Murmuración de apreciación de la multitud.*
PELOMIEL *Sacando la paleta de su boca hace un ruido muy feo.*
¡Phhhhhhhut!
NESFATALINA *Ignorando la interrupción.*
Aproxímense y entreguen lo que puedan… ¡Señores, señoritas!
¡Señoras! ¡Hermafroditas! ¡Sus almas!
PERICO *Muy nervioso en voz baja.*
Pero… Majestad, ¿quién tiene el Santo Cuerpo Grasoso?
NESFATALINA *Desconcertada.*
¡Ay, carambas! Lo tenía yo hace un rato…
*Se arma una confusión. Todos se acusan mutuamente y buscan en todas partes.*
SCATIJERAS *Invisible en el árbol.*
¡Cheep! ¡Cheep!
PELOMIEL ¡Mira, mamá! ¡Un pajarito!
SCATIJERAS ¡Toma!
*Tira la botella en el pasto. Todos se precipitan para ganarla. La agarra un zopilote. Nesfatalina se sienta otra vez en su trono.*
PERICO *Asomado por el balcón.*

Majestad, se acerca el presidente Alí Patas como el primer pretendiente de la mano de la Princesa.
NESFATALINA Dígale que ofrezca la parte que corresponda al bautizo del Santo Cuerpo Grasoso.
*El Perico habla con alguien que parece protestar.*
PERICO Le aseguro que es así, señor presidente…
*Aparecen las nalgas presidenciales y el zopilote las frota. Sale un peso*[1024].
NESFATALINA ¡Próximo!
*Música de mariachis y pasan bajo la terraza centenares de nalgas. Objetos más o menos usados [se] amontonaron en el pasto: botellas vacías, dinero, algunos pollos asados, cuchillos, moscas, pelotas, ropa interior, lechugas, dientes, pedazos de periódico, instrumentos astrológicos, frijoles, cabezas destrozadas, pies, manos, globos, tacos, ruedas y una piñata*[1025].
PERICO ¡Pasen, pasen, señores! ¡No tengan miedo! ¡Entreguen sus almas sin cuidado! ¡Ah!, ¿cómo está usted mi General?
*Recibiendo un jitomate algo pasadito*[1026].
Sí, mi General, como no…
*Los zopilotes y el cirujano buscan desesperadamente en el montón de almas.*
PELOMIEL ¡Canta, mi corazón! No hay ni un alma que no parezca basura… ¡Que venga entonces mi divino Aguilota!
*Scatijeras emerge del árbol…una estupefacción general. Pelomiel pega un grito. La Reina se levanta.*
NESFATALINA ¡Tú, Aguilota!
PELOMIEL ¡Cielos, lunas y soles! ¡Mi pilota Aguilote[1027]!
*Se cae en los brazos de Scatijeras.*
¡Mi dulce, oh mi amado bigote, bigote…!
NESFATALINA *Temblando de furor*
¡Ah, no! ¡Así no! ¡Que le pinchen las nalgas como [a] los demás! Luego veremos…
Diablos atigrados… ¡Será todavía mío!.
*Afuera la multitud se excita gritando.*
MULTITUD ¡Estafadores! ¡Gente mugrosa! ¡Regrésenos nuestras almas!
PERICO ¡Oh, sálvanos diosa Luna! ¡Una revolución!
NESFATALINA ¡Agáchate, Aguilota, y enseña tu alma!
*Scatijeras presenta orgullosamente su culo al zopilote que le saca la mariposa.*
DR. PON FRUTA Es el más bello de todos….
NESFATALINA *Lanza el gato negro a la cabeza de su hija.*
Tómalo entonces y que se mueran todos sus conejos y dos veces el domingo.
PELOMIEL *Se lanza en los brazos de Scatijeras.*
¡Whooopeee!
*Perico empieza a lanzar las almas a la furibunda multitud que las regresan fuertemente. La escena se termina en confusión general, gritos de rabia y una salvaje batalla de almas.*

[1024] "Peso: unidad monetaria utilizada en México y en otros países americanos (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 257).
[1025] "Piñata: figura hueca hecha con una olla de barro, o de cartón, forrada con papel de colores, que se llena de fruta, dulces, juguetes, etc., y se cuelga de un lazo para que un grupo de personas pasen una tras otra con los ojos vendados a tratar de romperla con un palo. En México tradicionalmente se rompe en la época de las posadas, aunque también es común en las fiestas infantiles (EUM, 701)" (Mendoza Bolio, 2010: 258).
[1026] "Pasadito: adj. diminutivo que indica que una fruta o verdura está echada a perder o que ha perdido su consistencia (EUM, 678)" (Mendoza Bolio, 2010: 258).
[1027] "Pilota Aguilote: quizá sea un juego de palabras que las autoras utilizan para hacer patente la estupefacción de Pelomiel por la repentina aparición del Piloto Aguilota" (Mendoza Bolio, 2010: 258).

*Curtain*[1028]

### 15.2.11.1. Otra versión del tercer acto[1029]

[*Acto IIIB. Escena 1*]

*Han pasado 25 años. Es todavía de noche pero ya se oye cantar un gallo. Un vampiro atraviesa la escena precipitadamente, comienza a nevar en la explanada rocosa de Oripipí (la nieve es una lluvia de plumas). Amanece, salen vapores del suelo todos los personajes están muy viejitos y encorvados casi en ángulo recto, a todos les han crecido diversas cosas en la espalda.*

NESFATALINA *Viejecita muy doblada, apoyada en un bastón en la espalda le crece un conejo. Habla con una voz cascada.*
¡25 años hace que comenzó ese concurso y aún no se acaba! Pero según indica mi astrólogo, parece que hoy será el gran día. *Camina dando brinquitos agitados.*
Parece mentira que en estos años no haya yo perdido nada de mis atractivos…
*Saca un espejo y se mira.*
Soy como siempre, hermosísima, ¡Lástima ese conejito que me desfigura algo!
*Entra Pelomiel jugando al aro o al diábolo.*
PELOMIEL *Jamona de carnes abundantes e inocentes, algo encorvada, lleva un bastón con flores y le crece un guajolot*[1030]*e en la espalda.*
Mamacita[1031], ¿serán hoy mis esponsales?
*Juega alrededor de la Reina.*
NESFATALINA *Le da un bastonazo.*
Deja esos juegos. Dale una zanahoria al conejo, estoy sintiendo hambre.
PELOMIEL Corro a buscarla.
*Sale*

[*Acto IIIB. Escena 2*]

*Entra Scatijeras que vive disfrazado desde hace 25 años. Lleva hermosa barba blanca, está bastante doblado, usa dos bastones, lleva dos trenzas negras con canas y en la espalda la crece un arbolito regular con alguna fruta.*

SCATIJERAS *Sin ver a la Reina.*
([*Ap*] Mejor hubiera sido quedar muerto que esperar tantos años mi venganza. Las raíces de hongo que se introdujeron en mi boca cuando estaba enterrado y me volvieron a la vida no me han servido de gran cosa).
*Viendo a la Reina.*
¡Oh, Majestad!
NESFATALINA Extranjero, ¿vos sois de los últimos que toman parte en el concurso?
¿Cómo os llamáis?
SCATIJERAS Me llamo Tijeretas y espero complaceros.
NESFATALINA *Ríe vertiginosamente.*

---

[1028] "Cortina" en español.
[1029] "Segunda versión, al parecer inconcluso, que Remedios Varo escribió en el reverso de las páginas del tercer acto del Ms -(manuscrito)-" (Mendoza Bolio, 2010: 260; 294-295).
[1030] "Guajolote (del náhuatl huexolotl): ave doméstica de la familia de las gallináceas, es originaria de México y muy apreciada por su carne; también es conocida como pavo. (RAE; EUM, 470)" (Mendoza Bolio, 2010: 260).
[1031] "Mamacita: coloquialmente se utiliza en México como forma cariñosa para nombrar a la mamá" (Mendoza Bolio, 2010: 260).

Segura estoy que producirás un alma chulísima. Espero también que sea pequeña, pues ya no hay lugar donde almacenar tantas como tenemos[1032].

[1032] Después de la edición crítica, que hemos seguido y que aparece en línea (recuperado de https://it.scribd.com/document/389996307/A-Veces-Escribo-Como-Si-Trazase-Un-Boceto-Los-Escritos-de-Remedios-Varo-Edith-Mendoza-Bolio), Edith Mendoza Bolio en su libro dedicado a los escritos de Remedios Varo, indica los criterios utilizados en la edición genética del texto y, como en otros escritos de la artista, señala que pretende presentar la versión más cercana del manuscrito, introduciendo solamente las correcciones imprescindibles y escribe que "se conservan, en la medida de lo posible, las particularidades gráficas del texto base. Se respeta el uso de mayúsculas de la/las autora/as en aquellas palabras que denotan énfasis en alguna palabra, puesto que pueden haber sido utilizadas con intención expresiva. Se respeta la puntuación espontánea de la autora, (autoras en el caso de la obra teatral). Por lo tanto, se respeta también el uso de los signos de interrogación y de admiración en aquellas ocasiones en las que la/las autora/as suelen poner únicamente al final de la expresión y no al inicio y final, que es su uso académico tradicional, o bien, cuando incluyen dos o más signos generalmente de admiración. Generalmente, la/las autora/as utiliza/n los signos sólo al final de la expresión y no al inicio y final, que es su uso académico tradicional, o bien, incluye/n dos o más signos generalmente de admiración. Se introduce letra mayúscula al inicio de las intervenciones de los personajes y en las acotaciones. En el caso de la pieza teatral, en los fragmentos escritos por Leonora Carrington, quien en algunas ocasiones utiliza para señalar una pausa en el texto un signo semejante al guión (-), el criterio aplicado generalmente ha sido utilizar la coma, cuando la palabra siguiente aparecía en minúscula; y el punto cuando la palabra siguiente iniciaba con mayúscula. Hemos considerado como puntos suspensivos el signo (---) con el propósito de mantener la capacidad expresiva de los signos.[…]. Las palabras en otros idiomas se conservan tal y como aparecen en el texto base, sólo que se presentan utilizando cursivas. […]. Se mantienen las palabras que muestran claramente errores idiomáticos, de género, número o fonética. […]" (Mendoza Bolio, 2010: 265-266).

## 15.3. ANEXO III

## Notas al reverso



Figura 1. Varo. R. (1952). *Retrato del Barón Ángelo Milfastos de niño.* [Técnica mixta, tinta sobre papel, 12.2x 15 cm]. Recuperado de: https://remedios-varo.com/los-encargos-de-remedios/

### 15.3.1. Nota al reverso 1[1033]

Juanito, muchas felicidades. No te importe que este dibujo sea tan malo, porque es un documento de gran valor histórico. Se trata del único retrato que existe del barón Ángelo Milfastos cuando era niño y empezó a cortar las cabezas a sus tías. Murió más tarde en la horca, pero fue una gran injusticia y un error judicial. No era ningún criminal sino el inventor de un nuevo y magnífico aparato para afilar cuchillos; al cortar cabezas sólo se proponía probar el aparato.

[1033] Esta primera nota está escrita en el reverso de un dibujo, mientras que las siguientes notas están escritas en las fotografías de las obras pictóricas presentadas en este anexo.



Figura 2. Varo. R. (1955). *La Revelación*. [Óleo[1034] sobre masonita[1035], 84 x 171cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/198651033539468471/

### 15.3.2. Nota al reverso 2

Aquí se trata del tiempo. Por eso hay un relojero - que en cierta manera representa el tiempo ordinario nuestro - pero por la ventana entra una "revelación" y comprende de golpe muchísimas cosas. He tratado de darle una expresión de asombro y de iluminación. A su alrededor hay cantidad de relojes que marcan todos la misma hora, pero dentro de cada uno hay el mismo personaje en muy diferentes épocas; eso lo consigo por medio de los trajes característicos de épocas muy distintas. Cada reloj tiene una ventana con rejas, como en una cárcel.

[1034] Especificamos que indicamos "óleo" pero queremos decir una técnica mixta entre temple y veladuras de óleo.

[1035] "*Masonite* (*ing.*) -o masonita, como soporte a menudo utilizado por la artista para pintar-: lámina de fibra de madera (ID, 460). Actualmente se utiliza como nombre genérico", como escribe en su edición crítica Edith Mendoza Bolio (2010: 162) que explica las palabras de los textos de Remedios Varo y relacionadas con sus obras gráficas y pictóricas.



Figura 3. Varo, R. (1955). *Ermitaño*. [Óleo y nácar incrustado sobre masonita, 91 x40 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/335658978462710675/

### 15.3.3. Nota al reverso 3

Éste es un ermitaño. Ya está fuera del tiempo y espacio comunes. Su cuerpo está formado por dos triángulos que al cortarse, uno con el vértice para arriba y el otro para abajo, son una estrella de seis puntas, símbolo del tiempo y del espacio en las antiguas enseñanzas esotéricas; dentro del pecho tiene a *Yan[g]* y *Yin*, el más hermoso símbolo a mi juicio de la unidad interior, pues el símbolo está ya rodeado de un círculo y se ha convertido en unidad.



Figura 4.Varo, R. (1955). *El Flautista*. [Óleo y nácar incrustado sobre masonita, 77 x 95 cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/el-flautista-1955/

### 15.3.4. Nota al reverso 4

El flautista construye esa torre octogonal levantando las piedras con el poder e impulso del sonido de su flauta. Las piedras son fósiles. La torre es octogonal para simbolizar -algo vagamente, debo decir- la teoría de las octavas, teoría muy importante en ciertas enseñanzas esotéricas. La mitad de la torre es como transparente y sólo dibujada porque está imaginada por el que la va construyendo.



Figura 5. Varo, R. (1955). *Roulotte.* **[**Óleo sobre masonita, 78 x 60 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/205195326743071207/

### 15.3.5. Nota al reverso 5

Este carricoche[1036] representa un hogar verdadero y armonioso. Dentro de él hay todas las perspectivas y felizmente se transporta de acá para allá: el hombre dirigiéndolo, la mujer produciendo música tranquilamente.

[1036] "Carricoche: coche viejo o de mala figura cuya caja es como la de un coche (RAE)" (Mendoza Bolio, 2010: 165.



Figura 6. Varo, R (1955). *Simpatía.* [Óleo sobre masonita, 95 x 83.5 cm]. Recuperado de https://www.dailyartmagazine.com/simpatia-la-rabia-del-gato-remedios-varo/

### 15.3.6. Nota al reverso 6

El gato de esta señora salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es costumbre tolerar si quiere uno a los gatos -como me pasa a mí-. Al acariciarlo brotan tantas chispas que forman todo este artilugio eléctrico muy complicado. Algunas chispas y electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente una ondulación permanente.



Figura 7. Varo, R. (1955). *Robo de sustancia*. [Óleo sobre masonita, 58 x 82 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.es/pin/814659020064662048/

### 15.3.7. Nota al reverso 7

Este personaje del fondo sencillamente se apropió de la sustancia de esos otros cinco y por eso se quedaron las túnicas vacías.




Figura 8.Varo, R. (1956). *Hallazgo.* [Óleo sobre masonita, 78 x 69 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/222154194092438522/

### 15.3.8. Nota al reverso 8

Esos viajeros después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo. Esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior; los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual.

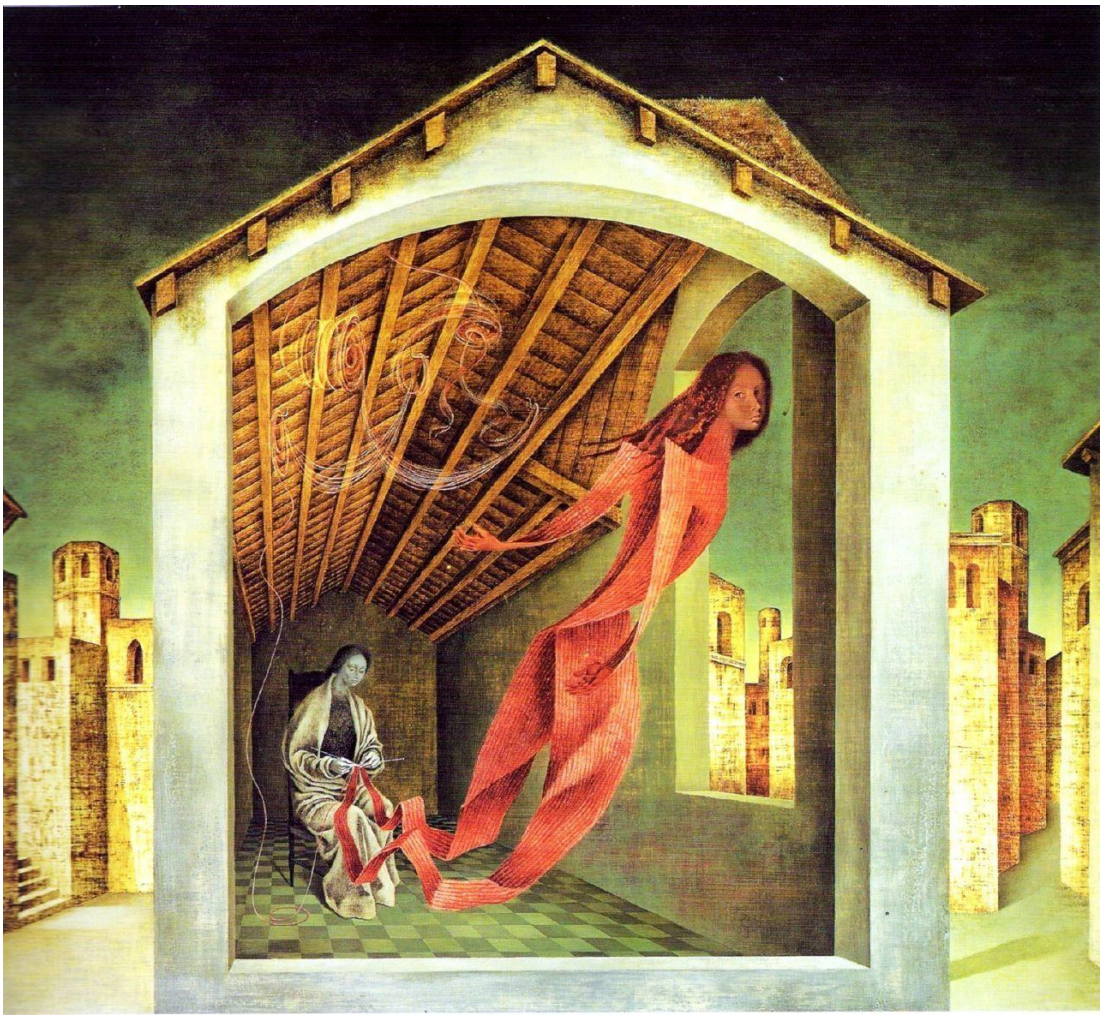


Figura 9. Varo, R. (1956). *La tejedora de Verona*. [Óleo sobre masonita, 86 x 105 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.es/pin/680606562406358919/

### 15.3.9. Nota al reverso 9

Lo que aquí sucede es evidente: esa señora que está tejiendo punto inglés fabrica personajes animados que salen por la ventana.



Figura 10. Varo, R. (1956). *Tres destinos.* [Óleo sobre masonita, 90 x 108 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/528821181217615144/

### 15.3.10. Nota al reverso 10

Esos tres personajes se dedican tranquilamente a lo que quieren, ni se conocen entre sí, pero hay una complicada máquina de la que salen poleas, que se enrollan en ellos y los hacen moverse - ellos creen moverse libremente-. Esa máquina es movida a su vez por una polea que va hasta un astro y éste mueve el total. Ese astro representa el destino de esa gente que, sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán.

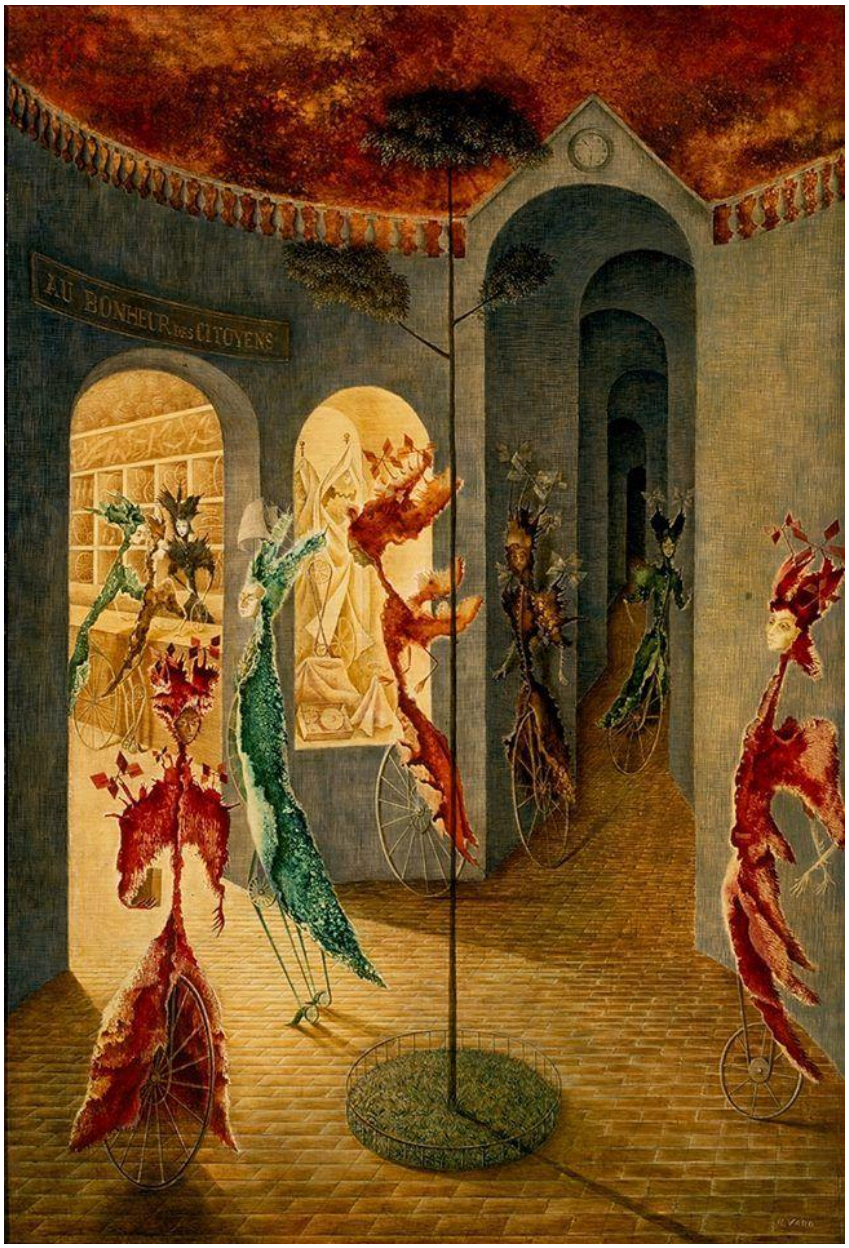



Figura 11. Varo, R. (1956). *Au bonheur de dames*[1037]. [Óleo sobre masonita, 88.6 x 60.3 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/500744052303768117/

### 15.3.11. Nota al reverso 11

Criaturas caídas en la peor mecanización; todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas, etcétera. En la tienda venden las piezas que se deseen adquirir para sustituir las usadas. Criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y próximas a pasar al estado de insectos, hormigas en particular.

[1037] "*Au bonheur de dames* (*fr.*): La dicha de las señoras" (Mendoza Bolio, 2010: 171).



Figura 12. Varo, R. (1956). *El Malabarista*. [Óleo y nácar incrustado sobre masonita, 91 x 122 cm]. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2019/01/06/cultura/a03n1cul

### 15.3.12. Nota al reverso 12

Se trata de un prestidigitador. Está lleno de trucos, de color, de vida; en el carricoche lleva toda clase de cosas milagrosas y animales. Ante él está "la masa"; para que sea más "masa" hasta llevan un traje común, un enorme pedazo de tela gris con agujeros para sacar la cabeza. Todos se parecen, tienen igual pelo, etcétera.

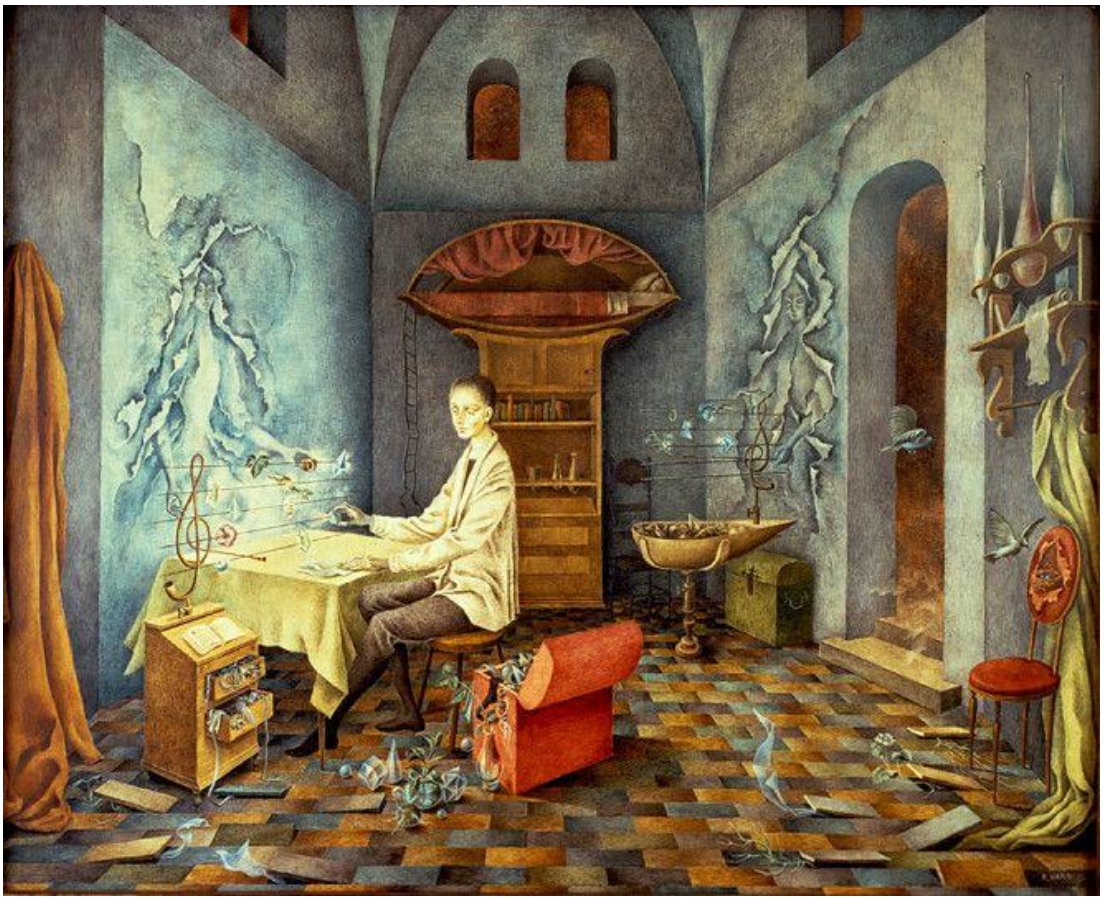


Figura 13. Varo, R. (1956). *Armonía*. [Óleo sobre masonita, 76 x 94 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/310326230559244717/

### 15.3.13. Nota al reverso 13

El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos: desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas. Cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar -que tantas veces interviene en todos los descubrimientos-, pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra "objetivo", entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos que es el nuestro.



Figura 14. Varo, R. (1957). *Tailleur pour dames*[1038]. [Óleo sobre masonita, 77 x 95 cm]. Recuperado de https://www.flickr.com/photos/colealomartes/5550906462

### 15.3.14. Nota al reverso 14

Esto es el salón de un modista para señoras. Un modelo es para viaje, muy práctico en forma de barco por detrás; al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas; detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula. Todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega. El modelo sentado es para ir a esos *cocktail-party*[1039] en donde no cabe un alfiler y no sabe uno ni dónde poner su vaso ni menos sentarse; el tejido de la *écharpe*[1040] es de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento. El modelo de la derecha es para viuda. Es de un tejido efervescente, como el *champagne*[1041]; tiene un bolsillito para llevar el frasco de veneno. Termina en una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene una cara dibujada en forma de tijeras; su sombra es tan rebelde que hay que sujetarla al techo con un alfiler. La clienta que contempla los modelos se despliega en dos personas, más no sabe cuál de los tres modelos elegir, y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes, representan la duda en que se encuentra.

[1038] "*Tailleur pour dames* (*fr.*): modista (FELAR, 713)" (Mendoza Bolio, 2010: 174).
[1039] "*Cocktail-party* (*ing.)*: coctel, reunión o fiesta generalmente por la tarde (ID, 124)" (Mendoza Bolio, 2010: 174).
[1040] "*Écharpe* (*fr.*): chal (FELAR, 258)" (Mendoza Bolio, 2010: 174).
[1041] "*Champagne* (*fr.*): champaña (FELAR, 136)" (Mendoza Bolio, 2010: 174).



Figura 15. Varo, R. (1957). *Vagabundo.* [Óleo sobre masonita, 56 x 27 cm]. Recuperado de http://milfastoh.blogspot.com/2011/07/el-vagabundo.html

### 15.3.15. Nota al reverso 15

Este cuadro es, a mi juicio, uno de los mejores que he pintado. Es un modelo de traje de vagabundo, pero se trata de un vagabundo no liberado. Es un traje muy práctico y cómodo: como locomoción tiene tracción delantera, si levanta el bastón se detiene; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene una puertecilla que se puede cerrar con llave; algunas partes del traje son de madera, pero -como digo- el hombre no está liberado. En un lado del traje hay un recoveco que equivale a la sala, allí hay un retrato colgado con tres libros; en el pecho lleva una maceta donde cultiva una rosa, planta más fina y delicada que la que encuentra por esos bosques, pero necesita el retrato, la rosa -añoranza de un jardincito en una casa- y su gato. No es verdaderamente libre.



Figura 16. Varo, R. (1957). *Retrato del doctor Ignacio Chávez.* [Óleo sobre masonita, 93 x 61cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/retrato-del-doctor-ignacio-chavez-1957/

### 15.3.16. Nota al reverso 16

Éste es el cuadro que pinté para el doctor Chávez. El personaje que está en esta gruta cristaloide es el propio doctor -tomé sus rasgos más característicos, pero no traté de hacer un retrato-. Lo he vestido con un ropaje algo sacerdotal para sugerir que su profesión es quizá una especie de sacerdocio. En la mano tiene una llave. Los personajes que vienen por ese desfiladero tienen una puertecita en el sitio de su corazón, y según van pasando él les da cuerda. Estos personajes son muy irreales y más bien como marionetas y se mueven por medio de unas cuerdas que van de ruedecillas de sus codos y articulaciones hasta los astros de la constelación del cangrejo. Según los antiguos libros de fisiología que consulté, esta constelación preside las enfermedades y asuntos del corazón.



Figura 17. Varo, R. (1958). *Sea usted breve*. [Óleo sobre masonita, 72 x 14 cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/sea-usted-breve-1958/

### 15.3.17. Nota al reverso 17

Aquí no sucede nada de muy particular. Esa señora se pasea con un talismán en la mano; el sombrero es una nubecilla que va dejando trozos tras de sí; en el primer piso de la casa de atrás, a la derecha, vive un caballo.



Figura 18. Varo, R. (1958). *Creación del mundo.* [Gouache[1042] sobre cartulina, 50 x 100 cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/creacion-del-mundo-o-microcosmos-1958/

### 15.3.18. Nota al reverso 18

Este cuadro es una parte del proyecto que hice cuando me encargaron aquellos murales para el Pabellón de Cancerología que por fin no quise realizar. Arriba se ve una pequeña parte del zodiaco. En las navecillas están, de izquierda a derecha, Escorpión, Sagitario y Capricornio - se supone que el resto del Zodiaco queda fuera del cuadro -. Como veréis, están jalando con las manos sustancias celestes, que salen después por los tubos de escape de las naves; esos tubos de escape tienen cada uno la forma del signo; las sustancias celestes caen a esa especie de templo, donde después de conveniente ebullantación[1043] y transformación química, se producen las criaturas diversas que salen por las puertas y se reparten por el mundo. Al salir son todos blancos y están envueltos en una vestimenta blanca común, a modo de placenta celeste, y al separarse en individuos toman color. Por una parte trato de seguir una especie de determinismo, y por otra de armonía, esta última, por medio del astro motor que mueve las manecillas, y que es uno. En la parte del proyecto que no pinté en este cuadro, la falta de armonía era una nave horripilante, obedeciendo a dos centros motores, etcétera.

[1042] "*Gouache* (*fr.*): acuarela, pintura aguada (FELAR, 362)" (Mendoza Bolio, 2010: 178).
[1043] "Ebullantación: puede leerse como una intensa ebullición" (Mendoza Bolio, 2010: 178).



Figura 19. Varo, R. (1958). *Visita inesperada.* [Óleo sobre masonita, 60 x 61 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.ru/pin/565201821968145793/

### 15.3.19. Nota al reverso 19

Esta mujer esperaba a un invitado, pero no ése, y está asustadísima, al echar la mano atrás como pidiendo auxilio, su deseo se materializa y sale una mano de la pared que ella estrecha. Debajo de la mesa hay un pozo disimulado donde acostumbra precipitar a las víctimas, pero a éste que llega no lo podrá precipitar, pues ni siquiera cabe. El animal a la derecha, abajo, se formó de un conglomerado de hojas secas.




Figura 20. Varo, R. (1959). *Locomoción capilar*. [Óleo sobre masonita, 83 x 61cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/locomocion-capilar-1959/

### 15.3.20. Nota al reverso 20

Estos señores son unos detectives bien disfrazados para pasar desapercibidos; las barbas también les sirven de medio de locomoción. El hombre que se asoma a la ventana usa su barba para raptar a esa pobre joven asustada, que está a la vuelta de la esquina.




Figura 21. Varo, R. (1959). *Personaje.* [Óleo sobre masonita, 61 x 17 cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/personaje-1959/

### 15.3.21. Nota al reverso 21

Éste huye con su presa, como es evidente. A causa de la velocidad, algunos de los motivos estampados en la parte baja de su vestido quedan atrás.



Figura 22. Varo, R. (1959). *Encuentro.* [Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/320248223474277737/

### 15.3.22. Nota al reverso 22

Esta pobre mujer, al abrir llena de curiosidad y esperanza el cofrecillo, se encuentra consigo misma; al fondo, en los estantes, hay más cofrecillos y quién sabe si cuando los abra encontrará alguna novedad.



Figura 23. Varo, R. (1959). *Encuentro.* [Óleo sobre masonita, 70 x 40 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/698269117194659760/

### 15.3.23. Nota al reverso 23

Esta estatua se baja del pedestal para acudir a la cita que tenía con la mujer que le abre la puerta y que es de fuego, cosa ideal para la estatua que tiene frío. Una vecina de enfrente observa escandalizada.



Figura 24. Varo, R. (1960). *Ascensión al Monte Análogo.* [Óleo sobre *triplay*[1044], 11, 67 x 31 cm]. Recuperado de https://remedios-varo.com/ascension-al-monte-analogo-1960/

### 15.3.24. Nota al reverso 24

Como veis, ese personaje está remontando la corriente solo, sobre un fragilísimo trocito de madera, y sus propios vestidos le sirven de vela. Es el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel espiritual.

[1044] "*Triplay* (*ing.*): lámina de fibra de madera conocida también como *triplex* (ID, 569). Actualmente se utiliza como nombre genérico" (Mendoza Bolio, 2010: 184).



Figura 25. Varo, R. (1960). *Mujer saliendo del psicoanalista*. [Óleo sobre lienzo, 70.5 x 40.5 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.com.au/pin/23855072996577656/

### 15.3.25. Nota al reverso 25

Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre -como es correcto al salir del psicoanalista-. En el cesto lleva desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera. El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler).



Figura 26. Varo, R. (1960). *Mimetismo.* [Óleo sobre masonita, 48 x 50 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/176414510384081287/

### 15.3.26. Nota al reverso 26

Éste es un inquietante caso de mimetismo. Esta señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón; la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón, y las manos y los pies ya son de manera torneada. Los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa; la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón; el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso, cuando ve la transformación.



Figura 27. Varo, R. (1960). *Hacia la torre.* [Óleo sobre masonita, 123 x 100 cm. [Primer panel del tríptico]. Recuperado de https://remedios-varo.com/hacia-la-torre-1960/

### 15.3.27. Nota al reverso 27

Las muchachas salen de su casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis.



Figura 28. Varo, R. (1961). *Bordando el manto terrestre.* [Óleo sobre masonita, 100 x 123 cm. Panel central del tríptico]. Recuperado de https://telipinu.wordpress.com/2014/11/27/la-liberta-e-prima-di-tutto-mentale-bordando-el-manto-terrestre-remedios-varo/

### 15.3.28. Nota al reverso 28

Bajo las órdenes del Gran Maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto a su bienamado.



Figura 29. Varo. R. (1961). *La huida.* [Óleo sobre masonita, 123 x 98 cm. Tercer panel del tríptico]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/449023025320439422/

### 15.3.29. Nota al reverso 29

Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encaminan en un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta.

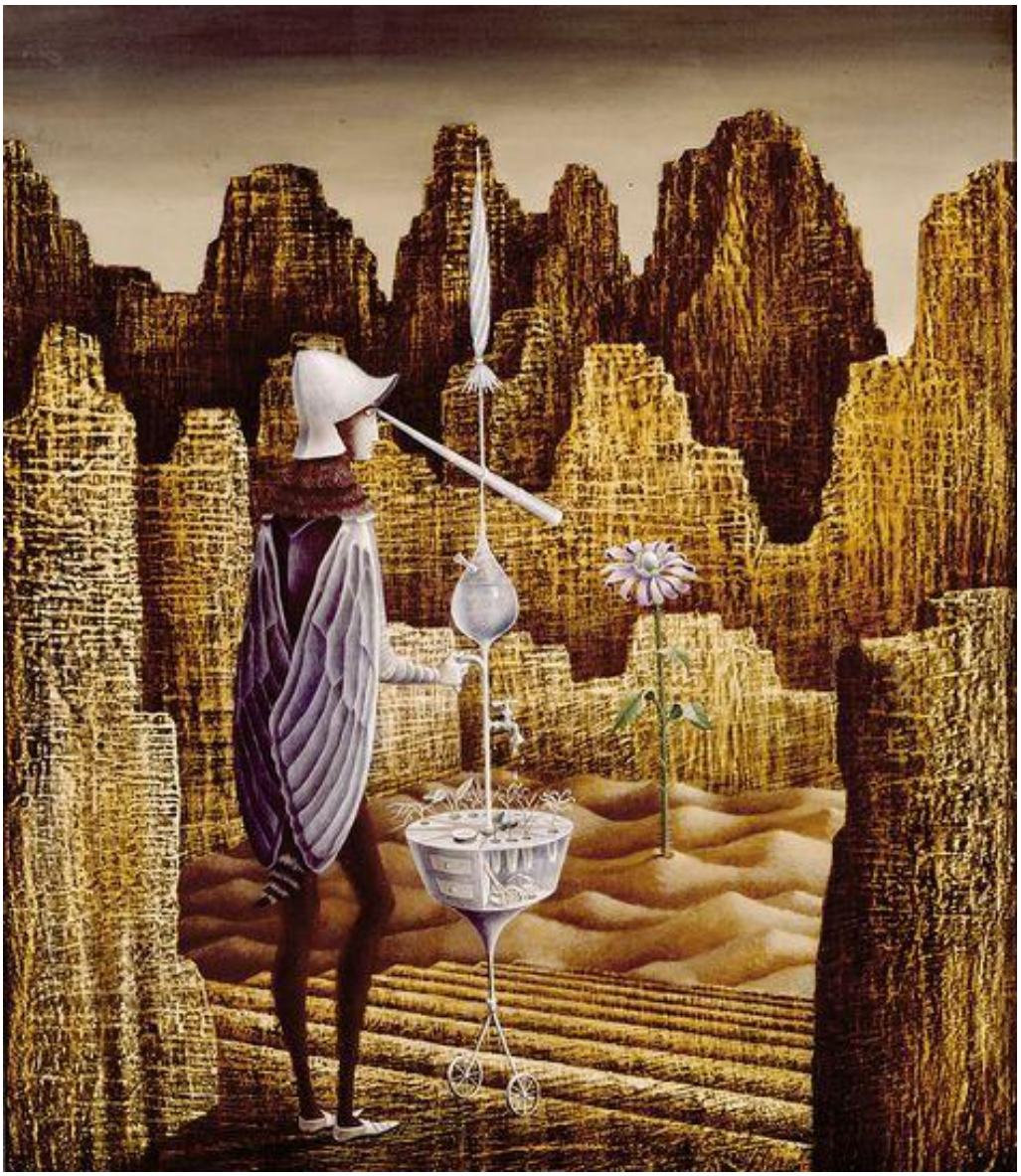


Figura 30. Varo, R. (1961). *Descubrimiento de un geólogo mutante*. [Óleo sobre masonita, 60.2 x 50.6 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/103442122676511868/

### 15.3.30. Nota al reverso 30

En un paisaje devastado por la bomba atómica, un geólogo, mutante por las radiaciones, examina una gigantesca flor. El geólogo está cargado con un instrumento-laboratorio muy interesante.



Figura 31. Varo, R. (1961). *Planta insumisa.* [Óleo sobre masonita, 84 x 62 cm (oval)]. Recuperado de https://remedios-varo.com/planta-insumisa-1961/

### 15.3.31. Nota al reverso 31

Este científico experimenta con plantas y vegetales diversos. Está perplejo porque hay una planta rebelde. Todas están ya echando sus ramas en forma de figuras y fórmulas, menos una que insiste en dar una flor, y la única ramita matemática que echó al principio, y que cae sobre la mesa, era muy débil y mustia y, además, equivocada, pues dice: “Dos y dos son casi cuatro”. Cada pelo del científico es una fórmula matemática.



Figura 32. Varo, R. (1963). *Fenómeno de ingravidez.* [Óleo sobre lienzo, 75 x 50 cm]. Recuperado de https://www.pinterest.it/pin/842454674018261261/

### 15.3.32. Nota al reverso 32

La tierra se escapa de su eje y su centro de gravedad al grandísimo asombro del astrónomo que trata de conservar su equilibrio encontrándose con el pie izquierdo en una dimensión y con el derecho en otra.

## 15.4. ANEXO IV

# HIPÓTESIS DE CATÁLOGO

## 15.4.1. Modelo de ficha de catalogación

## Tabla 1

CATALOGACIÓN RAZONADA

Disciplina artística: Pintura

Ficha n. Referencia:  Gruen & Ovalle [1994], 2008: 199 (imagen en color); 336 (hoja de datos críticos).



Título: *Creación de las aves*

Fecha: 1957

Firma: R. Varo, aid*

Anagrama

Propietario: Colección particular

Ubicación: México

Procedencia:  Galería Proteo, México, Manlio e Ana Fernández, México

Prestado/ expuesto*:

1958 México b, col.,  s/n
1964 México a, n. 72
1971 México a, n. 51 b/n

1983 México, n. 11 color
1986 Nueva York a, p. 10 b/n
1987 México, s/n
1987 São Paulo, p. 287, n. 1
1988 Madrid a, n. 46 color
1989 Monterrey, n. 46 color
1989 Las Palmas, col., p. 198 color
1990 Madrid, col., p. 198 color
1990 Nueva York a, col. , n. 28 color
1991 México a, col., n. 28 color, cartel, color
1991 Monterrey b, col., n. 28 color
1992 México b, col., s/n
1993 Lieja, col. , n. 29 color
1997 México D. F.
2008 México D. F.
2018 México D. F.

Bibliografía

1956 Fernández, p. 104
1966 González, p. 167
1966 Caillois/ González/ Paz, n. 5 color
1972 Fernández, p. 123
1980 Jaguer, pp. 6 y 7 color
1980 Vergine, p. 273
1984 Lauter, pp. 84, 85 b/n, 89, 91, 96 y 97.
1985 Chadwick, pp. 202 y 203 b/n
1986 Engel, p. 10
1987 Beristáin (sin relación), portada, color
1987 Heller, pp. 155 color y 156
1988 Kaplan, pp. 180 color, 181
1988b Kaplan, p. 62
1988 Martín, pp. 26 y 30
1988 Santos Torroella, p. 51
1990 Andrade, pp. 54, 58 y 74
1990 Orenstein, pp. 18 y 19 b/n
1990 Varo, p. 177 color
1991 Colvile, pp. 171 y 172 b/n
1991 Varo, p. 58
1994 Ovalle, p. 65
2008 Ovalle, p. 65

Publicaciones periódicas

1964 Champourcin, portada, color
1964 León de la Barra
1975 Orenstein
1980 Kaplan, b/n
1983a Alcubilla, b/n
1983 Caillois, b/n
1983 Dallal, título equivocado
1983 Elenes, portada, color

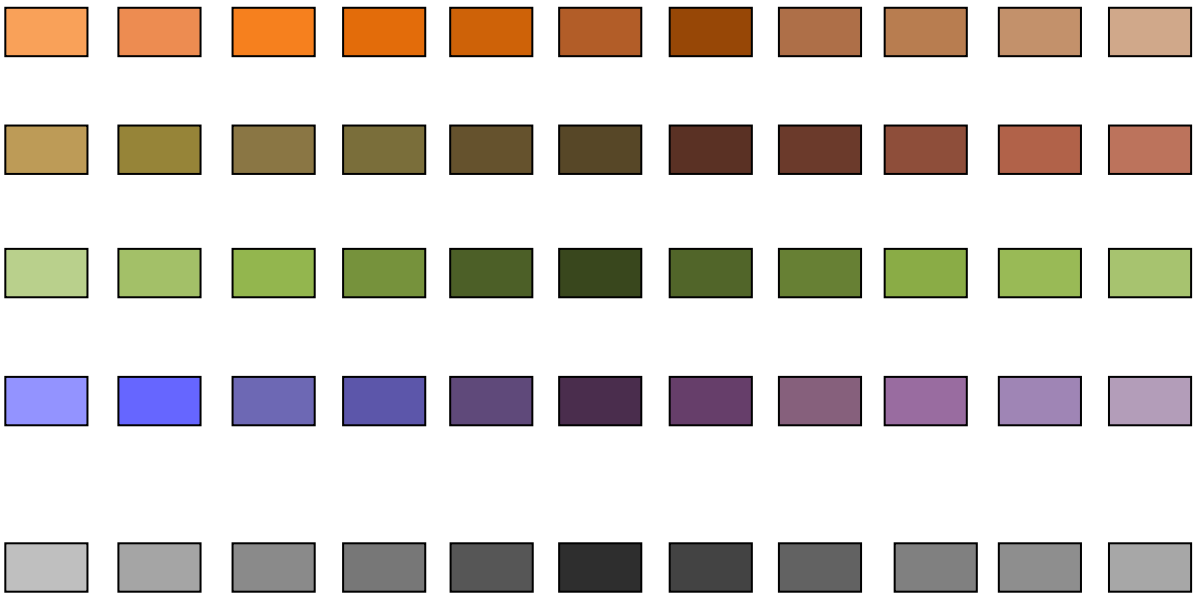
1983 López Chavira, color
1983 Remedios Varo 1913-1963, b/n
1983 Sorondo, color
1983 Taracena, b/n
1985 Macluf, color
1986a Andrade, color
1986 Ortega
1986a  Ortega, b/n
1987 Boves, color
1987 De Neuvillate, b/n
1987a  Museos y Galerías, b/n
1988 Hanhausen
1988 Morton
1988 Robles
1988 Schwartz
1989 Art Vivant, color
1990 Camargo Breña
1990 Colvile
1991 Emerich, color, ficha equivocada
1991 Santos Torroella
1992 Morris
1992 Parkinson Zamorra
1992 Ramírez Barreto

Comentario de la artista:

Devolución:

Medidas y material de soporte: 54 x 64 cm; masonite

Materia pictórica: técnica mixta óleo y temple/ paleta de colores



* aid: abajo a la derecha.
* Los datos referentes a prestado, bibliografía y publicaciones periódicas en estas fichas se toman como ejemplos del catálogo razonado (Gruen & Ovalle, [1994] 2008).

## 15.4.2. Modelo de ficha de catalogación

## Tabla 2

CATALOGACIÓN RAZONADA

Disciplina artística: Pintura

Ficha n.

Referencia:  Gruen & Ovalle [1994], 2008: 195 (imagen en color); 332, n. 161 (hoja de datos críticos).



Título: *Armonía*

Fecha: 1956

Firma: R. Varo, aid

Anagrama

Propietario: Paradero desconocido

Ubicación: México

Procedencia:  Marisol Worner Baz, México

Jack Mondlak, Nueva York

Christie's, lote 26, color, portada, color, mayo de 1988

Gary Nader, Coral Gables, Miami

Prestado/ expuesto:

1958 México e, col.,  n. 34
1964 México a, n. 24
1966 México a, col. n. 75
1971 México a, n. 81 color
1983 México, n. 4
1985 Nueva York, col. s/n
1986 Nueva York a, p. 11 color
1986 Washington, p. 11 color

Bibliografía

1965 Fernández, p. 103
1966 González, p. 167
1966 Caillois/ González/ Paz, p. 11 color  y p. 27 [detail] color
1972 Fernández, p. 123
1976 Celorio pp. 80 y en 88 y 89 b/n
1980 Jaguer, pp. 36 y 37 color
1980 Vergine, p. 273
1984 Lauter, pp. 81 y 92
1985 Chadwick, pp. 203 y 205 b/n
1986 Engel, p. 12
1988 Kaplan, pp. 135, 178 [det.], color, 179, 190 color y 218
1988 Martín, pp. 24 y 26
1988 Remedios Varo, n. 84 color
1988, Varo, p. 72
1990 Andrade, pp.8 y  70
1990 Varo, p. 168 b/n
1991 Guigon, p. 19
1991 Varo, p. 61
1994 Grimberg, p. 25
1994 Varo, R., p. 54

Publicaciones periódicas

1957 d Tibol, b/n
1958 Arreguín, color
1963 Tibol, b/n
1968 Bambi, color
1971 Tere, color
1973 Orenstein,b/n
1975 Orenstein
1976 La inolvidable Remedios Varo, b/n
1983 Alcubilla, b/n

1983 Continúa en exhibición …,  color
1983 Dallal, título equivocado
1983 Elenes
1983 Homenaje a la española Remedios Varo…, color
1983 Remedios Varo 1913-1963, portada, color
1983 Sorondo
1984 Andrade
1984 Ávila
1984 Del Valle, color
1984 Díez Gutiérrez
1985 Chadwick, color
1985 Martín, color
1986a  Engel, color
1986 Ortega
1986a Ortega
1987 Kaplan, b/n
1988 Arbós Ballesté, b/n
1988 Calvo Serraller, b/n
1988 García Cisneros, b/n
1988 Jarque, b/n
1989 Art vivant, color
1989 Stellweg, color
1991 De Paula
1991 Nonaka, color
1992 Gómez C., color
1992 Parkinson Zamora
1992 Ramírez Barreto

Comentario de la artista / nota al reverso

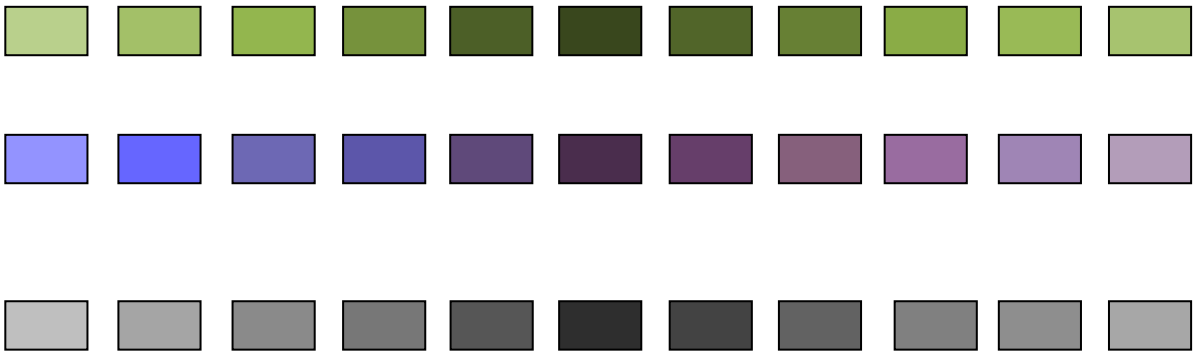
El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos: desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas. Cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar  -que tantas veces interviene en todos los descubrimientos-, pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra “objetivo”, entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos que es el nuestro (Varo, en Mendoza Bolio, 2010: 173).

Devolución:

Medidas y material de soporte: 76 x 94 cm; masonite

Materia pictórica: Técnica mixta óleo y temple/ paleta de colores





## 15.4.3. Modelo de ficha de catalogación

## Tabla 3

CATALOGACIÓN RAZONADA

Disciplina artística: Pintura

Ficha n. Referencia:  Gruen & Ovalle [1994], 2008: 345, n. 214 (hoja de datos críticos).



Título: *Creación del mundo*

Fecha: 1958

Firma

Anagrama

Propietario: Abel Holtz, Capital Bank

Ubicación: Miami

Procedencia:  Sigfrido Becker, México

Prestado/ expuesto:

1964 México a, n. 108.
1971 México a, n. 3

Bibliografía

1965 Fernández, p. 105
1972  Fernández, p. 122
1988 Kaplan, pp. 141 y 143 b/n

1994, Varo, R., p. 56.

Publicaciones periódicas

1971, Gruen
1990, Kaplan, b/n

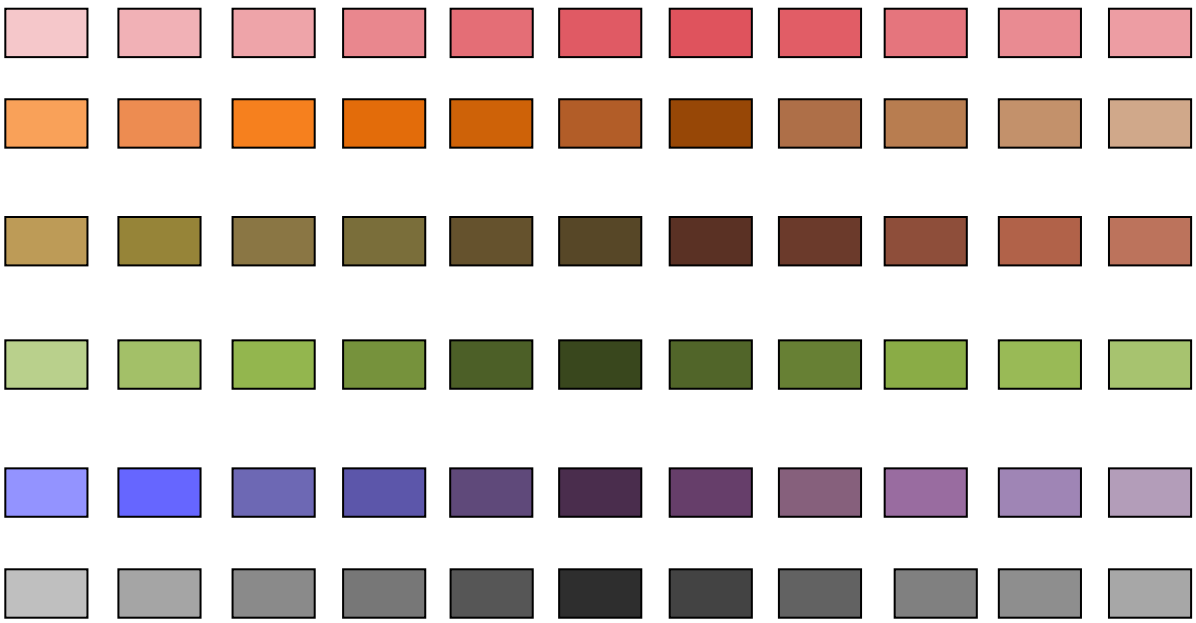
Comentario de la artista/ nota al reverso

Este cuadro es una parte del proyecto que hice cuando me encargaron aquellos murales para el Pabellón de Cancerología que por fin no quise realizar. Arriba se ve una pequeña parte del zodiaco. En las navecillas están, de izquierda a derecha, Escorpión, Sagitario y Capricornio -se supone que el resto del Zodiaco queda fuera del cuadro-. Como veréis, están jalando con las manos sustancias celestes, que salen después por los tubos de escape de las naves; esos tubos de escape tienen cada uno la forma del signo; las sustancias celestes caen a esa especie de templo, donde después de conveniente ebullantación[1045] y transformación química, se producen las criaturas diversas que salen por las puertas y se reparten por el mundo. Al salir son todos blancos y están envueltos en una vestimenta blanca común, a modo de placenta celeste, y al separarse en individuos toman color. Por una parte trato de seguir una especie de determinismo, y por otra de armonía, esta última, por medio del astro motor que mueve las manecillas, y que es uno. En la parte del proyecto que no pinté en este cuadro, la falta de armonía era una nave horripilante, obedeciendo a dos centros motores, etcétera.

Devolución:

Medidas y material de soporte: 50 x 100 cm; cartulina

Materia pictórica: *gouache*/ paleta de colores



[1045] "Ebullantación: puede leerse como una intensa ebullición" (Mendoza Bolio, 2010: 178).

## 15.5. ANEXO V

## Exposiciones

## 15.5.1. Exposiciones individuales

Símbolos

- * Organizadores/ Curaduría
- [ ] numero de obras expuestas
- ( ) exposiciones en el mismo año

1956

*Remedios Varo en Galería Diana*

Galería Diana

México D. F. (a), 25 de abril [12]

1962

*Óleos recientes de Remedios Varo*

Galería Juan Martín

México D. F. (a), 14 de junio [15]

1964

*La obra de Remedios Varo*

Museo Nacional de Arte Moderno/ Palacio de Bellas Artes

Retrospectiva

*INBA

México D. F. (a), 3 de agosto [130]

1971

*Obra de Remedios Varo 1913-1963*

Museo de Arte Moderno

México D. F. (a), 21 de octubre [82]

1983

*Remedios Varo 1913-1963*

Museo de Arte Moderno

México D. F., 25 de agosto [76]

1985

*Consejos y Recetas de Remedios Varo*

Museo Biblioteca Pape

Monclova, 7 de diciembre [27]

1986

*Science in Surrealism. The Art of Remedios Varo*

The New York Academy of Science

Nueva York (a), 20 de mayo [17]

National Academy of Sciences

Washington D. C., 17 de septiembre

1987

*Remedios Varo obra en préstamo*

Museo Carrillo Gil

México D. F., 25 de febrero [17]

1988

*Remedios Varo*

Fundación Banco Exterior de España, Sala de Exposiciones

Madrid (a), 3 de noviembre  de 1988 a enero de 1989, [81]

1989

*Remedios Varo*

Museo de Monterrey

Monterrey, 16 de febrero [72]

1991

*Remedios Varo. Arte y Literatura*

Museo Provincial de Teruel

Teruel, 25 de octubre  al 24 de noviembre [43]

:

1992

*Remedios Varo. Arte y Literatura*

Tomás de Lorenzana

Gerona, 15 de enero

Torreón Fortea

Zaragoza, 7 de febrero

1994

*Remedios Varo 1908-1963*

Retrospectiva

Museo de Arte Moderno

*INBA

México D. F. (a), 25 de febrero al 5 de junio

Prolongada hasta el 26 de junio [17] plus 4 fuera de catálogo]

1997

*Remedios Varo. Pinturas*

Banco de la República

*Galería Enrique Guerrero

Biblioteca Luis Ángel Arango

Bogotá, de  junio a septiembre [15]

Galería Enrique Guerrero

[inauguración]

México D. F. (a) , de octubre a noviembre

1999

*Remedios Varo*

Isetan Museum of Art

*Periódico *The Tokyo Shimbun*

Tokio, 10 al 25 de junio [67]

*Denki-Bunka-Kaikan*

*The Chunichi Shimbun

Tokai Television Broadcasting

Co. Ltd. Chuden Bldg. Co. Inc.

Nagoya, Alchi, 27 de julio al 15 de agosto

The Museum of Modern Art

*The Museum of Modern Art/ *The Tokyo Shimbun*

Kamakura, Kanagua

21 de octubre al 28 de noviembre

2000

*The Magic of Remedios Varo*

National Museum of Women in the Arts

Washington D. C., 9 de febrero al 29 de mayo [77]

Fine Arts Center Museum

Chicago, 16 de junio al 20 de agosto [70]

2000/ 2001

*Remedios Varo*

[obra en préstamo]

Museo de Arte Moderno

Colección Isabel Gruen Varsoviano

[in memoriam]

México D. F. (a), a partir de octubre de 2000 [39]

2001

Donación a la Nación Mèxicana de 39 obras plásticas de la autoría de Remedios Varo

Museo de Arte Moderno

México D. F.

2008

*Remedios Varo: cinco llaves*

*Museo de Arte Moderno*

**Tere Arcq*

*México D. F.*

*Remedios Varo. Arquitectura del delirio* (2008-2009)

Museo de Arte Moderno

*Iñaki Herranz

México D. F., de 9 de octubre 2008

2009/ 2010

*Remedios Varo y la literatura* (2009-2010)

*Alberto Blanco

Museo de Arte Moderno

México D. F.

2011

*Remedios Varo: Indelible fables*

Frey Norris Contemporary & Modern

San Francisco, 5 de noviembre al 22 de diciembre

2013

*Remedios Varo: La dimensión del pensamiento*

Museo de Arte Moderno

*MAM/ Marisol Argüelles

México D. F., noviembre

2015

*Remedios Varo: La dimensión del pensamiento*

Museo de Las Artes de la Universidad de Guadalajara

*MAM/ MUSA

Guadalajara, de 22 de mayo a 30 de agosto

2016/ 2017

*Remedios Varo. Apuntes y Anéctodas de una colección*

Museo de Arte Moderno

México D. F., de 8 de septiembre 2016 a 12 de febrero de 2017

Museo de Arte e Historia

Guanajuato, de 25 de marzo a 25 de junio 2017

2018

*Adictos a Remedios Varo*

Museo de Arte Moderno

*MAM/ Marisol Argüelles

México D. F., 18 de octubre de 2018 a febrero de 2019

2020

*Remedios Varo. Constelaciones*

Museo de Arte Latinoamericano

*MALBA/ MAM/ Carlos A. Molina/ Victoria Giraudo

Buenos Aires, de 6 de marzo a 15 de junio de 2020.

## 15.5.2. Exposiciones colectivas

Símbolos

- * Organizadores/ Curaduría
- [ ] numero de obras expuestas
- ( ) exposiciones en el mismo año

1930

*Dibujos*

Unión Española de Dibujantes

Madrid, noviembre [1]

1934

Colectiva de Estudiantes

Academia de San Fernando

Madrid

1935

*Exposición de dibujos*

[con José Luis Florit]

Bajos de Café en la Gran Vía

Madrid, [10 aprox.]

1936

*Exposició Logicofobista*

Galería  Catalònia

*ADLAN

Barcelona, mayo [3]

*Exposition Surréaliste d'Objets*

Galerie Charles Ratton

[fuera de catálogo]

París, mayo [1]

*Fantastic Art, Dada, Surrealism*

The Museum of Modern Art

*Alfred H. Barr, jr.

Nueva York, diciembre [1]

1937

*Exposition Internationale du Surréalisme*

Nippon Salon

*Revue Mizué/ *Shūzō* Takiguchi

Tokio, junio [1]

*Surrealist Objects & Poems*

London Gallery

Londres, noviembre [1]

1938

*Exposition Internationale du Surréalisme*

Galerie Beaux Arts

*André Breton y Paul Éluard

París, enero [1]

*Exposition Internationale du Surréalisme*

Galerie Robert

*Kristians Tonny

Amsterdam, junio [1]

1940

*Exposición Internacional del Surrealismo*

Galería de Arte Mexicano

*André Breton, César Moro y Wolfgang Paalen

México D. F., enero [1]

(itinerante en San Francisco, Nueva York y Lima)

*Surrealism Today*

Zwemmer Gallery

Londres, junio [1]

1942

*First Papers of Surrealism*

Auspiciada por el Coordinating Council of French Relief Societes

Whitlaw – Reid Manston

*André Breton y Marcel Duchamp

Nueva York, octubre [1]

1947

*Le Surréalisme en 1947*

Galerie Maeght

*André Breton y Marcel Duchamp

París, junio [1]

1955

*Seis pintoras*

Galería Diana

México D. F., julio [2]

1956

*Salon Anual Frida Kahlo*

Galería de Arte Contemporaneo

*Lola Álvarez Bravo

México D. F. (b), julio [1]

*Españoles Residentes en México*

Galerña Artistas Unidos

Embajda de la Republica Española

México D. F. (c), octubre [1]

1957

Galería Excélsior

*Francisco y Alicia Zendejas

México D. F., [1]

1958

Galería Antonio Souza

México D. F. (a), junio [1]

Galería Proteo

México D. F. (b), junio [1]

Galería de Arte Mexicano

México D. F. (c), junio [1]

*Arte Mexicano*

Exposición inaugural

Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes

*INBA

México D. F. (d), octubre [1]

*Primer Salón de la Plástica Femenina*

Galerías Excélsior

*Francisco y Alicia Zendejas

México D. F. (e), octubre [2]

1959

*Fifth Internacional Art Exhibition*

Metropolitan Art Gallery

*The Mainichi Newspapers

Tokio, mayo [1]

(itinerante en Osaka, Nagoya, Fukuoka y otras cinco ciudades)

*Primer Salón Nacional de Pintura*

Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes

*INBA

México D. F., septiembre [1]

*Ocho pintores*

Galerías Excélsior

*Francisco y Alicia Zendejas

México D. F., noviembre [2]

1960

Colectiva de Animales

Galerías Diana

México D. F. (a), marzo [1]

*Homenaje a Frida Kalho*

Galerías Romano

México D. F. (b), agosto [1]

*Pintoras y Escultoras de México*

Galerías Romano

México D. F. (c), septiembre [1]

*Segunda Bienal Interamericana de México*

Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes

*INBA

México D. F. (d), septiembre [2]

*Exposición Retrospectiva de Pintura Mexicana*

Museo de Ciencias y Artes

Ciudad Universitaria UNAM

*III Conferencia General de la Asociación Internacional de Universidades

México D. F. (e), septiembre [1]

*Mexican Art*

The Vancouver Art Gallery

*INBA /OPICANAM /INI

Vancouver, noviembre [2]

1961

*Mexican Art*

The National Gallery of Canada

Ottawa, enero

The Montreal Museum of Fine Arts

Montreal, febrero

*Pintura mexicana contemporánea de la Galería Antonio Souza*

Instituto de Arte Contemporáneo

México D. F. abril [1]

Colectiva inaugural

Galería Juan Martín

México D. F. (a), junio [3]

*El Retrato Mexicano Contemporáneo*

Museo Nacional de Arte moderno/ Palacio de Bellas Artes

*INBA

México D. F. (b), agosto [1]

*Exposición Pro-Prisioneros  Políticos de España*

Ateneo Español

México D. F. (c), octubre [1]

1962

*Segundo Salón de la Plástica Femenina*

Galerías Excélsior

*Francisco y Alicia Zendejas

México  D. F.(b), febrero [1]

Colectiva inaugural

Galería Novedades

México  D. F. (c), junio [4]

*Artistas catalanes*

Galerías Excélsior

*Orfeo Catalá / Institut Catalá de Cultura

México D. F. (d), junio [7]

1963

*Los Amantes*

Galería Copenhague

México D. F., octubre [1]

1964

*El Dibujo Mexicano de 1847 a Nuestros Días*

Museo Nacional de Arte Moderno/ Palacio de Bellas Artes

*INBA

México D. F.(b), marzo [2]

1966

*Autorretrato y obra*

Museo de Arte Moderno

*INBA

México D. F. (a), febrero [2]

*Pintura Mexicana de Hoy*

*Facultad de Química, Ciudad Universitaria

50 aníversario de la Facultad de Química UNAM

México D. F. (b), septiembre [2]

1967

*Frida Kahlo acompañada de Siete Pintoras*

(Homenaje a Frida Kahlo)

Museo de Arte Moderno

*INBA

México D. F.(a), julio [5]

*Surrealismo y Arte Fantástico en México*

Galería Aristos

*UNAM

México D. F. (b), julio [4]

1968

*Dada, Surrealism & Their Heritage*

Museum of modern Art

William S. Rubin

Nueva York, marzo [1]

Los Angeles, County Museum

Los Ángeles, julio

Chicago Art Institute

Chicago, octubre

1971

*Surrealismo y Arte Fantástico*

Museo de Arte Moderno

V Congreso Mundial de Psiquiatría

México D. F. (b), noviembre [12]

1972

*Der Surrealismus, 1922-1942*

Haus der Kunst

Munich, marzo [1]

*Le Surréalisme 1922-1942*

(ampliada) Musée des Arts Decoratifs

París, junio [1]

*El Artista como Modelo*

Sala Nabor Carrillo

*Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales

México D. F., abril [1]

1973

*El Arte del Surrealismo*

Museo de Arte Moderno

*International Council of the MOMA, New York

México D. F., enero [1]

(itinerante)

Cincinnati Collects Paintings

Cincinnati Art Museum

Cincinnati, marzo [1]

1975

*La Mujer como Creadora y Tema del Arte*

Museo de Arte Moderno

*Año Internacional de la Mujer/ INBA

Mèxico D. F. (a), junio [8]

*El Surrealisme a Catalunya 1925-1975*

Galería Dau al Set

Barcelona, octubre [1]

*Pintores y Escultores Republicanos en México*

Galería de Mercedes y Jordi Gironella

México D. F.(b), octubre [1]

1978

*Dada & Surrealism Reviewed*

Hayward Gallery

*Arts Council of Great Britain

Londres, enero [1]

*Pintores que Venidos de otras Latitudes se Arraigaron en México*

Museo de Arte Moderno

*INBA

Mèxico D. F., octubre [2]

1979

*Obra Plástica del Exilio Español en México 1939-1979*

Museo de San Carlos

*INBA

México D. F., noviembre [3]

1980

*L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*

Ufficio della Esposizione di Lombardia

Milán, primavera [2]

1981

*Lo Feminino y lo Eterno*

Oficinas Generales

* Industrias Resistol

México D. F., julio [3]

*Permanence du Regard Surréaliste*

Espace  Lyonnais d'Art Contemporain

Lyon, [1]

1983

*El exilio español en México*

Palacio de Velázquez

Madrid, enero [2]

1984

*Artistic Collaboration in the Twentieth Century*

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

Washington D. C., julio [3]

Milwaukee Art Museum

Milwaukee, noviembre

1985

*Artistic Collaboration in the Twentieth Century*

J. B. Memorial Museum (Speed Art Museum)

Louisville, febrero

*Women Surrealists*

Jeffrey Hoffeld & Co. Gallery

Nueva York, abril [1]

1986

*Los Surrealistas en México*

Museo nacional de Arte

*INBA/ SEP

México D. F., julio [7]

Museo de Monterrey

Monterrey, octubre

*Demi-Stock*

Galerie 1900-2000

*Marcel Fleiss

París, [1]

*Women Artists of the Surrealist Movement*

Baruch College Gallery

City University of New York

Nueva York (b), octubre [1]

Fine Arts Center Gallery

State University of New York

Story Brook, noviembre

1987

*XIX Bienal de São Paulo*

Pavillão Engenheiro Armando de Arruda Pereyra

Fundaçao Bienal de São Paulo

São Paulo, octubre [1]

*Regards sur Minotaure*

Musée Rath

Ginebra, octubre [1]

*La Femme et le Surréalisme*

Musée Cantonal des Beauz-Arts

Lausana, noviembre [4]

1988

*Regards sur Minotaure*

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

París, marzo [1]

*Surrealisme a Catalunya 1924-1936*

Centre d'Art Santa Mònica

Barcelona, mayo [5]

*Surrealismo en Catalunya 1924-1936*

Sala Velázquez de Caja de Barcelona

Madrid (b), octubre

1989

*Obra plástica del exilio español en México, 1939-1989*

50 aniversario

Ateneo Español de México

México D.F.

*Philippe Soupault, le Voyageur magnétique*

Galerie de la Ville de Montreuil

Montreuil, febrero [1]

*Art in Latin America 1820-1980*

Hayward Gallery

*South Bank Centre/ Christie' s

Londres, mayo [1]

*I Surrealisti*

Palazzo Reale

*Arturo Schwarz

Milán, junio [6]

*Destierros y otros lienzos*

Galería Tonalli

México D. F. (a), agosto [1]

*50 años de Exilio Español*

Museo de San Carlos

*INBA

México D. F. (b), septiembre [2]

*El collage surrealista en España*

Museo de Teruel

Teruel, septiembre [5]

*Art in Latin America*

Moderna Museet

National Swedish Art Museum

Estocolmo, septiembre [1]

1989/ 1990

*Art en Iberoamérica 1820-1980*

Palacio de Velázquez

Ministerio de Cultura

Madrid, 14 de diciembre de 1989 a 4 de marzo de 1990 [1]

*Museo de Arte Moderno 25 anos 1964-1989*

Museo de Arte Moderno

CNA/ INBA

México D. F. (c), diciembre [2]

*Die Surrealisten*

Schirn Kunsthalle

Frankfurt, diciembre [6]

*El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*

Centro Atlántico de Arte Moderno

Las Palmas de Gran Canaria, diciembre [5]

1990

*El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*

Fundación Mapfre Vida

Madrid, marzo

*Octavio Paz/ Los privilegios de la Vista*

Centro Cultural/ Arte Contemporáneo

México D. F. (a), marzo [3]

*El Objeto Surrealista en España*

Museo de Teruel

Teruel, septiembre [2]

*Anxious Visions. Surrealist Art*

University Art Museum

Berkeley, octubre [1]

*Mexican Painting 1950-1980*

IBM Gallery of Science and Art

CNA/ INBA/IBM

Nueva York (b), octubre [2]

*Mexican masters*

CDS Gallery

New York, del 6 de octubre al 29 de diciembre

*Los Dalís de Dalí*

Centro Cultural Arte Contemporáneo

México D. F. (b), noviembre [1]

1990/ 1991

*Women in Mexico*

National Academy of Design

*Centro Cultural / Arte Contemporáneo

Nueva York (a), 27 de septiembre al 2 de diciembre de 1990 [5]

*La Mujer en México*

Centro Cultural/Arte Contemporáneo

México D. F. (a), enero de 1991 [5]

Museo de Monterrey

Monterrey, primavera  a junio de 1991 [5]

*L'Objecte Surrealista a Espanya*

Sala Plaça Catalunya de la Fundació Caixa de Barcelona

Barcelona, febrero [2]

*Pintura Mexicana 1950-1980*

Museo de Monterrey

CNA/INBA/IBM

Monterrey (a), febrero [2]

Instituto Cultural Mexicano

San Antonio, abril

*El Collage*

Centro Cultural / Arte Contemporáneo

México D. F. (b), junio [1]

*André Breton: la Beauté Convulsive*

Musée National d'Art Moderne

Centre National d'Art Moderne

París, agosto [1]

*André Breton y el Surrealismo*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Madrid, octubre [1]

1992

*Asamblea de Ciudades*

Museo del Palacio de Bellas Artes

*CNA/INBA

México D. F. (a), enero [1]

*Nuevo acervo 1990-1992*

*Museo de Arte Moderno INBA

México D. F. (b), diciembre [4]

1993

*Latin American Paintings & Highlights from Christie's Spring Sales*

Museo de Arte Contemporáneo MARCO

*Christie's

Monterrey (a), abril [1]

Museo Rufino Tamayo

México D. F., abril

*Lateinamerika und der Surrealismus*

Museum Bochum

Bochum, mayo [4]

*Assignment Rescue. The Story of Varian Fry and the Emergency Committee*

The United States Holocaust Memorial Museum

Washington D. C., junio [1]

*Die Welt der Frida Kahlo*

Schirn Kunsthalle

Frankfurt, marzo [2]

*The Blue House. The World of Frida Kahlo*

Schirn Kunsthalle

Frankfurt, 6 de marzo al 23 de mayo

*The Museum of Fine Arts

Houston, 6 de junio al 29 de agosto

*Objeto-Sujeto. Arte Objetual*

Museo Regional de Guanajuato

Alhondiga de Granaditas

*FIC/ Curare

Guanajuato, octubre [1]

*Regards des Femmes*

Musée d'Art Moderne

*Festival Europalia 93

Lieja, 15 de octubre al 1er de deciembre , [5]

*Cien Pintores Mexicanos*

Museo de Arte Contemporáneo

MARCO/ Banco Mexicano

*Luis Carlos Emerich

Monterrey (b), octubre [2]

1994

*La Medicina y el Arte*

Museo Franz Meyer

Academia Nacional de Medicina

México D. F. (b) [1]

*Joyas en Papel de Grandes Maestros Mexicanos*

Galería Arvil, XXV aniversario

México D. F. (c), 14 de julio [1]

*El Surrealismo en España*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Madrid, [2]

Kunsthalle

Dusseldorf, Alemania, febrero de 1995

Kunsthalle

Viena, Austria, mayo

Galleria d'Arte moderna e contemporanea Palazzo Forti

Verona, Italia, julio

Auditorio Galicia

Santiago de Compostela, España, noviembre

1994/ 1995

*Exposición permanente*

Museo de Arte Moderno

*INBA

México D. F. (d), [5]

*Compulsivamente yo autorretrato*

Universidad de Monterrey

*Guillermo Sepúlveda.

Monterrey, de septiembre a octubre

*El surrealismo en España*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Madrid, 18 de octubre de 1994 al 9 de enero de 1995

1995

*Cinco Mujeres*

Galería Arvil

México D. F., 28 de junio al 22 de julio [10]

1995/ 1996

*Latin American Women Artists 1915-1995*

Milwaukee Art Museum

Milwaukee, 3 de marzo al 28 de mayo de 1995 [6]

Phoenix Art Museum

Arizona, julio de 1995

Denver Art Museum

Denver, Colorado, octubre de 1995

National Museum of Women in the Arts

Washington D. C., febrero de 1996

Center for the Fine Arts

Miami, Florida, junio de 1996

1996/ 1997

*50 Mujeres en la Plástica de México*

Galería Metropolitana

*UAM

México D. F. (a), [1]

*Buñuel: la Mirada del Siglo*

Palacio de Bellas Artes

*INBA

México D. F. (b), noviembre [1]

*Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres  Exquisitos*

Museo Thyssen Bornemisza

Fundación Colección Thyssen Bornemisza

Madrid, noviembre de 1996 a febrero de 1997 [4]

1997

*Exposición permanente*

[en préstamo]

Museo de Arte Moderno

*INBA

Mexico D. F. (b), [4]

*Le Surréalisme et l'Amour*

Pavillon des Arts Porte Lambuteau

Les Halles, París, 6 de marzo al 18 de junio [2]

*Un listón alrededor de una Bomba. Una mirada sobre el Arte Mexicano: André Breton*

Museo Casa Estudio Diego Rivera

*INBA/ Embajada de Francia

México ( c ), junio a julio [1]

[*L'Art magique*, publicado por Breton]

Museo Regional de Guadalajara

Guadalajara, septiembre

*Esteban Francés 1913-1976*

*Fundación Eugenio Granell

Santiago de Compostela, [1]

*Homenaje a Carlos Pellicer*

Museo de Arte Moderno

*INBA

México D. F. (d), 12 de agosto al 4 de noviembre [4]

*Sotheby's*

Nueva York (a), 25 y 26 de noviembre [1]

1997/ 1998

*Exposición permanente*

[en préstamo]

National Museum of Women in the Arts

Washington, D. C. (a), [1]

*Artists on the Road Travel as Source of Inspiration*

National Museum of Women in the Arts

Washington D. C. (b), 1 de octubre al 31 de mayo [1]

*Assignment Rescue. The Story of Varian Fry and the Emergency Committee*

The Jewish Museum

Nueva York (b), 4 de diciembre [1]

1997/ 1998

*Les avantguardes fotogràfiques a Espanya, 1925-1945*

*Fundación la Caixa de Barcelona y Lérida

Centro Cultural de la Fundació "La Caixa

Barcelona, 17 de septiembre al 9 de noviembre de 1997

Sala de la Fundación la Caixa

Palma

Sala Girona de la Fundació "La Caixa

Gerona, 28 abril al 31 de mayo de 1998

1998

*El Surrealismo y la Guerra Civil Española*

*Emmanuel Guigon*

Diputación/ Museo de Teruel

Teruel, 30 de octubre  al 1er de diciembre

*Istmos: vanguardias españolas 1915-1936*

Caja Madrid Fundación

Madrid

*Femenino plural: arte de mujeres al borde del tercer milenio*

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires, 8 de marzo al 10 de abril

*Beyond Belief: Modern Art and the Religious Imagination*

National Gallery of Victoria

Australia, 24 de abril al 26 de julio [1]

*Mirror-Images: Women. Surrealism and Self-Representation*

MIT List Visual Arts Center

Cambridge, 9 de abril al 28 de junio [3]

Miami, Art Museum

Miami, 18 de septiembre al 29 de noviembre

1999

*Claves del arte latinoamericano : Colección Costantini*

Fundación "La Caixa"

Madrid

*Mirror-Images: Women. Surrealism and Self-Representation*

San Francisco Museum of Modern Art

San Francisco, 28 de enero al 20 de abril

*Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española*

Fundación Cultural Mapfre Vida, D.L.

Madrid, 10 de febrero al 18 de abril

*Jeu du Dessin Communiqué*

[André Breton, Nicolas Calas, Remedios Varo, Benjamin Péret et al.]

Galerie 1900-2000

París, 9 de septiembre al 16 de octubre [serie de dibujos comunicados] [1]

2000

*60 Aniversario del Exilio Español (1939-1999). Obra plástica*

Ateneo Español de Mèxico

México D. F.(b), [1]

*Plástica Mexicana en Bellas Artes*

*INBA

México D. F. (c), [1]

2000/ 2001

*Exposición permanente*

[en préstamo]

National Museum of Women in the Arts

Washington D. C., [1]

2000/ 2001

*Exposición permanente*

[en préstamo]

National Museum of Women in the Arts

Washington D. C., [1]

2003/ 2004

Colectiva de Mujeres Mexicanas

(Leonora Carrington, Maria Izquierdo, Kati Horna, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo)

Bunkamura Museum of Art, Tokio

Suntory Museum, Osaka, Nagoya

City Art Museum, Nagoya, Museum of Art, Kochi

2009

*Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*

Manchester Art Gallery

Manchester, 26 de septiembre 2009 a10 de enero de 2010

2009/ 2010

*Después de la alambrada: el arte español en el exilio 1939-1960*

Paraninfo de la Universidad

Zaragoza, de octubre a diciembre de 2009

Museo de Bellas Artes y Palacio de la Merced

Córdoba, diciembre de 2009 a febrero de 2010

Centro Cultural de La Nau de la Universitat de València

Valencia, febrero a abril de 2010

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

Badajoz, mayo a julio de 2010

2010

*Surreal Friends*

Pallant House Gallery

Chichester

Sainsbury Center for the Visual Arts

Norwich, UK, 19 de junio al 12 de septiembre

2011

*The colour of my dreams : the Surrealist revolution in art/ Ceci est la couleur de mes rêves*

Vancouver Art Gallery

Vancouver, 28 de mayo al 25 de septiembre

*Remedios Varo y sus contemporáneas*

*Museo de Arte Moderno/ Daniel Garza Usabiaga

México D. F., 25 de marzo a 7 de agosto

2011/ 2012

*Figuras de la exclusión*

*Una mirada desde la imagen religiosa/ Una mirada desde el género*

Museo Nacional de Escultura/ Museo Patio Herreriano

Valladolid, 9 de noviembre de 2011 al 22 de enero de 2012

2012

*Au pays des merveilles. Les aventures surréalistes de femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis*

Musée Nationale des Beaux-Arts

*Tere Arcq

Quebec, mayo a agosto

2012/ 2013

*In Wonderland MAM. Mujeres surrealistas en México y Estados Unidos*

Museo de Arte Moderno

*Tere Arcq y Ilene Susan Fort

México D. F., octubre 2012 a enero 2013

2013

*El surrealismo y el sueño*

*Museo Thyssen-Bornemisza

Madrid, 8 de octubre de 2013 al 12 de enero de 2014

2014

*Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967/ Defying stability: artistic processes in Mexico, 1952-1967*

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

México, D.F., 27 de marzo al 3 de agosto de 2014

*Kunst und Alchemie: das Geheimnis der Verwandlung*

Stiftung Museum Kunstpalast

Düsseldorf, 5 de abril al 10 de agosto

2014/ 2015

*Octavio Paz y el arte: en esto ver aquello*

Museo del Palacio de Bellas Artes:

México D.F., 11 de septiembre de 2014 al 4 de enero de 2015

2015

*Frida Kahlo. Conexiones con mujeres surrealistas en México*

Instituto Tomie Ohtake

*Tere Arcq

São Paulo, Brasil, septiembre a diciembre

2016

*Frida Kahlo. Conexiones con mujeres surrealistas en México*

Fundación La Caixa

*Tere Arcq

Río de Janeiro, enero a marzo

Fundación La Caixa

*Tere Arcq

Brasilia, abril a junio

*Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

*María Dolores Jiménez-Blanco

Madrid, 26 de abril al 26 de septiembre

2017

*Surrealist women and their connection with Catalonia*

Galería Mayoral

Barcelona, 12 de enero al 1er de abril

2017/ 2018

*Somos plenamente libres : las mujeres artistas y el surrealismo : Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germaine Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadja, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo, Unica Zürn*

Museo Picasso

*José Jiménez

Málaga, 9 de octubre  de 2017 al 28 de enero de 2018

2019

*Surrealismo en México*

Galería Di Donna

New York, 25 de abril a 29 de junio

# Bibliografía

## Textos autógrafos de Remedios Varo


Varo, R. (s. f.). Apuntes de proyectos. En Castells-Molina, I. (1994), [1997], (2009), (pp. 113-114).

Varo, R. (pseudónimo Hälikcio von Fuhrängschmidt). [1965], (1970). *De Homo Rodans*, (ed. facsímil del manuscrito por Somolinos, Jan). México, D. F.: Calli-Nova; (2010). De Homo Rodans. En Mendoza-Bolio, E. (2010), (pp. 193-198).

Varo, R. (s. f. ). Escritos sobre los cuadros. En Varo, B. (1990), (pp. 235-238). Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros. En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.). [1994], (2008); Notas escritas al reverso de un dibujo o de fotografías de sus pinturas. En Mendoza-Bolio, E. (2010), (pp. 161-192).

Varo, R. (s.f.). Escritos. En Varo, B. (1990), (pp. 239-249).

Varo, R. (s. f.), (1986, otoño). Carta. Tribulaciones de un adepto del grupo "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana". *México en el arte*, (14), 25-26; Cartas 2, 5-6, 11-13, 15-16. En Varo, B. (1990), (pp. 211-212, 215-221, 225-228, 229-233); Cartas 1-13. En Castells-Molina, I. (1994), [1997], (2009), (pp. 76-100); Cartas 1-2. En Mendoza-Bolio. E. (2010), (pp. 227-230).

Varo, R. (s. f.). (1986, otoño). Consejos y recetas. Para provocar sueños eróticos. *México en el arte*, (14), 22-23. En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 63-64); Castells-Molina, I. [1994], (1997), (2009), (pp.107-109); (1998) A Recipe: How to Produce Erotic Dreams. En Rosemont, P. (1998), (p. 280); En Mendoza-Bolio, E. (2010), (pp. 212-214).

Varo, R. (s. f.). El caballero Casildo Martín de Vilboa. En Castells-Molina, I. [1994], (1997), (2009), (pp. 111-112); en Mendoza Bolio, E. (2010), pp. 199-200.

Varo, R. (s. f.). Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent. En Castells-Molina, I. [1994], (1997), (2009), (pp. 110-111).

Varo, R. (s. f.).Proyecto para una obra teatral. En Castells-Molina, I. [1994], (1997), (2009), (pp. 97-106).

Varo, R. (s. f.). Relatos. En Mendoza-Bolio, E. (2010), (pp. 203-225).

Varo, R. (s. f.). Sueños 1- 10. En Castells-Molina, I., [1994], **(**1997), (2009), (pp. 113-133).

Varo, R. (s. f.). Tres ejemplos de escritura automática. En Castells-Molina, I., [1994], (1997), (2009), (pp. 115-119).

Varo, R (s.f.). Una entrevista inédita. En Castells-Molina, I. [1994], (1997), (2009), (pp. 67-68).

Varo, R. y Carrington, L. [antes de octubre 1963]. [El Santo Cuerpo Grasoso] (manuscrito). En Mendoza-Bolio, E., (2010), (pp. 233-261).

## Textos sobre Remedios Varo


A. F. P. (2008, 19 de noviembre). Varo bate récord y Tamayo faltó a la cita en subasta llena de sorpresas. *Nacion.com.* Recuperado de http://www.nacion.com/viva/2007/noviembre/19/genteya-071119190445.nfi5cbes.html

A. P. (1990, 3 de mayo). Cuadro de Remedios Varo establece récord mundial. *El Nacional*, 19. Recuperado de http://www.nacion.com/viva/2007/noviembre/19/genteya-071119190445.nfi5cbes.html

Abastecedora de Impresos, S. A., México. (1948, 21 de febrero); (1948a, 2 de julio). En Varo, B. (1990), (pp. 222-223). En Arcq, (2008), (pp. 7-9).

Abellán, J. L., Reyes-Heroles, J. y Solana, J. (1983). *El exilio español en México*. Madrid: Ministerio de la Cultura.

Abelleyra, A. (1991, 7 de febrero). Presentan hoy cien obras del MAM. *La Jornada*, 35.

Abelleyra, A. (1994, 21 de febrero). Albergará el MAM la más amplia muestra de la obra de Remedios Varo. *La Jornada*, 25.

Abelleyra, A. (1994a, 22 de febrero). Remedios Varo se resistió al dictado del grupo surrealista: Gruen. *La Jornada*, 27.

Abelleyra A. (1994b, 24 de febrero). Varo halló en la marginalidad un espacio excitante para trabajar: Janet Kaplan. *La Jornada*, 26.

Abelleyra A. (1994c, 9 de noviembre). Remedios Varo. Una entidad femenina soberana: Tibol. *La Jornada*, 32.

Ades, D. y Sylvester, D. (1978). *Dada and Surrealism Reviewed*. London: Hayward Gallery.

Ades, D. (coord.). (1989). *Arte en Iberoamérica 1820-1890*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofia; *Art in Latin America: The Modern Era 1820-1980*. New Haven: Yale University Press.

Ades, D. (coord.). (2011). *The Colour of my Dreams: the Surrealist Revolution in Art.* Vancouver: Vancouver Art Gallery.

*Adictos a Remedios Varo.* (2018), catálogo de la exposición (México D. F., 2018-2019). México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Aizpúrua, J. M. y Naranjo, J. (1997). *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya, 1925-1945.* Barcelona: Fundación la Caixa.

Alario-Trigueros, M. T. (2008). *Arte y Feminismo*. Donostia, San Sebastián: Nerea.

Alcantara, E. (1996, 8 de julio). La pintura de Remedios Varo, mundo onírico que atrae poderosamente el espectador. *Gaceta de la UNAM*, 16-17.

Alcubilla, J. L. (1983, 8 de octubre). El surrealismo ha existido, existe y existirá. Entrevista con Walter Gruen. *Unomásuno*, (310), 6-7.

Allmer, P. (coord.). (2009). *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*. Munich: Prestel.

Álvarez, P., Castillo, G., Ramos, J. y Toledo, F. (coords). (1993). *El alcaraván.* Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, (13-18). Oaxaca: Ediciones Toledo. Recuperado de https://books.google.it/books/about/El_alcarav%C3%A1n.html?id=SnldAAAAMAAJ&redir_esc=y

Amarante, L., Facio, S., Glusberg, J., Kalenberg, Á., Ivelic, M. y Pérez, D. (1998). *Femenino plural: Arte de mujeres al borde del tercer milenio.* Valencia: Generalitat Valenciana.

Andrade, L. (1984, diciembre). La Pintura surrealista en México: Cronología mínima. *México en el arte*.

Andrade, L. (1985, diciembre). Tres mujeres del surrealismo. *México en el arte*, (11), 28-31.

Andrade, L. (1986). Remedios Varo y la alquimia. *México en el arte*, (14), 67-69.

Andrade, L. (1987). *Remedios Varo y su relación con la alquimia.* [Tesis de Licenciatura]. Instituto de Investigaciones Estéticas, México D. F.

Andrade, L. (1987a). *Le Mythe de l'histoire, l'histoire du mythe: La Femme et le Surréalisme au Mexique*. En *La Femme et le Surréalisme.* (1987), (pp. 85-89).

Andrade, L. (1990). *Remedios Varo y la alquimia.* [Tesis de Maestría]. Universidad Iberoamericana, México D. F.

Andrade, L. (1991). Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron. En *Remedios Varo. Arte y literatura.* (1991), (pp. 33-41).

Andrade, L. (1992, 29 de marzo). Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron. *Tiempo libre*, 22-28.

Andrade, L. (1996). *Remedios Varo: Las metamorfosis.* México, D. F.: Consejo Nacional para la cultura y las artes, Círculo de Arte.

Andrade, L. (2000, 4 de junio). Remedios Varo. Sueño del nuevo mundo. *Excélsior*, 2- 3.

Andrade, L. (2003). *Siete inmigrados del surrealismo.* México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Andújar, M. (1974, septiembre-diciembre). Remedios Varo: La gran pintura de hielo y fuego. *El Urogallo.*

Andújar, M., González, J., Granell, E. F., Kaplan, J. A., Paz, O., Santos-Torroella, R., Seseña, N., Tibol, R. y Varo, B. (1988). *Remedios Varo.* Madrid: Fundación Banco Exterior.

Andújar, M. (1988). Remedios Varo: Invocación y evocación. En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 67-69).

*Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, catálogo de la exposición (Manchester, 2009-2010). Munich: Prestel.

Angier, N. (2000, 11 de abril). Scientific Epiphanies Celebrated on Canvas. National Museum of Women in the Arts Exhibit. *New York Times*, D5(N), F5(L).

Anguiano, R. (1966, 4 de septiembre). La Pintura mexicana y las modas pictóricas. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 7-8.

Antequera, J. L. (2007- 2008). Remedios Varo (1908-1963): El viaje interior. *Espacio, tiempo y forma, 7* (20/ 21), 341-361.
Recuperado de http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1017/Documento.pdf

Anzures, R. (1956, 2 de diciembre). Poesía, magia y surrealismo: Leonora Carrington, Remedios Varo. *Cuadernos médicos*, *II* (3), 29-40.

Arcq, T., Bogzaran, F., Engel, P., Kaplan, J. A., Gruen, W., Lisci, S., Moreno-Villarreal, J. y Ruy-Sánchez, A. (2008). *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo.* México D. F.: Artes de México y del Mundo SA; (2015). Girona: Atalanta.

Arcq, T. (2008). Remedios Varo y la casa Bayer. En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 7-11).

Arcq, T. (2008). En busca de lo milagroso. En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 19-86).

Arcq, T. (2010). Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo. En *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. (2010), (pp. 98-115).

Arcq, T., Johnson, N., Moorhead, J., Raay, S. van, Rodriguez-Rivera, A. y Kusunoki, S. M., (2010). *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna.* London: Lund Humphries Pub Ltd.

Arcq, T. (2013). Hacia la creación de un modelo del universo: La influencia de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky en la obra de Remedios Varo. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.). (2013), (pp. 63-76).

Arellano, I., Farré-Vidal, J. y Mendoza Bolio, E. [2009] (2011). *Una lectura en imágenes de «El gran teatro del mundo» de Calderón: Los diseños de Remedios Varo.* Pamplona: GRISO-Universidad de Navarra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Argüelles, M. (2018). Adictos a Remedios. Un primer acercamiento a su archivo personal. En *Adictos a Remedios Varo*. (2018), (pp. 185-211).

Argüelles, M., Aysleth, C., Bradu, F., Matus, A. y Navarrete, S. (2018). *Adictos a Remedios Varo.* México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Arjona Huelgas, A. y Ramos, L. A. (2018). Catalogación. En *Adictos a Remedios Varo.* (2018), (pp. 17-176).

*Arte en Iberoamérica.* (1989), catálogo de la exposición (Londres, 1989; Estocolmo, 1989; Madrid, 1989-1990). Madrid: Turner, D.L. 1989.

Artes plásticas: Remedios Varo. (3 de octubre de 1962). *Cuadernos de Bellas Artes*, Ciudad de México, (72).

Asenjo, N. (5 de marzo de 1987). Remedios Varo y sus Tejeduras de Alquimia. *El Nacional.*

Atamoros, N. (1971, 9 de noviembre). La Eternidad, la Muerte, la Naturaleza y el Cosmos estaban en el pensamiento de Remedios Varo, dice Walter Gruen. *Excélsior*, 1b-2b.

Aub, M. (1963, diciembre). Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo. *Revista de la Universidad de México*, *18* (4), 22-25.

Aub, M. (s. f.). *Prosa para Remedios Varo: Los cuernos de la luna.* [texto mecanografiado]. Archivo de Walter Gruen y Anna Alexandra Varsoviano, México D. F.: Museo de Arte Moderno.

Ballestín-Cucala, C. (2012). *Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun.* Universidad de Zaragoza (pp. 328-338). Recuperado de https://it.scribd.com/document/96069549/C-Ballestin-Dos-Mujeres-Del-Entorno-Surrealista-R-Varo-y-C-Cahun

Barreda, C., Gruen, W. y Xirau, R. (1971). *Obra de Remedios Varo 1913-1963.* México D. F.: Museo de Arte Moderno.

Bartolozzi, F. [1986], (1990). Entrevista. En Varo, B. (1990), (pp. 38-40).

Belton, R. J. (1990-1991, otoño-invierno). Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo, Abbeville, 1988, Review. *Woman's Art Journal*, *11* (2), 35-36.

*Benjamin Péret et les Amériques*. (2009), catálogo de la exposición (Paris, 2009). Lyon: Association des amis de Benjamin Péret.

Berdeja, J. L. (1994, 11 de febrero). Sale a la luz la obra escrita de Remedios Varo. *El Universal* 1, 4.

Berdeja, J. L. (1994a, 6 de noviembre). Catálogo razonado de la obra de Remedios Varo. *El Universal*, 1, 4.

Berdeja, J. L. (1994b, 9 de noviembre). Catálogo criticado. El de Remedios Varo. Elogios y observaciones por parte de los presentadores. *El Universal*, 1, 4.

Billeter E. y Pierre, J. (coords.). (1987). *La Femme et le Surréalisme*. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux Arts.

Billeter, E. y Poniatowska, E. (coords.), (1993). *The World of Frida Kahlo: The Blue House.* Frankfurt: Schirn Kunsthalle.

Billeter, E. (1994, 14 de julio). *Joyas en papel de grandes maestros mexicanos.* México D. F.: Galería Arvil.

Blanco, A. (2008). El oro de los tiempos. En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.). [1994], (2008), (pp. 9-15).

Blanco, A. (2008, 2 de noviembre). Walter Gruen, (1914-2008). *La Jornada*, 5a.

Bogzaran, F. (2008). La llave onírica. Sueños de alquimia. En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 159-183).

Bonet. J. M.. (1988, 4 de noviembre). El retorno de Remedios Varo. *Diario 16*, 5.

Bonet, J. M., Marotta, K. y Pacheco, M. E. (1999). *Claves del arte latinoamericano*: *Colección Costantini*. Madrid: Fundación La Caixa.

Borderie, R. (ed.). (1977). *La Femme surréaliste*. Paris: Roger Borderie.

Bradu, F. (s. f. ). Unos mensajes de Octavio Paz a Remedios Varo. *ZonaPaz.* Consultado el 30 de agosto de 2020. Recuperado de https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/49/unos-mensajes-de-octavio-paz-a-remedios-varo/?

Bradu, F. (1992, mayo). Remedios Varo En el centro del microcosmos de Beatriz Varo. *Vuelta*, (82), 51-52.

Bradu, F. (2014). *Benjamin Péret y México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bradu, F. (2018). Sublime or not sublime. En *Adictos a Remedios Varo*. (2018), (pp. 281-287).

Brauner, V. [1940, 21 de agosto] (1990). Carta. En Varo, B. (1990), (pp. 213-215).

Breton, A., Moro, C. y Paalen, W. (coords.). (1940). *Exposición Internacional del Surrealismo/ International Exhibition of Surrealism.* México D. F.: Galería de Arte Mexicano.

Breton, A. (1964, 7 de diciembre). Homenaje a Remedios Varo. *La Bréche.*

Brihuega, J. (coord.). (2009). *Después de la alambrada: El arte español en el exilio 1939-1960.* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Brooks, A. (1988, abril). Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo-Janet A. Kaplan, Book review. *Harper's Bazaar*, *12* (3316), 102.

Bucio, E. P. (2007, 6 de diciembre). Acreditan propriedad de Varo. *Reforma*, 9.

Bucio, E. P. (2008, 2 de febrero). Retiene nación obras de Varo. *Reforma*, 10.

Buffery, H., Lough, F., Marcer, E. y Sánchez, A. (comps.). (2013). *Spanish Republican Exile Geographies/ Geografías del exilio republicano español.* Birmingham UK: University of Birmingham.

Caballero-Guiral, J. (2002). *La mujer en el imaginario surreal: Figuras femeninas en el universo de André Breton.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Caballero-Guiral, J. (2008). *Remedios Varo: notas de una vida transgresora.* En Caballero Guiral, J. y Reverter-Bañón, S., (coords.). (2008), (pp. 175-206).
Recuperado de http://www.academia.edu/12896308/Remedios_Varo_notas_de_una_vida_transgresora

Caballero-Guiral, J. (2010). *Mujeres y surrealismo: Remedios Varo y Leonora Carrington.* [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

Caballero-Guiral, J. (2018). *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington.* Somonte, Cenero, Gijón: Ediciones Trea**.**

Caballero-Guiral, J. y Reverter-Bañón, S. (coords.). (2008). *Dones contra l'Estat.* Seminario d'Investigació Feminista/ Seminario de Investigación Feminista. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Cabañas-Bravo, M. (2000). *El exilio artístico del '39 en México: Etapas y actividades de los artistas transterrados durante los años cuarenta.* En *El franquismo: El régimen y la oposición. Actas IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en archivos.* (Vol. 2), (pp. 753-792). Guadalajara, 9-12 de noviembre de 1999. Madrid: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas ANABAD. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/congreso/1635

Cabañas-Bravo, M. (coord.). (2001). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Actas Instituto de historia de arte. X Jornada de arte. Madrid, 20-23 noviembre de 2000. Madrid: CSIC.

Cabañas-Bravo, M. (coord.). (2003). *El arte español fuera de España.* Madrid: CSIC PRESS.

Cabañas-Bravo, M. (2009). Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura. 185* (735), 57-74.
Recuperado de http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/265

Cabañas-Bravo, M. y Jiménez Blanco, M. D. (coords.). (2013). *De la República al exilio: las redes del arte español.* Madrid: Museo Reina Sofia.

Caillois, R. (1966). Inventario de un mundo. En Caillois, R., González, J. y Paz, O. (1966), (pp. 14-26).

Caillois, R. (1970). *Cases d'un échiquier*. Paris: Gallimard.

Caillois, R. (1977). Remedios. En La Femme surréaliste. (1977). *Obliques*, (14-15), 219-221.

Caillois, R., González, J. y Paz, O. (1966). *Remedios Varo.* México D. F.: Ediciones Era.

Calafell-Sala, N. (2010). *El descosido de la tela: reflexiones en torno a un nuevo modelo críitico*. Universitat Autónoma de Barcelona.
Recuperado de https://repositori.upf.edu/handle/10230/37675?locale-attribute=en
https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/2163082013-7761

Calvo-Serraller, F. (1988, 5 de noviembre). Remedios Varo. La vanguardia. *El país*, 1, 6-7.

Calvo-Serraller, F. (1988a, 18 de diciembre). Objetos exquisitos. Monografías artísticas de gran calidad. *El país*, 24.

Calvo-Serraller, F., Merino, M. y Vázquez de Parga, A. (1998). *Istmos: vanguardias españolas 1915-1936*. Madrid: Caja Madrid Fundación.

Camargo-Breña, A. (1990, 30 de septiembre). Se abriò ayer en New York la Expo La Mujer en México. *Excélsior*, 53a.

*Campo cerrado*: *Arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. (2016), catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Cano, J. D. (2008, 18 de diciembre). No pertenezco a ningún grupo, pinto solo lo que se mi ocurre. *Reforma*, 8.

Cardinal, R. (1989, 31 de marzo). Unexpected Journey: The Art and life of Remedios Varo-Janet A. Kaplan, Review. *Times Literary* (supl.), (4487), 336.

Cardona, P. (1986, 18 de julio). Fue inaugurada la muestra Los surrealistas en México *Unomásuno*, 23.

Carrero, D. (2020, 9 de mayo). La creación de las aves. Alegoría mágica y onírica de la pintura. *Historia/ Arte*. [Enciclopedia en línea]. Recuperado de https://historia-arte.com/obras/la-creacion-de-las-aves

Castellanos, R. (1963, 18 de diciembre). Metamorfosis de la hechicera: A Remedios Varo. *Revista de la Universidad de México*, (4), 26.
Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/download/e2ed81aa-dc0f-4cca-8c34-bab894132071?filename=metamorfosis-de-la-hechicera
https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/cc31e205-160c-4672-bb67-b41d75225d22 .

Castells-Molina, I.. [1994] (1997) (2009). *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos.* México, D. F.: Ediciones Era.

Castells-Molina, I. (2013). Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.). (2013), (pp. 37-61).

Caulfield, C. [1997]. El Homo Rodans de Remedios Varo y otros textos para viajeros curiosos. *Monographic Review/ Revista Monográfica*, (12), 144-153.

Caulfield, C. (1999). Textual and Visual Strategies in the World of Remedios Varo. *Corner Magazine*, (2).
Recuperado de http://www.cornermag.net/corner02/page04.htm

Caws, M. A., Kuenzli, R. E. y Raaberg, G. (comps.). (1991). *Surrealism and Women.* Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.

Celorio, G. (1974). *Remedios Varo y Remedios la bella: Un ejemplo indiscreto de arte comparado.* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma, UNAM, México, D. F.

Celorio, G. (1976). *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*. México D. F.: SepSetentas.

Celorio, G. (1997). Una homonimia casual. A manera de introducción. En *Remedios Varo. Las pinturas.* (1997), (pp. 9-12).

Celorio, G. y Medina, A. (1997). *Remedios Varo. Las pinturas.* Bogotá: Banco de la Republica, Galería Enrique Guerrero.

Centazzo, G. (2012). *Leonora Carrington y Remedios Varo: Due artiste surrealiste tra Europa e Messico*. [Tesis de licenciatura]. Università degli studi di Trieste, Trieste.

Centazzo, G. (2014, 30 de diciembre). Leonora Carrington e Remedios Varo: due artiste surrealiste tra Europa e Messico.*Tecla*. (10), 62-87.

Recuperado dehttp://www1.unipa.it/tecla/rivista/10_rivista_centazzo.php

*Cien pintores mexicanos.* (1993), catálogo de la exposición (Monterrey, 1993-1994). México D. F.: Museo de Arte contemporáneo, MARCO.

*Cinco mujeres: Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo.* (1995), catálogo de la exposición (México D. F., 1995). México D. F.: Galería Arvil.

Cirici, J. R. (1990, 6 de mayo). El descubrimiento de Remedios Varo. *Diario de Cadiz*, 42.

Cirlot, L. y Manonelles, L. (2014). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Publicaciones y ediciones Universidad de Barcelona.

Cirlot, V. (2020). Remedios Varo Recuerda. Tradición y surrealismo en su obra pictórica. En *Remedios Varo. Constelaciones.* (2020), (pp. 4-24).

*Claves del arte latinoamericano*: *Colección Costantini.* (1999), catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Madrid: Fundación La Caixa.

Colvile, G. M. M. (1988). *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's 'The Crying of Lot 49'.* Amsterdam: Rodopi.

Colvile, G. M. M. (1990). Beauty and/ Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini. *Dada/ Surrealism*, (18).

Colvile, G. M. M. (1991). Beauty and/ Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini. En Caws, M. A., Kuenzli, R. E. y Raaberg, G. (comps.). (1991), (pp. 159-181).

Colvile, G. M. M. (2008). *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's 'The Crying of Lot 49.* Amsterdam: Rodopi.

Colvile, G. M. M. (2009). Women Artists, Surrealism and Animal Representation. En Allmer, P. (coord.). (2009), (pp. 64-73).

Combalia, V. (1988, 28 de mayo). Confusión para el surrealismo. El surrealismo en Cataluña, 1924-1936. *El país*, 5.

Combalia, V. (2009). Remedios Varo et Benjamin Péret. En Jérôme, D. y Roche, G. (coords.). (2009), (pp. 43-51).

Comisarenco-Mirkin, D. (2009). Remedios Varo, the Artist of a Thousand Faces. *Aurora*, (10), 77-114.

Comisarenco-Mirkin, D. (2013). *Codo a codo: Parejas de artistas en México.* México D. F.: Universidad Iberoamericana.

Conley, K. (1996). *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Conley, K. (1997, otoño). Los artistas plásticos exiliados en México. *Taifa.* (4), 159-171.

Conley, K. (2009). Safe as Houses: Anamorphic Bodies in Ordinary Spaces: Miller, Varo, Tanning, Woodman. En Allmer, P. (coord.) (2009), (pp. 46-53).

Conley, K. (2013). Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame: Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d'une relation. *Mélusine*, (XXXIII), 150-160.

*Consejos y recetas de Remedios Varo: Pinturas, manuscritos y dibujos.* (1986), catálogo de la exposición (Monclova, 1985-1986). Monclova, Coahuila: Amigos del Museo Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape.

Cordero, K. (2003). *Los sentidos de las cosas: El mundo de Kati y José Horna.* México D. F.: Museo Nacional de Arte.

Corredor-Matheos, J. (1968). Varo. En *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana.* (p. 416). Madrid: Espasa-Calpe.

Cortés i Giner, E. (2004). *Els dibuixos de Remedios Varo i l'obra gràfica del surrealisme francès. 1924-1941*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València, Valencia.

Cortés i Giner, E. (2013). *Remedios Varo i Uranga: L'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francés.* Tarragona: Arola URV.

Cowart, D. (1977). Pynchon's The Crying of Lot 49 and the Paintings of Remedios Varo. *Critique: Studies in Modern Fiction*, *18*, (3), 19-26.

*Creadoras del siglo XX*. (2008), catálogo de la exposición (Santa Cruz de Tenerife, 2008). Tenerife: Caja Canarias.

Crespo de la Serna, J. J. (1955, septiembre). Artes Plásticas. Información y Comentarios. *Revista de la Universidad de México*, (1), 24-26.

Crespo de la Serna, J. J. (1956, mayo). Artes Plásticas. Información y comentarios**.** *Revista de la Universidad de México*, (9), 19-21.

Crespo de la Serna, J. J. (1956a, 27 de mayo). Hechizo de Remedios Varo. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 4.

Crespo de la Serna, J. J. (1956b, junio). El arte taumatúrgico de Remedios Varo. *Arquitectura México*, (12), 119-124.

Crespo de la Serna, J. J. (1958, 9 de noviembre). Arte. El salón comparaisons en el museo nacional de arte moderno.*Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 6.

*Cronology of Remedios Varo*. (1999, primavera). *Corner Magazine*, (2).
Recuperado de http://www.cornermag.net/corner02/page04a.htm

Cuadro de Remedios Varo en 324.500 dolars. (1987, 19 de noviembre). *Excélsior*, 1.

Cueto, M. (1963, 15 de octubre). La Cultura en México: Remedios Varo. *Politica*, 53.

Cueto, M. (1964, diciembre). Artes plásticas: Remedios Varo. *Revista de la Universidad de México. 19* (4), 30-31.
Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/71951b96-ead5-45fb-a2a0-3b9f2f546724/artes-plasticas-remedios-varo

Daphy. (2016, 23 de marzo). Artes Plásticas: La obra subjetiva de Remedios Varo. *El Blog de la Tertulia Literaria.* Mensaje en un blog].
Recuperado de http://tertulia-animal.blogspot.it/2016/03/artes-plasticas-la-obra-subjetiva-de.html

*De la República al exilio: las redes del arte español.* (2013), catálogo de la exposición (Madrid, 2013). Madrid: Museo Reina Sofia.

De Neuvillate, A. (1991, julio). Remedios Varo: Las incógnitas del sueño. *El Coleccionista*, *2* (18) 6.

Del Conde, T. (1994, 23 de abril). Remedios Varo y la arquitectura. *Pinto mi raya*, 30.

Del Conde T. (1994a). *Remedios y el surrealismo.* En *Remedios Varo 1908-1963.* (1994), (pp. 11-17).

Del Conde. T. (1997, 23 de octubre). *Entre lo imaginario y la ciencia*. [Sesión de conferencia]. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.

Del Conde, T. (2001, 12 de febrero). *El Surrealismo. Logros. Verdades y mito*. [Sesión de conferencia]. Museo de Arte Moderno, México D. F.

Del Conde, T. (2001a, 24 de mayo). Walter Gruen y Remedios Varo. *La Jornada*, 8.

Del Conde, T. (2001b, agosto-septiembre). Remedios resucita. *Saber ver*, *3* (14), 19.

Del Conde, T. (2002). *Arte y Psique*. México D. F.: Plaza Janés.

Del Conde, T. (2008). Los psicoanalistas y Remedios. En Gruen, W y Ovalle, R. (coords.). [1994], (2008), (pp. 17-26).

Del Conde, T. y Serrano, F. (coords.). (1994). *Remedios Varo 1908-1963.* México D. F.: Museo de Arte Moderno.

Del Río, M. (1970, 5 de abril). La dama de la luna roja: Homenaje de Antón a Remedios Varo. *Excélsior*, (supl. *Diorama de la cultura*), 3, 9, 13.

Delgado-Martínez, C. (1990, 4 de septiembre). Danza dedicada a Remedios Varo. *Excélsior*, 3 c-4c.

*Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967.* (2014), catálogo de la exposición (México D. F., 2014). México D. F.: Museo Universitario arte Contemporaneo, Universidad Nacional Autonoma de México, MUAC.

*Después de la alambrada: El arte español en el exilio 1939-1960.* (2009), catálogo de la exposición (Zaragoza, 2009; Córdoba, 2009-2010; Valencia, 2010; Badajoz, 2010). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Diament-Sujo, C. (coord.). (1990). *Mexican masters.* New York: CDS Gallery.

Diaz-Sánchez, R. (1947, diciembre). *Vida y Actualidad: Vacaciones de un plunario.* Maracay, Venezuela. [Recorte sin título de periódico]. México D. F.: Archivo Gruen.

Diego-Otero, E. de. (2007). *Remedios Varo.* Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura.

Díez-Gutiérrez, J. (1984, 3 de septiembre). Anales: Artista excepcional. *Ovaciones.*

Domínguez, Ó. [ s. f.] (1990). Carta a Remedios Varo. En Varo, B. (1990), (pp. 212-213).

Dos figuras al alza. Fijan Fernando Botero y Remedios Varo nuevo récord en Christie's. (2007, 21 de noviembre). *Diario Monitor*, 7.

Duran, G. (1989, invierno). The Antipodes of Surrealism: Salvador Dalí and Remedios Varo. *Symposium*, *42*, (4), 297-311.
Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.1989.10733660

Duran i Riu, F. (2018). Remedios Varo. En García, L. M. (coord.). (2018), (pp. 84-87 ).

Eder, R., García de Germenos, P. y Jácome, C. A. (2014). *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967. Defying Stability: Artistic Processes in Mexico 1952-1967*. México D. F.: Museo Universitario arte Contemporaneo, Universidad Nacional Autonoma de México, MUAC.

*El retrato mexicano contemporáneo.* (1961), catálogo de la exposición (México D. F., 1961). México D. F.: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.

*El surrealisme a Catalunya 1925-1975.* (1975), catálogo de la exposición (Barcelona, 1975). Barcelona: Dau al Set Galería d'Art.

*El surrealismo en España.* (1994), catálogo de la exposición (Madrid, 1994-1995). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

*El Surrealismo y la Guerra Civil Española.* (1998), catálogo de la exposición (Teruel, 1998). Teruel Diputación: Museo de Teruel.

Emerich, L. C. (1993). *Cien pintores mexicanos.* Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo.

*Encuentros con los años '30.* (2012), catálogo de la exposición (Madrid, 2012-2013). Madrid: La Fábrica.

Engel, P. (1986). Remedios Varo: Science into Art. En *Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo.* (1986), (pp.1-14).

Engel, P. (1986a, octubre). A Struggle Between the Scientific and the Sacred: The Art of Remedios Varo. *Technology Review*, (89), 66-74.

Engel, P. (1988). The Traveler: Mexican Artist Remedios Varo's Quest for Order. *Connoisseur*, (218), 94-99.

Engel. P. (2008). Moradas del inconsciente. En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 91-111).

Engel, P. (2015, 1 de noviembre). El surrealismo furtivo de Remedios Varo. *El mundo.* Recuperado de https://issuu.com/atalantaweb/docs/remedios_varo-_articulo_de_el_mundo

Ernst, K. y Kurz, O. (1979). *Legend, Myth and Magic in the Imago of the Artist. A Historical Experiment.* New Haven: Yale University Press.

Escobedo, H. (1962, 31de julio). On Art. *Intercambio,* (224), 85.

Everly, K. A. (2003). *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space.* Lewisburg, PA: Bucknell University Press; London: Associated University Press.

Everly, K. A. (2003). *Mercè Rodoreda and Remedios Varo: Exiled Daughters of Surrealism, Insightful Mothers of Invention.* En Everly, K. A. (2003), (pp. 30-105).

Éxito de la Charla de Margarita Nelken. (1964, 19 de agosto). *Excélsior,* (supl. *Diorama de la Cultura*), 8.

*Exposición Internacional del Surrealismo: Aparición de la gran esfinge nocturna, relojes videntes, perfume de la quinta dimensión, marcos radioactivos, invitaciones quemadas.* (1940), catálogo de la exposición (México D. F., 1940). México D. F.: Galería de Arte Mexicano.

*Exposition Internationale du Surrealisme.* (1937), catálogo de la exposición (Tokyo, 1937). Tokyo: La Revue Mizué.

*Fantastic Women. From Meret Oppenheim to Frida Kahlo.* (2020), catálogo de la exposición (Frankfurt-Humlebaek, 2020). Munich: Hirmer.

Fauchereau, S. (1986, 25 de septiembre). Surrealism in Mexico. *Artforum,* 86-91.

Fazzolari, M. (1992, julio). Remedios Varo y el realismo mágico latinoamericano. *Alba de America, 10* (18-19), 215-229.

*Femenino plural: Arte de mujeres al borde del tercer milenio*. (1998), catálogo de la exposición (Buenos Aires, 1998). Valencia: Generalitat Valenciana.

Ferentinou, V. (2007). *Women Surrealists and Hermetic Imagery: Androgyny and the Feminine Principle in the Work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo.* [Tesis doctoral]. University of Exeter, Exeter.

Fernández-Marquez, P. (1962, 1 de julio). Poesía y ensueño en la pintura femenina. *El Nacional*, 14.

Fernández-Márquez, P. (1967, 5 de marzo). Remedios Varo mágica prodigiosa. *El Nacional*, 14.

Ferrero-Cándenas, I. (2007). *Gendering the Marvellous: Strategies of Response in Remedios Varo, Elena Garro and Carmen Boullosa.* [Tesis doctoral]. University of Edinburgh, Edinburgh. Recuperado de http://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/3196

Fischer, R. y Insula, A. (1996, abril). El fuego y el juego en el ojo del pajaro: Remedios Varo. *Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (592), 8-10.

Flores-Guerrero, R. (1956, 10 de junio). Artes Plásticas: Poesía en la pintura de Remedios Varo. *Revista de la Universidad de México*, (10), 21-25.
Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4152805e-8219-4964-b489-821ff8a10093/artes-plasticas-poesia-en-la-pintura-de-remedios-varo
https://www.revistadelauniversidad.mx/download/bacff5c4-b90b-43c5-ac29-0f79a8537321?filename=artes-plasticas-poesia-en-la-pintura-de-remedios-varo

Flores-Guerrero, R. (1964). La pintura de Remedios Varo. En *La obra de Remedios Varo*. (1964), (pp. 35-42).

Flores-Guerrero, R., Flores-Sánchez, H. y Pellicer, C. (1964). *La obra de Remedios Varo.* México D. F.: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Flores-Sánchez, H. (coord.). (1961). *El retrato mexicano contemporáneo.* México D. F.: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Flórez, E. (1989, enero-febrero). Remedios Varo. (Fundación Banco Exterior, Madrid, exposición), Review. *Goya*, (208), 246-247.

Folch, M. (1963, 25 de noviembre). Homenaje a Remedios Varo. *Kena*, (9), 71-73.

Fort, I. S., Liebes, J y Arcq, T. (coords.). (2012). *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and The United States.* New York: Prestel.

Franco, L. (1991, 10 de octubre). Las III Jornadas sobre Surrealismo de Teruel, bajo el signo del exilio. *Heraldo de Aragón.*

Franco, L. (1991a, 25 de octubre). El surrealismo se cita en Teruel. *Heraldo de Aragón.*

Frey, R., Geis, T. y Norris, W. (2012). *Remedios Varo. Indelible Fables.* San Francisco: Frey Norris Contemporary & Modern.

*Frida Kahlo acompañada de siete pintoras: María Izquierdo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Remedios Varo, Alice Rahon, Leonora Carrington y Sofia Bassi.* (1967), catálogo de la exposición (México D. F., 1967). México D. F.: Museo de Arte Moderno.

Friedman, A. J. (2001, mayo). *Science in Remedios Varo's works*. [Sesión de conferencia]. National Art Club, New York; House of Science, New York.

Friedman, A. J. (2008). La serenidad de la ciencia**.** En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.) [1994], (2008), (pp. 75-87).

*Fuera de orden: Mujeres de la vanguardia española: María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo.* (1999), catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, D. L.

Gallegos-Hernández, C. O. O. (2010). *Remedios Varo y Leonora Carrington. Dos visiones del surrealismo en México 1943-1963*. [Tesis de licenciatura]. Universidad de Guadalajara, Guadalajara. Recuperado de https://it.scribd.com/document/178466434/Varo-y-Carrington

Gamboa, F. (1975). Presentación. En *La mujer como creadora y tema del arte.* México D. F.: Museo de Arte Moderno de México.

Gamboa, F. y Ulacia, M. (coords). (1989). *Obra plástica del exilio español en México, 1939-1989.* 50°Aniversario del exilio español (1939-1989). Ateneo Español de México, México D. F., Museo de San Carlos. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.* Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-plastica-del-exilio-espanol-en-mexico-exposicion-presentada-por-el-ateneo-espanol-de-mexico--0/html/ff595d66-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

García, C. (2007). *Remedios Varo, peintre surréaliste?: Création au féminin; hybridations et métamorphoses*. Paris: L'Harmattan.

García, J. M. (coord.). (2018). *Logicofobistas 1936. El Surrealismo como revolución del espíritu.* Lleida: Estudi Nix. Recuperado de https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf

García-Ascot, J. (1964). Remedios Varo, una interpretación. En Flores-Guerrero, R., Flores-Sánchez, H., y Pellicer, C. (1964).

García de Carpi, L. (1986). *La pintura surrealista española (1924-1936).* Madrid: Istmo.

García de Carpi, L. (2001). El exilio del surrealismo español. En Cabañas-Bravo, M. (coord.). (2001), (pp. 317- 328).

García-Ponce, J. (1966, octubre). Artes plásticas. Pintura mexicana de hoy. *Revista de la Universidad de México*, (2), 25-27.

Gaya, R. (1940, 15 de febrero). Divagaciones entorno al surrealismo. *Romance*, (3), 97.

Geis, T. (2011). *Remedios Varo: In Search of the Invisible Thread.* En *Remedios Varo: Indelible Fables.* (2011).

Gil, A. J. y Rivera, M. (2015). *Remedios Varo: el hilo invisible.* México D. F.: Siglo XXI Editores.

Giraudo, V. (2020). El método Varo. En *Remedios Varo. Constelaciones*. (2020), (pp. 15-21).

Giraudo, V. y Molina, C. A. (coords.). (2020). *Remedios Varo. Constelaciones*. Buenos Aires: Fundación Malba.

Godoy, E. (1965, 15 de agosto). Las profundidades de Remedios Varo, sacerdotisa de la pintura. *Kena*, (50), 80-83.

Gómez-Cerdá, M. (1992, 13 de agosto). El regreso de Remedios Varo. *Macropolis*, 42-45.

González, J. (1966). Trasmundo de Remedios Varo. En Caillois, R., González, J. y Paz, O., (1966), (pp. 165-167).

González, J. (1988). Mundo y trasmundo de Remedios Varo. En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 33-38); en Gruen, W. y Ovalle, R. [1994] (2008), (pp. 89-90).

González-García, A. (1988, 14 de noviembre). Juventudes surrealistas. *Cambio 16*, 230.

González-García, A. (1988a, 21 de noviembre). Remedios. *Cambio 16*, (886), 236.

González-Lobo, C. (1974, otoño). Surrealismo en México. *Artes Visuales*, (4), 9-13.

González-Madrid, M. J. (1999). Literatura y arte: La obra de Remedios Varo**.** En *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional* (pp. 273-279). Barcelona: Gexel-Universitat Autònoma de Barcelona.

González-Madrid, M. J. (2003). Kati Horna y Remedios Varo: Dos representaciones plásticas del exilio. En *La Cultura del Exilio Republicano Español de 1939: Actas del Congreso Internacional Sesenta años después* (pp. 81-93). Madrid: UNED.

González-Madrid, M. J. (2007). Las casas del miedo y las casas de lo maravilloso en las pinturas de Remedios Varo. En *Jornades Internacionals Espais Interiors: Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI* (pp. 377-386). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

González-Madrid, M. J. (2008, 22-26 de septiembre). Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington. En *Art i Memòria*. [Sesión de conferencia]. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona.

González-Madrid, M. J. (2012, junio). Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington. *Nierika*, (1), 26-41.
Recuperado de
http://revistas.ibero.mx/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=1&id_articulo=10

González-Madrid, M. J. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo.* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona, Barcelona.
Recuperado de
http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/131945/MJGM_TESIS.pdf;jsessionid=0087F3831923D52E551FD9E2B2CC9F43?sequence=1
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/52044/1/MJGM_TESIS.pdf

González-Madrid, M. J. (2013a). Recetas, pócimas, retortas. Alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.). (2013) (pp. 99-119).

González-Madrid, M. J. (2014). "Coser y crear', tejido, bordado y magia creativa en la obra de Remedios Varo. En Cirlot, L. y Manonelles, L. (comps.). (2014), (pp. 57-[76]).

González-Madrid, M. J. (2017). Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa. *Studia Hermetica Journal*, *1* (1), 116-144. Recuperado de http://ojs.studiahermetica.com/index.php/SHJ/article/viewFile/47/50

González-Madrid, M. J. (2019, 28-30 de marzo). *Las prácticas biográficas y autobiográficas de las artistas modernas y contemporáneas. Biografía y ficción en las obras de Remedios Varo y Leonora Carrington.* [Sesión de conferencia]. Congreso Internacional Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas siglos XX y XXI, Universidad de Barcelona, Málaga.

González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.). (2013). *Remedios Varo: Caminos del conocimiento, la creación y el exilio.*Madrid: Eutelequia.

Goutier, J. M., Guigon, E. y Palenzuela, N. (comps.). (1998). *El Surrealismo y la Guerra Civil Española.* Teruel: Museo de Teruel.

Granell, E. F. (1988). La selva salvada de Remedios Varo. En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 65-66).

Grimberg, S. (2008). Remedios Varo y el juglar: Armonía, balance y unidad. En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords). [1994], (2008), (pp. 27-31).

Gruen, W. (1971). Nota biográfica. En Barreda, C., Gruen, W. y Xirau, R. (1971), (pp. 101-108).

Gruen, W. (1971a, 9 de noviembre). Entrevista con Noemi Atamoros. La eternidad, la muerte, la naturaleza y el cosmos estaban en el pensamiento de Remedios Varo. *Excélsior*, 2b.

Gruen, W. (1971b, 24 de noviembre). Remedios Varo: visión perdurable de una artista. *Siempre!* (supl. *La Cultura en México*), (961), 7.

Gruen, W. (1991). Remedios Varo en búsqueda de la armonía. En *Remedios Varo. Arte y Literatura.* (1991), (pp. 53-56).

Gruen, W. (1997, 3 de marzo). Remedios Varo, la gran pintora. *Pinto mi Raya*, 4.

Gruen, W. (2000, 19 de enero). Foro de Excelsior. Ni "Retorno" a la Religiosidad ni Suicidio de Remedios Varo. *Excélsior*, 4a, 28a.

Gruen, W. (2008). Nota biográfica. En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.). [1994], (2008), (pp. 101-109).

Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.). [1994] (2008). *Remedios Varo: Catálogo Razonado.* México D. F.: Ediciones Era.

Gual, E. F. (1962, 1 de julio). Suposiciones. *Excélsior*, (supl. *Diorama de la cultura*), (46).

Guigon, E. (coord.). (1991). *Remedios Varo. Arte y Literatura.* Teruel: Museo de Teruel.

Guigon, E. (1991). *Imágenes y textos en la obra de Remedios Varo.* En *Remedios Varo. Arte y Literatura*. (1991), (pp. 15-21).

Guigon, E. (2016, marzo). Catalogue des ombres/ Catálogo de las sombras. *Fundación Mapfre*. Recuperado de: https://coleccionesarte.fundacionmapfre.org/obras/catalogue-des-ombres-catalogo-de-las-sombras/

Hachmann, A., Kerssenbrock-Krosigk, D. von y Wismer, B. (coords.). (2014). *Kunst und Alchemie: Das Geheimnis der Verwandlung*, München: Hirmer.

Haynes, D. J. (1995, primavera-verano). The Art of Remedios Varo: Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning. *Womans'Art Journal*, (16/ 1), 26-32.

Héctor-Orestes, A. (1990, 13 de mayo). Remedios Varo: La Combustión Celestial. *Novedades.*

Heiblum, A. (2018, verano). La musica en la obra de Remedios Varo. *Quodlibet, Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería*, (29), 3-16. Recuperado de https://issuu.com/quodlibet/docs/q29/3

Hernández, E. A. (2008, 14 de enero). El estado respira en lucha por Varo. *Excélsior*, 8.

Hernández, E. A. (2008a, 1 de febrero). Ratifican fallo contra Varo. *Excélsior*, 8.

Herrera, L. (2000). *El vuelo mágico de Remedios Varo: Una solución conciliadora.* [Tesis de licenciatura]. UNAM, México D. F.

Hoobs, R. C., Jaffe-McCabe, C. y Shapiro, D. (1984). *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

Horsley, C. B. (2001, 19-20 de noviembre). Latin American Art. Lot 20. Tres destinos by Remedios Varo. Christie's. *Art/ Auctions. The City Review.* Recuperado de http://www.thecityreview.com/f01clat.html

Huici, F. (coord.). (1999). *Fuera de orden: Mujeres de la vanguardia española: María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Angeles Santos, Remedios Varo.* Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, D. L.

Ibarz, M. (2008, 17 de marzo). Remedios Varo la lógicofobista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/03/17/catalunya/1205719656_850215.html

*Il surrealismo magico di Leonora e Remedios.* (2011, 31 de octubre). *Camminando scalzi. Archivio storico*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://camminandoscalzi.wordpress.com/2011/10/31/il-surrealismo-magico-di-leonora-e-remedios/

*In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and The United States.* (2012), catálogo de la exposición (Los Angeles, 2012, Québec, 2012, México D. F., 2013). New York: Prestel.

Isaak, D. (1994, abril-junio). Remedios Varo. *Voices of Mexico*, *8*, (27), 67-69.

Isaak, D. (1994a, julio-septiembre). Remedios Varo, a magical journey. *Voices of Mexico*, *8* (28), 17-22.

Islas-García, L. (1957, 3 de abril). Remedios Varo, la imaginación y la técnica. *Novedades*, (supl. cultural *México en la cultura*).

Islas-García, L. (1957a, 7 de abril). La pintura de Remedios Varo es compendio de imaginación y arte. *Novedades*, (supl. cultural *México en la cultura*).

Islas-García, L. (1962, 3 de abril). Remedios Varo: En pintura me interesa lo místico, lo misterioso. *Novedades*, (supl. cultural *México en la cultura*).

Islas-García, L. (1963, 17 de marzo). El ensueño pictórico de Remedios Varo. *Excélsior*.

*Istmos: vanguardias españolas 1915-1936*. (1998), catálogo de la exposición (Madrid, 1998). Madrid: Caja Madrid Fundación.

Jaguer, É. (1980). *Remedios Varo.* Paris: Filipacchi; México D. F.: Era Ediciones.

Jarque, F. (1988, 4 de noviembre). El Banco Exterior presenta la primera retrospectiva de Remedios Varo en España. *El país*, 41.

Jérôme D. y Roche, G. (coords.). (2009). *Benjamin Péret et les Amériques.* Lyon: Association des amis de Benjamin Péret.

Jiménez, J. (coord.). (2017). *Somos plenamente libres: las mujeres artistas y el surrealismo: Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germaine Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadja, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo y Unica Zürn*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga.

Jiménez, R. S. (2018). Una ciudad propia: la representación del espacio urbano en las obras surrealistas de Remedios Varo y Emmy Haesele. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 27. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/12317

Jiménez-Bernal. G. (2008, 11 de septiembre). Remedios Varo, narraciones plásticas. *La razón*, 21.

Jiménez-Blanco, M. D. (coord.). (2016). *Campo cerrado*: *Arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Versión electrónica, Vilafamés: Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni (MACVAC)]. Recuperado de https://issuu.com/macvac_vilafames/docs/catalogo_campo_cerrado_1805

Jou, J. (1936, 29 de abril). Les Arts: Una Conversa amb M. A. Cassanyes. El Logofovisme. *La Humanitat*, 4.

Jou, J. (1936a, 21 de mayo). Les Arts: L'Exposicio Logicofobista a la sala de Catalònia. *La Humanitat*, 4.

Kaplan, J. A. (1980-1981, otoño-invierno). Remedios Varo: Voyages and visions. *Woman's Art Journal*, *1*, (2), 13-18.

Kaplan, J. A. (1987, primavera). Remedios Varo. An Art Essay. *Feminist Studies*, (13), 38-48.

Kaplan, J. A. (1988). *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo.* Madrid: Fundación Banco Extérior, D. L.

Kaplan, Janet A. (1988a). *Unexpected journeys: The Art and Life of Remedios Varo.* London: Virago Press; New York: Abbeville Press.

Kaplan, J. A. (1988b) Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: El rechazo al padre**.** En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 59-62).

Kaplan, J. A. [1988], (1998). *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo.* México: Ediciones Era.

Kaplan, J. A. (2008). Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina. En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.). [1994], (2008), (pp. 33-42).

Kaplan, J. A. (2008a). La energía creativa en la Barcelona de la preguerra. En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 131-157).

Kaplan, L. A. (2010, septiembre). Traces of Influence: Giorgio de Chirico, Remedios Varo and lo Real Maravilloso. *The Latin Americanist*, *54*, (3).

Kaplan J. A. (2013). Remedios Varo y el surrealismo: Una nueva mirada. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.), (2013), (pp. 15-35).

Kartofel, G. (1983, 8 de noviembre). Lo reciente en el MAM. Remedios Varo. *Excélsior*, 1c.

Klengel, S. (1991). *Bordando el manto terrestre, Remedios Varo y el mundo literario de Thomas Pynchon.* En *Remedios Varo. Arte y Literatura.* (1991), (pp. 23-31);

Knowles, K. (2011, primavera). Write a Critical Assessment of the Use of Indigenous Motifs in the Art of Carrington, Varo and Horna. *Researchgate.* Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/265400995_Write_a_critical_assessment_of_the_useof_indigenous_motifs_in_the_art_of_Carrington_Varo_and_Horna

*Kunst und Alchemie: Das Geheimnis der Verwandlung*, (2014), catálogo de la exposición (Düsseldorf, 2014). München: Hirmer.

*L'Anglès de Remedios Varo.* (2009). Anglès: Ajuntament d'Anglès.

*L'arte al femminile: Remedios Varo.* (2010, 2 de mayo). *La vita va.* [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://ciclaminootto.wordpress.com/2010/05/02/larte-al-femminile-remedios-varo/

La Femme surréaliste. (1977). *Obliques*, (14-15).

*La Femme et le Surréalisme.* (1987), catálogo de la exposición (Lausanne, 1987-1988). Lausanne: Musée Cantonal des Beaux Arts.

*La mujer como creadora y tema del arte.* (1975), catálogo de la exposición (México D. F., 1975). México D. F.: Museo de Arte Moderno de México, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

*La Mujer en México/ Women in Mexico*. (1990), catálogo de la exposición (New York, 1990; México D. F., Monterrey, 1991). México D. F.: Fundación Cultural Televisa.

*La obra de Remedios Varo.* (1964), catálogo de la exposición (México D. F., 1964). México D. F.: Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes.

La propaganda ante el médico. (1949), *Publicidad y ventas*, (4).

La Redacción. (2008, 23 de diciembre). Remedios Varo, su tiempo y el nuestro. *Proceso*, (1677). Recuperado de https://www.proceso.com.mx/88454/remedios-varo-su-tiempo-y-el-nuestro

La Reguera, M. de. (1997, 12 de octubre). De Pipa y Guante. Vida y Estilo. La apertura de la galeria de Enrique Guerrero casi coincide con el aniversario luctuoso de Remedios Varo. De pipa y guante. Vida y Estilo. *Novedades*, 1c.

La subasta del lote 49 (Remedios Varo). (2014). *Artium*. Recuperado de http://catalogo.artium.eus/book/export/html/10547

Las obras de Varo de la nación. (2007, 6 de diciembre). *El Economista, 5.*

**Las 39 obras de Varo, otra vez a la nación. (2007, 6 de diciembre). *El Universal.***

Lash, V. (1964, 6 de septiembre). Remedios Varo: Beyond Surrealism. *Mexico City Times*, 3.

Lauter, E. (1980, verano). The Creative Woman and the Female Quest: The Paintings of Remedios Varo. *Soundings*, *63*, (2), 113-134; en Lauter, E. (1984), (pp. 79-97). Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41178147

Lauter, E. (1984). *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women.* Bloomington: Indiana University Press.

Le Désir el debut de Remedios. Remedios Varo y su cuaderno de dibujos. (2016, 30 de abril). *Remedios Varo.* [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://remedios-varo.com/blog/le-desir-el-debut-de-remedios/

Lee-Williams, B. y Rapoport, S. (1999). Women, Surrealism and Self-Representation, San Francisco Museum of Modern Art, january 9-april 20, 1999. *Leonardo*, *32*, (4), 333-335.

Lisci, S. (2008). *Poeta y vidente.* En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 187-205).

Loeb, J. (1979). *Feminist Collage Educating Women in the Visual Arts.* New York: Teacher's College Press, Columbia University.

Lozano, L. M. (1999). El trabajo creativo de Remedios Varo. Entre el Bosco y André Breton. En *Remedios Varo.* (1999), (pp. 149-155).

Lozano, L. M. (coord.). (2000). *The Magic of Remedios Varo.* Washington: National Museum of Women in the Arts; (2006). London: D Giles Ltd.

Lozano, L. M. (2000). Descifrando la magia de Remedios Varo: Una pintora de México, que emergió del surrealismo. En Lozano, L. M. (coord.). (2000), (pp. 14-53).

Lozano, L. M. (2008). Una reflexión sobre el trabajo y los dias de una pintora. En Gruen, W. y Ovalle, R. (coords.), [1994], (2008), (pp. 43-71).

Lucas, A. (2015, 1 de noviembre). Surrealismo furtivo de Remedios Varo. *El Mundo.* Recuperado de https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/01/5635a342ca4741bf1f8b4670.html

Luquín-Calvo, A. (2009). *Remedios Varo: El espacio y el exilio.* Alicante: Universidad de Alicante.

Machín-Gurría, M. (1962, 23 de junio). Arte joven: Remedios Varo. *Revista de América*, (861).

MacMasters, M. (2000, 7 de abril). Oyalá Carrington revele sus referencias mutuas con Varo, pide Lozano. *La Jornada*, 28.

MacMasters, M. (2000a, 30 de septiembre). Recibirá el MAM, en comodato, obra de Varo de la colección Isabel Gruen. *La Jornada*, 2a. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2000/09/30/02an1clt.html

MacMasters, M. (2001, 12 de abril). Reubica el MAM obra de Varo recibida en comodato. *La Jornada*, 5a. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2001/04/12/05an1cul.html

MacMasters, M. (2001a, 10 de junio). Los cuadros de mi tía pertenecen a México, acepta Beatriz Varo. *La Jornada*, 4.

MacMasters, M. (2007, 6 de diciembre). La nación mexicana única y legítima dueña de las 39 obras de Remedios Varo. *La Jornada*, 5a.
Recuperado de
https://www.jornada.com.mx/2007/12/06/index.php?section=cultura&article=a05n1cul

MacMasters, M. (2008, 12 de mayo). Pugna por derechos de autor retrasó libro sobre Remedios Varo e Isabel Allende. *La Jornada*, 11. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2008/05/12/index.php?section=cultura&article=a11n1cul

MacMasters, M. (2009, 3 de enero). Arquitectura, eje de nueva muestra de Remedios Varo. *La Jornada*. Recuperado de
http://www.jornada.unam.mx/2009/01/03/index.php?section=cultura&article=a06n1cul

Malé, J. (coord.). (2007). *Del mite als mites.* Jornada internacional, 10 de març del 2006. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum.

Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid: Ediciones Península.

Mangini, S. (2013). Españolas en París: El caso de Remedios Varo, Maruja Mallo y Delhy Tejero. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.), (2013), (pp. 161-179).

Manley, M. (1989, enero). Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo, Review. *ARTnews*, *88*, (1) 85.

Manrique, J. A. (1970, marzo-abril). El rey ha muerto. Viva el rey. La renovación de la pintura mexicana. *Revista de la Universidad de México*, (7-8), 5-36.

Manrique-Castillo, C. D. (1986). *Un importante capítulo olvidado de la pintura surrealista: El periodo español de Remedios Varo.* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Marie. (1960, 13 de noviembre). Remedios Varo: Magia y disciplina fascinantes del subconsciente. *Magazine de Novedades*, 10-11.

Martín-Martín, F. (1985, enero). Remedios Varo pintora de lo maravilloso. *Lápiz*, 3, (22), 52-56.

Martín-Martín, F. (1988). A una artista desconocida. En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 13-31).

Martín-Martín, F. (1988a). Notas a una exposición obligada. Remedios Varo o el prodigio revelado. *Laboratorio de arte*, (1), 231-246. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1261810.pdf

Martín-Martín, F. (2013). Los sueños maravillosos en Remedios Varo: Un onirismo prodigioso. En Jiménez, J.(coord.). (2013), (pp. 48-78). [Versión electrónica]. Recuperado de http://www.inmaterial.com/jjimenez/actas.pdf

Maruin, M. F.(1985, enero). Remedios Varo, pintora de lo maravilloso. *Lápiz*, 3, (22), 52-56.

May, S. (2000, verano). Remedios Varo: National Museum of Women in the Arts. *Art News*, *99* (7) 213.

Medina, A. (1997). Literatura y pintura en la obra de Remedios Varo. En *Remedios Varo: Pinturas*. (1997), (pp. 5-8 ).

Mendelson, J. (coord.). (2012). *Encuentros con los años '30.* Madrid: La Fábrica.

Mendoza-Bolio, E. (2008). '*A veces escribo como si trazase un boceto': Los escritos de Remedios Varo.*[Tesis de Licenciatura]. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey. Recuperado de https://repositorio.tec.mx/handle/11285/572458

Mendoza-Bolio, E. (2009). Los bocetos de Remedios Varo. *Lectura y signo*, (4), 141-159. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/304032475_Los_bocetos_de_Remedios_Varo/download

Mendoza-Bolio, E. (2010). '*A veces escribo como si trazase un boceto': Los escritos de Remedios Varo*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; México D. F.: Bonilla Artigas Editores.

Mendoza-Bolio, E. y Farré-Vidal, J. (2011). Pies en polvorosa: Travesía hacia México de Remedios Varo. En Arellano, I., Farré-Vidal, J. y Mendoza-Bolio, E. [2009], (2011), (pp. 9-22).

Mendoza-Bolio, E. (2015, 1 de julio). Remedios Varo. *Campus cultural*, (5), 4-9. Recuperado de www.cervantesvirtual.com

*Mexican masters*. (1990), catálogo de la exposición (New York, 1990). New York: CDS Gallery.

Metzger, D. (1977, mayo). In her Image: Women's Culture. *Heresies*, (1), 2-11.

Miras, E. (2018, 9 de abril). La historia olvidada de Remedios Varo, la pintora española que encabezó el surrealismo en México. *ABC Historia.* Recuperado de https://www.abc.es/historia/abci-historia-olvidada-remedios-varo-pintora-espanola-encabezo-surrealismo-mexico-201804080148_noticia.html

Molas, J. (1983). *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938.* Barcelona: Bosch.

Molina, C. A. (2020). Remedios Varo. Constelaciones. En *Remedios Varo. Constelaciones.* (2020), (pp. 113- 122).

Morales-Jiménez, M. E. (2005). *Lo pintado y lo escrito: Límites y conexiones: Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende.* [Tesis doctoral]. Universidad de La Laguna, San Cristóbal de la Laguna.

Morales-Jiménez, M. E. (2006). *Los Universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende*: *Fantasmas y espíritus.* Santa Cruz de Tenerife: Idea.

Moreno-Villarreal, J. (2008). Urdir la trama de lo maravilloso. En Arcq *et al*. (2008), (pp. 113-127).

Moro, C. (1954). *Trafalgar Square*. Lima: Tigrondine.

Murria, A. (1991, 8 de noviembre). Remedios Varo… "el surrealismo la reclama entera. *Diario 16*, 37.

*Mujeres artistas en el siglo XX*. (2008), catálogo de la exposición (Pontevedra, 2008). Pontevedra: Fundación Caixanova.

Navarrete, A. (1962, 21 de julio). Artistas nuestros: Remedios Varo. *Progreso*, 14.

Navarrete, J. (1992, junio). El fantástico mundo de Remedios Varo. *Espacio y tiempo*, (16), 9-18.

Nelken, M. (1955, 2 de agosto). Exposiciones: La de seis pintoras. *Excélsior*, 6b.

Nelken, M. (1955a, 20 de agosto). Seis pintoras en la Galería Diana. *Hoy*, 39.

Nelken, M. (1956, 2 de mayo). Exposiciones: La de Remedios Varo. *Excélsior*, 6b, 8b.

Nelken, M. (1956a, julio). Remedios Varo o los fueros de la imaginación. *El Nacional*, 2.

Nelken, M. (1958, 14 de julio). Arte de hoy. *Excélsior*, 6b.

Nelken, M. (1962, 4 de febrero). El embrujo de Remedios Varo. *Cuadernos de Bellas Artes*, 37-52.

Nelken, M. (1962a, 5 de febrero). Segundo salón de la Plástica femenina. *Excélsior*, 2 b.

Nelken, M. (1962b, 24 de junio). El fervor de Remedios Varo, *Excélsior* (supl. *Diorama de la cultura*), 2.

Nelken, M. (1962c, 29 de junio) La de Remedios Varo, *Excélsior*, 19b.

Nelken, M. (1962d, 30 de diciembre). De la actualidad (o no) del Surrealismo. *Excélsior*, 4.

Nelken, M. (1963, 10 de octubre). Se fue Remedios Varo. *Excélsior*, 1b-2b.

Nelken, M. (1963a, 10 de octubre). En el jardín sepultaron a la pintora Remedios Varo. *Excélsior*, 1b-2b.

Nelken, M. (1963b, 20 de octubre). El ciclo embrujado de Remedios Varo. *Excélsior*, 3b-4b.

Nelken, M. (1963c, 5 de noviembre). Una pérdida irreparable: Remedios Varo. *Revista internacional y diplomatica.*

Nelken, M. (1964, 6 de agosto). La de Remedios Varo. *Excélsior*, 3 b.

Nelken, M. (1964a, 9 de agosto). Remedios Varo. *Excélsior*, (supl. *Diorama de la cultura*), 4b-8b.

Nelken, M. (1964b, 7 de septiembre). Arte y Artistas: Retrospectiva de Remedios Varo. *Revista internacional y diplomática*, (156), 73.

Nelken, M. (1965, 30 de mayo). Un retorno de Remedios Varo. *Excélsior*, (supl. *Diorama de la cultura*) , 4, 6.

Nelken, M. (1966, 18 de diciembre). Remedios Varo. *Excélsior*, (supl. *Diorama de la cultura*) 2.

Neumann, E. (1955). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype.* Princeton: Bollingen, New York: Princeton University Press.

Neumann, E. (1956). *On the Moon and Matriarchal Consciousness: Dinamic Aspects of the Psyche*. New York: Analytic Psycology Club.

Neuvillate, A. de. (1963, 20 de octubre). En memoria de Remedios Varo. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), Ciudad de México, 4.

Neuvillate, A. de. (1964, 16 de agosto). Remedios Varo pintora de lo imposible. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), Ciudad de México, 6.

Nochlin, L. (1996, otoño). Art and The Conditions of Exile. *Poetics Today*, *17*, (3), 317.

Nochlin, L. y Sutherland-Harris, A. (1976). *Women Artists 1550-1950*. Los Angeles: County Museum of Art.

Nochlin, L. y Sullivan, E. J. (coords.). (1993). *Regards de femmes*. Brussels: Foundation Europalia International.

Nonaka, M. (1971). *Obra de Remedios Varo.* México, D. F.: Museo de Arte Moderno.

Nonaka, M. (2012). *Remedios Varo: The Mexican Years.* Mexico City: Editorial RM.

Noval, M. H., (2000, 13 de febrero). Remedios Varo rescate en Washington, *Excélsior*, 8.

O'Rawe, R. (2011). *Unorthodox Spiritualities in the Work of Jorge Luis Borges and Remedios Varo.* [Tesis doctoral]. Queen's University, Belfast.

O'Rawe, R. (2014). *Ruedas metafísicas*: 'Personality' and 'Essence' in Remedios Varo's Paintings. *Hispanich Research Journal*, (15), 445-462. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/1468273714Z.000000000100?src=recsys

O'Rawe, R. (2018). The Re-enchantment of Surrealism: Remedios Varo's Visionary Artists. *Bulletin of Spanish Studies*, (95), 533-561. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2018.1497346?src=recsys

*Obra plástica del exilio español en México, 1939-1989*. (1989), catálogo de la exposición (México D. F. 1989). México D.F.: Museo de San Carlos.

Ocho excelentes pintores expondrán sus obras en las Galerías Excélsior. (1959, 9 de noviembre). *Excélsior*, 2b.

Orenstein, G. F. (1955, 14 de agosto). El mundo imaginario de Remedios Varo. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 4.

Orenstein, G. F. (1973, primavera). Women of Surrealism. *The Feminist Art Journal*, 15-21.

Orenstein, G. F. (1975, primavera). Art History and the Case for the Women of Surrealism. *JGE, The Journal of General Education*, (27), 31-54.

Orenstein, G. F. (1990). *The Reflowering of the Goddess.* Elmsford, New York: Pergamon Press.

Orgambides, F. (2017, 6 de marzo). Boda de Remedios Varo con Gerardo Lizárraga. Jean Nicolle y Remedios Varo [Pasiones compartidas]. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://www.fernandoorgambides.com/tag/boda-de-remedios-varo-con-gerardo-lizarraga/

Oropesa, M. (coord.). (2008). *Creadoras del siglo XX*. Tenerife: Caja Canarias.

Ortega, J. (1986, 12 de julio). Aparición de Remedios Varo. *Unomásuno*, 24.

Ortiz, A. y Zamora-Calvo, M. J. (eds.). (2012). *Espejo de brujas: Mujeres transgresoras a través de la historia.* Zacatecas, Madrid: Universidad Autónoma de Zacatecas, Abada.

Ostrosky, J. (1983, 3 de junio). Texturas. Remedios Varo: juego y fuego en el ojo del pájaro. *Excélsior*, 3.

P. A. (1990, 3 de mayo). Cuadro de Remedios Varo establece récord mundial. *El Nacional*, 19.

Palencia, C. (1955, 14 de agosto). El mundo imaginario de Remedios Varo. *Novedades*, (supl. *México en la Cultura*), 4.

Palencia, C. (1958, 9 de noviembre). Artes plásticas. El éxito del primer salón de la plástica femenina. *Novedades*, 6.

Palencia, I. de. (1964, 20 de septiembre). Remedios Varo, sensibilidad e interpretación. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 5.

Papi, S. (2015, 26 de mayo). La magia dello sguardo. *Artenatura*. Recuperado de http://artenatura.altervista.org/tag/remedios-varo/

Para Remedios crear era un acto de fe. (1994, 26 de febrero). *Summa*, 5.

Pardo, R. (1971, 21 de noviembre). Hablando con Remedios Varo. *Novedades* (supl. *México en la cultura*), 7-8.

Parkinson-Zamora, L. (1989, enero-junio). Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo. Review. *Latin American Literature and Arts*, (40), 63-65.

Parkinson-Zamora, L. (1992, primavera). The Magical Tables of Isabel Allende and Remedios Varo. *Comparative Literature*, *44* (2), 113-143.
Recuperado de
http://www.academicroom.com/article/magical-tables-isabel-allende-and-remedios-varo
https://www.jstor.org/stable/1770341?seq=1#page_scan_tab_contents

Parkinson-Zamora. L. (2002). Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo. En Vanden Berghe, K.y Deelden, M. van (coords). *Foro hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda*. (Ejemplar dedicado a *El laberinto de la solidaridad: Cultura y política en México 1910-2000*), (22), 57-88.
Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2875993

Patsy. (2013, 9 de enero). *Remedios Varo*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://remediossvaro.blogspot.it/2013/01/opinion-de-sus-obras.html

Pavey, R. (1988, 28 de octubre). Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo, Review, *New Statesman & Society*, *1* (21), 33.

Payán, E. y Villa, S. (1996, 15 de diciembre). Tiempo soñado. *La Jornada*, 9.

Paz, O. (1950). Papillon d'obsidienne. *Almanach surréaliste du demi-siècle*, (63-64), 91.

Paz, O. (1959, 24 de septiembre). Papel membretado de la Embajada de México, París. Carta manuscrita. En Bradu, F. (s. f.). Unos mensajes de Octavio Paz a Remedios Varo. *ZonaPaz.*
Recuperado de https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/49/unos-mensajes-de-octavio-paz-a-remedios-varo/?

Paz. O. [1965] (1967). Apariciones y desapariciones de Remedios Varo. En Paz, O. (1967), (pp. 30-32);

Paz, O. (1966). *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo.* En Caillois, González, J. y R., Paz, O. (1966), (pp. 7-8).

Paz, O. (1967). *Corriente alterna.* México D. F.: Siglo XXI; (1972). *Courant alternatif*. Paris: Gallimard; (2000). México D. F.: Siglo XXI.

Paz, O. (1973, 25 de enero). Homenaje a artistas surrealistas que vinieron y se quedaron. *Excélsior*, 8.

Paz, O. (1987). *México en la obra de Octavio Paz:* Vol. 3. *Los privilegios de la vista. Arte de México.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1987). Dos Transeuntes: Leonora y Remedios. En Paz, O. (1987), (pp. 394-395).

Paz, O. (1988). *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo.* En *Remedios Varo.* (1988), (p.7); (2000), (p. 51).

Paz, O. (1990). Apariciones y desapariciones de Remedios Varo. En Varo, B. (1990), (p. 9); .

Paz. O. (2011, 10 de diciembre). *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo.* [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://artemx-artemx.blogspot.com/2011/12/apariciones-y-desapariciones-de.html

Paz, O., Rodríguez-Prampolini, I. y Schneider, L. M. (1986). *Los surrealistas en México*. México D. F.: Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Bellas Artes.

Pellicer, C. (1964). *Paseos sin pie, Homenaje a Remedios Varo*, en *La obra de Remedios Varo*. (1964).

Petersen, K. J. y Wilson, J. J. (1976). *Women Artists: Recognition and Reappraisal: From the Early Middle Ages to the Twentieth Century.* New York: Harper and Row.

Piney, G. (2013, 24 de julio). Remedios Varo en el Museo de Arte Moderno en México. *AzureAzure*. Recuperado de http://www.azureazure.com/cultura/remedios-varo-en-el-museo-de-arte-moderno-en-mexico

Playà-Maset, J. y Echauz, P. (2016, 25 de febrero). El regreso de los surrealistas catalanes. *La Vanguardia.* Recuperado de https://www.lavanguardia.com/cultura/20160224/302385600484/el-regreso-de-los-surrealistas-catalanes.html

Pollock, M. S. y Rainwater, C. (comps.), (2005). *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy and Popular Culture*. Palgrave Macmillan, New York.

Plazza, R. G. (1966, 31 de diciembre). El Remedios Varo. *Excélsior* (supl. *Diorama de la cultura*), 5-6.

Plunkett, T. (2012). *Self and Desire: Surrealism in the Images and Texts of Federico García Lorca, Rafael Alberti, Remedios Varo and Leonora Carrington.* [Tesis doctoral]. Queen's University, Belfast.

Plunkett, T. (2018). Melusina after the scream: Surrealism and the Hybrid Bodies of Leonora Carrington and Remedios Varo. *Bulletin of Spanish Studies*, (95), 493-510. *Taylor & Francis on line.* Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2018.1497341?src=recsys

Prete, M. (2019, 17 de junio). *Alla ricerca della Dea Madre. Il Surrealismo dalla parte delle donne: Leonora Carrington e Remedios Varo*. [Mensaje en un blog].

Recuperado de https://finestresuartecinemaemusica.blogspot.com/2019/06/alla-ricerca-della-dea-madre-il.html

Puig, A. (1975). El Surrealismo en Cataluña. *Artes Plásticas*, Barcelona, (4), 12-14.

Puig, A. (1988). El lógicofobismo y la Exposición Lógicofobista. En *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme*. (1988), (pp. 61- 65).

Pulido, J. (2020, 22 de mayo). La bella Remedios estuvo aquí y no la vimos. *Actualy.es.* Recuperado de http://actualy.es/la-bella-remedios-estuvo-aqui-y-no-la-vimos/

Rackow S., P. (1987, junio). Remedios Varo: ciencia y surrealismo. *Revista MD.*

Rapoport, S. y Lee-Williams, B. (1999). Women, Surrealism and Self-Representation, San Francisco Museum of Modern Art, january 9-april 20, 1999. *Leonardo, 32* (4), 333-335.

*Regards de femmes*. (1993), catálogo de la exposición (Liège,1993). Brussels: Foundation Europalia International.

*Remedios Varo en Galerías Diana.* (1956, 25 de abril), catálogo de exposición (México D. F. 1956). México D. F.: Galerías Diana.

Remedios Varo a México. (1964). *Chef-d'oeuvre de l'art*, (73), 4.

Remedios Varo. Sensibilidad y interpretación. (1964, 20 de septiembre). *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 5.

*Remedios Varo 1913-1963.* (1983), catálogo de la exposición (México, D. F., 1983). México D. F.: Museo de Arte Moderno.

Remedios Varo: Textes et Toiles. (1986, diciembre). *Pleine Marge*, (4), 87-100.

*Remedios Varo.* (1988), catálogo de la exposición (Madrid, 1988-1989). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Remedios Varo, esa mujer notable. (1988, diciembre). *Lápiz*, (54), 88.

*Remedios Varo. Arte y literatura.* (1991), catálogo de la exposición (Teruel, 1991; Tomás de Lorenzana, Gerona, 1992; Torreón Fortea, Zaragoza, 1992). Teruel: Museo de Teruel.

*Remedios Varo. Arte y literatura.* (1992), catálogo de la exposición (Zaragoza, 1992). Zaragoza: Torreón Fortea.

Remedios Varo. (1992a, 20 de febrero). *Heraldo de Aragón*, 6-7.

*Remedios Varo, 1908-1963.* (1994), catálogo de la exposición (México D. F., 1994). México D. F.: Museo de Arte Moderno.

*Remedios Varo: Pinturas.* (1997), catálogo de la exposición (Santa Fé de Bogotá; México D. F., 1997). Santa Fé de Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango; México D. F.: Galería Enrique Guerrero.

*Remedios Varo.* (1999), catálogo de la exposición (Tokyo, Nagoya, 1999). Tokyo: The Tokyo Shímbun.

*Remedios Varo: Indelible Fables.* (2011), catálogo de la exposición (San Francisco, 2012). San Francisco: Frey Norris Contemporary & Modern Art.

Remedios Varo. (2013). *LatinAmerican Art. Sotheby's*. Recuperado de: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/latin-american-art-n08998/lot.7.html

Remedios Varo: Catalogue des ombres/ Catálogo de las sombras. (2016, marzo). *La Fundación. Revista de Fundación Mapfre*, (34). Recuperado de https://revistalafundacion.com/marzo2016/patrimonio/

*Remedios Varo. Constelaciones.* (2020), catálogo de la exposición (Buenos Aires, 2020). Buenos Aires: Fundación Malba.

Remedios Varo, pintora visionaria, surrealista y olvidada. (2020, 23 de abril). *Cultura inquieta*. Recuperado de https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/16562-remedios-varo-pintora-visionaria-surrealista-y-olvidada.html

Remolina, I. (1989, 22 de febrero). La obra de Remedios Varo en el Museo de Monterrey. *El Sol de México.*

Revistas de EU elogian el arte de Remedios Varo. Rejcate en Washington. (1988, 12 de febrero). *Excélsior*, 3.

Reyes-Vega, C. (2017, 6 de abril). Remedios Varo. *Mujeres Artistas/ Female Artists. La otra voz del arte/ The Other Voice of the Art*. Recuperado de

https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/06/remedios-varo-1a-parte-espanol/

Reyes-Vega, C. (2017, 6 de abril). Remedios Varo. *Mujeres Artistas/ Female Artists. La otra voz del arte/ The Other Voice of the Art*. Recuperado de https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/06/remedios-varo-2a-parte-espanol/

Reyes-Vega, C. (2017a, 18 de abril). Remedios Varo. *Mujeres Artistas/ Female Artists. La otra voz del arte/ The Other Voice of the Art*. Recuperado de https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/04/18/remedios-varo-3a-parte-espanol/

Rico, M. (1994, 6 de abril). El triunfo póstumo de Remedios Varo, *El país*, 33.

Ries, O. (2010). El exilio y la política nacionalista mexicana: Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano. *Revista Izquierdas*, (8), 1-20.

Ríos-Guardiola. M. G., Hernández-González, M. B. y Bernabé, E. E. (coords.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación. Actas del IX Congreso Internacional AUDEM*. Murcia: Región de Murcia Consejería de Educación y Universidades Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística. Recuperado de http://www.carm.es/edu/pub/20_2016/libropdf/MUJERES_DE_LETRAS_html.pdf

Rius-Gatell, R. (2007). Remedios Varo revisita el somni mític. En Malé, J. (coord.), (2007), (pp. 103-132).

Rius-Gatell, R. (2013). Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.). (2013), (pp. 77-97).

Rivera, M. [2005], (2009). *Trampantojos: El círculo en la obra de Remedios Varo.* México, D.F.: Siglo XXI.

Rivera, M. (2014, 11 de octubre). Remedios Varo. Teonanácatl. *El Universal*, (supl. *Confabulario*). Recuperado de https://confabulario.eluniversal.com.mx/remedios-varo-teonanacatl/

Rivero-Romero, X. (2009). Reseña de 'Una lectura en imágenes de El Gran Teatro del Mundo de Calderón: los diseños de Remedios Varo de Ignacio Arellano, Judith Farré y Edith Mendoza. *Revista de Humanidades.* (26), 187-189. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/384/38415741011.pdf

Roberts, C. M. (1989). *Presence, Absence, and the Interface in Twentieth Century Literature and Painting.* [Tesis doctoral]. Columbus, Ohio State University.

Robles, M. (1999, 7-14 de diciembre). Mujeres del siglo XX: Remedios Varo: Una soñadora en su torre. *Excélsior.*

Rodrigo, A. (2003). *Mujer y exilio 1939.* Barcelona: Flor de Viento.

Rodrigo, A. (2013). Artistas exiliadas en México: Manuela Ballester, Elvira Gascón y María Teresa Toral. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.), (2013), (pp.181-201).

Rodríguez, A. M. (2008, 6 de octubre). Cavilaciones intimas de Remedios Varo, en el teatro la Capilla. *La Jornada*,13 a.

Rodríguez, A. M. (2008a, 1 de noviembre). Falleció Walter Gruen, incansable promotor del arte de Remedios Varo. *La Jornada*, 5a. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2008/11/01/index.php?section=cultura&article=a05n1cul

Rodríguez, M. (1997, junio). Remedios Varo. *Art Nexus*, (26), 135-136.

Rodríguez-Prampolini, I. (1969). *El Surrealismo y el arte fantástico de México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Rodríguez-Prampolini, I. (1986*). El Surrealismo y la fantasía mexicana*. En Paz, O., Rodríguez Prampolini, I. y Schneider, L. M. (1986), (pp. 17-21).

Rodríguez-Prampolini, I. (1990, septiembre-octubre). Recuerdo de Remedios Varo. *Memoranda, 2* (8), 22-38.

Rojas, E. (s. f.). Feminine, Feminist and Sinister: Leonora Carrington, Remedios Varo and Occult Imagery As Subversive Narrative Strategies. *Eira Rojas.* [Mensaje en un blog]. Consultado el 30 de agosto de 2020. Recuperado de http://www.eirarojas.com/feminine-feminist-and-sinister-p-6

Romano-Pace, A. (2010, abril). Remedios Varo, i fantasmi di un mondo incantato (the Ghosts of an Enchanted Word). *ARTedossier*, (265), 26-31.

Rosa, M. L. (1999, julio-octubre). Remedios Varo: Tejedoras del Universo. *Goya*, (271/ 272), 271-278.

Rosales y Zamora, P. (2000, 7 de octubre). Extraordinaria e inmortal la obra de Remedios Varo, *Excélsior* , 6.

Rubio de Urquia, G. (1990, julio-octubre). Kaplan, Janet A., Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo, Book Review, [1988]. *Goya*, (217/ 218), 127-128.

Ruíz. B. (1994, 16 de febrero). El surrealismo es inherente al hombre. *Reforma*, 14d.

Ruíz. B. (1994a, 19 de febrero). Presentan retrospectiva de Remedios Varo. *Reforma*, 14 d.

Ruíz, M. (1995, septiembre). Walter Gruen: Remedios murió en mis brazos. *Actual*, 75-80.

Ruy-Sánchez, A. (2008). *Cinco pájaros salen del hielo.* En Arcq, T. *et al.* (2008), (pp. 14-15).

Saldaña-Benítez, F. (2012, 7 de diciembre). Papilla estelar de Remedios Varo. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2012/12/papilla-estelar-de-remedios-varo.html

Salmerón, J. (2013). Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (comps.), (2013), (pp. 121-138).

Sánchez, L. (2007, 6 de diciembre). Propriedad de la Nación las 39 obras de Varo. *Milenio Diario*, 8.

Santander, G. (1983, 15 de septiembre). Los irrimediables sueños de Remedios. *Ovaciones*, 5.

Santiago, F. (1994, 19 de febrero). Vivía en el mundo que pintaba. *Reforma.*

Santos-Torroella, R. (1974, 10 de diciembre). Arte: Dietario artístico: 50 años del manifiesto surrealista: El Surrealismo en España. *El Noticiero universal*, 42.

Santos-Torroella, R. (1975). Algunes notes entorn a una exposició de 'El Surrealisme a Catalunya'. En *El surrealisme a Catalunya 1925-1975.* (1975).

Santos-Torroella, R. (1975, 4 de noviembre; 1975a, 11 de noviembre; 1975b, 18 de noviembre). Arte: Dietario artístico. El surrealisme a Catalunya. *El noticiero universal***.**

Santos-Torroella, R. (1988). El tiempo nunca perdido de Remedios Varo: Algunas claves para su pintura. En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 49-57).

Scappini, A. (2016). Una bozza per un'opera teatrale di Leonora Carrington e Remedios Varo. [Sesión de ponencia]. Congreso Mujeres desde la tramoya: Artes escénicas y genero, 27-29 de abril de 2016, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Scappini, A. (2016a). Una bozza per un'opera teatrale di Leonora Carrington e Remedios Varo. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/Culturas/19/Scappini_Alessandra.pdf

Scappini, A. (2016b). Eterno femminino in Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo in relazione all'avanguardia surrealista. En Ríos-Guardiola. M. G., Hernández-González, M. B. y Bernabé, E. E. (coords.), (pp. 1063-1077). Recuperado de http://www.carm.es/edu/pub/20_2016/4Q_contenido.html

Scappini, A. (2018). *El paisaje totémico entre lo real e imaginario*. Sevilla: Benilde Ediciones

Schara, J. C. (1971, 14 de noviembre). La obra de Remedios Varo. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 8.

Schneider, L. M. (1986). Introducción. En Paz, O., Rodríguez- Prampolini, I. y Schneider, L. M. (1986), (pp. 9-10).

Schneider-Enriquez, M. (1994, octubre). Remedios Varo. Mexico City, Museum of Modern Art. *Art News*, (93), 199.

Schor, M. (1989, diciembre). Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo-Janet A. Kaplan, Review. *Artforum*, *28*, (4), 20-22.

Schwartz, P. (1988, 11 de septiembre). Pintoras de México: Remedios Varo. *El Universal.*

*Science in Surrealism: The Art of Remedios Varo* (1986), catálogo de la exposición (New York, Washington, 1986). New York: The New York Academy of Sciences.

Sepúlveda, G. (1994). *Compulsivamente yo autorretrato.* Monterrey: Universidad de Monterrey.

Serrano, F. (1994). Remedios Varo o el telar de las apariciones. En *Remedios Varo, 1908-1963*. (1994), (pp. 19-26). [Versión electrónica]. Recuperado de https://www.francisco-serrano.com/essays/arts/remedios.pdf

Serrano de Haro, A. (2017, octubre). Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo. *Engramma*, (150). Recuperado de http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3299

Seseña, N. (1994, 19 de abril). La exposición de Remedios Varo. *El país*, 16.

Sesin, S. (1987, 26 de febrero). Remedios Varo descubrió la vida de cada cosa y la pintó con particular visión, *Unomásuno*, 25.

Sileo, D. (2007). *Remedios Varo: La magia dello sguardo.* Milano: Selene Edizioni.

Simpson, P. H. (2011). Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna/ Stefan van Raay, Joanna Moorhead and Teresa Arcq. With contrib. by Sharon-Michi Kusunoki and Antonio Rodríguez Rivera - 1. publ. - Farnham [u.a.], Lund Humphries, 2010, Review. *Woman's Art Journal*, *32* (1), 57-59.

Sobregrau, C. de (1989). Arte Iberoamericano (1820-1980). Una oportunidad para redescubrir el Nuevo Mundo. *Álbum Artes-Letras*, (23), 10-20.

Sola-Jiménez, R. (2018). Una ciudad propia: la representación del espacio urbano en las obras surrealistas de Remedios Varo y Emmy Haesel. *Ars Longa*, (27). Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/12317/0

Somolinos-Palencia, J. (1970). Prefacio. En Varo, R. (1970).

Somolinos-Palencia, J. (1973). *El Surrealismo en la pintura mexicana*. México D. F.: Arte Ediciones.

Sosa, V. (1 de marzo de 1994). Simbolismo y mito en Varo. *Pinto mi Raya*,7.

Stellweg, C. (1976, enero-marzo). Feminine Sensibility, as viewed in Mexico by Some Artists. *Art Critics and Art Historians. Artes visuales*, (9), 53-59.

Sullivan, E. J. (coord.). (1990). *La Mujer en México/ Women in Mexico.* (1990). México D. F.: Fundación Cultural Televisa.

*Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna.* (2010), catálogo de la exposición (Norwich, Sainsbury, 2010). London: Lund Humphries Pub Ltd.

*Surrealist Objects and Poems*. (1937*)*. London: London Gallery.

*Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme.* (1988), catálogo de la exposición (Barcelona, 1988). Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

Takiguchi, S. y Yamanaka, T. (1937). *Exposition Internationale du Surrealisme.* Tokyo: La Revue Mizué.

Taylor, S. (2001, abril). Into the Mystic. *Art in America.*

*The Colour of my Dreams: the Surrealist Revolution in Art (Ceci est la couleur de mes rêves)*. (2011), catálogo de la exposición (Vancouver, 2011). Vancouver: Vancouver Art Gallery.

*The Magic of Remedios Varo.* (2000), catálogo de la exposición (Washington-Chicago, 2000). Washington: National Museum of Women in the Arts.

*The World of Frida Kahlo: The Blue House.*(1993), catálogo de la exposición (Frankfurt-Houston, 1993). Frankfurt: Schirn Kunsthalle.

Tibol, R. (1957, 28 de julio) Artes plásticas: Primera investigación de Remedios Varo. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 6.

Tibol, R. (1961, septiembre). El retrato mexicano contemporáneo, y otros detalles. *Cuadernos de bellas artes*, (2), 56-68.

Tibol, R. (1988). Remedios Varo: Apuntamientos y testimonios**.** En *Remedios Varo*. (1988), (pp. 44-47).

Tibol, R. (1995, abril-junio). Remedios Varo. *Art Nexus*, (6), 44.

Tibol, R. (2001). *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*. México D. F.: Universidad autónoma de Sinaloa.

Tibol, R. (2001a). *Frida Kahlo. Una vita d'arte e di passione*. Milano: Rizzoli.

Tibol. R. (2013, 29 de septiembre); (2013a, 6 de octubre) Apuntamientos y testimonios. *La Jornada.* Recuperado de https://www.jornada.com.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul ; https://www.jornada.com.mx/2013/10/06/cultura/a03a1cul

Tibol, R. (2014). *Buñuel y Remedios Varo: Dos momentos del surrealismo en México.* New York: Endebate. Penguin Random House.

Toussant, F. (2001, 20 de mayo). Podrían salir de México los cuadros de Remedios Varo. *Proceso*, (1281), 62-63.

*Un listón alrededor de una bomba: una mirada sobre el arte mexicano*. (1997), catálogo de la exposición (México D. F., Guadalajara, 1997). México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Urrutia, E. (1990, 19 de agosto). Qué pintan las pintoras en la historia del arte?. *La Jornada Semanal*, (62), 31-34.

Uzcátegui-Araujo, J. (2009, enero-diciembre). Formas y modos de habitar en la obra de Remedios Varo, *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, (17), 25-36.

Uzcátegui-Araujo, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes.* Madrid: Eutelequia.

Valcárcel-Rivera, C. (2012). Los hechizos literarios de Remedios Varo. En Ortiz, A. y Zamora-Calvo, M. J. (2012), (pp. 371-384).

Valdés, C. (1961, 18 de junio). Sueños y cábalas en la galería de Juan Martín. *Novedades*, (supl. *México en la cultura*), 6.

Vallarino, R. (1981, 7 de febrero). Nota sobre Remedios Varo por Édouard Jaguer. *Unomásuno*. 21.

Varo, B. (1988). Remedios en el recuerdo. En *Remedios Varo.* (1988) (pp. 70-72).

Varo, B. (1990). *Remedios Varo: En el centro del microcosmos.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica de España.

Varo, B. (1991). La trayectoria de Remedios Varo: una espiral ascendente. En *Remedios Varo. Arte y Literatura*. (1991), (pp. 57-62).

Varo bate récord y Tamayo faltó a subasta. (2007, 21 de noviembre). *El Sol de México*, 7d.

Vázquez, E. (2004). Remedios Varo al país de les metamorfosis. *Revista de Girona*. (227), 48-57.

Veglia, L. (2013). Geografías fantásticas en la obra de Remedios Varo. En Buffery, H., Lough, F., Marcer, E. y Sánchez, A. (comps.) (pp.111-121).

Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo. Paso tumultuoso de la artista por el mundo. (1990, 16 de febrero). *Excélsior*, 9 b, 14 b.

Vidaurre-Arenas, C. V. (2003, marzo). La exploración de las fuentes de la luz: Remedios Varo. Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano (REDER). Proyecto Clio, Memoria de la guerra y el exilio. *Clío*, (20). Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia05.htm

Vives, A. F. (2013). Surrealismo, género y ciudad en la obra pictórica y poética de Remedios Varo. *Ángulo Recto*, *5* (1), 179-195. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia05.htm

Viviente, P. (1999). Surrealismo y tradición esotérica en Remedios Varo. *Corner Magazine***,** (2). Recuperado de http://www.cornermag.org/corner02/page06.htm

Vodermayer-Sohl, M. A. (2012). *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas. Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo*. [Tesis doctoral]. UPV, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Valencia. Recuperado de https://www.yumpu.com/es/document/read/16249469/universidad-politecnica-devalencia-riunet-universidad-

Vosburg, N. (2005) Strange Yet "Familiar": Cats and Birds in Remedios Varo's Artistic Universe**.** En Pollock, M. S. y Rainwater, C. (comps.), (2005), (pp. 81-97). Recuperado de https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-137-09411-7_6

Wacker, K. [c1995]. *Alchemy in Exile: The Alchemical Kitchen in the Work of Leonora Carrington and Remedios Varo*. Ohio: Northern University.

Waldberg, P. y Krause, I. (1972). *Der Surrealismus: 1922-1942*. München: Haus der Kunst.

Warnier, R. (1962, 1 de julio). De Nerval a Apollinaire. *El Nacional*, 6.

Weymans, E. (2010). *Manifestaciones del surrealismo y del exilio en la vida y obra artística de Remedios Varo*. [Tesis de maestría]. Universiteit Gent, Gent. Recuperado de https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:001457861; https://it.scribd.com/document/408203334/Remedios-Varo-Tesina

*Women Artists 1550-1950*. (1976), catálogo de la exposición (Los Angeles, 1976). Los Angeles: County Museum of Art.

Wye, P. (1989, diciembre). Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo-Janet A. Kaplan, Review. *Arts Magazine, 6* (4), 111.

Yood, J. (2000, november). Remedios Varo. *Artforum International*, 158.

Zamora, M. (1994, 1 de febrero). Remedios Varo: Exposición en el MAM. *Perspectiva*, 4-5.

Zanetta, M. A. (2002). Carmen Martín Gaite y Remedios Varo: Trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, *27* (2), 279-309

Zanetta, M. A. (2006). *La otra cara de la vanguardia: estudio comparativo de la obra artistica de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.

Zanetta, M. A. (2013). Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo. En González-Madrid, M. J. y Rius-Gatell, R. (2013), (pp. 139-160).

## Textos generales

Abate, S. (1997, 1 de enero). A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, *26* (1), 145-159. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A

Abellán-García-González, J. L. (coord.). (1977). *El exilio español de 1939*. (Vol. 4). Madrid: Taurus.

Abellán-García-González, J. L. (coord.). (1978). *El exilio español de 1939*. (Vol. 5). Madrid: Taurus.

Aberth, S. L. [2004] (2010). *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy And Art*. Farnham Surrey, Burlington: Lund Humphries.

Acevedo, E. y García, P. (2011). *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*. México D. F.: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones exteriores. [Versión electrónica]. Recuperado de https://acervo.sre.gob.mx/images/libros/cultura/5_artes_plasticas.pdf

Adamowicz, E. (2010). *Un chien andalou. Luis Buñel y Salvador Dalí, 1929*. London, New York: I. B.Tauris & Co Ltd. *CINÉ-FILES: The French Film Guides EPDF*. Hawthorne: EPDF.PUB. Recuperado de https://epdf.pub/un-chien-andalou-french-film-guide-cine-files-the-french-film-guides.html

Ades, D. y Kissane, S. (coords.). (2013). *Leonora Carrington: The Celtic Surrealist.* Dublin: The Irish Museum of Modern Art; New York: DAP, Art Publishers Inc.

*ADLAN i el circ frediani* [jocs icaris]. (1998), catálogo de la exposición (Mataró, 1997-1998). Mataró: Patronat Municipal de Cultura.

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos. [Versión electrónica]. Recuperado de https://tac091.files.wordpress.com/2008/12/agamben-giorgio-homo-sacer.pdf

Agnati, T. (2001). Leonor Fini: Un realismo soprannaturale. *Art & Dossier*, 16 (164), 6-11.

Agnati, T. [1997] (2003). *Leonora Carrington: Il surrealismo al femminile.* Milano: Selene Edizioni.

Aguglia, E. (2010). La memoria individuale e la memoria collettiva. *Bios and Law.* Recuperado de http://biosandlaw.weebly.com/uploads/5/6/9/8/5698451/aguglia.pdf; http://biosandlaw.weebly.com/

Aguilera-Cerni, V. (1984). Surrealismo**.** *Treccani. Enciclopedia del Novecento.* [Versión electrónica]. Roma: Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. http://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/

Alario-Trigueros, T. (coord.). (2011). *Figuras de la exclusión.* Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Cultura.

Alazraki, R. (2007). *Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto de deseo a sujeto deseante*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

Alberti, R. (1984). *La arboleda perdida.* Barcelona: Bruguera.

Alberti, R. (1987). *La arboleda perdida. Segunda parte. Libros III y IV de memorias*. Barcelona: Seix Barral.

Alexandrian, S. (1969). *Surrealist Art.* London: Thames and Hudson; (1970). New York: Praeger Publishers.

Alexandrian, S. (1973). *Dictionnaire de la peinture surréaliste.* Paris: Filipacchi.

Alexandrian, S. (1974). *Le Surréalisme et la rêve. Connaissance de l'inconscient.* Paris: Gallimard.

Alix-Trueba, J. (1997). Sublimador de quintaesencias. En *Esteban Francés 1913-1976*. (1997), (pp. 28-43).

Alix-Trueba, J. y García de Carpi, L. (coords.). (1994). *El surrealismo en España.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Alix-Trueba, J. y García de Carpi, L. (coords.). (1997). *Esteban Francés 1913-1976.* Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.

Alix-Trueba, J., Bot, O., Domínguez, Ó. y Iché, R. H. (2006). *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938-1942*. (2006). Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo Insular; Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros de Canarias.

All and everything. Beelzebub's Tales to His Grandson. An Objectively Impartial Criticism of the Life of Man. [1998], (2017). *Gurdjieff International Review*. Recuperado de https://www.gurdjieff.org/beelzebub.htm

Almela, M., García, L. M., Guzmán, H. y Sanfilippo, M. (2014). *Mujeres en la frontera.* Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED).

Alquié, F. (1955). *Philosophie du surréalisme.* Paris: Flammarion.

Alquié, F. (comp.). (1968). *Entretiens sur le surréalisme.* Paris-La Haye: Éditions Mouton.

Alquié, F. (2000). Humanisme surréaliste et humanisme existentialiste. *Point de Vue Initiatique*, 117.

Alquié, F., Aron, R., Buber, M., Caillois, R., Davy, M. M. y Patri, A. (comps). (1948). *L'homme, le monde, l'histoire. Le Cahiers du Collège Philosophique.* 4. Grenoble, Paris: Arthaud.

Althusser, L. [1970], (1994). *Sulla psicoanalisi: Freud e Lacan.*Milano: Raffaello Cortina.

Andrade, L. (1989). *De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo.* En Bonet, J. M. (comp.). (1989), (pp. 101-109).

Andrade-Warner, F. (1985). *El Popol Vuh* (Anónimo), México D. F.: Fernández Editores.

*André Breton, la beauté convulsive*. (1991), catálogo de la exposición (Paris, 1991). Paris: Centre Georges Pompidou.

Andréo, B. (2011). *Artaud et Breton face au sacré. Sphinx, mythes, momies et fantômes.* Paris: Hermann.

Angeli, G. (1998). *Surrealismo e umorismo nero.* Bologna: Il Mulino.

Angliviel de la Beamelle, A., Monod-Fontaine, I. y Schweisguth, C. (coords.). (1991). *André Breton: la beauté convulsive.* Paris: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.

Angoustures, A. (1995). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel**.**

Anzures, R. (1956, diciembre). Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo. *Cuadernos Médicos,* 29.

Apollinaire, G. (1913). *Les peintres cubistes.Méditations esthétiques.* Paris*:* Éditions Eugène Figuière et Cie; (1945). *I pittori cubisti: Meditazioni estetiche.* Milano: Il Balcone.

Aranda, J. F. [1970], (1975). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen; (1975). *Luis Buñuel: A Critical Biography*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.

Arcq, T. (2013). A World Made of Magic. En Ades, D. y Kissane, S. (coords.). (2013), (pp. 46-52).

Arcq, T. y Raay, S. van. (coords.). (2018). *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes.

Arendt, H. (1987). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza. [Versión electrónica]. Recuperado de https://xosea.files.wordpress.com/2014/04/arendt-los-origenes-del-totalitarismo.pdf

Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.

Arendt. H.(1994). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Argan, G. C. [1970], (1990). *L'arte moderna*. Milano: RCS Sansoni.

Arredondo, I. (1982). *Acercamiento a Jorge Cuesta.* México D. F.: Secretaría de Educación Pública.

Arredondo, I. (1988). *Obras completas*. México D. F.: Siglo XXI.

Arredondo, I. (1988a) *Los espejos*. México D. F.: Joaquín Mortiz.

Arriaga, M., Cruzado, Á. y Ortiz de Zárate, A. (2008). *Feminismos e interculturalidad. V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM).* Sevilla: ArciBel.

Artaud, A. (1950, marzo-abril). La conquête du Mexique. *La Nef*, (63/64), 159-165.

*Arte e Scienza. Arte e Alchimia.* XLII Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia. (1986), catálogo de la exposición (Venezia, 1986).Venezia: Edizioni La Biennale.

Aub, M. (1979). *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Barcelona: Seix Barral.

Aub, M. (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*. Madrid: Aguilar.

Aub, M. (1995). *La gallina ciega: Diario español*. Barcelona: Alba.

Aub, M. (1998). *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba.

Audinet, G., Evrard, R., Godeau, J., Méheust, B. y Viau, A. (2012). *Entrée des médiums: Spiritisme et art d'Hugo à Breton.* Paris: SAS Paris Musées.

Audoin, P. (1995). *Les surréalistes.* Paris: Seuil.

Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2009). *Non luoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità.* Milano: Eleuthera.

Ávila-Camacho-López, M. (1974, 10 de febrero). Max Ernst me enseñó nueva forma de vivir. *Excélsior*, 1-2; (11 de febrero de 1974a). La vida hay que vivirla como venga con ideales, temores y amores. *Excélsior*, 1-2.

Ávila-Crespo, R. (1999). *Identidad y Tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica.

Aznar-Soler, M. (coord.). (1998). *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional en Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995* (Vol 1). Barcelona: Grup d'Estudis de l'Exili Literari GEXEL.

Aznar-Soler, M. (coord.). (2003). *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional en Bellaterra, 13-17 de diciembre de 1999*. Barcelona: Grup d'Estudis de l'Exili Literari GEXEL.

Bachelard, G. (1965*). La poética del espacio*. México D. F.: FCE.

Baker, E. C. y Hess, T. B. (comps.). (1973). *Art and Sexual Politics.* London-New York: Macmillan USA.

Balakian, A. E. [1959], (1970). *Surrealism: The Road to the Absolute. New York:* Dutton; (1987). Chicago: University of Chicago Press.

Balakian, A. E. (1971). *André Breton: Magus of Surrealism.*New York: Oxford, UP; (1971). *André Breton mago del surrealismo.* Caracas: Monte Ávila.

Baldacci, P. (1997). *De Chirico 1888-1919. La metafisica*. Milano: Leonardo Arte.

Ballester, J. M. (1978). *El exilio de los artistas plásticos.* En Abellán-García-González, J. L. (coord.), (1978), (Vol. 5), (pp. 11-58).

Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa.* Madrid: Espasa.

Bandini, M. (1986). *La vertigine del moderno.* Roma: Officina.

Barba de Piña-Chán, B. (2000). *La iconografía mexicana II. El cielo la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar.* México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta, INAH.

Barbero, M. (coord.). (2016). *Da Kandinsky a Pollock: La grande arte dei Guggenheim*. Venezia: Marsilio.

Barbiere, M. J., Vidal, A. y Zelner, D. A. (2007, 1 de julio). The Color of Music: Correspondence through Emotion. Empirical Studies of the Art. *Sage Journals.* Recuperado de https://doi.org/10.2190/A704-5647-5245-R47P

Barbosa-Sánchez, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México: Una perspectiva de género*. México D. F.: Casa Juan Pablos, Centro Cultural, S. A. de C.V. Malintzin; Cuernavaca, Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos México.

Barnitz, J. (1981). *Latin American Artists in the U. S. before 1950.* New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College.

Barnitz, J. (1983). *Latin American Artists in the U. S. 1950-1970.* New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College.

Barnitz, J. (2001). *Twentieth-Century Art of Latin America.* Austin: University of Texas Press.

Baron, J. (1980). *Anthologie plastique du Surréalisme.*Paris: Filipacchi.

Barriendos-Rodríguez, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. [Tesis de licenciatura]. Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de https://www.tdx.cat/handle/10803/110924#page=1

Bartolena, S. (2003). *Arte al femminile: Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo.* Electa: Milano.

Bartra, E. (1994). *Mujer, arte e ideología*. México D. F.: Icaria.

Bataille, G. [1957], (1962), (1967). *L'erotismo.* Milano: Sugar; (1969). Milano: Mondadori.

Bataille, G. [1957a], (1969). *L'azzurro del cielo.* Torino: Einaudi.

Bataille, G. (1976). *Oeuvres complètes:* Vol. 8. Histoire de l'érotisme. Paris: Gallimard.

Bataille, G. (1976). Le Surréalisme au jour le jour. En Bataille, G. (1976), (pp.167-184).

Battersby, C. (1990). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Baudelaire, C. [1855], (1962). De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. *BnF Daumier.* Recuperado de http://expositions.bnf.fr/daumier/antho/03.htm

Baudelaire, C. (1957). *Le fleurs du mal*. Paris: Le club du meiller livre; (1994). *I fiori del male*. Milano: Mondadori; (2009). *I fiori del male*. Roma: Albatros.

Baudelaire, C. [1957a]. Le Chat. En Charles Baudelaire's Fleurs du mal/ Flowers of Evil. *Fleursdumal.org.* Recuperado de https://fleursdumal.org/poem/132

Baudelaire, C. (1976). *Las flores del mal*. Barcelona: La Gaya Ciencia S.A.

Baudelaire, C. (1994). La bellezza. En Baudelaire, C. (1994), (pp. 22-23).

Baudrillard, J. (1987). *The Ecstasy of Communication.* Cambridge, Massachusetts: MITPress; (1988). New York: Semiotext(e).

Baum, T., Krauss, R., Pierre, J. Werner, S. y Toulet, J. (1999). *Surrealism. Two private eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi collections*. New York: Guggenheim Museum.

Beattie, T. (2002). *God's Mother: Eve's Advocate.* London, U. K.: Continuum.

Beauvoir, S. de. [1949], (1972). *The Second Sex.* Harmondsworth: Penguin; (1977). *El segundo sexo.* Buenos Aires: Siglo XXI; (2005). Madrid: Cátedra.

Bedouin, J. L. (1954, 3 de mayo). L'Affaire Gurdjieff: Force et fablesse de la volonté de puissance. *Medium*, 17-18. *Ignacio Darnaude Roja-Marcos.*
Recuperado de http://www.ignaciodarnaude.com
http://www.ignaciodarnaude.com/espiritualismo/Hitler%20y%20Gurdjieff%20en%20Paris.pdf

Bedouin, J. L. (1961). *Storia del surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*. (Vol. 2). Milano: Schwarz Edizioni.

Bedouin, J. L. (1961a). *Vingt ans de Surréalisme 1939-1959.* Paris: Denoël.

Bedouin, J. L. y Bergier, J. (1954, 3 de mayo). Qui fuit M. Gurdjieff: Interview de Jacques Bergier. *Medium*,19-21. *Ignacio Darnaude Roja-Marcos.*
Recuperado de
http://www.ignaciodarnaude.com/espiritualismo/Hitler%20y%20Gurdjieff%20en%20Paris.pdf

Bellasi, P. (2002). Questo è un gioco. En *L'arte del gioco: Da Klee a Boetti.* (2002), (pp. 31-44).

Bellasi, P. Fiz, A. y Sparagni, T. (2002). *L'arte del gioco: Da Klee a Boetti.* Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta.

Belloni, G. (2013). Max Ernst e lo sguardo surrealista da Rosalind Krauss. L'Inconscio Ottico. *Art Press. Archivio Arte*.
Recuperado de http://www.giacomobelloni.com/styled-57/styled-70/index.html.

Benassai, A. (2017). Origine e costituzione del cosmo. *Archeosofica.* Recuperado de http://archeosofica.org/it/costituzione-del-cosmo/

Benayoun, R. (1965). *Erotique du surréalisme.* París: Pauvert.

Benjamin, W. [1966], (1991). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (1971). *Mythe et Violence.* Paris: Les Lettres Nouvelles, Série Dossiers, Denoël.

Benjamin Péret. Cartas a André Breton enviadas desde España, 1936-1937 (con un esbozo biográfico de Benjamin Perét por Agustín Guillamón). [2014]. *Marxists Internet Archive*. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/peret/1.htm

Bennet, J. G. (1950, septiembre). Gurdjieff's All and Everything. *Gurdjieff International Review.* Recuperado de https://www.gurdjieff.org/bennett3.htm

Benzi, F. y Picozza, P. (coords.) (2015). *Catalogo generale delle opere di Giorgio De Chirico (2014 -2016).* (Vol. II). Imola: Maretti.

Bergmann, P. (1968). *The Riddle of Gravitation*. New York: Charles Scribner's Sons.

Bergson, H. (2004). *Duración y Simultaneidad. (A propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos Aires: Del Signo; *Durata e simultaneità*. Milano: Cortina Editore.

Bermúdez, L. (comp.). (1986). *Dada-Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos.* Cádiz: Universidad de Cádiz.

Bermúdez, J. L. (2000). *The paradox of self-consciousness*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Bernardi, A. (1984). *L'arte dello scandalo. L'âge d'or di Luis Buñuel*. Bari: Dedalo.

Bernstock, J. E. (1993). Classical Mythology in Twentieth Century Art: An Overview of a Humanist Approach. *Artibus et Historiae*. *14* (27), 153-183. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/1483450?seq=1#page_scan_tab_contents

Bertazzoli, R. (2007). *La natura nello sguardo: Miti, stagioni, paesaggi.* Verona: Fiorini.

Bertoletti, P. (1986). *Mito e simbolo. Gli strumenti della psicologia analitica*. Bari: Edizioni Dedalo.

Bertorello, A y Lutereau, L. (comps.). (2012). *Inconsciente y Verdad:Actas del I Coloquio de Fenomenología y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Academia nacional de Ciencias, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales EditUCES.

Bertuglia, F. (2018, 4 de abril). Il conte di Lautréamont: quando la poesia si fa maledetta. *Artspecialday.* Recuperado de http://www.artspecialday.com/9art/2018/04/04/conte-lautreamont-la-poesia-si-maledetta/

Binni, L. (2003). *Il surrealismo.* Roma: Newton & Compton.

Biron, A. y Passeron, R. (1982). *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs.* Paris: PUF, Fribourg, Office du Livre.

Blavatsky, H. P. (1953). Antropogenesi. Milano: Bocca Editore.

Blavatsky, H. P. (1981). *La dottrina segreta*: Vol. 1. Cosmogenesi. Trieste: Società teosofica italiana.

Blavatsky, H. P. (1982). *La dottrina segreta*: Vol. 2. Cosmogenesi. L'evoluzione del simbolismo universale. Trieste: Società teosofica italiana.

Blavatsky, H. P. (1983). *La dottrina segreta*: Vol. 3. Cosmogenesi. Scienza moderna e scienza occulta. Trieste: Società teosofica italiana.

Bo, C. (1944). *Bilancio del surrealismo.* Padova: CEDAM.

Boer, R. (2007). *Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies.* Atlanta: Society of Biblical Literature.

Bonet, J. M. (comp.). (1989). *El Surrealismo entre el viejo y nuevo mondo.*Madrid: Ediciones El Viso.

Bonet, P. (1998). ADLAN i el circ Frediani. Jocs icaris. En *ADLAN i el circ frediani* [jocs icaris]. (1998), (pp. 9-47).

Bonet, P., Guerrero, M., Minguet i Batllori, J. M. y Peran, M. (1998). *ADLAN i el circ frediani* [jocs icaris]. Mataró: Patronat Municipal de Cultura.

Bonet-Correa, A. (coord.). (1983). *El Surrealismo.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Borges, J. L. [1936], (1986). *Historia de la eternidad.* Madrid: Alianza Editorial.

Bradley, F. (1997). *Movements in Modern Art: Surrealism.* Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

Bradu, F. (2012). *André Breton en México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Brandon, R. (1999). *Surreal Lives: The Surrealists 1917-1945.* New York: Grove Press.

Brechon, R. (1971). *Le Surréalisme.* Paris: Armand Colin.

Brega, M. G. (2005). *Lo specchio attraversato:i media e la restituzione del simbolo.* Milano: Franco Angeli.

Breton, A. [1924]. Manifesto del surrealismo. En De Micheli, M. [1966], (1988), (pp. 322-343).

Breton, A. (1924a). *Les pas perdus*. Paris: NRF.

Breton, A. [1924b] (1927). *Discours sur le peu de réalité.* Paris: Gallimard.

Breton, A. [1925, 15 de octubre]. Lettre aux voyantes. *La Révolution surréaliste*, (5); (1966), (2003). Lettera alle veggenti. En Breton, A. (1966), (2003), (pp. 121-129).

Breton, A. (1926). *Légitime défense.* Paris: Éditions surréalistes.

Breton, A. (1928). *Nadja.*Paris: Gallimard; (1972). *Nadja.* Torino: Einaudi; (2007). *Nadja.*Torino: Einaudi; (1989). Nadja [Fragmento]. En Schwarz, A. (1989), (pp. 156-160).

Breton, A. (1928a). *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.

Breton, A. [1929, 15 de diciembre]. Second manifeste du surréalisme. *La Révolution surréaliste*, (12); (2018). Secondo manifesto del surrealismo. En *Da Magritte a Duchamp*. (2018), (pp. 224-239).

Breton, A. [1930], (1946). Second manifeste du surréalisme. En Breton, A. (1946), (pp. 91-129); (1966), (2003). Secondo manifesto del surrealismo. En Breton, A. (1966), (2003), (pp. 59-120).

Breton, A. [1932], (1970). *Les vases communicants.* Paris: Éditions des Cahiers Libres; (1970). Paris: Gallimard; (1989). Les vases communicants [Fragmento]. En Schwarz, A. (1989), (pp. 168-169).

Breton, A. [1935], (2003). Situazione surrealista dell'oggetto. En Breton, A. (1966), (2003), (pp. 185-211).

Breton, A. [1935a], (2003). Posizione politica del Surrealismo. En Breton, A. (1966), (2003), (pp. 131-163).

Breton, A. [1936], (1972). Esposizione surrealista di oggetti. En Nadeau, M. [1964], (1972), (pp. 396-397).

Breton, A. [1936a, 7 de mayo]. D'une décalcomanie sans objet préconçu. *André Breton. The Collection.* Recuperado de https://www.andrebreton.fr/work/56600100596170

Breton, A. (1937). *L'amour fou.* Paris: Gallimard; (1974). *L'amour fou.* Torino: Einaudi; (1989). L'amour fou. [Fragmento]. En Schwarz, A. (1989), (pp. 175-180).

Breton, A. [1940], (1970). *Antología dell'humour nero.* Einaudi: Torino; (1992). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama Ediciones.

Breton, A. [1942], (2003). Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no. En Breton, A. (1966), (2003), (pp. 213-225).

Breton, A. (1946). Avertissement pour la réédition du Second Manifeste. En Breton, A. (1946), (pp. 79-82).

Breton, A. (1946). *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire.

Breton, A. (1946). Préface à la réédition du Premiere Manifeste. En Breton, A. (1946), (p. 9-12).

Breton, A. (1946). Premier manifeste. En Breton, A. (1946), (pp. 13-75).

Breton, A. (1946). Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non. En Breton, A. (1946), (pp. 193-212).

Breton, A. (1946). Second manifeste. En Breton, A. (1946), (pp. 91-129).

Breton, A. (1947). *Arcane17: Enté d'ajours.* Paris: Sagittaire; (1985). *Arcano 17*. Napoli: Guida.

Breton, A. (1948). *Le cadavre exquis, son exaltation*. Paris: La Dragonne Galerie Nina Dausset.

Breton, A. (1952). *Entretiens 1913-1952*. Paris: NRF Gallimard.

Breton, A. (1953). *La clé des champs.* Paris: Éditions du Sagittaire; (1967). Paris: Pauvert.

Breton, A. [1953a], (2003). [Du Surréalisme en ses oeuvres vives]. Del Surrealismo nelle sue opere vive. En Breton, A. (1966), (2003) (pp. 227-235).

Bréton, A. [1957], (1991). *L'Art magique.* Paris: Éditions Phébus.

Breton, A. (1961). *Storia del surrealismo 1919-1945.* (Vol. 1). Milano: Schwarz Editore.

Breton, A. (1961). Entretiens 1913-1952 avec André Parinaud. En Breton, A. (1961), (Vol. 1), (pp. 15- 200); (1969). Paris: Gallimard. NRF.

Breton, A. (1962). *Manifestes du Surréalisme.* Paris: Jean-Jacques Pauvert.

Breton, A. (1965). *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard.

Breton, A. (1966), (2003). *Manifesti del Surrealismo*. Torino: Einaudi.

Breton, A. (1966a). *Il Surrealismo e la pittura*. Firenze: Marchi.

Breton, A. (1972). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial.

Breton, A. (1972a). *Surrealism and Painting*. New York: Harper & Row.

Breton, A. (1975). *Il cadavere squisito, la sua esaltazione.* Milano: Galleria Schwarz.

Breton, A. (1976). *La llave de los campos.* Madrid: Editorial Ayuso.

Breton, A. (1987). *La llave de los campos*. Madrid: Hiperión.

Breton, A. (1987a). *Antología (1913-1966).* Madrid. Siglo XXI.

Breton, A. (1989). Le cadavre exquis, son exaltation. [Fragmento]. En Schwarz, A. (1989), (pp. 193-194).

Breton, A. (1993). *Conversations: The Autobiography of Surrealism.(with André Parinaud and others).* New York: Paragon Press.

Breton, A.y Bedouin, J. L. (1961). *Storia del surrealismo 1919-1945*; *Storia del surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*. (Voll. 1-2). Milano: Schwarz Editore.

Breton, A. y Duchamp, M. (1959). *Exposition internationale du surréalisme.* Paris: Galerie Daniel Cordier.

Breton, A y Éluard, P. (1938). *Dictionnaire abrégé du surréalisme.* Paris: Galerie Beaux Arts; (1980). Paris: José Corti.

Breton, A y Éluard, P. (2001). *L'Immacolata Concezione.* Milano: Gallino Editore.

Breton, A. y Giraudy, D. (2003). *Le jeu de Marseille. Autor d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*. Marseille: Alors Hors du Temps.

Breton, A. y Péret, B. (1950). *Almanach surréaliste du demi-siècle.* Paris: La Nef.

Breton, A. y Péret, B. (1951, 17 de marzo). Si le surrealisme était maître de Paris. *Le Figaro Littéraire.*

Bridge, G. y Watson, S. (2002). *The Blackwell City Reader.* Oxford: Blackwell.

Bronowski, J. (1973). *Ascent of Man.* Boston: Little Brown and Company.

Broude, N. y Garrad, M. D. (1993). *The Power of Feminist Art.* New York: Harry N. Abrams.

Brough-Evans, V. (2016). *Sacred Surrealism. Dissidence and International Avant-Garde Prose.* Abingdon, New York: Routledge.

Bruy, U. (2006). Die alchemistische Emanzipation: Transformationsstrategien bei Leonora Carrington, Leonor Fini und Dorothea Tanning. En Krieger, V. (comp.). (2006), (pp 103-121).

Buñuel, L. [1929, 17 de febrero]. Carta a Pepín Bello. En Sánchez-Vidal, A. (1988), (pp. 197-198).

Buñuel, L. (1958, diciembre). El cine instrumento de poesía. *Revista de la Universidad de México*, XIII (4), 1-2, 15. Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/178ed553-7300-44fb-a90d-f77480454526/el-cine-instrumento-de-poesia**;** https://www.revistadelauniversidad.mx/download/0967bf1f-f134-45c7-a25d-8648b7cf6122?filename=el-cine-instrumento-de-poesia

Buñuel, L. (1964). *El ángel exterminador*. Barcelona: Ayma.

Buñuel, L. (1971). *Un perro andaluz.[y] La edad de oro.* México D. F.: Era Cine Club.

Buñuel, L. (1982). *Mon dernier soupir.* París: Éditions Robert Laffont, S. A.; (1982). *Mi último suspiro.* Barcelona: Plaza & Janes; (1983). *Dei miei sospiri estremi*. Milano: Rizzoli; (1983a). *My Last Sigh.* New York: Alfred A. Knopf; (1984). *My Last Breath.* London: Jonathan Cape.

Buñuel, L. (1982a). *Obra literaria*. Zaragoza: Ed. Heraldo de Aragón.

Burckhardt, T. (2001). *Sacred art in East and West. Its principles and methods.* Louisville, Kentuchy: Fons Vitae.

Cabañas-Bravo, M. (2009). Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura, 185* (735), 57-74. Recuperado de: http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/265

Caillois, R. (1974). *Approches de l'imaginaire.* Paris: Gallimard.

Calabrò, J. (comp.). (1999). *Mediterraneo: Una storia di donne e uomini.* Catania: Donne dell'Isola.

Calter, P. A. (2008). *Squaring the Circle: Geometry in Art and Architecture.* New York: Key College Pub.

Calvesi, M. (1979). Quarta dimensione e primitivismo nella sintesi cubista. En Caroli, F. [1977], (1979), (pp. 7-73).

Calvesi. M., (1986). *Arte e alchimia.* Dossier. 4. Firenze: Giunti.

Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces.* New York: Pantheon Books; (1949). *El Héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica; (1961). New York: Pantheon Books for the Bollingen Foundation.

Campen, C. van y Froger, C. (2003). Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists. *Leonardo, 36* (4), 291-294. Recuperado de https://doi.org/10.1162/002409403322258709

Campen, C. van (2008, febrero). Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia. *Leonardo, 32* (1), 9-14
Recuperado de https://doi.org/10.1162/002409499552948

Cardano, M. (2003). *Tecniche di ricerca qualitativa. Percorsi di ricerca nelle scienze sociali.* Roma: Carocci.

Cardoza y Aragón, L., Fernández, J., Mijares-Bracho, C. G., O'Gorman, E. y Rodríguez-Prampolini, I. (1971). *Cuarenta siglos de Plástica mexicana: Arte moderno y contemporáneo*. Madrid: Herrero.

Carnicero, M. y Sánchez-Salas, D. (coords.). (2000, agosto). En torno a Buñuel. *Cuadernos de la Academia*, (7-8).

Caroli, F. [1977], (1979). *Primitivismo e cubismo*. Milano: Fabbri Editori.

Caroli, F. (1995). *Storia della fisiognomica.* Milano: Leonardo.

Caroli, F. (1998). *L'anima e il volto.* Milano: Electa.

Carrington, L. (1939). *La Dame Ovale.* Paris: Éditions GLM.

Carrington, L. (1939). La débutante. En Carrington, L. (1939).

Carrington, L. (1939). L'ordre royal. En Carrington, L. (1939).

Carrington, L. (1943). Answer. En Surrealist Inquiry on Mythological Creatures: Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures. Mythology & Legend. *VVV*, 2-3. En Rosemont, P. (comp.). (1998), (pp. 166-167).

Carrington, L. [1944, febrero]. Down Below. *VVV*, (4), 70-86; (1945). *En Bas.* Paris: Éditions de La Revue Fontaine; (1972). *Radical America*, (5); (1972). *Down Below.* Chicago: Black Swan Press; (1973). Paris: Le Terrain Vague, Éric Losfeld; (1979) (1988). *Giù in fondo.*Milano: Adelphi Edizioni; (1988). New York: E. P. Dutton; (1991). *Memorias de abajo.* Madrid: Siruela Bolsillo.

Carrington, L. [1966], (1998). On Magic Art: A conversation. En Rosemont, P. (1998), (pp. 272-273).

Carrington, L. (1974, 10 de febrero). Entrevista. En Ávila-Camacho-López, M. (1974). Max Ernst me enseñó nueva forma de vivir. *Excélsior*, 1-2; (1974a, 11 de febrero). En Ávila-Camacho-López, M. (1974). La vida hay que vivirla como venga con ideales, temores y amores. *Excélsior*, 1-2.

Carrington, L. (1974b). *Le cornet acoustique.* Paris: Flammarion; (1976). *The Hearing Trumpet.* London, New York: St Martin's Press, St. James; (1984). *Il cornetto acustico.* Milano: Adelphi Edizioni; (1991). *La trompeta acústica.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, Espai de dones; (1995). *La corneta acústica.* Barcelona: Alba Editorial.

Carrington, L. (1991). Entrevista con Paul De Angelis. En *Leonora Carrington: the Mexican Years 1943-1985*. (1991), (pp. 33-34).

Carrington, L. (1997). Entrevista con Paul De Angelis. *El paseante*, 10-19.

Carrington, L. [2004, 26 de julio], (2007). Intervista. En Sileo, D. (2007), (pp. 209-220).

Carrouges, M. [1950], (1971). *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Idées, Gallimard.

Cassanyes, M. A. y Viola-Gamón, J. [1936]. Exposició Logicofobista. En *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme*. (1988), (p. 202); en García, J. M. (coord.). (2018), (pp. 25-26).

Cassanyes, M. A. y Viola-Gamón, J. (1936). Exposició Logicofobista. (Invitación. Castells-Bonet). Barcelona: ADLAN, Galería Catalònia.

Castells-Molina, I. (2019). El surrealismo al servicio de la minificción: El fantasma de la libertad, de Luis Buñuel. *Microtextualidades. Revista Internacional De Microrrelato Y minificción*, (6), 64-83. Recuperado de https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/229

Castillo-Ramírez, G. (2015, julio-diciembre). Política, cultura e indígenas en el México de inicios del siglo XX. El integracionismo de Gamio como proyecto de homogeneización nacional. *Scielo*, *9*, (18). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2015000200103).

Castro, F. (1978). *Óscar Domínguez y el surrealismo*. (1978). Madrid: Cátedra Ediciones.

Castro-Borrego, F. (2011). *Óscar Domínguez*. Madrid: TF Editores.

Celant, G. (2007). Introduzione. En *Vertigo: Il secolo di arte off media dal Futurismo al web*. (2007), (pp. 7-11).

Celant, G. y Maraniello, G. (coords.). (2007). *Vertigo: Il secolo di arte off media dal Futurismo al web*. Milano: Skira.

Cerana, P. [1983], (2018). Il surrealismo e la scrittura automatica: la scrittura del fulmine e la scrittura del flusso. Appunti giamaicani di Guglielmo Campione. *Il soffio letterario*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://guglielmocampioneracconti.blogspot.com/2018/02/il-surrealismo-e-la-scrittura.html

Ceriotti, G. (1988). *Storia sociale e culturale d'Italia: La cultura filosofica e scientifica*. (Vol. 5). Milano: Bramante.

Cervera, J. R. (2014, abril). El realismo mágico. *El castillo de Kafka*. Recuperado de https://lenguajemediacolegioingles.files.wordpress.com/2014/04/el-realismo-magico.pdf

Chadwick, W. (1985). *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames & Hudson; Boston: Little Brown and Company; (1991). London: Thames & Hudson.

Chadwick, W. (1986, primavera-verano). Leonora Carrington. Evolution of a Feminist Consciousness. *Woman's Art Journal*, *7* (1), 37-42.

Chadwick, W. (1986a). *Les femmes et le mouvement surréaliste*. Paris: Le Chêne.

Chadwick, W. (1988). *Leonora Carrington. Recent Works*. Brewster Gallery.

Chadwick, W. (1990). *Women, Art and Society*. London: Thames & Hudson.

Chadwick, W. (1991). *Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990.* London: Serpentine Gallery.

Chadwick, W. (1991a). Pilgrimage to the Stars*:* Leonora Carrington and the Occult Tradition. En (1991), (pp. 24-33).

Chadwick, W. (1992). El Mundo Mágico: Leonora Carrington Enchanted Garden. En *Leonora Carrington. The Mexican Years 1943-1985: A Retrospective of her works.* (1992).

Chadwick, W. (1994). *La Realidad de la imaginación*. México D. F.: Era Ediciones.

Chadwick, W. (comp.). (1998) *Mirrors Images: women, surrealism and self-representation.* Cambridge, MA: The Mit Press.

Chadwick, W. (1998). An infinite play of empty mirrors women, surrealism, and selfrepresentation. En Chadwick, W. (comp.). (1998), (pp. 2-35). Recuperado de https://monoskop.org/images/e/e2/Chadwick_Whitney_1985_Women_Surrealism_and_Self-Representation.pdf

Chadwick, W. (2002). *Les Femmes dans le mouvement Surréaliste*. London: Thames y Hudson.

Chadwick, W. (2011, verano). D'un jour à l'autre: A Tale of Love, War and Friendship. *Papers of Surrealism*, 9.
Recuperado de
http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/acrobat_files/Whitney%20Chadwick.pdf

Charles Baudelaire. (2013). El gato. *Amediavoz.com*. Recuperado de
http://amediavoz.com/baudelaire.htm;
http://amediavoz.com/baudelaire.htm#37.%20EL%20GATO

Chase, G. (1970). *Contemporary Art in Latin America.* New York: Free Press.

Chazán, S. (1976, enero-marzo). Mujeres, Artes, Femineidad/ Feminine Sensibility as Viewed in Mexico by Some Artists. Art Critics and Art Historians. *Artes Visuales, 1* (25).

Chefdor, M. y Krauss, D. (1994). *Regard d'ècrivain: Parole de peintre: Études franco-américaines sur le dialogue écriture/ peinture aujourd'hui.* Nantes: Editions Joca Seria.

Cheng, F. [1979], (1993). *Vacío y plenitud.* Madrid: Siruela.

Chénieux-Gendron, J. (1984). *Le Surréalisme.* Paris: PUF.

Chénieux-Gendron, J. (1989). *El surrealismo.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Dizionario dei simboli.* Milano: BUR.

Chilvers, I. (1998). *A dictionary of twentieth-century art.* New York: Oxford University Press.

Christ, C. y Plaskow, J. (1991). *Woman Spirit Rising: A Feminist Reader in Religion.* New York: Library of Congress, Cataloging in Publication Data.

Cicala, M. (2016, 11 de noviembre). Rivolta e poesia del Papa del surrealismo André Breton. *La Repubblica*, (supl. *Il Venerdì*).
Recuperado de
https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2016/11/14/news/andre_breton_rivolta_e_poesia-152008956/

Cigarini, L. (1995). *La política del desiderio.* Parma: Pratiche.

Cigarini, L., Muraro, L. y Rampello, L. (1996). *La politica del deseo: La diferencia femenina se hace historia.* Barcelona: Icaria.

Cingolani, M. M. (s. f.). Il padre e la legge. *Ascolto e benessere.* Consultado el 30 de agosto de 2020. Recuperado de http://www.ascolto-ansia.it/psicologia_riflessioni/psicologia-padre-legge.html

Ciprelli, R. (1984). *L'erotismo nell'arte surrealista.* Pescara: Terenzio.

Cirlot, J. E. (1953). *Introducción al surrealismo.* Madrid: Revista de Occidente, Fundación José Ortega y Gasset.

Cirlot, J. E. (1982). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Cirlot, J. E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo.* Madrid: Anthropos.

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos.* Madrid: Siruela.

Cirlot, L. y Manonelles, L. (2011). *Procesos creativos y transtornos psíquicos*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

Clair, J., Rubin, W. y Schmied, W. (1983). *Giorgio De Chirico Der Metaphysiker.* München: Prestel; (1983). Giorgio De Chirico. Paris: Centre Georges Pompidou.

Classen, C. (1998). *The Colours of Angels: Cosmology, Gender and the Aesthetics.* London: Routledge.

Cohen, R. (1991, enero). Women in Mexico. New York, National Academy of Design Exhibition. Review. *Artforum*, *29* (5), 127.

Colina, J. de la (1971). El díptico surrealista de Luis Buñuel. En Buñuel, L. (1971), (pp. 7-20).

Colina, J. de la y Pérez-Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior.* México D. F.: Mortiz-Planeta.

Colina, J. de la y Pérez. Turrent, T. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones; Milano: Ubulibri.

Coll. I., Corredor-Matheos, J., Fàbrega, J., Garcia, J. M., Malet, R. M., Puig, A. y Subirana, R. M. (1988). *Surrealisme a Catalunya 1924-1936. De L'Amic de les Arts al Logicofobisme.* Barcelona: Polígrafa D. L.

Collani, T. (2016). *Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e manifesti del primo Novecento*. Milano: Franco Angeli.

Colle, M. P. (1994*). Latin American Artists in Their Studios*. New York: Vendome Press; *Artistas latino americanos en su estudio*. INBA, Noriega Editores.

Colle-Corcuera, M. P. (1994). *Latin American Artists in Their Studios.* New York: Vendome Press; *Artistas latinoamericanos en su estudio*. México D. F.: Editorial Limusa/ Noriega.

Collin-Smith, R. (1952). *El desarrollo de la luz.* México D. F.: Ediciones Sol.

Colvile, G. M. M. (1994). Images et mots d'elles: Textes et hors-textes de femmes surréalistes. En Chefdor, M. y Krauss, D. (1994), (pp. 95-109).

Colvile. G. M. M. (1999). *Scandaleusement d'elles: Trente-quatre femmes surréalistes.* Paris: Jean-Michel Place.

Colvile, G. M. M. y Conley, K. (1998). *La femme s'entête: La part du féminin dans le surréalisme*. Paris: Lachenal & Ritter.

Combalia, V. (1988, 28 de mayo). Confusión para el surrealismo. El surrealismo en Cataluña, 1924-1936. *El país*, 5.

Conoscenza di Freud. Freud e Dalí. *Studylib*
Recuperado de https://studylibit.com/doc/1906442/conoscenza-di-freud.

Conte, M. E. (1988). *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*. Firenze: La Nuova Italia.

Conte, M. E. (2010). *Vettori del testo. Pragmatica e semantica fra storia e innovazione*. Roma: Carocci.

Cooper, J. C. (2002). *Diccionario de simbolos*. Barcelona: G. Gili.

Corlianò, G. (2016, 30 de noviembre). Magritte: La trahison des images. L'enigma del surrealismo filosofico di Magritte a Parigi. *TG Tourism.*
Recuperado de https://www.tgtourism.tv/2016/11/magritte-la-trahison-des-images-lenigma-del-surrealismo-filosofico-di-magritte-in-mostra-a-parigi-22755/

Corredoira-López, P. (coord.). (1993). *Maruja Mallo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura.

Corredor-Matheos, J. (1988). *ADLAN i el surrealisme.* En *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme*. (1988), (pp. 49-53).

Cortellessa, A. (2008). *Giorgio De Chirico. Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici.* Milano: Bompiani.

Cortenova, G. (1991). *Magritte*. Dossier. 59. Firenze: Giunti.

Cortenova, G. y Herscovici, C. (1991). *Da Magritte a Magritte*. Milano: Mazzotta**.**

Courtot, C. (1965). *Introduction a la lecture de Benjamin Péret.* Paris: Le Terrain Vague.

Crapiz, S. (2013). Benjamin Andréo. Artaud et Breton face au sacré. Sphinx, mythes, momies et fantômes. *Studi Francesi, LVII , II*, (169), 205-206.
Recuperado de https://journals.openedition.org/studifrancesi/2267

Crescentini, C. (coord.). (2002). *Nulla sine tragoedia gloria. L'opera di Giorgio De Chirico attraverso la storiografia contemporanea.* Atti del Congresso europeo di studi, Auditorium IRI, Roma, 15-16 de octubre de 1999. Firenze: Artout Maschietto. Roma: Associazione Culturale Shakespeare and Company.

Crescentini, C. (2002). De Chirico e le avanguardie. Rapporti. En Crescentini, C. (coord.). (2002). (pp. 62-94).

Crispolti, E. (1969). *Il Surrealismo.* Milano: Fabbri Editori.

Cruz-Cortés, N. (2000). *La diosa Ixchel y sus vínculos serpentinos.*En Barba de Piña-Chán, B. (2000), (pp. 34-37).

Cummings, G. (2015, septiembre). Buñuel, del surrealismo al terrorismo by Victor Fuentes. Reseña. *Hispania*, *98*, (3), 611-613.

D'Alonzo, A. (2005). *Jung e l'alchimia. Una interpretazione simbolica della vita e dell'opera di Zosimo di Panopoli.* [Tesis de licenciatura]. Università degli studi di Roma La Sapienza, Roma. Recuperado de https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?idt=14178

D'Alonzo, A. [2016]. Jung e l'alchimia. Una interpretazione simbolica della vita e dell'opera di Zosimo di Panopoli. *In quiete.*
Recuperado de http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/psiche/jung_alonzo.htm

D'Arnim, A. (1933). *Contes bizarres.* Paris: Editions des Cahiers Libres; (1953). Paris: Collection Voyants, Arcanes.

D'Angelosante, S. (2005). Paul Delvaux e Giorgio De Chirico. En *Il surrealismo di Paul Delvaux tra Magritte e De Chirico.* (2005), (pp. 146-157).

*Da Kandinsky a Pollock: La grande arte dei Guggenheim*. (2016), catálogo de la exposición (Florencia, 2016). Venezia: Marsilio.

*Da Magritte a Duchamp 1929: Il Grande Surrealismo dal Centre Pompidou*. (2018), catálogo de la exposición (Pisa, 2018-2019). Milano: Skira.

*Da Magritte a Magritte.* (1991), catálogo de la exposición (Verona, 1991). Milano: Mazzotta.

*Dada, Surrealism and Their Heritage.* (1968), catálogo de la exposición (New York, 1968). Berlin: Hartmann

Dal Fabbro, B. (1965). Introduzione. En Péret, B. (1965) (pp. 13-18).

Dal Fabbro, B. (1965a). *I poeti e la gloria*. Milano: Contra Edizioni.

Dalí, S. (1931, diciembre). Objets surréalistes. En *Le Surréalisme au service de la révolution*, (3), 16-17.
Recuperado de
http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev3.htm

Dalí, S. [1942], (1981). *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueres: Dasa edicions; (2006). *La mia vita segreta.* Milano: Abscondita.

Dalí, S. (2003). *Obra completa*: Vol. 1. Textos autobiográficos. Barcelona: Destino; Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí; Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Damiani, S. (2010). Desideri solidificati: I giocattoli onirici nella pittura di Leonora Carrington. En Violi, A. (2010), (pp. 159-186).

Daumal, R. [1952], 1972). *Le Mont Analogue.* Paris: Éditions Gallimard; (1961). *El Monte análogo: novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas.* Buenos Aires: Mundonuevo; (1968) (2016). *Il Monte Analogo.*Milano: Adelphi; (2001). México, D. F.: Océano; Barcelona: Abraxas; (1972). *Mount Analogue: An Authentic Narrative* (*A Novel of Simbolically Authentic non Euclidian Adventures in Mountain Climbing*). San Francisco City: Roger Sharruck, Lights publishers.

Davidson, S. (coord.). (2001). *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston: The Munil Collection; Stuttgart, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

De Angelis, P., Carrington, L. y Chadwick, W. (coords). (1991). *Leonora Carrington: The Mexican Years 1943-1985. A retrospective of her works.* San Francisco, The Mexican Museum, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

De Angelis, P. (1991). Interview with Leonora Carrington. En De Angelis, P., Carrington, L. y Chadwick, W**.** (coords.). (1991), (pp. 32-42).

De Angelis, P. (1997). Leonora Carrington. *El Paseante*. (17), 10-19.

De Chirico, G. (1918, 15 de noviembre). Zeusi l'esploratore**.** *Valori Plastici, 1* (1).

De Chirico, G. (1919, 15 de febrero). Noi metafisici. *Cronache d'attualità.*
Recuperado de https://fondazionedechirico.org/noi-metafisici/
http://flaminiogualdoni.com/?p=15416

De Chirico, G. (1919a, abril-mayo). Sull'arte metafisica. *Valori plastici*, *1* (4/5), 15-18; (1985). Sull'arte metafisica. En De Chirico, G. (1985). (pp. 66-71). En Cortellessa, A. (2008), (pp. 270-276).

De Chirico, G. (1920, mayo-junio). Il senso architettonico nella pittura antica. *Valori Plastici*, *3* (5-6), 59-61.

De Chirico, G. (1985). *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*. Torino: Einaudi.

De La Fuente, B. (2001) *La Pintura Mural Prehispánica en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas.

De La Garza, M., Nalda, E.y Schmidt, P. (coords.). (1998). *I Maya*. Milano: Bompiani.

De Laiglesia, J. F., Rodríguez, M. & Fuentes, S. (eds.) (2008). *Notas para una investigación artística.* Actas de las Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos. Pontevedra, 7, 8 y 9 de noviembre de 2007. Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones.

De Micheli, M. (1964). *Scritti di Picasso.* Milano: Feltrinelli.

De Micheli, M. [1966] (1988). *Le avanguardie artistiche del novecento.* Milano: Feltrinelli.

De Osma, G. (2001). Domínguez surrealista: su vida y su obra. En *Óscar Domínguez surrealista*. (2001), (pp. 10-23).

De Paz, A. (1979). *Dada, Surrealismo e dintorni.* Bologna: CLUEB.

De Paz, A. (1979). Il pensiero di Georges Bataille e la dialettica dell'erotismo. En De Paz. (1979), (pp. 130-138).

Decina-Lombardi, P. (2002). *Surrealismo 1919-1969: Ribellione e immaginazione.* Roma: Editori Riuniti; (2007). Milano: Oscar Mondadori.

Decina-Lombardi, P**.** (2007). *Il Surrealismo in America: Kay, Leonora, Dorothea e le altre: le artiste e il surrealismo.* En Decina Lombardi, P. (2007), (pp. 360-365).

Decina-Lombardi, P. (2008). *La donna, la libertà, l'amore: Un'antologia del surrealismo.* Milano: Mondadori.

Dedieu, J. C. (1978). *Leonor Fini.* Paris: Éditions Frédéric Birr.

Deffebach, N. (2002). Renaissance, Science, Heresy and Spirituality in the art of Leonora Carrington. En Krieger, P. (comp.). (2002), (pp. 377-392). Recuperado de https://www.academia.edu/7163425/Renaissance_Science_Heresy_and_Spirituality_in_Art_of_Leonora_Carrington

Del Olmo, A. (2017, 18 de diciembre). Una pareidolia. *When the mind wanders*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://aarondelolmo.blogspot.com/2017/12/pareidolia-everywhere.html

Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe.* Paris: Éditions de Minuit; (1975). *L'Anti-Edipo.*Torino: Einaudi.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie.* Paris: Éditions du Seuil; (2003). *Millepiani: Capitalismo e schizofrenia.* Roma: Castelvecchi.

Deleuze, G. y Guattari, F. [1991], (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit**.** .

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit; (1984). *L'immagine-movimento.* Milano: Ubulibri.

Dentice, F. (1998, 28 de septiembre). Come in un sogno dipinse l'Eros. *La Repubblica* Recuperado de https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/09/28/come-in-un-sogno-dipinse-eros.html

Dentice, F. (2005, 12 de diciembre). Il prima e il dopo di Delvaux, *La Repubblica*. Recuperado de https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/12/12/il-prima-il-dopo-di-paul-delvaux.html

*Der Surrealismus: 1922-1942*. (1972), catálogo de la exposición (München-Paris, 1972). Munchen: Haus der Kunst.

Deroy, O. (comp.). (2017). *Sensory Blendings: New Essays on Synaesthesia.* Oxford: Oxford University Press.

Di Monaco, B. (2009, 6 de febrero). Arte. Il Cubismo. I maestri. Guillaume Apollinaire. 1/ 8: Gli inizi del Cubismo. *BdM.* Recuperado de https://www.bartolomeodimonaco.it/online/arte-il-cubismo-guillaume-apollinaire-gli-inizi-del-cubismo/

Di Poce, D. (2009). *Incontro con Arturo Schwarz: La luce dell'amore e dell'arte, anche.* Pasian di Prato: Campanotto.

Diego-Otero, E. de. (2008). *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre Instituto de Cultura, V y B editores.

Dorfles, G. (2003). *Artificio e natura.* Ginevra-Milano: Skira.

Dottori, R. (2006). La parabola metafisica nella pittura di Giorgio De Chirico. *Metafisica*, (5-6), 183-202. Recuperado de https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/06/183-202-Metafisica-56-R.Dottori.pdf https://docplayer.it/14445207-La-parabola-metafisica-nella-pittura-di-giorgio-de-chirico.html

Dottori, R. (2018). *Giorgio De Chirico. Immagini metafisiche*. Milano: La Nave di Teseo.

Driscoll, J. W. (2002). Gurdjieff: A Reading Guide. *Gurdjieff Electronic Publishing*. Recuperado de https://gurdjieff-bibliography.com/Current/index.html

Driscoll, J. W. (2004). The Art of G. I. Gurdjieff. An Introduction and English Language Bibliography with Notes on His Music and Movements, Gurdjieff's Major Writings, (pp. 1-25). *Gurdjieff: A Reading Guide.* Recuperado de https://gurdjieff-bibliography.com/Current/index.html https://gurdjieff-bibliography.com/Current/15_driscoll_art-of-gig_2004%2007%2006_go-to-press.pdf

Drouzy, M. (1978). *Luis* Buñuel *architécte du rêve.* Paris: Pierre Lherminier Éditions.

Ducasse, I. (Comte de Lautréamont). [1869]. Les Chants de Maldoror. VI. *Athena*, (3), 200. Recuperado de http://athena.unige.ch/athena/lautreamont/lautreamont-chants-de-maldoror-6.html; http://athena.unige.ch/athena/citations/lautreamont.html

Dueñas, M. A. y Valle-Inclán, (1994). *El surrealismo en España.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Dunworth, S. y Friedman, M. L. (1990). *Surrealism from Paris to New York.* New York: Arnold Herstand & Company.

Duplessis, Y. (1954). *Il surrealismo.* Milano: Garzanti.

Dupuis, J. F. (1977). *Histoire désinvolte du surréalisme.* Paris: Paul Vermont; (1978). *Controstoria del surrealismo.* Roma: Arcana.

Duran i Riu, F. (2018). Esteban Francés. En García, J. M. (coord.). (2018), (pp. 55-59). Recuperado de https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf

Durand, G. (1999). *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Brisbane: Boombana Publications.

Durand, G. (2016). La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu Editores. [Versión electrónica]. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/09/La-Imaginacion-Simbolica-Gilbert-Durand.pdf

Durozol, G. y Lecherbonnier, B. (1971). *Le surréalisme: Théories, thèmes, techniques.* Paris: Larousse; (1974). *El surrealismo: Teorías, temas, técnicas.* Madrid: Guadarrama.

Durozol, G. y Lecherbonnier, B. (1975). *André Breton: La escritura surrealista.* Madrid: Guadarrama.

Eagleman, D. y Goodale, M. (2009). Why color synesthesia involves more than color. *Trend in cognitive sciences*, 13, (7), 288-292. Recuperado de https://doi.org/10.1016/j.tics.2009.03.009

Echevarría, E. (1978). Gonzalo Celorio. El surrealismo y lo real-maravilloso americano. Ciudad de Mexico: Sep/Setentas, 1976.Reseñas. *Revista Iberoamericana*, 44 (102-103), 259-260. Recuperado de https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3264/3444

Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

Eder, K., Hansen, P. W., Buñuel, L. y Prinzler, H. H. (comps.) (1978). *Buñuel. Colección Filmes* (2). Buenos Aires: Kyrios Ediciones.

*EduardoWesterdhal-ÓscarDomínguez-Colección Documental*. (1999-2000), catálogo de la exposición (Madrid, 1999; Santa Cruz de Tenerife, 2000). Madrid: Galería Guillermo De Osma; Tenerife: Instituto Óscar Domínguez.

Einstein, A. (1950). *Il significato della relatività*. Torino: Einaudi.

Eletti, P. L. (1983). *Saggi sull'opera di Erich Fromm.* Firenze: Le Lettere.

Eliade, M. [1948], (1976). *Traité d'histoire des religions.* Paris: Payot. (1976). *Il trattato delle religioni.* Torino: Boringhieri.

Eliade, M. (1968). Il mito dell'eterno ritorno. Einaudi: Torino; (1985). *El mito del eterno retorno*. *Arquetipos y repetición*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostin.

Elida, S. E. y Pereyra, A. E. (2011). Hacia una mirada científica en torno del arte como proceso y producto social. *Revista Iberoamericana de Educación*, *55* (2), 1-10. Recuperado de https://rieoei.org/historico/deloslectores/3346Pinto.pdf https://rieoei.org/RIE/article/view/1609 https://doi.org/10.35362/rie5521609

Eliot, T. S. [1920], (1997). *The Sacred Wood*. London: Faber & Faber.

Eliot, T. S. [1922]. *The Waste Land*. New York: Liveright Publishing Corporation.

Elkins, J. (1999). *What Painting Is: How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy.* New York, London: Routledge.

Emerson, R. W. [1836], (1844), (2010). *Natura.* Roma: Donzelli.

Empson, W. (1935). *Alice in Wonderland: The Child as Swain*, en *Some Version of Pastoral*, London: Chatto & Windus; (1966), (1995). Harmondsworth: Penguin.

Escoubas, É. (1978). Fleur de peau (Le livre de Léonor Fini - collaboración de José Alvarez). Éditions Clairefontaine, 1975). *Revue d'esthétique.* (3/ 4), 381-393.

Esposito, R. (1993). *Nove pensieri sulla politica.* Bologna: Il Mulino.

*Esteban Francés 1913-1976.* (1997), catálogo de la exposición (Santiago de Compostela, 1997). Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.

Evans, P. B. y Santaolalla, I. (2004). *Luis Buñuel. New Readings.* London: BFI Bloomsbury Publishing PLC.

Everly, K. A. (2003). *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*. Lewisburg: PA, Bucknell University Press; London: Associated University Presses.

*Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938-1942.* (2006), catálogo de la exposición (La Laguna, Tenerife, 2006). Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo Insular de Tenerife; Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros de Canarias.

Fagiolo-Dell'Arco, M. (1985). *Giorgio de Chirico i temi della metafisica*. Milano: Arnoldo Mondadori, Philippe Daverio.

Faldi, M. y Paolini, C. (2019, 25 de febrero). Van Eyck. La pittura a olio nelle Fiandre. *Arte.Net.* Recuperado de https://artenet.it/van-eyck/

Fé, F. (1980). *Il surrealismo e la critica.* Venezia: Marsilio.

Feder-Kittay, E. y Feder, E. (2002). *Theoretical Perspectives on Women and Dependency, Feminist Constructions.* Maryland: Rowman & Littlefield.

Felicioni, M. (2019). *Architectura ludens. Una fenomenologia del gioco dell'architettura e dell'architettura* del gioco. [Tesis de licenciatura]. Politecnico di Milano, Milano. Recuperado de https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/146673; https://www.academia.edu/40903220/Architectura_ludens

Fernández-Molina, A. (2000). Óscar Domínguez, caiman sentimental y dragonier de las Canarias. En *Óscar Domínguez: (1906-1957).* (2001), (pp. 3-31).

Ferran, O. (2000). Encontrarse con las manos vacías: el desarraigo en la escritura del exilio de Mercè Rodoreda. En Aznar-Soler, M. (coord.). (2003), (pp. 273-284).

Ferris, J. L. (2004). *Maruja Mallo. La gran transgresora del '27.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca; Madrid: Temas de Hoy.

*Figuras de la exclusión.* (2011), catálogo de la exposición (Valladolid, 2011-2012). Valladolid: Museo Nacional de Escultura; Museo Patio Herreriano. [Versión electrónica]. Recuperado de http://ita.calameo.com/read/001387706850fa3f9d232

Fini, L. (1976). *Mourmour: conte pour enfants velus.* París: Éditions de la Différence; (2010). Paris: La Tour Verte; (2014). *Murmur: Fiaba per bambini pelosi.* En Premuda, C. (comp.). (2014), (pp. 5-77).

Fini, L. (1977). *Le Miroir des Chats.* Lausanne: La Guilde du Livre; (1977). Paris: Éditions de la Différence.

Fiore, R. N. y Lindemann-Nelson, H. (2003). *Recognition, Responsibility and Rights: Feminist Ethics and Social Theory.* Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Fiore, R. N. y Lindemann Nelson, H. (2003). *Recognition, Responsibility and Rights: Feminist Ethics and Social Theory.* Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Fiz, A. (2005). Magritte e Delvaux tra mistero e realtà. En *Il surrealismo di Paul Delvaux tra Magritte e De Chirico*. (2005), (pp. 100-109).

Flores, Á. (1955). Magical Realism in Spanish American Fiction. *Hispania*, (38), 187-192.

Fortini, F. y Binni, L. (1977). *Il movimento surrealista.* Milano: Garzanti.

Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Port Townsend, Washington: Bay Press.

Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice*: *Selected Essays and Interviews.* Ithaca, New York: Cornell University Press.

Foucault, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, History. En Foucault, M. (1977), (pp. 139-164). Recuperado de http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Foucault,Michel/Foucault,%20Michel%20-%20Nietzche,%20Genealogy,%20History.pdf

Foucault, M. (1980). *Bentham Jeremías: el panóptico.* Barcelona: La Piqueta.

Foucault, M. (1980). El ojo del poder. En Foucault, M. (1980), (pp. 7-29).

Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. (Vol. 1). Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1999). El lenguaje del espacio. En Foucault, M. (1999), (pp. 263-268).

Foucault, M. (1999a). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales.* (Vol. 3). Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1999a). Espacios diferentes. En Foucault, M. (1999a) , (pp. 432-441).

Fourier, C. [1816], (1967). *Théorie des quatres mouvements: Le nouveau monde amoureux.* París: Jean Jacques Pauvert; (1998). Paris: Les presses du réel; (1998). *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales, suivi du Nouveau monde amoureux*. Paris: Les presses du réel; (2007) Chicoutimi, Québec: Université du Québec Uqac. [Édition électronique]. Recuperado de http://classiques.uqac.ca/classiques/fourier_charles/nouveau_monde_amoureux/fourier_nouveau_monde_amoureux.pdf

Franchi, D. (2011). *Pratiche artistiche di vita quotidiana. Un andirivieni necessario*. [Sesión de conferencia]. Diálogo Magistral de Duoda. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Franco, J. T. (2014, 5 de febrero). Cine y Arquitectura: La escenografía diseñada por Salvador Dalí para "Spellbound" de Hitchcock. *Plataforma Arquitectura*. Recuperado https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-334216/cine-y-arquitectura-la-escenografia-disenada-por-salvador-dali-para-spellbound-de-hitchcock

Franz, M. L. von. [1981], (2015). *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psycology (Studies in Jungian Psycology by Jungian Analysts).* Toronto: Inner City Books; (1990). *Alchimia*. Bollati Boringhieri: Torino.

Fremantle, C. (1963, 8 de septiembre). Travels with a searcher. Review of Gurdjieff Meetings with remarkable mans. *New York Times.*

Fremantle, C. (1993). *On Attention: Talks, Essays and Letters to His Pupils.* Denville, New Jersey: Inductions Press; (1996). *De la atención*. Caracas: Ganesha.

Freud, S. [1900], (1952). *L'interpretazione dei sogni.* Roma: Astrolabio; (2001). *L'interprétation des rêves.* Paris: Bréal.

Freud, S. (1927). Humour. *Scribd.*
Recuperado de https://www.scribd.com/doc/34515345/Sigmund-Freud-Humor-1927

Freud, S. [1929], (1949). [*Das Unbehagen in der Kultur*]. *Il disagio della civiltà*. Roma: Scienza moderna; (1971) Roma: Boringhieri.

Freud, S. (1938, 20 de julio). Letter fron Sigmund Freud to Stefan Zweig. *Psychoanalytic Electronic Publishing.* Recuperado de
http://www.pep-web.org/document.php?id=ZBK.051.0448A

Freud, S. (1940). *Gesammelte Werke*: Vol. 6. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten-Kapitel 4; Die motive des witzes der witz als sozialer vorgang. Frankfurt*:* S. Fischer.

Freud, S. (1972). *Psicoanalisi e sessualità*. Roma: Newton Compton.

Freud, S. (1976). *Opere 1905-1909*: Vol. 5. Il motto di spirito e altri scritti. Torino: Boringhieri.

Freud, S. (1977). *Opere 1912-1914:* Vol. 7. Totem e tabù e altri scritti. Torino: Bollati Boringhieri.

Freud, S. (1978). *Opere 1915-1917*: Vol. 8. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti. Torino: Bollati Boringhieri.

Freud, S. (1978a). *Opere 1924-1929*: Vol. 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti. Torino: Bollati Boringhieri.

Freud, S. (1979). *Opere 1930-1938*: Vol. 11. L'uomo Mosè e la religione monoteista e altri scritti. Torino: Bollati Boringhieri.

Freud, S. (2010). *Il Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio.* Segrate, Milano: Rizzoli.

Fried, M. (1998). *Art and objethood: essays and reviews.* Chicago: University of Chicago Press.

Fuentes, V. (1989). *Buñuel: cine y literatura.* Barcelona: Salvat.

Fuentes, V. (1993). *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel.* Madrid: Akal Ediciones.

Fuentes, V. (2005). *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida.* Madrid: Tabla Rasa.

Fuentes, V. (2013). *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*. Sevilla: Los cuatros vientos, Renacimiento.

Funk, R. (1985). *Erich Fromm Lesebuch.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt; (1990). *Il meglio di Erich Fromm.* Milano: Mondadori.

Fusco, A. (2004). *Psicologia e comunicazione: testo, linguaggio e discorso*. Cassino: Garigliano.

Fusco, Z. (2004a). *Interpretazioni del sogno. Mito, divinazione, psicologia dalle civiltà*. Roma: Castelvecchi.

G. Gurdjieff. All and Everything. (2009, otoño). *Gurdjieff Heritage Society*
Recuperado de https://gurdjieff-heritage-society.org/BeelzebubsTales/Beelzebub.htm

Gabellone, L. (1977). *L'oggetto surrealista: Il testo, la città, l'oggetto in Breton.* Torino: Einaudi.

Galeyev, M. (2007, junio). The Nature and Functions of Synesthesia in Music. *Leonardo, 40*, (3), 285-288. Recuperado de https://doi.org/10.1162/leon.2007.40.3.285

Gambrell, A. (1997). *Women Intellectuals, Modernism and Difference.* Cambridge: Cambridge University Press.

García, L. M. (1988). Viola, Lamolla, Cristòfol, tres surrealistas leridanos. En *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme.* (1988), (pp. 55-59).

García de Carpi, L. [1983], (2015). *El surrealismo en la pintura española, 1924-1936*. [Tesis doctoral]. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Editorial de la Universidad. Recuperado de https://eprints.ucm.es/53593/1/5314414437.pdf

García de Carpi, L. (1986), *La pintura surrealista española 1924-1936*. Madrid: Istmo.

García de Carpi, L. (1997). En el nombre de Freud. En *Esteban Francés 1913-1976*. (1997), (pp. 45-61).

García de Carpi, L. (1997). Relación de ballets. En *Esteban Francés 1913-1976.* (1997), (pp. 78-79).

García de la Concha, V. (coord.). (1982). *El surrealismo*, Madrid: Taurus.

García-López, A. (2019). La estética del cine negro en la pintura de Eduardo Arroyo. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, (8), 151-162. Recuperado de https://revistasonda.upv.es/2019_Articulo_Antonio_Garcia_Lopez.pdf

García-López, A. y Armiñana-Tormo, J. J. (2013). *Pintura al temple y sus variedades. Unidad Temática 13.*Universidad de Murcia, Murcia. *Opencourseware*. Recuperado de https://www.um.es/documents/4874468/10241949/u.t.-13.-pintura-al-temple-y-sus-variedades-temple-huevo.pdf/40575bbe-2a70-4c40-839b-ecef843b2b7f

García-Riera, E. (1969). *Historia documental del cine mexicano* (Vol . 1). México D. F.: Ediciones Era.

Gasch, S. ( 1919, noviembre-1920, marzo). De l'Inédit dans l'Art Dramatique. *Terramar.*

Gasch, S. (1929, 1 de enero). Vers la supressió de l'art. *L'Amics de les Arts*, (31).

Gatt, G. (1969). *Max Ernst. I maestri del novecento* /7. Firenze: Sadea Sansoni.

Gatt, G. (1998). *Max Ernst*. Firenze: Giunti.

Gauthier, X. (1971). *Surréalisme et sexualité.* Paris: Gallimard; (1973). *Surrealismo e sessualità.* Milano: Sugar.

Ghyka, M. (1998). *Filosofía y mística del número*. Barcelona: Poseidón.

Ghyka, M. (2009). *El Número De Oro*. Barcelona: Poseidón.

Giacomoni, P. (2001). *Il laboratorio della natura: Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna.* Milano: Angeli.

Giardini, A. (2016). *Jacques Lacan: la psicoanalisi del linguaggio e dell'immaginario.* Milano: Hachette.

Gibson, I. (2004). *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Aguilar.

Gibson, I. (2013). *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal (1900-1938*). Madrid: Aguilar. Recuperado de https://www.lectulandia.co/book/luis-bunuel-la-forja-de-un-cineasta-universal-1900-1938/

Giedion, S. [1941], (1953). *Spazio Tempo e Architettura: Lo sviluppo di una nuova tradizione.* Milano: U. Hoepli.

Giedion, S. [1948] (1967). *L'era della meccanizzazione.* Milano: Feltrinelli.

Gimbutas, M. (1989). *The Language of the Goddess.* London: Harper & Row; (1990). *Il linguaggio della dea.* Milano: CDE.

*Giorgio De Chirico. Der Metaphysiker/ Giorgio De Chirico.* (1983), catálogo de la exposición (München, 1982-1983; Paris,1983). München: Prestel; Paris: Centre Georges Pompidou.

Giraudy, D. (coord.). (2003). *Le jeu de Marseille. Autor d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*. Marseille: Alors Hors Du Temps.

Godard, J. [1998], (1999). *Leonor Fini: Le realtà possibili.* Milano: Selene Edizioni.

Giraudy, D. (coord.). (2003). *Le jeu de Marseille. Autor d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*. Marseille: Alors Hors Du Temps.

Gómez-Ferrer-Morant, G. (2002). *Hombres y mujeres: el difícil camino hacia la igualdad.* Madrid: Editorial Complutense.

Gómez-Ferrer-Morant, G.(2011). *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*. Madrid: Arco Libro S. L.

González-Lobo, C. (1974, octubre-diciembre). Surrealismo en México. *Artes Visuales*, (4), 9-13.

Goutier, J. M. (1982). *Benjamin Péret*. Paris: Henri Veyrier.

Graffi, M. (1984). *Lewis Carroll: Strategie dell'inconscio*. Brescia: Shakespeare and Company.

Graham, A. C. (1985). *Reason and Spontaneity*. London: Curzon Press.

Graves, R. [1948]. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber; (1997). Manchester: Carcanet Press; [1966] (2013). New York: Farrar, Straus and Giroux.

Grillot de Givry, É. J. [1931], (1971). *Witchcraft, Magic and Alchemy.* New York: Dover Publications.

Grosz, E. (1990). *Jacques Lacan: A Feminist Introduction.* London-New York: Routledge; (1993). *Journal of French and Francophone Philosophy*, *5*, (1). Recuperado de: http://jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/view/342 https://www.scribd.com/document/209030752/Elizabeth-Grosz-Jacques-Lacan-a-Feminist-Introduction-1990

Guggenheim, P. (1942). *Art of This Century 1910-1942: Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collage.* New York: Art of This Century & Art Aid Corporation.

Guigon, E. (1996). Nostalgia del espacio. En *Óscar Domínguez: antológica 1926-1957*. (1996), (pp. 23-33).

Guigon, E. (1996). Cronología. En *Óscar Domínguez*: *antológica 1926-1957*. (1996), (pp. 269-307).

Guigon, E. (2005). Óscar Domínguez et le Surrealisme. En *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957*. (2005), (pp. 41-63).

Guigon, E. (2005). Chronologie illustrée. En *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957.* (2005), (pp. 188-212).

Guillamón, A. [2002, noviembre]. Cartas de Benjamin Péret a André Breton enviadas desde España (1936-1937). Y un artículo inédito: "Revolución o contrarrevolución en España". *Balance. Cuadernos de historia del movimiento obrero*, 26; (2014). Valencia: Ediciones internacionales Sedov.Colección Alejandría Proletaria Grupo Germinal. Recuperado de http://www.grupgerminal.org/ http://www.grupgerminal.org/?q=system/files/CartasP%C3%A9retaBrertonyArt%C3%ADculo-Guillamon.pdf

Guillén, F. (2016). *La aportación de Román Gil al libro de artista: el autorretrato sin fin*. [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia, Murcia.

Gurdjieff, G. I. [1950], (1997). *Beelzebub's Tales to his Grandson*. (Vol. 3). London: Penguin Books.

Gurdjieff, G. I. (1960). *Rencontre avec des hommes remarquables*. Paris: Éditions Julliard; [1975], (1990). *Incontri con uomini straordinari.* New York: Triangle Editions; Milano: Bompiani.

Gurdjieff, G. I. (2000). *Vedute sul mondo reale: Gurdjieff parla agli allievi.* Vicenza: Neri Pozza Editore.

Gurdjieff, G. I. (1998). On Attention and Understanding of Beelzebub's Tales. *Gurdjieff International Review.* Recuperado de https://www.gurdjieff.org/beelzebub.htm

Hanegraaff, W. J. (2014) A Visual World: Leonora Carrington and the Occult. *Abraxas. International Journal of Esoteric Studies*, (6), 101-112. Recuperado de https://www.academia.edu/12521206/A_Visual_World_Leonora_Carrington_and_the_Occult_2014_

Harding, E. M. (1971). *Women's Mysteries: Ancient and Modern.* New York: Harper and Row.

Hauser, A. (1956). *Storia sociale dell'arte* (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*). (Vol. 1). München: C. H. Beck. (1956), (Vol. 2). Torino: Einaudi.

Hawkins, J. (2005). Una pareidolia. *When the mind wanders*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://aarondelolmo.blogspot.com/2017/12/pareidolia-everywhere.html

Helland, J. (1989). Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington. *Racar, 16* (1), 53-61.

Hernández-Gutiérrez, I. (2005). Óscar Domínguez, variations sur un espace insulaire. En *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957.* (2005), (pp. 25-39).

Hernández-Gutiérrez, I. (coord.). (2011). *Óscar Domínguez: una existencia de papel.* Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Hernández-Gutiérrez, I. (2011). En los márgenes interartísticos del dibujo. En *Óscar Domínguez: una existencia de papel*. (2011), (pp. 13-95).

Hess, T. B. y Baker, E. C. (1971). *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?*. New York: Macmillan.

Hillman, J. (1990). *The Essential James Hillman: A Blue Fire*. New York: Routledge; Abingdon: Taylor & Francis Ltd.

Hillman, J. (1990a). *Senex et puer: un aspetto del presente storico e psicologico*. Venezia: Marsilio.

Hillman, J. (1991). *Il mito dell'analisi*. Milano: Adelphi.

Hillman, J. (1997). *Il codice dell'anima: Carattere, vocazione, destino.* Milano: Adelphi.

Hillman, J. (1999). *L'anima del mondo*. Rizzoli: Milano.

Hooks, B. (1998). *Elogio del margine.* Milano: Feltrinelli.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1994). Dialéctica de la ilustración. Madrid: Trotta. [Versión electrónica]. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/08/horkheimer-max-y-adorno-theodor-dialectica-de-la-ilustracion.pdf

Horsley, C. B. (2001, 19 y 20 de noviembre). Latin American Art. Christie's. *The City Rewiew.* Recuperado de http://www.thecityreview.com/f01clat.html

Houdebine, J. L. (1971). Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste. *Tel Quel*, (46), 67-82.

Hoyle, F. (1953). *La natura dell'universo*. Milano: Bompiani.

Hugo, V. [1879, 18 de mayo], (1992). *Discours sur l'Afrique.* Paris: Robert Laffont.

Hugo, V. (s. f.). ). Discours sur l'Afrique. *Dormira Jamais.* Consultado el 20 de junio de 2020. Recuperado de http://dormirajamais.org/hugo/

Huici, F. (2009). Maruja Mallo con el cerebro en la mano. En *Maruja Mallo*. (2009), (pp. 33-69).

Huizinga, J. (1957). *Homo ludens.* Buenos Aires: Emecé Editores.

Huxley, A. [1945]. *The Perennial Philosophy*. New York: Harper & Brothers; (1949). *La filosofía perenne.* Buenos Aires: Sudamericana; (1995). *La filosofia perenne*. Milano: Adelphi.

Huxley, A. (1949a). *Mono y esencia.* Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A. Edhasa.

Huxley, A. (1995). *La condizione umana*. Pavia: Liber internazionale.

Huxley, A. (1995a). *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo.* Milano: Mondadori.

*I Maya*. (1998), catálogo de la exposición (Venezia, 1998). Milano: Bompiani.

*I surrealisti.* (1989), catálogo de la exposición (Milano, 1989). Milano: Mazzotta.

*Il surrealismo di Paul Delvaux tra Magritte e De Chirico*. (2005), catálogo de la exposición (Torino, 2005-2006). Milano: Electa.

Inédits de A. Rimbaud. (1929). *Le Grand Jeu.* (Portada). Paris: Achives et documentation, Centre Pompidou. Recuperado de http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/functions/ead/attached/FRM5050-X0031_0000085/FRM5050-X0031_0000085_e0003738.pdf

Ingarao, G. (2010). *La creazione necessaria: Arte tra espressione e reclusione.* Palermo: Istituto Poligrafico Europeo.

Ingarao, G. (2014). *Leonora Carrington: Un viaggio nel novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico.*Milano-Udine: Mimesis.

Iovino, S. (2004). *Filosofie dell'ambiente: Natura, etica, società.* Roma: Carocci editore.

Iovino, S. (2006). *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza.* Milano: Edizioni Ambiente.

Irigaray, L. [1977], (1985). *The Sex Which is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Irigaray, L. (1985a). *Volume-Fluidity. Speculum of the Other Woman.* Ithaca, New York: Cornell University Press.

Jaffee-McCabe, C. (1984). *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*. Washington: Hirshhorn Museum Sculpture Garden, Smithsonian Institution Press.

Janover, L. (1980). *Surréalisme: Art et politique.* Paris: Galilée.

Janover, L. (1986). *Le rêve et le plomb: Le surréalisme de l'utopie à l'avant-garde.* Paris: Jean Michel Place.

Jarrassé, D. y Messina, M. G. (comps.). (2012). *L'expressionnisme: une construction de l'autre/ L'espressionismo: una costruzione d'alterità*. Paris: Éditions Estetiques du divers.

Jean, M. (1959). *Histoire de la Peinture surréaliste.* Paris: Ed. du Seuil; (1960). *The history of Surrealist Painting.* London: Weidenfeld & Nicolson; (1967). New York: Grove Press.

Jean, M. (1978). *Autobiographie du Surréalisme.* Paris: Editions du Seuil; (1980). *The Autobiography of Surrealism.* New York: Viking Press.

Jean, M. (1991). *Au galop dans le vent.* Paris: Editions Jean-Pierre de Monza.

Jeffett, W. (2000). *Masterpieces of Surrealism.* St. Petersburg, U. S.: Salvador Dalí Museum, SDM Editions.

Jiménez, J. (2013, 8-9 de octubre). *El surrealismo y el sueño*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Actas del Congreso Internacional, Madrid. Recuperado de http://www.inmaterial.com/jjimenez/actas.pdf

Jiménez, J. (2013, 8-9 de octubre). *Vivir es soñar: El surrealismo y el sueño*, Madrid, MuseoThyssen-Bornemisza, Congreso Internacional, Madrid, (pp. 6-24). *Inmaterial.com.* Recuperado de http://www.inmaterial.com/jjimenez/actas.pdf

Jiménez-Fraud, A. (1972). *La residencia de los estudiantes*. Madrid: CSIC, Ministerio de Cultura.

Jodorowsky, A. (2005). *El Maestro y las Magas.* Madrid: Siruela; (2010). *Il maestro e le maghe*. Milano: Feltrinelli.

Jodorowsky, A. (2005a). *The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: The Creator of El Topo* [*Mu: Le maître et les magiciennes*]. (2008). Rochester, Inner Traditions; (2014). South Paris: ME, Park Street Press. [Edición electrónica]. Recuperado de https://danspires.files.wordpress.com/2015/09/the-spiritual-journey-of-alejandro-jodorowsky-the-creator-of-el-topo.pdf

Jouffroy, A. (1974). Quel est le critère de la surréalité? Le modèle intérieur. *XXe siècle*, (42).

Jouffroy, A. (1975). *Le surréalisme.* París: Éditions du XXe siècle.

Jou, J. (1936, 21 de mayo). Les Arts: L'exposició Logicofobista a la sala de Catalonia. *La Humanitat*, 4.

Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Company.

*Juegos surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos.* (1996), catálogo de la exposición (Madrid, 1996-1997). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Julien Levy Gallery Records. (1857-1982). *Philadelphia Area Archives Research Portal PAARP*.
Recuperado de: http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/ead.html?id=PACSCL_PMA_PMA005

Jung, C. G. [1934-1954] (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious.* New York: Princeton University Press.

Jung, C. G. [1939] (1993). La vita simbolica. Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, C. G. [1940], (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious.* (Vol. 9, t. 1). London: Routledge & Kegan Paul;

Jung, C. G. [1955-1956], (1963). *Mysterium Coniunctionis*: Vol. 14. An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy. London: Routledge & Kegan Paul.

Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols.* London: Pan Books; Garden City, New York: Doubleday; (1983). *L'uomo e i suoi simboli.* Milano: Cortina.

Jung, C. G. (1989). *Opere*: Vol. 14, t. 1. Mysterium Coniunctionis. Gli opposti psichici nell'alchimia. Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, C. G. (1990). *Opere*: Vol. 14, t. 2. Mysterium Coniunctionis. Gli opposti psichici nell'alchimia. Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, C. G. (1997). *Opere*: Vol. 9, t. 1. Gli archetipi e l'inconscio collettivo. Torino: Bollati Boringhieri.

Jung. C. G. (1997a). *Opere*: Vol. 13. Studi sull'alchimia. Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, G. (2003). *Psicologia analitica. Appunti del seminario tenuto nel 1925*. Roma: Edizioni Scientifiche Ma.Gi.

Jung, C. G. (2015). *Simboli e interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, C. G. (2017). *Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*. Torino: Bollati Boringhieri.

Karlheinz, B. (1986). *Surrealismus in Paris 1919-1939.* Leipzig: Reclam Verlag.

Kim, E. M. (2012, 4-7 de noviembre). *Harmonograph: A visual representation of sound*. [Sesión de ponencia]. International Symposium on Intelligent Signal Processing and Communications Systems, Tamsui, New Taipei City, Taiwan. Recuperado de https://www.semanticscholar.org/paper/Harmonograph%3A-A-visual-representation-of-sound-Kim/5fc75f0fcffe756f8889d77ac7254383e56e413f

Klingender, F. (1968). *Goya in the Democratic Tradition*. London: Sidgwick and Jackson; (1973) Goya in the Democratic tradition. En Licht, F. (1973).

Korsmeyer, C. y Zeglin-Brand, P. (1995). *Feminism and Tradition in Aesthetics.* University Park: Pennsylvania University Press. Recuperado de http://www.psupress.org/books/titles/0-271-01340-0.html

Krauss, R. (1999). The phantom of sex appeal. *En Surrealism. Two private eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi collections.* (1999), (pp. 722-735).

Krieger, V. (comp.). (2002). *Arte y ciencia*. XXIV Coloquio internacional de historia del arte. México D. F.: Universidad Nacional Autonóma de México UNAM.

Krieger, V. (2006). *Metamorphosen der Liebe: Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus.* Münster: Lit Verlag.

Kripper, A. (2012). Verdad, palabra e historia en Lacan (1946-53). En Bertorello, A. y Lutereau, L. (comps.). (2012), (pp. 45-63). *UCES. Inconsciente y Verdad.* Recuperado de http://dspace.uces.edu.ar:8180/dspace/bitstream/handle/123456789/2825/Verdad_Kripper.pdf?sequence=1

Kristeva, J. (1967, abril). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, *23* (239), 438-465.

Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. En Kristeva, J. (1969), (pp. 143-173); Word, Dialogue and Novel. En Kristeva, J. [1969a], (1980), (pp. 64-91**).**

Kristeva, J. [1969a], (1980). *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art.* New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1969b). *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil; (1978). *Semeiotike: ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.

Kristeva, J. (1976). *Le texte du roman: approche semiologique d'une structure discursive transformationnelle.* Mouton: Paris, The Hague.

Kristeva, J. (1980). *Materia e senso: pratiche significanti e teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi.

Kubin, A. [1909], (2003). *La otra parte.* Madrid: Minotauro Grupo Planeta.

*L'arte del gioco: Da Klee a Boetti*. (2002), catálogo de la exposición (Aosta, 2002-2003). Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta.

La Monica, G. (comp.). (1978). *Il surrealismo*. Milano: Fabbri Editori.

*La part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957*. (2005), catálogo de la exposición (Marseille, 2005). Paris: Hazan; Marseille: Musée Cantini.

Lacan, J. (1992). *La psicoanalisi*: Vol. 11**.** Considerazioni sull'io. Roma: Astrolabio-Ubaldini.

Lacan, J. (2002). Scritti. Torino: Einaudi.

Lacan, J. (2005). *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome (1975-1976).* Paris: Seuil.

Lacan, J. (2016). *Libro 6: Il desiderio e la sua interpretazione, 1958-1959*. Torino: Einaudi.

Lacan, J. (2016a). *Il seminario. Libro 11. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi.1964.* Milano: Rcs MediaGroup.

Larrea, J. (1982). El surrealismo entre viejo y nuevo mundo. En García de la Concha, V. (coord.). (1982), (pp. 47-49).

Larrea, J. (1989). *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo.* Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno. Madrid: Ediciones El Viso S.A.

*Latin American Artists in the U. S. before 1950.* (1981), catálogo de la exposición (New York, 1981). New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College.

*Latin American Artists of the Twentieth Century* (1993), catálogo de la exposición (Seville, 1992; Paris. 1992, Cologne, New York, 1993). New York: Museum of Modern Art.

Lazo, A. (1938, marzo). ¿Existe un arte sobrerrealista*? Universidad. Cuadernos de arte.*

Lazzarato, F. (2018, 14 de octubre). Carrington. La ribellione della musa. *Alfabeta 2.* Recuperado de https://www.alfabeta2.it/2018/10/14/carrington-la-ribellione-della-musa/

Le Breton, D. (2008) *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Le Brun, A. [1966], (1989). L' humour noir. [Fragmento]. En Schwarz, A. (1989), (pp. 204-209).

*Le jeu de Marseille. Autor d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941.* (2003), catálogo de la exposición (Marseille, 2003). Marseille: Alors Hors du Temps.

*Le surréalisme. Exposition organisée par le Centre Pompidou, à partir de sa collection.* (2011), catálogo de la exposición (Tokyo, 2011). Tokyo: The National Art Center, Culture Promotion Department, Kokuritsu Shin Bijutsukan, (Japón), Yomiuri Shimbun.

Le Grand Jeu (1929). [Portada de revista]. *Archives et documentation Centre Pompidou*. Recuperado de http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/functions/ead/attached/FRM5050-X0031_0000085/FRM5050-X0031_0000085_e0003738.pdf

Le surréalisme. (abril de1929). *Variétés.*

*Le surréalisme. Sources, Histoire, Affinités.* (1964), catálogo de la exposición (Paris, 1964). Paris: La Galerie Charpentier.

Lebel, R., Sanouillet, M. y Waldberg, P. (1987). *Der Surrealismus: Dadaismus und metaphysische Malerei.* Colonia: Taschen.

Leddy, A. y Cowell, D. (2013). *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico.* Los Angeles: Getty Research Institute.

Legrand, G. (1956). *Lé Surréalisme est-il une philosophie?. Le Surréalisme, même.* Paris: Jean-Jacques Pauvert.

Lemaitre, H. (1962). *Curiosités esthétiques: L'art romantique et autres oeuvres critiques.* Paris: Garnier.

*Leonora Carrington: the Mexican Years 1943-1985. A Retrospective of her Works*. (1991), catálogo de la exposición (San Francisco, 1991-1992). San Francisco:The Mexican Museum Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

*Leonora Carrington: The Celtic Surrealist*. (2013), catálogo de la exposición (Dublin, 2013-2014, San Francisco, 2014). Dublin: The Irish Museum of Modern Art; New York: DAP, Art Publishers Inc.

Leturmy, M. (1958). *Dieux, heros et mythes/ Dioses, héroes y mitos.* Paris: Club français du livre.

Levi, B. (2018). Dalí e Freud. Dalí. *Universe blog*. [Mensaje en un blog], Recuperado de https://www.thedaliuniverse.com/it/news-dali-e-freud

Lévi, E. [1855], (1960). *Dogme et ritual de la Haute Magie.* Paris: Éditions Niclaus.

Levitt, A. S. (1999, enero). *The Genres and Genders of Surrealism.* New York: St. Martin's Press; (2002). *Comparative Literature, 54*, 1, 94-96.

Levy, J. (1977). *Memoir of an Art Gallery.* New York: G. P. Putnam's Sons.

Licht, F. (1973). *Goya in Perspective*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Lippard, L. (1970). *Surrealists on Art.* Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Loeb, J. (comp.). (1979). *Feminist Collage: Educating Women in the Visual Arts.* New York: Teacher's College, Columbia University.

*Logicofobistas 1936. El Surrealismo como revolución del espíritu.* (2018), catálogo de la exposición (Mataró, 2016, Sabadell, 2017; Mollet del Vallès, 2017; Sitges, 2017-2018; Valladolid, 2018). Lleida: Estudi Nix.

Recuperado de https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf

Lonobile, E. (2001). Un approccio critico alla letteratura: le teorie femministe. *Letteratour*. Recuperado de https://www.letteratour.it/teorie/A05_teorie_femministe.asp#006

López-Aranguren, J. L. (1986*). Ética*. Madrid: Alianza Universidad.

*Los surrealistas en México.* (1986), catálogo de la exposición (México D. F., 1986). México D. F. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo Nacional de Arte.

Luanne. F. (comp.). (1977). *Literature and the Occult. Essays in Comparative Literature*. Arlington: University of Texas Press.

Lucie-Smith, E. (1993). *Latin American Art of The 20th Century.* London: Thames and Hudson.

Luis Buñuel. (s. f.). *Centro Cultural Provincial. Diputación de Malaga*. Consultado el 30 de agosto 2020. Recuperado de https://www.malaga.es/culturama/anterior/2001/bunuel.html

Luis, C. M. (2010, enero) Introducción a un bestiario surrealista. *Revista Triplo V de artes, Religiões e Ciências*, 3.
Recuperado de https://revista.triplov.com/numero_03/Carlos_M_Luis/index.htm

Luis, C. M. (2015, 23 de septiembre). El surrealismo y el hermetismo. *Agulha Revista de Cultura*. Recuperado de http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/09/carlos-m-luis-el-surrealismo-y-el.html

Lux, S. (1995). *Surrealismo: lezioni e saggi.* Roma: Lithos.

Lyford, A. (2007). *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post War I: reconstruction in France.* Berkeley: University of California Press.

Maffei, G. (2003, abril). La femme 100 têtes di Max Ernst. *Wuz*, (3). *Maremagnum*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: http://blog.maremagnum.com/la-femme-100-tetes-di-max-ernst/

Magris, F. (2015). *Al margine.* Milano: Bompiani.

Magritte, R. [1938], (1991). Dipingere enigmi per capire la vita. En Cortenova, G. (1991), (pp. 32-37).

Maier, M. [1618], (1969). *Atalanta fugiens.* Oppenheim: Théodore de Bry, J.; (1969). París: Librairie de Médicis.

Mallo, M. [1946, abril], (2009a). La ciencia de la medida y otros temas. En *Maruja Mallo. Album y textos históricos.* (2009a), (pp. 66-69).

Mallo, M. [1981, septiembre], (1992). El surrealismo a través de mi obra. [Sesión de conferencia]. Ciclo Surrealismo, Universidad de Santander. En *Maruja Mallo* (1992), (pp. 45-53); (2009a). El surrealismo a través de mi obra. En *Maruja Mallo. Album y textos históricos.* (2009a), (pp. 54-58).

Mann, B. (2006). *Women's Liberation and the Sublime: Feminism, Postmodernism, Environment.* New York: Oxford University Press.

Marcuse, H. (1967). *Eros and civilisation. A philosophical inquiry into Freud.* New York; (1967). *Eros e civiltà*. Einaudi:Torino.

Marín-Viadel, R., De Laiglesia-González de Peredo, J. F. y Tolosa-Marín, J. L.. (1998). *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate.* Granada: Grupo Editorial Universitario.

Martínez-Alfaro, M. J. (1996, junio- diciembre). Intertextuality. Origins and development of the concept. *Atlantis*, *18* (1/2), 268-285). Recuperado de https://www.jstor.com/stable/41054827

Martínez-Barragán, C. (2012). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, DOCREA*, (1), 46-62. Recuperado de http://hdl.handle.net/10251/92722

*Maruja Mallo*. (1992), catálogo de la exposición (Madrid, 1992) Madrid: Guillermo de Osma, Galería.

*Maruja Mallo*. (1993), catálogo de la exposición (Santiago de Compostela, 1993; Buenos Aires, 1994). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura.

*Maruja Mallo: naturalezas vivas, 1941-1944*. (2002), catálogo de la exposición (Madrid, 2002; Vigo, 2002). Madrid: Guillermo de Osma Galería; Vigo: Fundación Caixa Galicia.

*Maruja Mallo*. (2009), catálogo de la exposición (Vigo, 2009-2010; Madrid, 2010). Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones culturales.

*Maruja Mallo. Album y textos históricos.* (2009a). Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones culturales.

*Maruja Mallo. Mitad Ángel Mitad Marisco. Documental.* (2009b). Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones culturales.

Mascelloni, E. (1991). Apoteosi e crisi dell'oggetto: il mito di Magritte tra pop art e concettuale. En *Da Magritte a Magritte.* (1991), (pp. 198-207).

Masoliver, J. R. (1930, 7 de septiembre). Posibilitats y hipocresia del surrealisme de Espanya. *Buttletí de l' agrupament escolar*, 199-206.

Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Matte-Blanco, I. (1981). *L'inconscio come insiemi infiniti*. Saggio sulla bio-logica. Torino: Einaudi.

Matte-Blanco, I. (1983). *L'inconscio e l'infinito.* En *Scienza e tecnica, Annuario della Enciclopedia della Scienza e della Tecnica EST*. Milano: Mondadori.

Matthews, J. H. (1986). *Languages of surrealism.* Columbia: University of Missouri Press.

Matthews, J. H. (1991). *The surrealist Mind.* Selinsgrove: Susquehanna University Press; London, Toronto: Associated University Presses.

*Max Ernst e i suoi amici surrealisti.* (2002), catálogo de la exposición (Roma, 2002). Milano: Mazzotta.

Medina, A. (1996). *Recuentos y figuraciones: ensayos de antropología mexicana*. México: UNAM Instituto de Investigación Antropológica.

Medina, A. y Sejourné, L. (1964). *El mundo mágico de los mayas: Interpretación de Leonora Carrington*, México D. F.: Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Meletto. B. (2015, 6 de julio) Victor Brauner lo stregone dei Carpazi. *Barbarainwonderlart.* [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://meletto4.rssing.com/chan-20734351/all_p2.html

Mello, C. de Moraes. (2018). Como entender Heidegger? Os teoremas da diferença ontológica e do círculo hermenêutico. *Lex Cult Revista do CCJF*, [S.l.], *2*, (3), 32-46. Recuperado de http://lexcultccjf.trf2.jus.br/index.php/LexCult/article/view/116 https://doi.org/10.30749/2594-8261.v2n3p32-46.

Melly, G. (1991). *Paris and the Surrealists.* New York: Thames & Hudson.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The Visible and the Invisible.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Messina, M. G. (1993). *Le muse d'oltremare: Esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea.* Torino: Einaudi. [Versión electrónica]. Recuperado de http://www.academia.edu/4150429/Le_muse_doltremare._Esotismo_e_primitivismo_dellaarte_contemporanea

Messina, M. G. (2012). L'espressionismo nell'area di Valori Plastici. En Jarrassé, D. y Messina, M. G. (comps.). (2012), (pp. 61-75).

México en el Surrealismo: los visitantes fugaces. (2003). *Artes de México*, (63).

México en el Surrealismo: la transfusión creativa. (2003a). *Artes de México*, (64).

Mfa (2014, 2 de julio). El cine instrumento de poesía. *En torno a Luis Buñuel*. Recuperado de https://lbunuel.blogspot.com/2014/07/el-cine-instrumento-de-poesia.html

Mfa (2015, 1 de febrero). ¿Hay o no hay símbolos en las películas de Luis Buñuel?. *En torno a Luis Buñuel*. Recuperado de https://lbunuel.blogspot.com/2015/02/hay-o-no-hay-simbolos-en-las-peliculas.html

Michelet, J. (1966). *La Sorcière.* Paris: Garnier-Flammarion; (2005). *La strega: La rivolta delle donne nel romanzo verità dell'Inquisizione.* Roma: Nuovi Equilibri.

Mies, M. y Vandana, S. (1993). *Ecofeminism.* London: Zed Books.

Minard, R. (1954, agosto). Dream-World Painters Use Woodbury Barn. *Hartford Times*, (14).

Minguet-Batllori, J. M. (1998). Un cert malabarisme historiogràfic. Adlan i les altres arts. En *ADLAN i el circ frediani : (jocs icaris).* (1988), (pp. 87-99).

Monegal-Brancós, A. (1993). *Luis Buñuel, de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Montale, E. (1925). *Ossi di seppia*. Torino: P. Gobetti.

Montagne, M. (2000). *L'oeuvre graphique de Victor Brauner (1903-1966): étude et catalogue du fonds d'atelier conservé au Musée d'art moderne de Saint-Étienne.* [Tesis doctoral]. Université Lyon II. mention Histoire de l'Art. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Montagne, M. (2001). The Myth of the Double. En Davidson, S. (coord.). (2001), (pp. 43-55).

Moré, O. (2018, 1 de mayo). El realismo magico en la pintura. *Artepoli.* Recuperado de https://artepoli.com/el-realismo-magico-en-la-pintura/

Moreno, M. (1973). *La dimensione simbolica*. Padova: Marsilio.

Moreno-Villarreal, J. (coord.). (2002). *Siglo XX: Grandes Maestros Mexicanos.* Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo

Mori, G. (2006). *Giorgio De Chirico*. Firenze: Giunti.

Moro, C. (1939). Introducción. Exposición Internacional del Surrealismo en México. En Bradu, F. (2012), (pp. 197-200).

Moro, C. (1939a). Prólogo a la Exposición Internacional del Surrealismo. *Archivo surrealista*. Recuperado de http://www.archivosurrealista.com/Peru3.html

Moro, C. (1974). *Versiones del surrealismo.* Barcelona: Tusquets.

Morris, D. (2018). *Las vidas de los surrealistas.* Vallvidrera, Barcelona: Blume Naturart; (2018). *Le vite dei surrealisti*. Monza: Johan & Levi.

Moyssén, X. (1970). La pintura de México en el Museo de Arte Moderno. *Artes de México*, (127).

Munárriz-Ortiz, J. (2013). *Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://eprints.ucm.es/23022/1/Investigaci%C3%B3nTesisBBAA_Jaime_Mun%C3%A1rriz.pdf; https://eprints.ucm.es/23022/

Mundi, J. (2001). *Surrealism Desire Unbound.* London: Tate Publishing LTD.

Munro, E. (1979). *Originals: American Women Artists.* New York: Simon and Schuster.

Nadeau, M. (1945). *Histoire du Surréalisme.* París: Seuil; [1964], (1972). *Storia e antologia del surrealismo.* Milano: Mondadori.

Negri, A. (1991). *Novecento filosofico e scientifico.*Milano: Marzorati.

Neufert, A. (1999). *Wolfgang Paalen. Im Inneren des Wals*. Wien und New York: Springer.

Neufert, A. (2015). *Auf Liebe und Tod. Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen*. Berlino: Parthas.

Nicholson, I. (1967). *Mexican and Central American Mythology*. New York: Paul Hamlyn.

Nicholson, L. (1990). *Feminism/ Postmodernism.* New York: Routledge.

Nietzsche, F. (1986). *Así habló Zarathustra.* Barcelona: Bruguera.

Nigro, A. (2015). *Ritratti e autoritratti surrealisti: Fotografia e fotomontaggio nella Parigi di André Breton.* Padova: CLEUP.

Nin, A. (1936). *House of Incest.* Paris: Siana Editions; (1947). New York: Gemor Press.

Nochlin, L. [1971]. *Why Have There Been No Great Women Artists?* En Baker, E. C. y Hess, T. B. (comps.). (1973), (pp. 2-39). *David Rifkind.org.* Recuperado de http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf

Nochlin, L. (1988). *Women, Art, and Power and Other Essays.* New York: Harper & Row.

Nochlin, L. (2015, 30 de marzo). From 1971. Why Have There Been No Great Women Artists? *ArtNews.* Recuperado de http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/

Nonat, R. (1936, 5 de junio). Lógicofobia. *La Época*.

O'Callahan, C. (2017). Synesthesia vs. Croomodal illusions. En Deroy, O. (comp.). (2017), (pp. 45-58).

Oberhuber, A. (2005). *Pour une esthétique de l'entre deux.* En *Littérature et représentations artistiques.*Paris: L'Harmattan.

*Octavio Paz y el Arte*. *En esto ver aquello.* (2014), catálogo de la exposición (México D. F. 2014-2015). México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), Museo del Palacio de Bellas Artes.

Oesterreicher-Mollwo, M. (1979). *Surrealism and Dadaism.* Oxford: Phaidon.

Olaya-Villar, M. D. (1991). Alberto Jimènez Fraud y La Residencia de Estudiantes. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (5), 101-110. Recuperado de: http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista5/art8.pdf

Orenstein, G. F. (1975a). *The Theater of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage*. New York: New York University Press.

Orenstein, G. F. (1977). Leonora Carrington's Visionary Art for the New Age. *Chrysalis*. 3, 66-77.

Orenstein, G. F. (1977a). Manifestations of the Occult in the Art and Literature of Leonora Carrington. En Luanne. F. (1977), (pp. 216-233).

Orenstein, G. F. (1977-1978). Art History and the Case for the Women of Surrealism. En La Femme Surréaliste. *Obliques*, (14/15), (66-77).

Orenstein, G. F. (1979). *Women of Surrealism.* En Loeb, J. (1979), (pp. 35-58).

Orenstein, G, F. (1982). The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women. *Heresies*, *2*, 1, (5), 74-84.

Orenstein, G. F. (1982, primavera). Reclaiming the Great Mother: A Feminist Journey to Madness and Back in Search of a Goddess Heritage. *Symposium*, 141.

Orgambides, F. (2017). Boda de Remedios Varo con Gerardo Lizárraga. Pasiones compartidas. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://www.fernandoorgambides.com/tag/boda-de-remedios-varo-con-gerardo-lizarraga/

*Óscar Domínguez. Antológica 1926-1957*. (1996), catálogo de la exposición (Madrid, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, 1996). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Museo Reina Sofía.

*Óscar Domínguez (1906-1957)*. (2000), catálogo de la exposición (Barcelona, 2000; Madrid, 2001). Madrid: Guillermo de Osma Galería.

*Óscar Domínguez surrealista*. (2001), catálogo de la exposición (Madrid, 2001-2002). Madrid: Fundación Telefónica.

*Óscar Domínguez: una existencia de papel*. (2011), catálogo de la exposición, (Tenerife, 2011): Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Osgood, C. (1981). The cognitive dynamics of synesthesia and metaphore. *Review of Research in Visual Arts Education*, *7*, (2), 56-80.

Ottinger, D. (coord.). (2018). *Da Magritte a Duchamp. 1929: il grande Surrealismo dal Centre Pompidou.* Milano: Skira.

Ouspensky (Uspenskij), P. D. [1912], (1920). *Tertium Organum. The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World.* Rochester, New York: Manas Press; (1922). New York: Knopf.

Ouspensky (Uspenskij), P. D. [1931]. *A New Model of the Universe. Principles of the Psychological Method in Its Application to Problems of Science, Religion and Art.* New York: Knopf; (1950). Un nuevo modelo del universo: principios del método psicológico. México D. F.: Sol; (1991). *Un nuevo modelo del universo*. Buenos Aires: Kier; (1991). *Un nuovo modello dell'universo: Principi del metodo psicologico nella sua applicazione ai problemi di scienza, religione e arte.* Roma: Edizioni Mediterranee.

Ouspensky (Uspenskij) P. D. [1949], (1976). *Alla ricerca del meraviglioso. Frammenti di un insegnamento sconosciuto.* Roma: Astrolabio; (1977) *En busca de lo milagroso. Fragmentos de*

*una enseñanza desconocida*. Buenos Aires: Hachette; (1991a). *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*. New York: Harcourt Brace.

Ouspensky (Uspenskij), P. D. (1950). *The Psychology of Man's Possible Evolution*. New York: Hedgehog Press.

Ouspensky (Uspenskij), P. D. (1983). *Tertium Organum.* Roma: Astrolabio.

Ouspensky (Uspenskij), P. D. (1997). *Tertium Organum.* Buenos Aires: Kier.

Ouspensky (Uspenskij), P. D. (s. f.), *En busca de lo milagroso. Fragmentos de una enseñanza desconocida.* México D. F.: Eneagrama.

Pace, R. y Ulivieri, S. (2012). *Il viaggio come metafora: il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria.* Milano: Franco Angeli

Palenzuela, N. (1996). Paisajes del deseo. En *Óscar Domínguez: antológica 1926-1957.* (1996), (pp. 45-59).

Panofsky, E. [1927], (1961). La prospettiva come forma simbolica e altri scritti. Milano: Feltrinelli.

Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology.* New York: Oxford University Press; (1975). *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual art.* New York: Doubleday Anchor; (1962). *Il significato nelle arti.* Torino: Einaudi.

Papini, G. (1906). *Il tragico quotidiano. Favole e colloqui*. Firenze: Lumachi

Pariente, A. (1996). *Diccionario temático del surrealismo.* Madrid: Alianza.

Parkinson-Zamora, L. y Faris, W. B. (1995) *Magical Realism: Theory, History and Community.* London: Duke University Press.

*Paul Éluard et ses amis peintres: 1895-1952.* (1982), catálogo de la exposición (Paris, 1982-1983). Paris: Centre Georges Pompidou.

Passeron, R. (1968). *Histoire de la Peinture Surréaliste.* Paris: Livre de Poche.

Passeron, R. (1975). *Encyclopédie du Surréalisme.* Paris: Somogy; (1982). *Enciclopedia del Surrealismo.* Barcelona: Polígrafa.

Passeron, R. (2002). *Surrealismo: Il sogno e l'inconscio nell'arte.* Santarcangelo di Romagna: Keybook.

*Paul Éluard et ses amis peintres: 1895-1952.* (1982), catálogo de la exposición (Paris, 1982-1983). Paris: Centre Georges Pompidou.

Pauwels, L. (1982). *Gurdjieff.* Buenos Aires: Librería Hachette.

Pauwels, L. y Bergier, J. (1960). *Le matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*. Paris: Gallimard.

Payling, D. (2019, diciembre). Approaches to composition in visual music: an artist's refection on three original pieces. *Leonardo Music Journal*. *29*, 62-66. Recuperado de https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/lmj_a_01065; http://orcid.org/0000-0003-0133-7978

Paz. O. (1982). El surrealismo. En García de la Concha, V. (coord.). (1982), (pp. 36-45).

Paz, O. (2000b). *Chuang-Tzu. Vita dell'uomo che diventò perfetto*. Milano: Mondadori.

Paz, O. (2014). *Obras completas:*.Vol 2. Excursiones/ Incursiones, Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2014a). *Obras completas:* Vol. 4. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica.

Penrose, R. (1981). *80 años de Surrealismo 1900-1981*. Barcelona: Editorial Polígrafa.

Peran, M. (1998). Aviadors i intel-lectuals. Les connexions entre el surrealisme i el racionalisme a través d'ADLAN. En *ADLAN i el circ frediani: (jocs icaris)***.** (1998), (pp. 49-61).

Péret, B. (1928). *Le Grand jeu.* Paris: Gallimard.

Péret, B. (1936). *Je sublime.* Paris: Éditions surréalistes.

Péret, B. (1936). Allo. En Péret, B. (1936), (pp. 6-7).

Péret, B. (1936). Clin d'oeil. En Péret, B. (1936), (pp. 8-9).

Péret, B. (1936). Le Carré de l'hypoténuse. En Péret, B. (1936), (pp. 23-24).

Péret, B. [1936a], (1978). Le sel répandu. En Jean, M. (1978), (pp. 445-446).

Péret, B. [1936b, 15 de octubre], (1965). Carta a Breton. En Courtot, C. (1965), (p. 32).

Péret, B. (1936-1937). Cartas a André Breton enviadas desde España, 1936-1937. *Marxists.org*. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/peret/1.htm

Péret, B. [1937, 7 de marzo], (1965). Carta a Breton. En Courtot, C. (1965), (p. 36).

Péret, B. [1938, 9 de junio], (1978). Carta a André Breton. En Schneider, M. (comp.) (1978), (p. 188).

Péret, B. [1941, 20 de noviembre], (1982). Carta a Georges Henein. En Goutier, J. M. (1982), (p. 157).

Péret, B. [1942, 1 de mayo], (1995). Carta de Benjamin Péret a Charles Duits, México. En Péret, B. (1995), (p. 365).

Péret, B. (1943). *La parole est à Péret*. Paris: Éditions surrealistes.

Péret, B. (1943a). La parole est à Péret. *Marxists.org*. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/peret/1.htm

Péret, B. [1951, 23 de enero], (2018). Carta a Remedios. En *Adictos a Remedios Varo*. (2018), (p. 249).

Péret, B. [1954, 4 de agosto] (2018). Carta a Remedios. En *Adictos a Remedios Varo*. (2018), (p. 248).

Péret, B. (1955, enero). Lam. *Medium*, (4), 59.

Péret, B. (1956). *Anthologie de l'amour sublime.* Paris: Albin Michel; (1988). Paris: Albin Michel.

Péret, B. [1957, 5 de marzo], (2018). Carta a Remedios. En *Adictos a Remedios Varo.* (2018), (p. 246).

Péret, B. [1958, 23 de septiembre], (2018). Carta a Remedios. En *Adictos a Remedios Varo.* (2018), (p. 250).

Péret, B. [1958a, 5 de octubre], (2018). Carta a Remedios. París; Carta. En *Adictos a Remedios Varo*. (2018), (p. 253).

Péret, B. (1958b). *Histoire naturelle/ Historia natural.* Ussel: s. e.

Péret, B. (1959). *La poesia surrealista francese*, Milano: Schwarz editore; (1978). Milano: Feltrinelli.

Péret, B. [1959a, 5 de mayo], (2018). Carta a Remedios. En *Adictos a Remedios Varo.* (2018), (p. 252).

Péret, B. [1959b, 6 de agosto], (2018). Carta a Remedios. En *Adictos a Remedios Varo.* (2018), (p. 251).

Péret, B. (1960). *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. Paris: A. Michel.

Péret, B. (1965). *Il disonore dei poeti.* Milano: Editoriale Contra.

Péret, B. (1969). *Oeuvres complètes.* (t. 1). Paris: Éditions Le Terrain Vague.

Péret, B. (1995). *Oeuvres complètes*. (t. VII). Paris: José Corti.

Perét, B. (2005). Entre chien et loup. [Fragmento]. En *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957.* (2005), (p. 54).

Péret, B. (2014). Descubrimiento de Chichén Itzá. En Bradu, F. (2014), (pp.159-168).

Péret, B. (2014). Notas sobre el arte precolombino. En Bradu, F. (2014), (pp.194-205).

Péret, B. (2014). Los sacrificios humanos en el México antiguo. En Bradu, F. (2014), (pp. 213-218).

Péret, B. (2014). Los tesoros del Museo Nacional de México: la escultura azteca. En Bradu, F. (2014), (pp.128-129).

Pérez, D. (coord.). (1996). Femenino, plural: reflexiones desde la diversidad. Valencia: Generalitat Valenciana.

Pérez de Ayala, J. y Rivas, F. (coords.). (1992). Maruja Mallo. Madrid: Galería Guillermo de Osma.

Pérez de Ayala, J. (coord.). (2002). *Maruja Mallo: naturalezas vivas, 1941-1944*. Madrid: Guillermo de Osma Galería; Vigo: Fundación Caixa Galicia.

Pérez de Ayala, J. (2009). Cotas de ascensión. Puntos de contemplación. En *Maruja Mallo*. (2009), (pp. 89-105).

Pérez de Ayala, J. y Huici, F. (coords.). (2009). *Maruja Mallo.* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales.

Pérez de Giuffré, M. (1998) El realismo mágico en la pintura latinoamericana. *Signos Universitarios*, *17* (33), 115-144. Recuperado de https://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/2484/3086

Pérez-Lizano, M., Rodón, F. y Santos-Torroella, R. (1989). *El collage surrealista en España.* Teruel: Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel.

Petersen, K. y Wilson, J. J. (1976). *Women Artists: Recognition and Reappraisal.* New York: Harper and Row.

Picasso, P. (1964). Lettera sull'arte. En De Micheli, M. (comp.), (1964), (p. 40).

Pierre, J. (1966). *Le Surréalisme. Histoire générale de la peinture***.** 21. Lausanne: Éditions Reincontre; (1969). *El surrealismo.* Madrid: Aguilar.

Pierre, J. (1970). *Surrealism, History of Art, History of Painting.* London: Heron Books.

Pierre, J. (1972). *Dictionnaire de poche. Le Surrealisme.* Lausanne: Éditions Rencontre; (1973). Paris: Fernand Hazan; (1979). *An Illustrated Dictionary of Surrealism.* Woodbury, New York: Barron's.

Pierre, J. (1974). *A Dictionary of Surrealism.* London: Eyre Methuen.

Pierre, J. (1983). *L'univers surréaliste.* París: Éditions Somogy.

Pierre, J. (1987). *André Breton et la peinture.* Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.

Pierre, J. (1996). Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma. En *Óscar Domínguez: antológica 1926-1957*. (1996), (pp. 17-32).

Pinto de Azevedo. É. (2012). L'écriture automatique chez trois écrivains surréalistes français: André Breton, Benjamin Péret et Claude Courtot. [Tesis doctoral]. Universidad federal do Rio Grande Do Sul, UFRGS, Porte Alegre. Recuperado de https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102199/000930099.pdf?sequenc https://lume.ufrgs.br/handle/10183/102199

Poast, M. (2000, junio). Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression. *Leonardo, 33*, (3), 215-221. Recuperado de https://doi.org/10.1162/002409400552531

Pollock, M. S. y Rainwater, C. (comps.). (2005). *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy and Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Poniatowska, E. (1957, 9 de junio). Leonora Carrington. *Novedades* (supl. *México en la cultura*).

*Popol Vuh: El Libro Sagrado de los Antiguos Mayas-Quichés.* México D. F.: Monclem.

Premuda, C. (comp.). (2014). *Murmur. Una fiaba per bambini pelosi*. *Leonor Fini*. Salerno: Arcoiris.

Premuda, C. (2014). Postfazione. En Premuda, C. (comp.). (2014), (pp. 79-109).

Premuda, C. (2015). *Un pittore di nome Leonor. Da Trieste a Parigi: la scatenata gioventù di Leonor Fini.* Firenze: Editoriale Scienza, Giunti.

Principe, R. (2003). La poetica di Luis Buñuel nell'interpretazione di Gilles Deleuze. L'Angelo sterminatore. *Parol*. Recuperado de http://www.parol.it/articles/bunuel.htm

Puerto, C. (1996). *Latin American Women Artists: Kahlo and Look who Else: A Selective Annotate Bibliography.* Wesport, CT: Greenwood.

Purce, J. (1974). *The Mystical Spiral: Journey of the Soul.* New York: Aron Books.

Queneau, R. [1947], (1981). *On est toujours trop bien avec les femmes.* Paris: Gallimard; (2003). *We Always Treat Women Too Well.* New York: Review Books Classics.

Rabinovitch, C. (2002). *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art.* Cambridge: Icon Editions.

Raffestin, C. (1984). *Territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione e informazione*. En Turco, A. (1984).

Raffi, M. E. (1986). André *Breton* e il surrealismo nella cultura italiana, *1925*-1950, Padova: Cleup.

Ragozzino, M. (1995). Il surrealismo. Dossier. 22. Firenze: Giunti.

Ramírez-Ferreira, M. (2017). *La identidad latinoamericana y el realismo mágico*. [Tesis de licenciatura]. Facultad Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid. Recuperado de https://ckh.comillas.edu/comunidad/ckhexplorer/recurso/la-identidad-latinoamericana-y-el-realismo-magico/5a536a5f-a541-4400-bae5-0b1231d376ca https://repositorio.comillas.edu/jspui/bitstream/11531/21624/1/TFG001524.pdf

Ramírez-Vázquez, P. (1985). *Contemporary, Art at the National Museum of Antropology.* México D. F.: Dupont.

Rasmussen, W. (coord.). (1993). *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1993). New York: Museo of Modern Art.

Raymond, M. [1933], (1947), (1950). *From Baudelaire to Surrealism.* New York: Wittenborn Schultz; (1950). London: Methuen, 1950; (1940). *De Baudelaire au Surréalisme.* Paris: José Corti.

Read, H. [1931], (1962). *Il significato dell'arte.* Milano: Mondadori.

Read, H. (comp.). (1936). *Surrealism.* London: Faber & Faber.

Read, H. (1959). *Breve storia della pittura moderna.* Milano: Il Saggiatore.

Recalcati, M. (2003). *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*. Milano. Bruno Mondadori.

Recalcati, M. (2016). *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Reixa, A. y Patiño, A. (comps.). (2009). *Maruja Mallo. Mitad Ángel, Mitad Marisco. Documental*. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones culturales.

Remedios la Bella, Gabriel García Márquez. (1998, 14 de febrero). *Mundolatino.org*. Recuperado de https://www.mundolatino.org/remedios-la-bella-gabriel-garcia-marquez/

Richter, J. P. [1840-1942]. *Sämtliche Werke, 1826-1838.* Berlin: G. Reimer.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial.

Rifflet-Lemaire, A. (1972). *Jacques Lacan*. Paris: Charles Dessart; (1972). *Introduzione a Jacques Lacan*. Roma: Astrolabio.

Rimbaud, A. (1873). *Une saison en enfer.* Bruxelles: Alliance Typographique, M. J. Poot et Compagnie.

Rimondi, G. (2001). Il fantastico come sintomo. *Atti Acc. Rov. Agiati,* 251, *VIII*, (I), 285-298. Recuperado de https://common.agiati.org/page/attachments/agiati-atti-a-2001-art14-rimondi.pdf

Ristitch, M. [1931, junio], (1933, mayo). *Is Humor a moral attitude?* (*Nadrealizam danas i ovde/ Surrealism Here and Now*); L'Humour, attitude morale?. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 36-39.

Roberts, C. M. (1989). *Presence, Absence, and the Interface in Twentieth Century Literature and Painting.* [Tesis doctoral]. Ohio State University, Columbus OH.

Robinson, L. R. (1978). *Sex, Class and Culture.* London: Muthuen, p. 41.

Rochfort, D. (1998). *Mexican Muralist.* Chronicle Books: San Francisco

Rodríguez-Calatayud, N. (2007, junio). *Archivio y memoria femenina.Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945).* [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia. Recuperado de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/1954/tesisUPV2613.pdf?sequence=1

Rodríguez-García, S. (2008) *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes.* Valencia: Servicio de publicaciones UPV.

Rodríguez-Ponte, R. E. (1988, 26 de abril). Introducción a la lectura de Jacques Lacan. *EFBA on line.* Recuperado de http://www.efba.org/efbaonline/rodriguezp-22.htm

Rodríguez-Ponte, R. E. (2014, 3 de agosto). El 3 de agosto de 1936… Lacan presenta en el Congreso de Marienbad su trabajo sobre La fase del espejo. Introducción a la lectura de Jacques Lacan. *Fundamentos de la práctica analítica: Temas Lacanianos*. [Sesión de ponencia]. Seminario de lectura de la Escuela Freudiana, Buenos Aires. *Interlitq.*Recuperado de; http://interlitq.org/blog/2014/08/03/el-3-de-agosto-de-1936-lacan-preísenta-en-el-congreso-de-marienbad-su-trabajo-sobre-la-fase-del-espejo/

Rodríguez-Prampolini, I. (1990, otoño). Dada & Surrealism in Mexico. *Latin American Art, 2* (4), 55-60.

Rojas-Garcidueñas, J. (1940, 15 de febrero). *Letras de México*, 14.

Romano Martín, Y. y Velázquez García, S. (2018). Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Romero. I. (2014, 27 de febrero). *Representación visual de los cuentos "magico realistas" de Gabriel García Márquez.* [Tesis de licenciatura]. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2861.pdf

Romero-Keith, D. (1985). *Historia y testimonios: Galería de Arte Mexicano.* México: Galería de Arte Mexicano.

Rosemont, P. (comp.). (1998). *Surrealist women: An International Anthology*. Austin: University of Texas Press.

Roussell, R. (1935). *Comment J'ai Ecrit Certains de Mes Livres.* París: Librairie Alphonse Lemerre; (2005); (1995). Paris: Gallimard.

Rubio, O. M. (1994). *La mirada interior: El surrealismo y la pintura.* Madrid: Tecnos.

Rubin, W. S. (1968). *Dada, Surrealism and Their Heritage.* New York: Museum of Modern Art; Berlin: Hartmann**.**

Rubin, W. S. (1983). De Chirico et la modernité. En *Giorgio De Chirico.* (1983), (pp. 9-37).

Rubin-Suleiman, S. (1990). Subversive Intent: Gender Politics and Avant-garde. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Saint-Jean, R. (1975). *Buñuel, Luis. El fantasma de la libertad.* [Guión cinematográfico]. Barcelona: Ayma.

Salabè, C. [2009], (2013). *Ecocritica: La letteratura e la crisi del pianeta.* Roma: Donzelli editore.

Salmerón, J. (2002). *Leonora Carrington.* Madrid: Ediciones del Orto, Biblioteca de Mujeres.

Sánchez-Vidal, A. (1982). Extrañamiento e identidad de su majestad el yo al éxtasis de los objetos. En García de la Concha, V. (comp.). (1982), (pp. 50-73).

Sánchez-Vidal, A. (1982a). Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel). En García de la Concha, V. (comp.). (1982), (pp. 119-139).

Sánchez-Vidal, A. (1984). *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J. C.

Sánchez-Vidal, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dali: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

Sánchez-Vidal, A., Morris, C. B., Martínez-Herranz, A., Gutiérrez-Aragón, M. y Alberich, F. (2009). *Un perro andaluz ochenta años después.* Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales/ La Fábrica. [Versión electrónica]. Recuperado de https://issuu.com/lafabrica/docs/un_perro_andaluz

Santaolalla, I, D'Allemand, P., Diaz-Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte, A. y Witt, M. (coords.). *Buñuel, Siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Santos-Torroella. R. (1975a, 11-18 de novembre). El Surrealisme a Catalunya. *El Noticiero Universal*, 3.

Santos-Torroella, R. (2006). *El primer Dalí, 1918-1929*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Sartor, M. (2003). *Arte latinoamericana contemporanea: Dal 1825 ai giorni nostri*. Milano: Jaca Book.

Scarborough, K. y Dixon, S. (2016). *Art and Social Change.* Essays on the Collection of La Salle University Art Museum, Philadelphia: La Salle University.

Schapiro, M. (2003). *Tra Einstein e Picasso: Spazio-tempo, cubismo, futurismo.* Milano: Marinotti.

Schneider, L. M. (1978). *México y el surrealismo (1925-1950).* México: Artes y Libros.

Short, R. (1980). *Dada and Surrealism*. London: John Calmann and Cooper.

Schuré, É. (2007). *I grandi iniziati: Storia segreta delle religioni*. Bari: Laterza.

Schwarz, A. [1969], (1974). *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*. Torino: Einaudi.

Schwarz, A. (1976). *Les Machines célibataires.* Venezia: Alfieri.

Schwarz, A. (1978). Introduzione. En Péret, B. (1978), (pp. 5-13).

Schwarz, A. (coord.). (1986). *Arte e Scienza. Arte e Alchimia*. Venezia, XLII Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Venezia: Edizioni La Biennale.

Schwarz, A. (1986). Il mezzo: l'amore è conoscenza. En Schwarz, A. (coord.) (1986), (pp. 43-48).

Schwarz, A. (1986). Lo scopo: la conciliazione degli opposti. En Schwarz, A. (coord.) (1986), (pp. 31-37).

Schwarz, A. (1986). La via: la conoscenza è libertà. En Schwarz, A. (coord.) (1986), (pp. 39-41).

Schwarz, A. (1989). *I surrealisti*. Milano: Mazzotta.

Schwarz, A. (1989). La concezione surrealista dell'amore. En Schwarz, A. (1989) (pp. 41-46).

Schwarz, A. (1989). Surrealismo e alchimia. En Schwarz, A. (1989), (pp. 34-39).

Schwarz, A. (coord.). (2002). *Max Ernst e i suoi amici surrealisti*. Milano: Mazzotta.

Schwarz, A. (2002). La visione surrealista della donna e dell'amore. En Schwarz, A. (coord.). (2002), (pp. 12-22).

Schwarz, A. (2002a). *Ouverture*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Schwarz, A. (2007). Prefazione. En Sileo, Diego. (2007), (pp. 5-11).

Schwarz, A. (2009). La luce dell'amore e dell'arte, anche. Cambiare la vita, cambiare il mondo. En Di Poce, D. (2009), (pp. 9-58).

Schwarz, A. (2009a). *Dada e Surrealismo riscoperti*. Milano: Skira.

Schwarz, A. (2014). *Il Surrealismo ieri e oggi: Storia, filosofia, politica*. Milano: Skira.

Scott. D. (1992). *Paul Delvaux: Surrealizing the Nude*. London: Reaktion Books.

Sebbag, G. (2004). *Sommeils & Rêves surréalistes*. Paris: Nouvelles Éditions Place.

Sebbag, G. (2004a). *André Breton L'amour-folie: Suzanne, Nadja, Lise, Simone*. Paris: Place Ne éditions.

Sebbag., G. (2005). *Breton rêve.de Domínguez.* En *La part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957.* (2005), (pp.65-74).

Sebbag, G. (2005). Breton rêve de Domínguez. En *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957*. [Versión electrónica]. *Philosophie et surréalisme.*Recuperado de http://www.philosophieetsurrealisme.fr/breton-reve-de-dominguez/

Sebbag, G. (2011). Domínguez revólver en mano.En *Óscar Domínguez: una existencia de papel*. (2011), (pp. 191-217).

Sekanic, S. (2004). *Avida Dollars*.
Recuperado de http://www.triesterivista.it/scuole/percorsi/sonja/arte.htm

Serrano, V. (coord.). (2005). *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le surréalisme 1906-1957.* Paris: Hazan; Marseille: Musées de Marseille.

Serrano, V. (2005). Ouverture. En *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957.* (2005), (pp. 188-212).

Serrano de Haro, A. (2017, octubre). Palabra y Pintura en la obrade la artista surrealista Remedios Varo. *Engramma*, (150).
Recuperado de http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3299

Short, R. (1980). *Dada and Surrealism.* London: John Calmann and Cooper; (1984). *Dada und Surrealismus.* Stuttgart: Belser.

Simner, J y Hubbard, E. (2013). *The Oxford handbook of shynestesia*. Oxford: Oxford University Press.

*Siglo XX: Grandes Maestros Mexicanos.* (2002), catálogo de la exposición (Monterrey, 2002-2003). Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo.

Sills, L. (1993). *Visions: Stories about Women Artists.* New York: Albert Whitman & Co.

Sobregrau, C. de. (1990). Mar y Surrealismo. *Álbum Artes-Letras*, (25), 16-25.

Soffici, A. (1914, 1 de julio). Italiani all'estero. *Lacerba*, (13), 206-207.

Sota, E. y Urtubey, L. (eds.). *Epistemología e historia de la ciencia selección de trabajos de las IX Jornadas.* (Vol. 5). Córdoba: Universidad nacional de Córdoba.

Spector, J. (1972). *The Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalysis and Art.* London: Allen Lane.

Spector, J. (1997). *Surrealist art and writing 1919-1939: The gold of time.* Cambridge: Cambridge University.

Spanedda, M. (2015, 24 de julio). Arte e chimica: Remedios Varo. 1. *Unpodichimica*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://unpodichimica.wordpress.com/2015/07/24/arte-e-chimica-remedios-varo-1/

Spanedda, M. (2015a, 27 de julio). Arte e chimica: Remedios Varo. 2. Le opere. *Unpodichimica.* [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://unpodichimica.wordpress.com/2015/07/25/arte-e-chimica-remedios-varo-2-le-opere/

Spolander, R. (1994). Födelsedag: Den draperade kroppen.*Studier i konsthistoria*, (4), 3-39.

Stellweg, C. (1976, enero-marzo). Feminine Sensibility, as viewed in Mexico by Some Artists. *Art Critics and Art Historians. Artes visuales*, (9), 53-59.

Subasta de Arte Latinoamericano. (2017, 18 de mayo). México D. F.: *Mortonsubastas.com*. [Versión electrónica].
Recuperado de https://issuu.com/mortonsubastas/docs/cata__logo_digital_1a98c6f2ec2a6d

Succetti, A. (2014, septiembre). Fare a meno del padre. *Cinema e psicanalisi*, (20). Recuperado de http://adelesuccetti.it/it/pubblicazioni/fare-a-meno-del-padre/

Suleiman, S. R. (1988). A Double Margin: Reflections on Women Writers and the avant-garde in France. *Yale French Studies*, (75), 148-172.

Suleiman, S. R. (1994). *Risking Who One is: Encounters with Contemporary Art and Literature.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Sullivan. R. (2008). *Villa Air-Bel. Seconda guerra mondiale. Una casa in Francia per artisti in fuga.* Roma: Edizioni Dell'Altana.

*Surrealism. Two private eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi collections* (1999), catálogo de la exposición (New York, 1999). New York: Salomon Guggenheim Collection.

*Surrealisme a Catalunya 1924-1936: De L'Amic de les Arts al Logicofobisme.* (1988), catálogo de la exposición (Barcelona, 1988). Barcelona: Polígrafa.

Surrealist Inquiry on Mythological Creatures: Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures in Mythology & Legend. (1943). *VVV*, 2-3. En Rosemont, P. (1998), (p. 166).

Suther, J. D. y Manuel, E. (1997). *House of Her Own: Kay Sage Solitary Surrealist.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Szulakowska, U. (2011). *Alchemy in Contemporary Art.* Burlington: Ashgate.

Tajonar, H. (coord.). (2014). *Octavio Paz y el Arte. En esto ver aquello*. México D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo del Palacio de Bellas Artes.

Tajonar, H. (2014a, octubre). Soplo de luz. *Revista de la Universidad de México. Reportaje gráfico*, (128), 43-48.

Recuperado de: https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/8d0eeb7c-13f0-47f9-b48f-7ed103b5f345/octubre-2014?; https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7e7da23b-d637-49b3-8e85-e64da2e2b9fe/soplo-de-luz

Tajonar, H. (2014b, octubre). Reportaje Gráfico. En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte. *Revista de la Universidad de México*, (28), 49-56. Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/8d0eeb7c-13f0-47f9-b48f-7ed103b5f345/octubre-2014?; https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/96489e59-63eb-4452-b48d-cfacb6837830/reportaje-grafico-en-esto-ver-aquello-octavio-paz-y-el-arte

Talens, J. (1986). *El ojo tachado: lectura de Un chien andalou de Luis Bunuel*. Madrid: Catedra; (1993). *The Branded Eye: Bunuel's Chien Andalou*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Talvacchia, M. (s.f.). La psicologia di C. G. Jung e l'Alchimia. *Psicolife.* [Mensaje en un blog]. Consultado el 30 de agosto de 2020. Recuperado de https://www.psicolife.com/articoli-e-saggi/261-la-psicologia-di-cg-jung-e-lalchimia

Tanning, D. (1986). *Birthday.* Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press.

Tattoni, I. (2010). *Introduzione.* En Emerson, R. W. [1836], (1844), (2010), (pp. 3-7).

Taylor, S. (2001, abril). Into the Mystic. *Art in America.*

Terrones. O. (2017, 1 de diciembre). Asexualidad en Cien Años de Soledad: Remedios, la bella. *Literatura y asexualidad*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://medium.com/@oliverterrones/asexualidad-en-cien-a%C3%B1os-de-soledad-remedios-la-bella-78ff44fba5e5#:~:text=%E2%80%9CLo%20que%20ning%C3%BAn%20miembro%20de,de%20que%20ella%20hab%C3%ADa%20pasado.%E2%80%9D

Thébaud, F. (1998). *Écrire l'histoire des femmes: bilans et perspectives.* Fontenay-aux-Roses: ENS éditions; (2007). Lyon: ENS Éditions.

Thirion, A. (1929). Note sur argent. *La Révolution surréaliste*, (12), 25-27.

Thorn, S. (2019, diciembre). A Computational System for Violin: Synthesis and Dissolution. *Windowless. Leonardo Music Journal*, (29), 42-44. Recuperado de https://doi.org/10.1162/lmj_a_01062

Tibol, R. (2003). *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas.* México D. F.: Plaza & Janés.

Torre, G. de (1933, 1 de junio). El salón al fondo del lago o la obra de Dalí. *Arte*, 2 (2).

Torrent-Esclapés, R. (1996). Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica. *Asparkía: Investigació Feminista*, (6), pp. 147-162.

Traba, M. (1994). *Art of Latin America, 1900-1980.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Turco, A. (1984). *Regione e regionalizzazione.* Milano: Angeli.

Valbuena-Briones, Á. (1969). Una cala en el Realismo Mágico. *Cuadernos Americanos*, (5).

Valdivielso, E. (1992). *El Drama Oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: De La Torre.

Valle, R. H. (1938, junio). Dialogo con André Breton. *Universidad*, 29.

Valle, R. H. (1986, otoño). Dialogo con Andrè Breton. *México en el arte*, (14), 120.

Valle, R. H. (1986a). Diálogo de André Breton. En *Los surrealistas en México*. (1986), (pp. 102-106).

Valmori, U. (2016, 14 de octubre). Salvador Dalí, il surrealista paranoico-critico. *State of mind.* Recuperado de: https://www.stateofmind.it/2016/10/dali-surrealista-paranoico/

VanderMeer, A. J. (2011), *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, New York: Tor Books.

Varnhagen, R. (2000). *Vida de una mujer judía*. Barcelona: Lumen.

Vázquez de Parga, A. (coord.). (1996). *Óscar Domínguez. Antologica 1926-1957*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Museo Reina Sofía.

Vela, F. (1982). El suprarealismo. En García de la Concha (comp.). (1982), (pp. 31-35).

Velasco, M. (1999). La(s) tesis Quine-Duhem y sus implicancias. En Sota, E. y Urtubey, L. (eds.). (Vol. 5), (pp 531-536). Recuperado de https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/3201/80%20-%20Las%20tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vergine L. (1980). *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940: Donne pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche.* Milano: Gabriele Mazzotta; (2005). Milano: Il Saggiatore.

*Vertigo: Il secolo di arte off media dal Futurismo al web.* (2007), catálogo de la exposición (Bologna, 2007). Milano: Skira.

*Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. (2001), catálogo de la exposición. (Houston, 2001-2002). Houston: The Munil Collection; Stuttgart, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Vidaurre-Arenas, C. V. (2003). *La exploración de las fuentes de la luz: Remedios Varo*. Red de Estudios y difusión del Exilio Republicano (REDER), Proyecto Clío, Memoria de la guerra y el exilio. *Clío*, (20).
Recuperado de http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/RemediosVaroarticulo.htm

Villaverde-Solar, M. D. (2019, febrero). Mujer, guerra y arte. Simbolismo en los collages de Amparo Segarra. *Millars. Espai i història*, *17* (47), 169-190. Recuperado de http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2019.47.8;
http://www.e-revistes.uji.es/index.php/millars/article/view/3801
http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/187215/3801-16962-1-PB.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Villegas-López, M. (1964). Prólogo. En Buñuel, L. (1964).

Villegas-López, M. (1973). *Los grandes nombres del cine*. México D. F.: Planeta.

Vinca-Masini, L. (1989). *Arte Contemporanea: La linea dell'unicità.* Firenze: Giunti.

Viola-Gamon, J, (Manuel Viola). (1936). Introducció, *Exposició Logicofobista*, Barcelona: Galerías Catalònia.

Violato, G. (1979). *Lo scarto e la norma: Studi sul surrealismo.* Roma: Lampo.

Violi, A. (2010). Locus solus: Giocattoli. Milano: Bruno Mondadori.

Waldberg, P. (1962). *Surrealism: The Taste of Our Time.* London: Thames and Hudson; Genève-París: Skira; (1965). *Surrealism.* London: Thames and Hudson, Dumont; (1970). *Surrealismo.* Historia del arte. Barcelona: Salvat.

Waldberg, P. (1964). *Le Surréalisme*. *Sources, Histoire, Affinités*. Paris: La Galerie Charpentier.

Waldberg, P. (1971). *Les Initiateurs Du Surréalisme; The Initiators of Surrealism; Die Begründer des Surrealismus; Los Iniciadores del Surrealismo*. Lausanne: Éditions Rencontre.

Waldberg, P. (1976). *Les Demerures d'Hypnos.* Paris: Éditions de La Différence. Le miroir oblique.

Waldberg, P. (1976a). *Max Ernst*. Munchen: Schuler Verlagsgesellschaft.

Waldberg, P. y Krause, I. (1972). *Der Surrealismus: 1922-1942*. Munchen: Haus der Kunst.

Walsh, M. (1998, diciembre; 1999, febrero). Becoming Intense, Becoming Animal, Becoming Imperceptible. *Make*, 82, 14-17.

Warlick, M. E. (2001). *Max Ernst and Alchemy: a Magician in Search of Myth.* Austin: University of Texas.

Weisberger, E. (coord.). (1999). *Surrealism. Two private eyes*. *The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi collections* (1999). New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

Wells, H. G. (1943). *Del pasado y del futuro*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

Wilson, E. (2002). *The Sphinx in the City, Urban Life, the Control of Disorder, and Women.* En Bridge, G. y Watson, S. (coords.), (2002), (pp. 419-429).

Windholz, T. (1997). Una vida eclipsada. En *Esteban Francés 1913-1976*. (1997), (pp. 13-26).

Yáñez-Anlló, L. (1995-1996). El arte de Maruja Mallo y sus obras en el Museo de Lugo. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, (7), 279-296.

Zamm, A., Schlaug, G., Eagleman, D. M. y Loui, P. (2013, 1 de julio). Pathways to seeing music: Enhanced structural connectivity in colored-music synesthesia. *Neurolmage, 74*, 359-366. Recuperado de https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.02.024

Zanetta, M. A. (2014). *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid: editorial Biblioteca Nueva.

Zavala, L. (comp.). (2001). *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica.* México D. F.: Alfaguara.

## Recursos multimedia

Angelgrafo. (2018). Remedios Varo y La creación de las aves. *Thinglink.* Recuperado de https://www.thinglink.com/scene/1106757361533452291

Bonet, C. (director) y Gómez, M. (productor). (2004). *Remedios Varo. Remedios Varo: la pintura. Mujeres para un siglo*. [Video]. Madrid. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HrCFC70U4cA

*Adictos a Remedios Varo. Nuevo Legado 2018*. (2018, 6 de noviembre). [Video]. México D. F.: UNAM Global. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=4mMTn-uTDrI

*Adictos a Remedios Varo. Cultura on line.* (2018, 12 de noviembre).[Video]. México D. F.: Secretaria de Cultura de México. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=WU8rZlZNYiU.

*Adictos a Remedios Varo.* (2019, 19 de septiembre). [Video]. México D. F.: México. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=90zCDUURPdw

Arcq, T. (2019, 7 de abril). *Las cartas mágicas de Remedios Varo y Leonora Carrington*. [Sesión de conferencia]. *AstroMéxico*, 68.
Recuperado de https://www.astromexico.com/conferencia/68-las-cartas-magicas-de-remedios-varo-y-leonora-carrington-7-abril-2019

Bernal, M. C. (2019, 24 de enero). *El surrealismo y la noción de lo real maravilloso.* Conferencia de apoyo a la exposición *Un arte propio: convergencias entre México y Colombia*. *Bancrepcultural*, Colombia. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=uf8OwepIV68

*dTodo. Remedios Varo. La dimensión del pensamiento*. [Entrevista de Pamela Correa a Marisol Argüelles]. (2013, 14 de noviembre). [Archivo Video]. México D. F.: Canal Once. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=z26MmzRh6do

*El arte de Remedios Varo: el mito y la ciencia.* (1997). [CD-Rom]. México D. F.: EDITEC.

*Exposición Remedios Varo: Apuntes y Anécdotas. MAM*. (2016, 15 de septiembre). [Archivo video]. México D. F.: Secretaría de Cultura de México. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Ofmzi2gT8uU

García-Ascot, J. (1966). *Remedios Varo.* [Película]; *Remedios Varo: Una interpretación.* [Texto complementario]. México D.F.

García-Ascot, J. (director) y Sulzer, E. (productor), Torre-Music, J. (fotógrafo), Gutiérrez-Heras, J. (compositor), Elio, M. L. (narrador). (1967). *Remedios Varo.* [Video, 35 mm, colour 24.5 min.]. Primer premio, Festival De Corto Metraje, Guadalajara, Mexico, 1966; Montreal Expo 1967 [re: J. Parrott. Expo '67]. México D. F.: Laboratorios México. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AL9qCPqcn9E

García-Villarán, A. (productor). (2018, 4 de octubtre). *Secretos y misterios de Remedios Varo. Arte y fantasía*. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=uLCeteOo7Gk

González-Rodelgo, R. (productor). (2016, 20 de junio). Sinsombrero. Remedios Varo y Maruja Mallo. Artefactum Radio Villacañas. [Audio en podcast]. Recuperado de https://it.ivoox.com/en/artefactum-radio-villacanas-sinsombrero-remedios-varo-y-audios-mp3_rf_11967084_1.html

*Kunst und Alchemie-Anita Hachmann über "Creación de las aves" von Remedios Varo*. (2014). [Video]. Düsseldorf : Kunstpalast. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5GGTIayARMM

*Imprescindibles-Remedios Varo.* (2014, 4 de abril). [Video]. Enunai Produccions y TVE coproducción y colaboración Generalitat de Catalunya Institut Català de les empreses culturals. Recuperado de https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-remedios-varo/2489576/; (2015, 7 de junio). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ppiV4JHyOto

*Itinerario-Remedios Varo. Apuntes y anécdotas de una colección*. (2016, 18 de noviembre). [Video]. México D. F.: Canal Once. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0uUgdqu-27U

Jean, M. (1935-1942). Profile of memory. *Peggy Guggenheim Collection*. Recuperado de https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/page5?c=2822

*L'arte al femminile: Il mondo incantato di Remedios Varo.* (2011, 11 de mayo). Recuperado de: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.169684016421210.41476.159527744103504

*Logicofobistas 1936. Album*. (s. f.). Consultado el 30 de agosto de 2020. Recuperado de https://www.flickr.com/photos/patcdiba/albums/72157682872577385/with/33364816573/

Makhlouf-Akl, T. (director) y Elléouët Breton A. y Elléouët Breton, O. (productores). (2013). *Remedios Varo, misterio y revelación.* [Video]. Grenoble: Seven Doc.

Reixa, A. (productor). (2013). *Maruja Mallo, Mitad Ángel, mitad Marisco.* [Video]. Madrid: Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales (SECC), Fundación Caixa Galicia y TVE. Recuperado de https://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml

*Remedios Varo. Cinco llaves.* (2008). México D. F.: Museo de Arte Moderno. Recuperado de http://terearcq.com/proyectos/categoria/58

*Remedios Varo: Indelible Fables.* (2012, 7 de enero), San Francisco, Frey Norris Contemporary & Modern Art. *Gallery Wendi Norris.* Recuperado de http://gallerywendinorris.com/remedios-varo-indelible-fables/

*Remedios Varo. Mujer saliendo del psicoanalista 1960.* (2014). [Video]. México D. F.: Canal Once Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zAsDIzNmxi4

*Remedios Varo. Misterio y Revelación.* [Entrevista a Tufic Maklouhf]. (2015, 12 de mayo). [Archivo video]. México D. F.: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HEbUWPAegSM

*Remedios Varo en el MAM*. (2016, 19 de diciembre). [Video]. México D. F. *ADN Opinión Azteca*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8d-WNsmUzQ4

*Remedios Varo. Artista surrealista.* (s. f.). Recuperado de https://www.remedios-varo.com/

RemediosVaromx. (s. f.). [Instagram profile]. Recuperado de https://www.instagram.com/remediosvaromx/

*Regresa Remedios Varo al Museo de Arte Moderno*. (2016, 12 de septiembre). [Video]. México D. F.: Noticias 22. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=xwaHsE0-n_Y

*Remedios Varo, misterio y revelación*. [Documental de Tufic Makhlouf]. (2016, 9 de marzo). [Video]. México D. F.: Canal 22. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=INn3ZVia2gA

*Remedios Varo. El hilo invisible*. (2016, 20 de febrero). [Entrevista de José Luis Arévalo a Magnolia Rivera]. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=gM54YBIwyXA

*Remedios Varo: A collection of 103 paintings* (HD). (2016, 12 de diciembre). [Video]. Learn From Masters. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=DRtiLJT1feg

*Remedios Varo Constelaciones-Conferencia inaugural.* (2020, 5 de marzo). [Archivo video]. Buenos Aires: Museo Malba. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Rn51NMsbvZU

*Remedios Varo-Constelaciones.* (2020, 30 de marzo). [Archivo video]. Buenos Aires: Museo Malba. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=TtXe-SwdK08

*Remedios Varo. La pintura. Mujeres para un siglo (2004)*. (2015, 19 de junio). [Video]. Málaga: Algún día en alguna parte. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HrCFC70U4cA

*Remedios Varo. Naturaleza muerta resucitando 1963*. (s. f.). [Video]. Recuperado de https://www.facebook.com/watch/?v=432451894090070

*Remedios Varo.* (s. f.). *WikiArt.* Recuperado de https://www.wikiart.org/en/remedios-varo

*En la recopilación de la bibliografía hemos consultado las normas APA del Centro de Escritura Javeriano, las normas de la guía breve de la Universidad de Murcia y las normas recomendadas en

la redacción de los ensayos relativos a las jornadas y congresos en los que participamos, por supuesto siguiendo los consejos de los directores de tesis y eligiendo un enfoque editorial utilizado para investigaciones y publicaciones personales anteriores a este estudio.

* Nella compilazione della bibliografia abbiamo consultato le norme APA del Centro di scrittura Javeriano, le norme della breve guida dell'Università di Murcia e le norme raccomandate nella stesura dei saggi relativi alle conferenze e congressi a cui abbiamo partecipato, ovviamente seguendo i consigli dei direttori della tesi e scegliendo un approccio editoriale utilizzato per la ricerca e le pubblicazioni personali pecedenti a questo studio.