

Cambiamenti di stile nel lavoro di René Magritte: diniego e trauma infantile di Paul Ransohoff, D.M.H ©

Nelle sue indagini sulle arti visive, Freud ha inaugurato due approcci che continuano a essere un modello per gli studi psicoanalitici sull'arte. Il suo saggio su *Leonardo* (Freud, 1910) è essenzialmente psicobiografico. In esso, Freud parte da un ricordo infantile chiave di Leonardo, per come esso è rappresentato nei suoi dipinti, e lo mette in relazione con alcuni elementi centrali della storia personale dell'artista, della sua vita sessuale e delle sue attività lavorative. L'altro approccio è rappresentato dal saggio del 1914 su *Il Mosè di Michelangelo*, che è lo studio dettagliato di una singola opera. In esso Freud cerca di cogliere il significato di una scultura attraverso gli effetti che essa esercita sullo spettatore, che ricostruisce in modo cinestetico e immaginativo la scena rappresentata.

In questo lavoro ho combinato alcuni aspetti di entrambi questi approcci. Esaminando i temi centrali e gli effetti psicologici dei lavori di Magritte, mettendoli in relazione con le sue esperienze e i suoi ricordi più precoci, e tracciando la loro evoluzione nel corso della carriera dell'artista, spero di far luce sulla funzione psicologica e l'impatto della sua opera.

René Magritte è un pittore surrealista belga nato nel 1898 e morto nel 1967. Trascorre tutta la vita in Belgio, fatta eccezione per un periodo di tre anni, a fine anni Venti, in cui vive a Parigi, il centro del movimento surrealista. Maggiore dei tre figli di un uomo di affari e di una donna descritta come "nevristenica", Magritte inizia a dipingere in adolescenza. All'età di 28 anni è già passato attraverso un periodo futurista e uno cubista, per poi sviluppare un suo stile

personale che lo accompagnerà per tutta la vita, fatta eccezione per due brevi periodi. Dal punto di vista formale, il suo stile è caratterizzato da una tecnica pittorica omogenea, che mette in secondo piano le pennellate, le atmosfere e altre qualità pittoriche a favore di una rappresentazione chiara degli oggetti, spesso collocati in uno spazio pittorico illusionistico per mezzo di una prospettiva lineare e non distorta. È per mezzo degli oggetti rappresentati, e delle loro combinazioni insolite, che Magritte fa le sue affermazioni uniche.

Magritte lavora con pochi oggetti semplici che, per mezzo della ripetizione, finiscono quasi per costituirne la firma – un uccello, un fiore, una chiave, un uomo con la bombetta, un albero, una finestra, una porta. Dipinge anche serie di quadri, creando versioni molto simili dello stesso quadro, in genere a qualche anno di distanza l'una dall'altra. Tra i suoi motivi tipici troviamo:

1. Sproporzione nelle dimensioni. In *La Camera d'Ascolto* (Figura 1) e *Valori Personali* (Figura 2), per esempio, la stanza è in miniatura, o la mela, il pettine ecc. sono immensi.

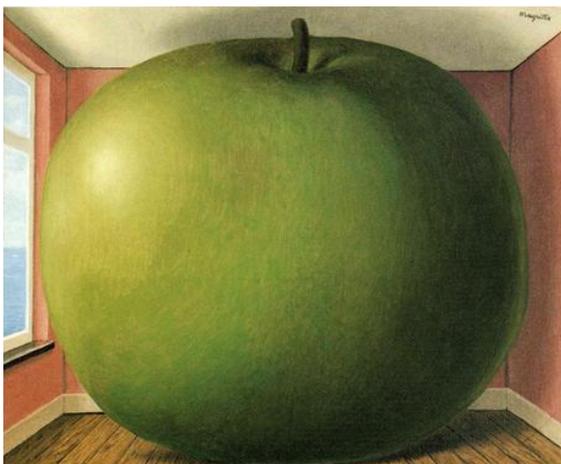


Figura 1 - La camera d'ascolto

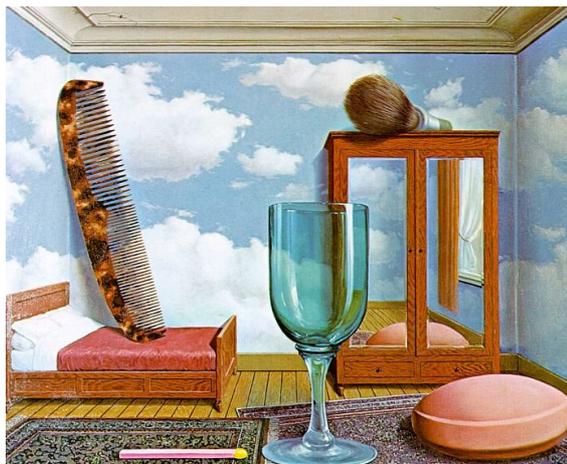


Figura 2 - Valori personali

2. Gli oggetti sono privi delle loro normali qualità. In *La Scala di Fuoco* (Figura 3), non solo la carta, ma anche le uova e il metallo sono infiammabili. La gravità è spesso ostentata, come in *Golconda* (Figura 4).



Figura 3 - La scala di fuoco



Figura 4 - Golconda

3. Mescolamento degli oggetti. Un oggetto spesso si mescola con un altro a cui è connesso per prossimità o connessione logica; spesso si tratta del corpo umano come in *Il Modello Rosso* (Figura 5) o in *Omaggio a Mack Sennet* (Figura 6).

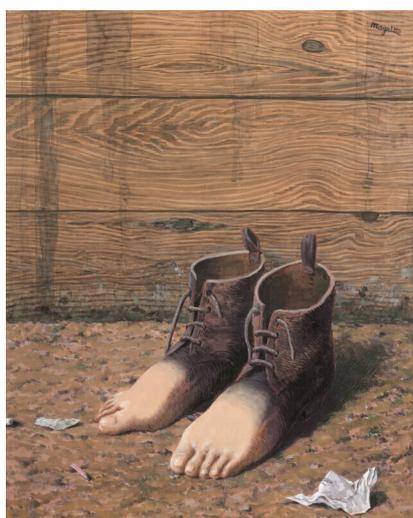


Figura 5 - Il modello rosso

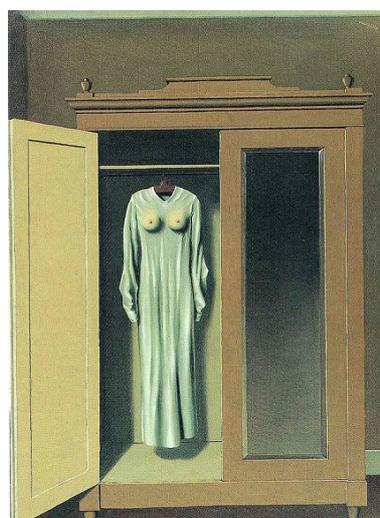


Figura 6 - Omaggio a Mack Sennet

4. Strane giustapposizioni. Un esempio famoso è *Il Tempo Pietrificato* (Figura 7), che presenta oggetti familiari in modo del tutto non familiare.

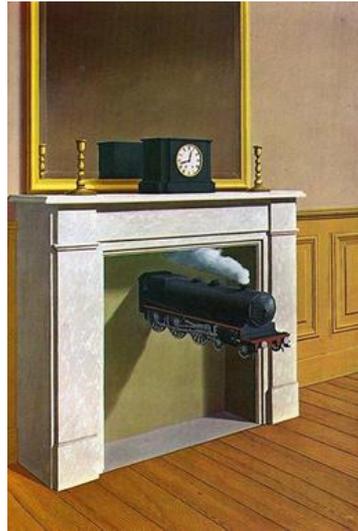


Figura 7 - Il Tempo pietrificato

5. Sovrapposizione di oggetti. Un oggetto spesso ne nasconde un altro, come in *Il Figlio dell'Uomo* (Figura 8), che presenta anche un motivo comune nelle sue opere, l'uomo con la bombetta.



Figura 8 - Il figlio dell'uomo

Cosa cerca di raggiungere Magritte per mezzo di questi espedienti? Lui stesso ha scritto:

La difficoltà che incontro nel pensiero quando spero di trovare un quadro nuovo è, di fatto, quella di ottenere un'immagine che resista a qualsiasi spiegazione e che simultaneamente resista all'indifferenza (lettera del 1957, in Torczyner, p.126).

Io non dipingo idee. Nella misura a me possibile io descrivo, per mezzo di immagini dipinte, degli oggetti e il prendere forma degli oggetti, in una luce tale da impedire a qualsiasi nostra idea o sentimento di aderire a essi (citato in Gablik, pp.13-14).

Magritte sottolinea la passività dei suoi processi mentali quando dice che trova un nuovo quadro, e che può essere sorpreso nel farlo. Sottolinea poi l'impatto dell'immagine: il dipingere non è solo un veicolo per l'espressione di sentimenti o idee, né è un fine in sé; piuttosto, è uno strumento per indurre perplessità. Spera che questa immagine "resista all'indifferenza" – cosa che non farebbe sulla base del solo stile o se gli oggetti fossero presentati isolati. Resiste all'indifferenza poiché fa in modo che la giustapposizione o il mescolarsi degli oggetti o delle sostanze "resista a qualsiasi spiegazione". Gli effetti di queste immagini suscitano una gamma di emozioni che va da un lieve sconcerto e divertimento a reazioni più forti di frustrazione e shock; i suoi quadri attirano l'attenzione e al tempo stesso si sottraggono alla comprensione. Questi effetti si realizzano giocando con il nostro senso di realtà, introducendo contraddizioni e dubbi nei nostri giudizi sui significati delle percezioni – la distinzione tra la realtà e l'irrealtà viene messa in discussione.

Due serie di quadri che rappresentano modi diversi di realizzare quest'obiettivo sono quella parola/immagine e quella cavalletto/paesaggio.

Forse il rappresentante più evidente, e di certo più noto, dei dipinti parola-immagine è *Il Tradimento delle Immagini* (Figura 9). Il dipinto consiste di due parti: una rappresentazione banale, quasi didascalica, di una pipa, e la frase scritta “Questa non è una pipa”. Questo dipinto è stato oggetto di numerosi saggi, incluso uno scritto del filosofo Michel Foucault (1968), che rintraccia i riferimenti multipli della parola “questa” (il quadro, la frase, la combinazione di entrambe le cose) e della parola “pipa” (una parola, o un oggetto anonimo). La frase non è una didascalia, ma neppure è una parte del dipinto come lo è l’immagine. La parola e l’immagine si contrappongono.



Figura 9 - Il tradimento delle immagini

Un’altra versione di questa serie è *La Chiave dei Sogni* (Figura 10) costituita da una serie di rappresentazioni pittoriche di oggetti ognuno dei quali ha una sua etichetta che è sempre sbagliata, tranne in un caso. Nel cogliere queste contraddizioni ci si affida alla propria normale capacità di riconoscere immagini e usare nomi. Lo stato psicologico invocato da questo dipinto ha un suo analogo infantile che ha più a che fare con la nascente sensazione di padronanza e potenza nell’utilizzare le parole per nominare gli oggetti che non uno stato di confusione relativo ai nomi da attribuire agli oggetti. Il gioco “Che cosa succederebbe se A fosse chiamato B?” viene giocato quando l’uso del



Figura 10 - La chiave dei sogni

linguaggio non è sicuro ma è ancora fonte di eccitazione, quando ancora si avverte piacere nel mero esercizio di questa capacità. Nell'uso che ne fa Magritte, questa giocosità è sia espressione di un'opposizione deliberata, nel fare sì che le parole siano ciò che lui vuole che siano, sia una qualità magica, che traspare nel fatto che evocano dubbio e meraviglia. Ma vi è anche qualcosa di serio nell'idea che la realtà, gli oggetti, e i nostri pensieri, i nostri concetti, possano essere radicalmente incongruenti.

Un'altra serie importante è quella dei quadri cavalletto/paesaggio, intitolati *La Condizione Umana* (Figura 11). In essi, un cavalletto è posto davanti a un paesaggio. La tela sembra riprodurre perfettamente il paesaggio, tanto perfettamente che ci si inizia a interrogare sulla mancanza di distorsione, perché, ad esempio, anche le rappresentazioni "perfette" non corrispondono tanto precisamente ai loro soggetti nei colori, nel tono, nella forma e nelle dimensioni. Ci si chiede se il quadro è trasparente, se non vi sia alcun quadro, o se il paesaggio sia della stessa sostanza e dimensionalità del quadro. Ancora, Magritte ci pone delle domande sugli oggetti e le loro rappresentazioni: sono diversi? Identici? Come si somigliano? Magritte usa la prospettiva rinascimentale, che è stata derivata per creare l'illusione di uno spazio pittorico, per collassare questo stesso spazio. Tutto ciò ha a che fare con un'esperienza che Magritte prima ha fatto nella sua vita e poi ha utilizzato nei suoi quadri.



Figura 11 - La condizione umana

Nonostante la complicata combinazione di dettagli e sfumature di un paesaggio reale, sono riuscito a vederlo come se fosse un quadro calato dinnanzi ai miei occhi. Sono diventato inconsapevole della profondità dei paesaggi, poco convinto della distanza del blu pallido dell'orizzonte, dato che l'apparenza diretta me lo situa semplicemente al livello degli occhi. Ero nello stesso stato di innocenza del bambino che pensa che può cogliere un uccellino che vola dalla sua culla (in Torczyner, 1977, p.214).

Queste manovre pittoriche mettono in discussione non l'immagine o l'oggetto, ma le regole per mezzo delle quali si assimila l'una all'altro, i modi in cui si ordina l'esperienza. Magritte crea una situazione in cui le due cornici di riferimento sono del tutto applicabili alla situazione, e al tempo stesso del tutto incompatibili l'una con l'altra. Non stiamo parlando dell'ambiguità percettiva implicita nelle illusioni ottiche, dove si vacilla tra due modi di vedere, come nel problema figura/sfondo; si tratta piuttosto di una contraddizione concettuale, in cui si è costretti a dubitare di uno dei concetti che sono stati applicati alla realtà.

Questo meccanismo, che porta a dubitare del proprio giudizio sulla realtà, gioca un ruolo di rilievo nel creare i lievi fenomeni di *depersonalizzazione* e *derealizzazione* indotti dall'opera di Magritte. Owen Renik (1978) ha descritto questo processo di ritiro da una percezione minacciosa operato rivolgendo l'attenzione alla questione astratta del proprio giudizio sulla realtà. Altri autori che si sono occupati di questo argomento (Arlow, 1966; Oberndorf, 1950) hanno sottolineato come questa esperienza spesso sia la conseguenza di un giocare a, o di un desiderio di, dormire e limitarsi a sognare per evitare percezioni disturbanti.

Questo atto di collassare lo spazio pittorico e dubitare del proprio giudizio sulla realtà produce una confusione concettuale che può essere causata dall'atto stesso della visione. Esso solleva problemi come: l'oggetto è dentro la casa? O fuori?

Nel quadro? O fuori? O sia dentro sia fuori? Non vi è priorità logica o indipendenza sostanziale dell'interno e dell'esterno. Ma quale potrebbe essere la motivazione che ci fa porre questi interrogativi? Cosa ci guadagniamo dal porci queste domande? Il risultato è frustrante se il nostro obiettivo è il contatto reale con un mondo esterno reale; ma è rassicurante se non vogliamo credere a ciò che vediamo, o se abbiamo paura di vedere ciò che sappiamo essere vero e terribile; ed è gratificante se il nostro obiettivo è quello di bloccare e aggrapparci a ciò che è transitorio e non disponibile. Che tipo di esperienze di vita hanno portato Magritte a coltivare e drammatizzare queste manovre psicologiche?

II

Un importante evento organizzante dell'infanzia di Magritte è stata la morte della madre quando il pittore aveva 13 anni. La madre si suicidò annegandosi in un fiume vicino casa. Scutenaire, un amico di Magritte, racconta quanto il pittore gli aveva riferito:

La madre condivideva la camera con il figlio minore che, nel mezzo della notte, si accorse di essere solo. La cercarono inutilmente in casa, poi notarono dei passi sulla soglia e sul sentiero, e li seguirono fino a un ponte sul Sambre, il fiume locale. La madre del pittore si era gettata nell'acqua, e quando recuperarono il corpo, la sua faccia era coperta dalla gonna (Scutenaire, 1947 [1977], pp.69-70)

L'effetto di questo evento sul lavoro di Magritte è stato sottolineato da molti dei suoi commentatori, sia psicoanalisti (Abarbanel, 1988; Gedo, 1986; Held, 1973; Viderman, 1987; Wolfenstein, 1973) sia non psicoanalisti (Passeron, 1970; Sylvester, 1979; Waldberg, 1965). Wolfenstein mette in relazione vari quadri a

scene di morte e perdita, e sottolinea anche il tema dei desideri di risurrezione e rinnovamento. Sia Gedo sia Viderman si focalizzano in gradi diversi sul periodo formativo che va dal 1926 al 1930, quando Magritte sviluppa il suo stile maturo. Gedo utilizza questo materiale per ricostruire le esperienze di Magritte con una madre psicotica. Viderman sottolinea il tentativo di padroneggiare, per mezzo della pittura, questa esperienza traumatica, e dimostra l'irrompere di impulsi aggressivi primitivi nei suoi primi lavori. In questo lavoro, io estendo le ipotesi di Wolfenstein e Viderman alla luce di nuove prove relative alle circostanze della morte della madre di Magritte, e attraverso un esame dei due periodi in cui il pittore ha modificato il suo stile. Cerco di sviluppare quindi una comprensione ulteriore degli scopi e degli effetti dei quadri di Magritte, e di fornire un contesto per comprendere la successione degli stili attraverso cui il suo lavoro si è sviluppato.

Il periodo che va dal 1926 al 1930 è significativo per l'opera di Magritte perché è in questo periodo che l'artista ha creato la sua visione specifica, tanto che, d'ora in poi, il suo lavoro è immediatamente riconoscibile. Ma i quadri di questo periodo conservano ancora delle asperità che spariranno nel suo stile maturo. Dal punto di vista formale, sono più pieni e confusi dei suoi lavori successivi, e hanno una composizione meno ordinata. I loro soggetti sono presentati meno frontalmente, e con più attenzione per il movimento e le pennellate rispetto a quelli successivi. In termini contenutistici, spesso rappresentano forme ambigue, non leggibili, o immagini umane deformate. Hanno una qualità più narrativa, ma rimangono misteriosi, come "sogni dipinti" (Gedo), e suggeriscono più di quelli successivi la presenza di un sistema di simboli personale.

Le immagini relative al suicidio ricorrono in tutta l'opera di Magritte, ma soprattutto nel suo primo periodo. Un motivo comune è quella del volto coperto da un vestito, a volte con il corpo che invece resta esposto. In *La Storia Centrale* (Figura 12), il volto della donna è coperto, e la sua borsa è chiusa perché lei sta partendo; e ne *Gli amanti* (Figura 13), il contatto umano è impedito da due sudari che coprono i volti. In *Invenzione collettiva* (figura 14), Magritte capovolge la nostra idea ordinaria di sirena. Forse l'esempio più lampante di questo motivo è poi *Lo stupro* (Figura 15), che sia nel titolo sia nell'immagine comunica, per mezzo di una condensazione drammatica, l'atto violento di vedere il corpo della madre quando ciò che avrebbe voluto vedere era il suo volto.



Figura 12 - La storia centrale



Figura 13 - Gli amanti

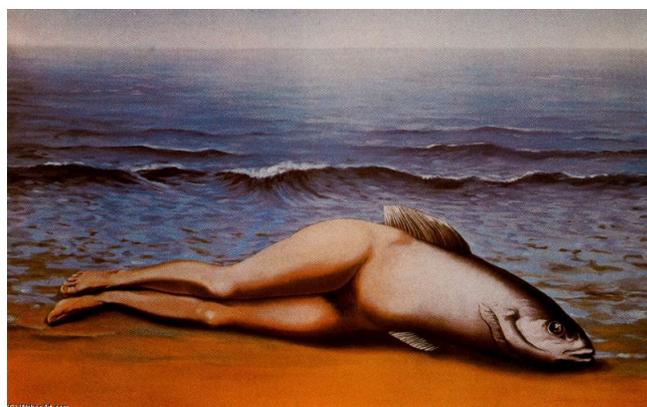


Figura 14 - Invenzione collettiva



Figura 15 - Lo stupro

Quello che Magritte sta cercando di fare con queste immagini è *padroneggiare* il trauma, presente nella sua memoria, della scoperta del corpo della madre. Magritte colloca il fruitore della sua opera nella posizione in cui si trovò lui stesso quando fu scioccato da quella vista; il trauma viene ripetuto in una forma più lieve e sublimata. *Assumendo il ruolo attivo anziché quello passivo*, Magritte elabora l'effetto di questo evento. Esteriorizza la propria sofferenza collocandola nello spettatore. Usa una tecnica simile anche nei quadri di cui abbiamo parlato sopra, che mettono in discussione la natura della realtà e presentano oggetti impossibili per *denegare* la propria sofferenza. Questo meccanismo mentale potrebbe essere sintetizzato con queste parole: “Se queste cose sono possibili, allora forse mia madre non è morta, e tutto ciò che ho visto, pensato e sentito non è vero, non è reale”. Questa è una forma di diniego simile a quella che si trova nella pseudologia fantastica per come è descritta da Fenichel; il suo paziente operava seguendo la formula

Se posso portare gli altri a credere come vere cose che io so non essere vere, allora è anche possibile che la mia memoria mi inganni e che ciò che io ricordo come vero in realtà non lo sia”.
Affermare qualcosa che non è vero significa negare qualcosa che è vero (Fenichel 1939, p. 136)

Il testimone del paziente di Fenichel, come recipiente del “non vero”, è una persona particolare; per Magritte, invece, è il pubblico generale del suo lavoro che fa da testimone al suo trauma e all'ausilio magico del suo diniego.

La reazione alla morte di sua madre può essere anche vista nei lavori che dimostrano le tendenze commemorative di Magritte. Oltre alla rappresentazione esplicita delle pietre tombali, la pietra stessa è uno dei temi ricorrenti delle sue opere.

Per esempio, in *La memoria* (Figura 16), il marmo sanguina, è vivo. In *Memoria di un Viaggio* (Figura 17), che è parte di una serie di dipinti tutti con lo stesso tema e lo stesso titolo, il mondo intero è fatto di pietra. Il mondo di Magritte è fatto di immobilità e silenzio. Ciò può essere preso come rappresentazione di un mondo privo di una madre, o anche come immagine del mondo creato da una madre depressa. Per dirla con Passeron (1970), uno dei più acuti critici di Magritte

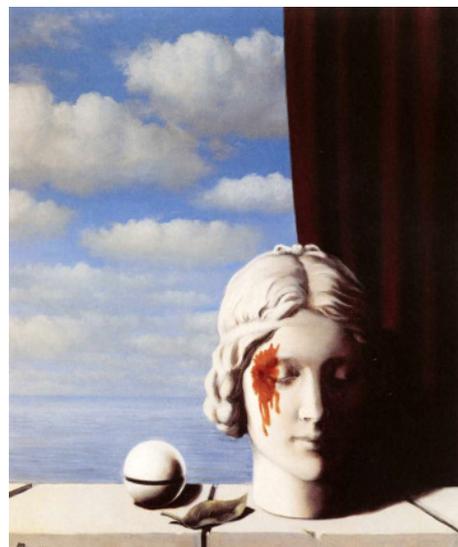


Figura 16 - La memoria

...la morte è meno la fine di una vita che ritorna a fondersi nel “mistero del mondo” – ci sono poche forme decomposte nel lavoro di Magritte – che la legge permanente di una visione che riduce costantemente l’essere vivente a cosa, la cosa ai suoi frammenti, a frammenti ghiacciati ...

Se un giorno una primavera irrompesse nella notte interiore di Magritte – e tutto rapprendesse in un vuoto – lui si proteggerebbe contro ogni distruzione interiore che ne potrebbe derivare collocando una simile frattura sul mondo (p.37)



Figura 17 - Memoria di un viaggio

Credo che i tentativi fatti da Magritte per creare degli shock visivi, perplessità e desolazione, abbiano una funzione difensiva, protettiva e consolatoria. I traumi dell’iperstimolazione visiva e della perdita oggettiva assumono il loro particolare significato in relazione alle fantasie, ai desideri e alle paure che erano attive prima del trauma e che hanno finito per crescere attorno alla sua rappresentazione psichica. Alcuni indizi relativi alla natura di queste angosce possono essere colti dai quadri stessi e dalla natura selettiva dei ricordi dell’artista relativi al trauma.

III

Studi recenti condotti da David Sylvester (1979, pp.52-523) hanno rivelato che la storia del suicidio della madre di Magritte, per come raccontata dall'artista al suo amico Scutenaire, per certi particolari essenziali non era corretta. Sylvester ha studiato i resoconti dei giornali del tempo, e ha scoperto che la madre di Magritte aveva effettivamente lasciato la casa nel mezzo della notte e si era davvero suicidata lanciandosi nel fiume, ma aveva minacciato il suicidio anche in precedenza ed era stata chiusa a chiave nella stanza con il figlio più piccolo in via cautelare. Il punto di discrepanza con il racconto di Magritte era che il corpo non fu ritrovato quella notte – bensì solo dopo due settimane, a circa due chilometri e mezzo di distanza. Di questo periodo di assenza e sospensione non vi è traccia nel racconto fatto da Magritte all'amico. Questi fatti rendono meno probabile che Magritte sia stata scioccato visivamente dalla vista del cadavere della madre con il viso coperto e il corpo esposto. Se l'artista avesse visto il corpo della madre, non avrebbe visto un corpo intatto e bello come i nudi che poi disegnerà. Il resoconto che fa dell'evento sembra dunque più un ricordo-schermo, un ricordo di copertura – cosa che forse non dovrebbe sorprendere in un pittore che vedeva il mondo come uno schermo, “come se fosse un quadro calato dinnanzi ai miei occhi”.

Possiamo dunque chiederci quali fossero i principi per mezzo dei quali Magritte distorceva i suoi ricordi. Cosa vi escludeva? La mia tesi è che ciò contro cui la memoria e il lavoro di Magritte si difendevano, e ciò con cui cercavano di scendere a patti, era non solo la perdita oggettuale, e lo shock visivo, ma anche la scena primaria, l'angoscia di castrazione, e ancora di più *la paura di perdere l'integrità del proprio corpo e del proprio Io*. Il resoconto sottolinea lo shock momentaneo, il tumulto e la rivelazione di ciò che è proibito – proprio come fa

anche il lavoro di Magritte. Ciò che è omesso è il tempo, la sospensione, la preoccupazione, la decomposizione e la disintegrazione.

Freud (1899) sottolineava che il valore di un ricordo di copertura non risiede nel suo contenuto, ma nella sua connessione con i contenuti rimossi, e inoltre che i ricordi infantili non emergono, ma *si formano* nella vita adulta. Sarebbe quindi interessante esaminare quando, negli anni successivi della vita di Magritte, si sia formato il suo ricordo della morte della madre. Esso viene raccontato per la prima volta in un breve resoconto sulla vita e le opere di Magritte scritto dal suo amico Scutenaire, pubblicato nel 1947 ma scritto nel 1942, ragion per cui possiamo dire che già allora era presente. La metà degli anni Quaranta del Novecento sono stati un periodo significativo per la carriera artistica di Magritte perché l'artista stava deviando drasticamente dallo stile pittorico che lo aveva caratterizzato per molti anni, e a cui, dopo questo periodo, sarebbe ritornato in modo permanente.

Questo era il primo cambiamento dal periodo 1926-1930 quando, come abbiamo detto in precedenza, Magritte aveva sviluppato il suo modo caratteristico di dipingere. I lavori che vanno dal 1930 al 1940, anche se ancora scioccanti e sconcertanti, sono più controllati e tecnicamente rifiniti di quelli precedenti, e questo è stato un periodo di grande successo artistico, anche se non finanziario. Il suo metodo di lavoro, in questo periodo, è quello di prendere un oggetto e considerarlo come “un problema”, la risposta al quale può essere trovata in un altro oggetto e nella giustapposizione tra i due. Così, per fare un esempio, il cavalletto è la soluzione al problema della finestra (Figura 11), la sirena-pesce è una risposta al problema del mare (Figura 12) e il piede a quello della scarpa (Figura 5).

La fine di questo periodo, forse, ha inizio nel 1938, con il quadro *L'aldilà* (Figura 26). Questo lavoro trova nella tomba la risposta al problema del sole. Il ri-apparire del tema della morte non è sorprendente nel suo lavoro, ma Magritte sente il bisogno di un modo nuovo di affrontare il problema del sole.

Nei primi anni Quaranta del Novecento, Magritte diventa insoddisfatto dello spirito dei suoi lavori e di quello del surrealismo in generale. Sente di essere diventato troppo cupo, inquietante e disturbante per un mondo che era già troppo sofferente a causa dei nazisti; ciò di cui il mondo ha bisogno, secondo lui, era *charme* e bellezza. Magritte sviluppa una filosofia che chiama “A-mentalismo”, e sostiene che:

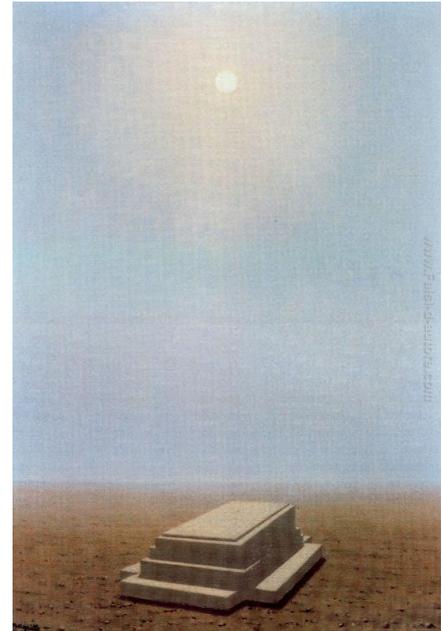


Figura 26 - L'aldilà

Abbiamo scelto il piacere in reazione a questi anni di tediosi terrori, e i risultati di questa scelta sono di un tipo che ci àncora al nostro desiderio di gioia, gioia che diventerà più generale e più grande per tutti ...

Non abbiamo né il tempo né l'inclinazione per mettere in scena un'arte surrealista; abbiamo un compito enorme dinnanzi a noi; dobbiamo immaginare oggetti attraenti che risvegliino ciò che resta del nostro istinto per il piacere (Magritte, 1979, p.223 – traduzione dell'autore).

Con questa filosofia, Magritte entra in quello che chiama il suo periodo di “surrealismo alla luce del sole” o “periodo Renoir”. Abbandona la sua tavolozza scura e la sua tecnica levigata a favore di colori chiari e pennellate più morbide. Le sue scene cambiano e da interni austeri e paesaggi desolati passa a scene pastorali colorate, con un tentativo di erotismo lussureggiante. Adotta l'estetica di

Renoir e degli Impressionisti, che è del tutto agli antipodi rispetto al suo stile

precedente. *Il Raccolto* (Figura 18) ne è un esempio: questo dipinto presenta un'esibizione di colori insolitamente brillante e innaturale per Magritte; un braccio è verde, un altro rosso, una gamba è blu, l'altra arancione, e il torso è viola. *L'Oceano* (Figura 19) rappresenta un nudo maschile – altra cosa piuttosto rara per Magritte – con



Figura 18 - Il raccolto

una donna al posto del fallo eretto. È in questo periodo che Magritte dipinge per la prima volta una sirena “normale”, con la parte superiore del corpo umana, che si conforma alle aspettative tradizionali e al tempo stesso corregge la situazione della scena traumatica del suicidio e della nudità della madre. I lavori di questo periodo rivelano un interesse per la fantasia e il piacere più che un tentativo di combinare oggetti quotidiani in modi

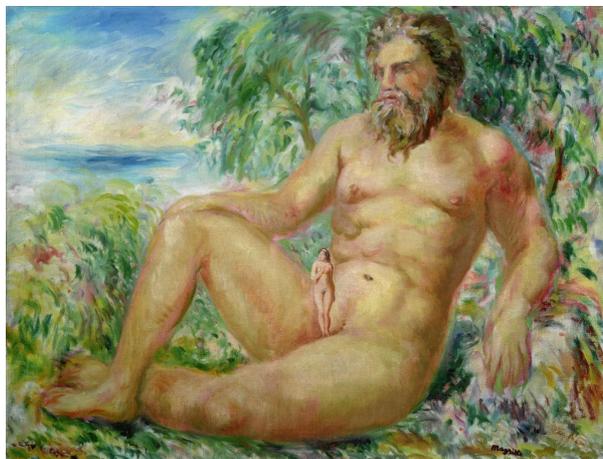


Figura 19 - L'oceano

inquietanti. Nei dipinti che seguono questo stile, il mondo non è fisso e congelato, è vivo, sensuale, eccitante e pieno di piacere. Questo periodo va dal 1943 al 1947, e in esso il nuovo stile coesiste con quello vecchio.

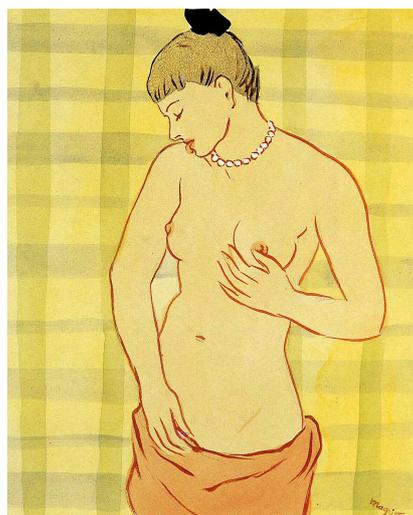


Figura 20 - Il sasso

Segue poi un periodo breve e tumultuoso. Per tre settimane Magritte dipinge in uno stile ancora più disinibito, con colori meno rifiniti e più sgargianti. Dove prima era meticoloso, ora può finire un dipinto anche in mezz'ora. Magritte chiama questo il periodo "Vache" (mucche), quasi una parodia del "Fauve" (bestie feroci), un movimento di pittori dei primi del Novecento. In esso l'erotismo sconfinava nella pornografia, come nel quadro *Il sasso* (Figura 20), in cui una donna lecca e accarezza il proprio corpo. I



Figura 21 - Contenuto pittorico

confini dei corpi si dissolvono, come in *Contenuto pittorico* (Figura 21), in cui le teste germogliano e oggetti fallici

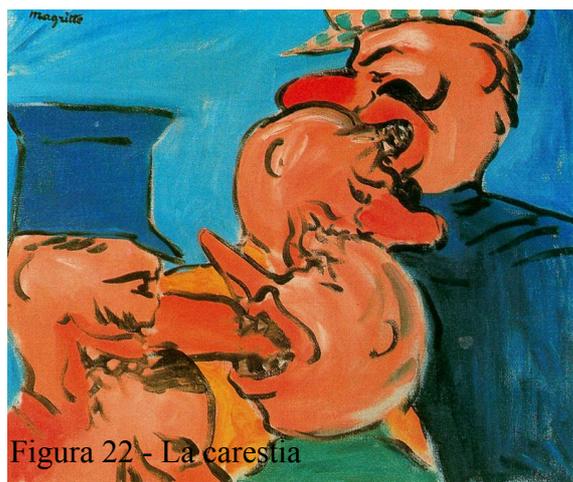


Figura 22 - La carestia

emergono ovunque.

L'immagine primitiva del mordere ed essere morsi abbonda, come in *La Carestia* (Figura 22). Le angosce primitive di questo tipo sono spesso associate a fantasie ed esperienze della scena primaria. È possibile che queste fantasie fossero

retroattivamente stimulate dalla scomparsa notturna della madre. *Giorni titanici* (Figura 23) è una rappresentazione



Figura 23 - Giorni titanici

drammatica del lottare e del fondersi di un uomo e una donna. La scena primaria sembra essere rappresentata, o si può fare riferimento a essa, in vari lavori di Magritte in cui la chiarezza rimpiazza la vaghezza e la confusione, l'immobilità rappresenta il movimento (vedi Figura 7) e la ripetizione degli oggetti nello spazio rappresenta movimenti che si ripetono nel tempo (Figura 4). Il mescolarsi della notte e del giorno è il soggetto di una serie di opere che l'artista ha dipinto più e più volte, *L'Impero della Luce*, dove le case e gli alberi sono nella notte, mentre il cielo è quello di mezzogiorno (Figura 24). E l'angoscia di castrazione è quasi una costante in Magritte, nella sua rappresentazione di parti isolate del corpo e corpi senza arti. Ed è particolarmente prominente in uno dei suoi quadri del periodo "Vache", *L'Ellissi* (Figura 25).



Figura 24 - L'impero della luce



Figura 25 - L'ellissi

Cosa ha favorito queste rotture nello stile di Magritte? Quelle che possiamo offrire sono solo speculazioni perché le informazioni biografiche sono limitate. Una possibile spiegazione è connessa a quella che ne ha data lo stesso Magritte: la Seconda Guerra Mondiale e l'occupazione nazista avevano sorpassato perfino gli

orrori surrealisti, rendendo non necessari lo shock e la sovversione di questi ultimi. Questo può spiegare in parte la svolta di Magritte verso scene attraenti e piacevoli. Ma vi era anche una ragione personale per questo cambiamento? E come spiegare poi la seconda svolta di Magritte, il suo periodo fauvista?

I lavori di questo periodo sembrano arte psicotica. Sono stati piuttosto poco popolari; nessuno è stato venduto bene, e Magritte è tornato rapidamente al suo vecchio stile. Forse questi lavori sono stati stimolati da una recrudescenza di angosce connesse alla morte della madre. Nel 1938, Magritte compie quarant'anni, l'età che aveva sua madre quando morì. In quell'anno, quando supera l'età che aveva la madre alla fine dei suoi gironi, Magritte dipinge *L'aldilà* (Figura 26), come già detto. Questo lavoro apre a un tema e a una preoccupazione che portano ai periodi Impressionista e Fauve. Il programma iniziale di Magritte è negare la morte, ma produce un mondo di vuoto e silenzio. La sua fase Renoir, invece, è un tentativo di trovare una risposta nuova al problema del sole, un tentativo di abbracciare direttamente la vita. Colori brillanti, scene pastorali, e pennellate vivaci rappresentano una nuova vitalità. Questa soluzione non è stabile, però, e finisce nell'erotismo crudo e nell'immaginazione primitiva del periodo Fauve. Il tentativo di abbracciare la vita corre il rischio di confrontarsi con la morte nella forma della decomposizione e della disintegrazione. Da questa sequenza possiamo inferire che Magritte reagisce alla morte della madre non elaborando il lutto, ma incorporando la sua immagine, mantenendo un senso di morte nella vita, e rischiando la disintegrazione se quell'immagine viene abbandonata.

L'immaginazione stravagante, le forme confuse, le figure caricaturali e l'abbandono tecnico del periodo fauvista scompaiono rapidamente; né lo stile impressionista riapparirà più dopo il 1948. Il lavoro di Magritte ritorna al suo

modo freddo e ironico. Nel 1950 Magritte inizia due serie ossessionanti di opere in cui la morte torna a essere un tema centrale. In una serie gli oggetti del mondo sono fatti di pietra, come in *Memoria di un viaggio* (Figura 17). Il mondo sensuale e colorato della fase Renoir è ormai lontano. In un'altra serie chiamata *Prospettive* (Figura 27) copia il lavoro di un pittore classico, qui *Madame Racamier* di David, e rimpiazza la figura centrale con una bara. E fa la stessa cosa con i lavori di Manet. L'ironia è qui particolarmente appropriata perché lo spettatore può facilmente richiamare alla mente l'immagine delle figure che avrebbero dovuto fare la loro comparsa.

In questi lavori, Magritte ritorna al suo stile classico, forse con ironia, distanza e controllo ancora maggiori. Questo stile rappresenta una soluzione stabile alle angosce suscitate dalla morte della madre, mentre le alternative a questa soluzione, rappresentate dal periodo Renoir e Fauve, erano instabili e si avvicinavano troppo ad angosce più fondamentali e meno gestibili. Da questa prospettiva, i tentativi di Magritte di scioccare il mondo, negare la realtà e la perdita oggettuale erano meno disturbanti delle angosce connesse alle fantasie di disintegrazione corporea. Per quanto queste immagini siano disturbanti e sovversive, la loro funzione psicologica è protettiva e consolatoria.



Figura 27 - Prospettive

Credenze patogene

Mia madre è morta, mi ha lasciato, ha perso la testa e si è tolta la vita, è andata in pezzi. Siccome non sono riuscito a impedirglielo, o a riportarla in vita, ho paura del dolore dell'abbandono e sono terrorizzato dalla disintegrazione di cui lei ha fatto esperienza (**sensò di colpa del sopravvissuto** con, alla base, **perdita oggettuale e frammentazione**)

Come fa fronte a queste credenze

Per non perdere mia madre, per non essere come lei, per non fare esperienza di ciò che lei non ha potuto provare, mi aggrapperò agli oggetti, e non mi permetterò di fare esperienza di gioia e piacere sensuale. Vivrò invece in un mondo freddo e amaro di distacco e ironia. (**Perdita dell'oggetto e Sensò di colpa del sopravvissuto**)

Per mezzo della mia arte metterò i miei spettatori nel luogo che ha suscitato in me terrore, gli infliggerò le ferite che porto io stesso, susciterò in loro panico, shock, confusione e disagio. Il panico lo proveranno loro, non io, o almeno lo divideremo.

(Capovolgimento dal passivo in attivo)

Il panico che gli farò provare sarà però più lieve di quello che ho provato io, e io controllerò il suo emergere, e mi consolerò così per la mia miseria e il mio terrore.

(Padronanza)

(Traduzione di Francesco Gazzillo)

Bibliografia

- Abarbanel, A. (1988). Meditations on the shroud in Magritte's painting. *Psychoanalytic Perspectives on Art*, vol.3.
- Arlow, J. (1966). Depersonalization and derealization. In Loewenstein, R., et al. (a cura di), *Psychoanalysis – A General Psychology*. International Universities Press, New York (NY), pp.457-478.
- Fenichel, O. (1939). The economics of pseudologia phantastica. In *Collected Papers*, 2nd series. W W Norton & Company, New York (NY), pp.129-140.
- Foucault, M. (1968). *Questa non è una pipa*. Trad. it. SE, Milano, 1988.
- Freud, S. (1899), *I ricordi di copertura*. In OSF, Vol.3.
- Freud, S. (1910), *Un ricordo di infanzia di Leonardo da Vinci*. In OSF, Vol. 5.
- Freud, S. (1914). *Il Mosè di Michelangelo*. In OSF, Vol. 7.
- Gablik, S. (1973), *Magritte*. Tr. It. Rusconi, Milano, 1988
- Gedo, M. (1985), *Meditations on madness: the art of René Magritte*.
- Held, R. (1973), René Magritte ou le prestidigitateur illusioniste. In *L'Oeil du Psychanalyste*. Paris Pyot, pp. 279-288.
- Magritte, R. (1979). *Tutti gli scritti*. Tr. it. Feltrinelli, Milano, 1979.
- Oberndorf, C.P. (1950). The role of anxiety in depersonalization. *International Journal of Psychoanalysis*, 31, pp.1-5.
- Passeron, R. (1970), *René Magritte*. Filipacchi, Paris.
- Renik, O. (1978), The role of attention in depersonalization. *Psychoanalytic Quarterly*, 47, pp. 588-605.
- Scutenaire, L. (1947), *René Magritte*. Editions Libraire Selections. In Scutenaire, L. (1977), *Avec Magritte*. Editions Lebeer Hossmann, Brussels, 1977.
- Sylvester, D. (1979). *Retrospective Magritte*. Musee National d'Art Moderne, Paris.

Torczyner, H. (1977). *Magritte: Idea and Images*. Abrams, New York.

Viderman, M. (1987). René Magritte: Coping with loss-reality and illusion. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 35, pp.967-998.

Waldberg, P. (1965). René Magritte. André de Rache, Brussels.

Wolfenstein, M. (1973). The image of the lost parent. *Psychoanalytic Study of the Child*, 28, 433-456.