

Pierluca Nardoni

Giochi di specchi e ambigue finzioni. Il perturbante nel Realismo magico italiano

Games of mirrors and ambiguous fictions. The unheimliche in Italian Realismo magico

Abstract

The paper focuses on some problems of Italian Realismo magico analyzed by means of Sigmund Freud's *Das Unheimliche*, particularly through the topics of mirrors, *déjà-vu* and ambiguity between fiction and reality.

Keywords

Freud; Unheimliche; Italian realismo magico

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4665>

Pierluca Nardoni

Giochi di specchi e ambigue finzioni. Il perturbante nel Realismo magico italiano

Molti e autorevoli studi hanno da tempo ricostruito le vicende del Realismo magico in arte per riconoscere in esso una delle anime più interessanti del “richiamo all’ordine” degli anni Venti del Novecento,¹ ravvisandovi un momento di stile capace di superare le paratie dei movimenti ufficiali (si pensi al gruppo di Novecento in Italia e alla Nuova Oggettività in Germania).² Sulla scorta delle ricerche più aggiornate, il presente contributo intende rileggere la pittura “magicorealista”³ italiana alla luce de *Il perturbante* di Sigmund Freud.⁴ Una simile operazione punta a conseguire due ordini di vantaggi: il primo riguarda

la storia e lo stile dei fatti artistici, poiché, come si vedrà, i pittori in esame sembrano dar forma ai caratteri dell’*unheimliche* con la coerenza di precise scelte di poetica; il secondo attiene al saggio freudiano, che, in alcuni suoi luoghi peculiari, si rivelerebbe un utile strumento critico per sondare le opere del Realismo magico, trovando in esse degli esempi concreti che ne attestino il valore di teoria estetica.

Proprio in merito a quest’ultimo punto è necessaria una precisazione: il testo di Freud, secondo lo stesso autore, affronta una “sfera determinata dell’estetica”, a patto di

intendere l'estetica come la "teoria delle qualità del nostro sentire"⁵ e dunque, implicitamente, di ricondurci all'etimo greco *aisthánomai* (percepire mediante i sensi) e a quella "scienza della conoscenza sensibile" con la quale Baumgarten tiene a battesimo la disciplina. Tale concezione vasta e comprensiva del campo estetico prefigura la possibilità di svincolare *Il perturbante* dal rischio di alimentare un approccio contenutistico o addirittura psicobiografico dei fatti artistici, ma sarà opportuno interpretare i motivi dell'*unheimliche* in una direzione ben precisa: anziché guardare alle figure del "doppio", dello specchio e agli altri casi connessi all'*unheimlichkeit* come momenti di un'iconografia che si ripete nei secoli e negli stili e che suggerisce, a partire da quei motivi, determinati contenuti simbolici (per cui il sosia significherebbe il timore della castrazione o della morte e così via, nel rispetto di una curiosa iconologia psicanalitica), possiamo leggere le stesse tematiche quali "sintomi" di un sentimento

estetico che, proprio sulla scia di Baumgarten, si presenta prima di tutto come un'acutizzazione e un affinamento delle reazioni sensoriali.⁶ Da tale più ampia prospettiva si può procedere, ed è il nostro caso, a registrare la ricorrenza di quelle "figure" in un dato periodo artistico e a esaminarne la specifica resa pittorica. A questo livello sarà evidente come durante il Realismo magico i *tòpoi* del perturbante proliferino in maniera tutt'altro che casuale, prestandosi a un discorso stilistico che li qualifica come scelte di poetica di una fase ben definita della vita delle forme. In altre parole, laddove in epoche passate la comparsa di quei motivi ci appare insufficiente a caratterizzare uno stile (si pensi alla necessaria indifferenza stilistica con cui l'immagine dello specchio, da Jan van Eyck a Édouard Vuillard, compare nella storia dell'arte), negli anni Venti del Novecento le tipologie dell'*unheimliche* veicolano con straordinaria efficacia quel "realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido"⁷ che ritro-

viamo nella figurazione di tutto un clima, caratterizzata dal ritorno a fisionomie riconoscibili e a corpi saldi costruiti secondo volumetrie d'impianto euclideo.

Il presente studio si articolerà in tre brevi sezioni, ognuna delle quali muoverà da un tema del perturbante freudiano, ossia, nell'ordine: lo specchio (con la variante del "doppio") e i motivi più generali del cosiddetto *déjà-vu* e dell'ambiguità tra reale e finzione. Per ciascuna sezione verranno proposte alcune opere del Realismo magico italiano che funzioneranno da esempi dell'ipotesi critica qui sostenuta. Questo itinerario critico troverà inoltre una guida privilegiata in Massimo Bontempelli, che, attraverso gli scritti teorici e le dichiarazioni di poetica implicita contenute nella sua produzione narrativa, confermerà gli accenti perturbanti del Realismo magico e suggerirà una florida consonanza omologica tra arte, letteratura e psicologia.⁸

Doppie visioni

Secondo Freud, il sentimento del perturbante nasce dall'ormai nota dialettica tra l'aspetto familiare (*heimlich*, intimo, domestico) e l'aspetto estraneo e vagamente minaccioso (*unheimlich*) delle cose, o, meglio ancora, dalla presenza di entrambi i fattori in un unico e ambiguo sembiante.⁹ La figura dello specchio pare, in un certo senso, l'espressione archetipica di questa duplicità, col suo conaturato richiamo alla magia che affonda nella notte dei tempi.¹⁰ Nel produrre un'immagine ad altissima fedeltà di noi stessi e di tutto ciò che ci circonda, infatti, la superficie specchiante assolve senz'altro a una funzione cruciale nella costruzione quotidiana della realtà, ma non appena la conservazione di quei "doppi" si rivela illusoria o si presenta la possibilità che essi moltiplichino all'infinito, lo specchio allude pericolosamente al dissolvimento dell'Io e si apre all'*unheimlichkeit*.¹¹

Se è vero che l'arte e la letteratura sono da sempre sensibili al fascino degli specchi, durante la stagione del Realismo magico essi conoscono un insolito incremento. Basterà dare un'occhiata alle prove letterarie di Bontempelli, in particolare al romanzo *La scacchiera davanti allo specchio*,¹² un'avventura surreale che si svolge al di là di uno specchio concepito come una vera e propria porta dimensionale. Lo spazio incantato che il giovane protagonista scopre oltre quella soglia è popolato da oggetti insolitamente animati (i pezzi di una scacchiera, un manichino di vimini) e ha la peculiarità di annullare la differenza tra il mondo fisico e la sua traduzione in immagini.¹³ Questa sensazione di assurdo raddoppiamento, di clonazione del mondo reale contribuisce in modo decisivo a creare l'inconfondibile atmosfera sospesa delle opere bontempelliane.

Qualcosa del genere avviene anche nel campo della pittura, dove gli specchi replicano le persone e gli oggetti, me-

scolandone le rispettive caratteristiche e mettendone in risalto le ostentate tridimensionalità. Si osservi *Allo specchio* (1927) (fig. 1) di Cagnaccio di San Pietro, dove la donna nell'atto di truccarsi pare intenta a una verifica della propria esistenza – verifica alla quale è chiamato anche lo spettatore, sottilmente indotto a riflettere sulla natura di quel ritratto.¹⁴ Ogni possibilità del riverbero è sfruttata per mostrarci gli aspetti inquieti e duplici della rappresentazione, come accade, per esempio, quando Cagnaccio porta il suo *ductus* ultra-mimetico a “pettinare” la chioma femminile: mentre la figura riflessa presenta un'acconciatura velata da un chiaroscuro alquanto naturalistico, quella “in carne e ossa” esibisce una teoria di volute che trasforma i capelli in speciali fibre sintetiche di oggettiva e allucinata presenza. Anche la carnagione della modella pare abilmente compromessa con il mondo dell'oggettualità, assumendo, in alcuni passaggi, evidenti assonanze cromatiche con le due anfore più piccole.

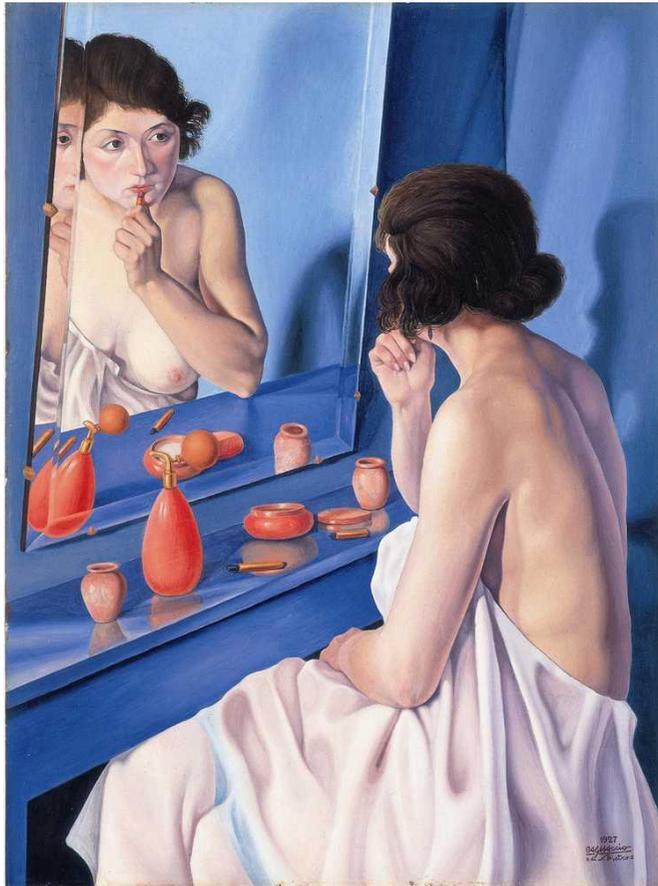


Fig. 1 – Cagnaccio di San Pietro, *Allo specchio*, 1927



Fig. 2 – F. Casorati, *Natura morta con manichini*, 1924

Analoghe considerazioni si possono svolgere per un'altra prova cagnacesca, *Ragazza allo specchio* (1932), mentre è ancora più complessa, se si vuole, la posizione espressa da Felice Casorati con *Natura morta con manichini*

(1924) (*fig. 2*), dove la visione non solo raddoppia ma addirittura cresce esponenzialmente grazie alla presenza di due maschere di fronte allo specchio. Le due teste di bambola, infatti, hanno espressioni tanto “umane” da presentarsi come chiari esempi del doppio freudiano,¹⁵ anch’esso a sua volta omologo al riflesso speculare: con le maschere che si duplicano nello specchio, l’effetto sarà addirittura di un perturbante alla seconda. L’*unheimliche* giunge dunque al parossismo grazie alla solita fattura finita e traslucida che accomuna tutti i “magicorealisti”, ma anche per merito di alcune scelte personali di Casorati, come l’inquietante gioco di sguardi assegnato ai manichini oppure le coordinate spaziali attribuite alla tovaglia, che in alcuni punti confondono pericolosamente ciò che è nello specchio con ciò che ne resta fuori.

A voler insistere sul perturbante del doppio, questa volta senza l’accompagnamento di specchi, si incontra Ubaldo Oppi, forse il membro di Novecento più aderente

all’iperrealismo *ante litteram* del Realismo magico. Se si osserva *Le amiche* (1924) (*fig. 3*), si noterà un identico principio di pietrificazione tra la fidiaca Amazzone Mattei e le due donne, come se quella avesse trasmesso a queste una malattia che le costringesse all’immobilismo. Se non fosse per le cromie, lustre e glaciali, ma sufficienti a distinguere le amiche dalla statua monocroma, sarebbe difficile riconoscere quali siano gli umani e quali le repliche; ne sono una prova gli occhi della donna bionda, i cui iridi sono talmente scuri da ricordare, a prima vista, i bulbi ormai cavi delle antiche sculture greche. Un caso di somiglianza inquietante, a tal punto da far pensare a un doppio ritratto, si trova nel *Circo equestre* (1927) (*fig. 4*) di Antonio Donghi. I due personaggi, ugualmente bloccati nella consistenza cerea della pittura donghiana, rivelano una vaga aria di famiglia nonostante la diversità dei “caratteri” (uno è un pagliaccio e l’altro un domatore) e si dispongono simmetricamente nell’inquadratura ben partita

dalla piega del sipario sullo sfondo. Il dubbio che si tratti di un curioso gioco di specchi, o che entrambi i soggetti siano l'*alter ego* di un'unica persona, sorge potentemente.¹⁶

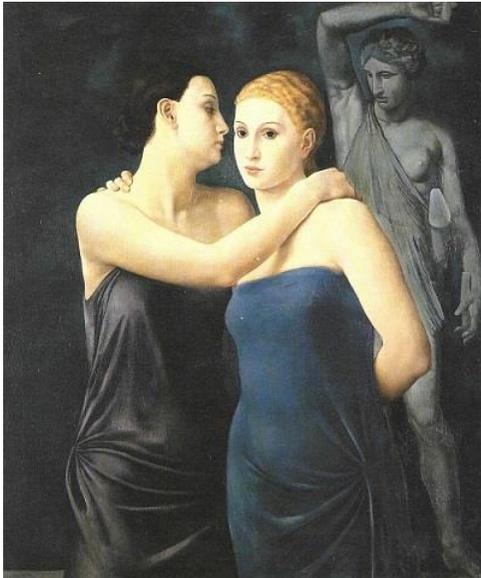


Fig. 3 – U. Oppi, *Le amiche*, 1924



Fig. 4 – A. Donghi, *Circo equestre*, 1927

Un disturbo (artistico) della memoria

Se l'indagine condotta tra specchi e “doppi”, tutto sommato, corre ancora il rischio di ricadere in pigre iconologie, un'analisi che parta dal cosiddetto *déjà-vu* sembra consentire un discorso più attento al dato formale dei dipinti. A dire il vero ne *Il perturbante* non si fa cenno al *déjà-vu*, quanto piuttosto a circostanze in apparenza simili, come la “ripetizione di avvenimenti consimili”, il “ritorno non intenzionale” di una persona in un medesimo luogo e un generico “ricorso di eventi analoghi”.¹⁷ Sappiamo tuttavia che in uno scritto precedente, tra l'altro celeberrimo, Freud parla della “strana sensazione che si prova in determinati momenti ed in determinate circostanze quando sembra di aver già visto ciò che si vede o di essersi già trovati nella stessa situazione in cui ci si trova attualmente”¹⁸ e riconduce quella sensazione all'ambito dell'*unheimliche*. La vulgata freudiana considera i *déjà-vu*

come ricordi di fantasie inconsce; più in generale, però, potremmo leggerli come momenti di confusione dei piani temporali, come attimi in cui la memoria lascia che il passato invada i territori del presente.

Difficile trovare precisi riscontri nella narrativa di Bontempelli, in riferimento alla quale si può parlare, tuttavia, di un generale e notevole “riciclaggio del sapere”, ossia di un precoce “esempio di narrativa alla seconda [...] impegnata a ripercorrere, citandoli, svariati generi letterari”.¹⁹ Anche nelle arti visive si compiono simili recuperi, tanto che l'intero clima del “ritorno all'ordine” degli anni Venti può dirsi impegnato a giocare con il “già visto”, a riabilitare, nei modi alleggeriti e scapricciati della citazione, il secolo d'oro della tradizione artistica italiana, ossia il Quattrocento con la sua “precisione realistica e atmosfera magica”.²⁰ In questi casi, i ricordi museali rivestono il mondo ordinario con una pellicola paralizzante, stilisticamente conforme a una pittura tersissima che dona un'aura di

nobiltà all'ovvio e al banale, generando un senso di straniamento. Tanto maggiore sarà l'adesione del quotidiano alle forme solenni del museo, quanto più sarà possibile ascriverne i risultati agli esiti migliori del Realismo magico, come nel caso della *Silvana Cenni* (1922) (fig. 5) di Casorati o de *I tre chirurghi* (1926) (fig. 6) di Oppi, nei quali una situazione insignificante diviene un'epifania pierfrancescana. Il senso di *déjà-vu* di questi lavori viene incrementato dalla circostanza per cui quelle memorie artistiche tornano come cliché, come icone già compromesse con la serialità dalle riproduzioni fotografiche. D'altra parte non è un mistero che gli artisti più avanzati di allora avessero intuito la nascente civiltà dell'immagine, rigiocando le figure del passato con una disinvoltura che molti critici fraintesero: è del 1924 la condanna di Nino Barbantini nei confronti dei "giovani che si chiudono in studio a superalimentarsi di fotografie Alinari".²¹ Ma quelle riappropriazioni, se condotte con in-

gegno, s'inseriscono in una delle vie più feconde della contemporaneità, quella che ricombina e rivitalizza lo sconfinato database di immagini della storia dell'arte, innescando un processo che, per dirla con Marshall McLuhan, porta "dal cliché all'archetipo"²², dal "già fatto" e "già visto" alla loro citazione galvanizzante.

Accanto alla sensazione di *unheimliche* diffusa in tutte queste "ripetizioni differenti", ve n'è un'altra più circostanziata e, se si vuole, persino più pungente, che trova in Antonio Donghi il principale interprete. A produrre il tipico *déjà-vu* delle sue opere, oltre alla riproposizione intelligente del passato, concorre infatti una speciale *ars combinatoria* che Valerio Rivosecchi²³ ha evidenziato con grande acume. Nelle composizioni donghiane vengono reiterati gli stessi elementi umani e paesaggistici: dipinti con una lenticolarità ossessiva, sono poi accostati con cura gli uni agli altri tramite semplici variazioni dimensionali, quasi fossero inquadrature fotografiche colte a dis-

Fig. 5 – F. Casorati, *Silvana Cenni*, 1922

tanze diverse o, meglio ancora, dei casi eccezionali di *ready made* pittorici. Del resto, non è tanto la limitatezza dei modelli a generare lo straniamento (si pensi, per fare un esempio, alla maniera per nulla perturbante con cui le bottiglie ritornano nei quadri di Giorgio Morandi), quanto il nitore con cui Donghi riesce a fissare le espressioni e le fisionomie in pochi stampi lucenti, in un numero limitato di cliché. Si osservino le variazioni appena percepibili con cui ricorre una giovane dal volto ovale, da *La sposa* (1926) (fig. 7) alla *Figura di donna* (1932), fino alla ragazza de *La partenza alla stazione* (1933), colta insieme al compagno in un attimo di straniante distacco grazie allo speciale montaggio di cui si è parlato. Basta un cambio d'abito, un leggero ritocco ed ecco che in quelle figure degne di un ceroplasta scatta un indice differenziante, il giusto quoziente di diversità in grado di esaltare il senso di *déjà-vu* disseminato nell'intero *corpus* donghiano.



Fig. 6 – U. Oppi, *I tre chirurghi*, 1926



Fig. 7 – A. Donghi, *La sposa*, 1926

La magica inquietudine del reale

Nello scorso paragrafo si è visto come la fotografia giochi un ruolo importante nei meccanismi di produzione del “già visto”. Ma c’è una categoria del perturbante che sembra alimentarsi delle logiche profonde del dispositivo fotografico e, in particolare, della sua capacità di catturare tale e quale la realtà. Secondo la teoria freudiana, il perturbante “della finzione” (ossia quello legato al mondo dell’arte) si produce in primo luogo quando l’artista “si pone, in apparenza, sul terreno della realtà consueta”, oppure, meglio ancora, quando si colloca in quella zona di incertezza che impedisce al fruitore di distinguere il reale dal fittizio.²⁴ Siamo dunque alla consueta ambivalenza che caratterizza l’*unheimliche* sin dall’oscillazione semantica tra il “familiare” e l’“oscuro”; questa volta, però, l’ambiguità punta al cuore del fatto estetico, poiché riguarda direttamente il potenziale illusivo di ogni rappre-

sentazione e, di conseguenza, anche l’aspetto “linguistico” dell’opera. A questo punto sarà lecito domandarsi in che modo l’arte riesca a produrre efficacemente quel senso di indecisione tra il reale e il virtuale, ed è qui che entra in gioco la fotografia: se si considera la foto dal punto di vista del suo valore di traccia di un evento realmente accaduto²⁵, sarà possibile assegnarle lo scomodo ufficio di “realtà”, rispetto al quale, come vedremo, la pittura del Realismo magico pone la propria finzione in maniera problematica.

Sarà opportuno tuttavia procedere con ordine e partire dal solito Bontempelli, per vedere in che modo la letteratura si pronunci su questa perturbante commistione di verità e falsità. Sul piano teorico, le note bontempelliane sembrano ricalcare le indicazioni di Freud, nel momento in cui propongono una personale lettura della magia. Si tratta, una volta di più, di descrivere la poetica del Realismo magico, per la quale occorre sì fornire “interpreta-

zioni magiche delle cose comuni”, ma “con un piglio che lasci continuamente in dubbio se l’autore le dà come interpretazioni pienamente credute da lui e autentiche in istretto senso” o se le collochi con decisione nel campo della *fiction*.²⁶ Quando però si passa dalla teoria letteraria alla pratica, non sembra così agevole ritrovare la sottigliezza di questo *unheimliche*. Sarà lo stesso Bontempelli a tentare di offrirne una resa attendibile, puntando sull’uso consapevole della metanarrazione²⁷ e suscitando in vari modi una sorta di sospensione del giudizio riguardo la verificabilità delle vicende narrate: si pensi alla condizione del lettore in *Minnie la candida*,²⁸ abilmente indotto a condividere i timori dell’omonima protagonista e a pensare dunque a un’umanità popolata da androidi, anche grazie alla lingua alquanto straniata e “robotica” della stessa Minnie.

Ma c’è un problema di fondo. Per quanto tali accorgimenti riescano a rendere magistralmente l’ormai noto clima di

magica sospensione, la letteratura in generale non sembra in grado di mantenere uno stato di incertezza tra il vero e l’invenzione, se non altro perché i fatti narrati vengono pur sempre tradotti sulla pagina tramite il filtro del codice linguistico. Diversa è la situazione per le arti visive, dal momento che esse possono contare sulla fotografia e sul suo statuto paradossale di “messaggio senza codice”,²⁹ invitando tale *analogon* del reale a instaurare una fertile dialettica con le opere più vere del vero del Realismo magico.

A sostegno di quest’ipotesi si possono richiamare alcuni passaggi significativi di Filiberto Menna, concepiti per il Realismo magico tedesco ma ben applicabili anche a quello italiano. Per Menna, i migliori Realismi degli anni Venti devono le loro qualità proprio al confronto serrato con la fotografia e in particolare con la sua capacità “di darci una rappresentazione con una riduzione al minimo degli elementi ‘artistici’”.³⁰ Per la pittura ciò significa tentare

eroicamente di avvicinarsi al riporto oggettivo del reale, oppure, in altre parole, mettere a punto una “macchina rappresentativa che si fa *quasi* da parte”.³¹ Ma è proprio in quel “quasi” che si gioca la partita, poiché la lucida obiettività dei “magicorealisti” non potrà e non vorrà mai cancellare il processo pittorico, rendendolo anzi più che mai sofisticato e accentuandone l’artificiosità fino a dare l’impressione di poter modificare il codice genetico della fotografia.

Per questa via si ritrova la realtà “inquietata” dei dipinti di Donghi e degli altri, tutti complici del fine inganno, tutti d’accordo a instillare quel gusto eccessivo della brillantezza cromatica e dei riflessi smaltati che si pone come ultima soglia della rappresentazione, oltre la quale c’è l’automatismo della foto. In bilico su quel crinale nasce la nostra incertezza perturbante. Simili compromissioni sono d’altronde testimoniate anche dalle critiche dell’epoca che, pur non riferendosi apertamente all’*unheimliche*, re-

gistrano con cura gli stranianti innesti tra pittura e fotografia.

Si prenda proprio Donghi, per il quale si parla da subito di “una evidenza quasi fotografica” che tuttavia, rispetto al modello dell’istantanea, “perde di calore”;³² oppure se ne paragona l’acribia nel dipingere a una tecnica di imbalsamazione, in tutto affine a un procedimento fotografico che blocca il palpito vitale dei modelli agendo come un tocco di morte.³³ E su questa linea vanno ricordate le parole di Leonardo Sinisgalli, per il quale la materia pittorica liscia e la durezza minerale del colore colpiscono fino all’estasi o al ribrezzo, perché in nessuno di noi “l’orrore dei morti è spinto di là dalla curiosità di guardarli”.³⁴ Come non pensare, in proposito, al noto parallelo morte-fotografia tracciato da Roland Barthes?³⁵ Il senso eloquente di un iperrealismo che “perturba” il reale fotografico è espresso ancor più chiaramente da Marziano Bernardi, che parla di un “irrealismo nella illusione della

realtà”³⁶ e accosta apertamente Donghi al Realismo magico bontempelliano.

Anche Ubaldo Oppi riceve un’attenzione altrettanto rigorosa, fino al punto di diventare, in un’occasione, addirittura un caso. Secondo alcuni membri della Famiglia artistica milanese, infatti, i dipinti esposti da Oppi alla prima *Mostra del Novecento italiano* del 1926 sarebbero copie di alcune fotografie di nudi accademici pubblicate su una rivista parigina di inizio secolo.³⁷ La notizia acquista una straordinaria risonanza sui quotidiani dell’epoca e uno di essi, “Il Giornale d’Italia”, decide di indire persino una sorta di referendum che chiama artisti e critici d’arte a pronunciarsi sull’operato di Oppi. Sembrerebbe un clamore eccessivo, se pensiamo alle funzioni d’atelier che la fotografia svolge da sempre negli studi dei pittori. Ma in questo caso la posta è ben altra. Si discute se quei dipinti così simili a una foto (nello specifico si fa riferimento al risveglio di Diana del 1923, riprodotto su “Il Tevere” del 7

aprile 1926) rientrano o meno nell’alveo dell’arte e sono proprio le critiche negative a centrare con decisione il problema. Come quella che porta la firma di Margherita Sarfatti, secondo cui l’arte comincia là “dove finisce questa visione piatta come la realtà, com’essa insignificante e inutile”, mentre Oppi rimarrebbe “nel clima della fotografia, cioè nel clima del *realismo*”.³⁸ Cipriano Efisio Oppo vede nei lavori del collega una “specie di foto-pittura”,³⁹ mentre Francesco Trombadori precisa che in essi non trova la semplice ispirazione da una fotografia, ma dei “veri e precisi ingrandimenti fotografici dipinti”.⁴⁰ Non tutti i pareri sono avversi e al fianco di Oppi si schiera la voce autorevole di Lionello Venturi, secondo il quale per produrre dell’arte “è sufficiente che [...] ci sia una coscienza di fare arte”⁴¹ – e dunque, in altri termini, che vi sia una consapevole “intenzione” estetica.⁴²

In definitiva, Oppi fa discutere perché, al pari di Donghi, “irrealizza” il reale, ma distanziandosi da esso con uno

scarto minimo che, solo, garantisce il sorgere dell'*unheimliche*.⁴³

Per concludere, vorrei soffermarmi nuovamente su Cagnaccio di San Pietro, anch'egli straordinario prestigiatore nel confondere la verità con l'invenzione, come si è già in parte osservato nel paragrafo sugli specchi. In un saggio recente, Flavio Fergonzi ricorda infatti come l'estremo iperrealismo di Cagnaccio stupisse i contemporanei per "l'assenza di vita nelle astratte torniture di volumi"⁴⁴ delle sue figure e descrive il percorso di "cosalizzazione" dei suoi nudi come la maniera più efficace di recuperare il museo. Per la precisione, la resa pittorica dei corpi cagnacceschi si situerebbe in una zona ambigua tra l'evidente citazione museale e una presunta realtà, grazie alla continua oscillazione tra dettagli curati con la precisione di un modellino anatomico e zone trattate sommariamente, tra partiti coloristici più naturalistici ed evidenti forzature cromatiche. Siamo dunque alla solita ambi-



Fig. 8 – Cagnaccio di San Pietro, *Primo denaro*, 1928

guità fin qui osservata, sulla quale Fergonzi riflette, fino a vedere in quella calcolata doppiezza una volontà di esibire l'operazione del dipingere.⁴⁵ Si tratterebbe di concepire un procedimento metalinguistico atto a svelare gradualmente l'irrealtà di un'immagine "quasi" fotografica, con il

conseguente senso di perturbante che lascia interdetto lo spettatore. L'analisi di Fergonzi si concentra in particolare su un'opera, *Primo denaro* (1928) (fig. 8), ma valutazioni simili valgono per l'intero arco della produzione di Cagnaccio e anzi, come si è visto, andranno estese alle prove più convincenti del Realismo magico italiano. In esso, infatti, la lente dell'*unheimlich* consente di mettere a fuoco una serie di accorgimenti stilistici che, pur nei diversi "idioletti" dei singoli artisti, affinano la percezione a cogliere la magica inquietudine della realtà.

PIERLUCA NARDONI – Laureato in Arti visive all'Università di Bologna, collabora al corso di Fenomenologia dell'arte contemporanea. Si occupa di arte italiana ed europea del primo Novecento, in particolare del rapporto tra l'Espressionismo e le Avanguardie.

 NOTE

¹ Sugli sviluppi del Realismo magico in Italia si vedano almeno: R. Bossaglia, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, appendici di C. Gian Ferrari e di M. Lorandi, Feltrinelli, Milano 1979; Z. Birolli, a cura di, *Letteratura-Arte. Miti del'900*, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1979; R. Barilli e F. Solmi, a cura di, *La Metafisica: gli anni Venti*, Grafis, Bologna 1980; D. Formaggio *et al.*, a cura di, *Il Novecento italiano 1923/1933*, Mazzotta, Milano 1983; M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma 1986; Id., a cura di, *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, Mazzotta, Milano 1988; Id., *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Costa & Nolan, Genova 1991; F. Fabbri, *I due Novecento. Gli anni venti tra arte e letteratura. Bontempelli versus Sarfatti*, Manni, Lecce 2003; E. Pontiggia, a cura di, *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2003; F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

² L'avvio di una simile impostazione è già in F. Roh, *Post-espressionismo. Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea* (1925), a cura di S. Cecchini, Liguori, Napoli 2007. Anche Mas-

simo Bontempelli vedrà il Realismo magico come una formula unificatrice “di tante sparse tendenze”. Cfr. M. Bontempelli, *Riassunto* (1938), in Id., *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 351.

³ Il termine è di Bontempelli. Si veda E. Pontiggia, *Bontempelli e gli artisti*, in M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2006, p. 125.

⁴ Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 269.

⁶ Cfr. R. Barilli, *Corso di estetica*, il Mulino, Bologna 1989, p. 17. Farò riferimento a un perturbante “disseminato” e diffuso nella vita di tutti i giorni, tale da superare la differenza troppo rigida tra un perturbante della vita reale e uno della finzione artistica e rispondere così alle esigenze di un'arte intesa come intensificazione di un'esperienza quotidiana. Per il concetto di “disseminazione” del perturbante si veda S. Ferrari, *Lineamenti psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna 1999, pp. 112-115. Per un'arte intesa come forma intensificata di esperienza si veda J. Dewey, *Arte come esperienza* (1934), a cura di G. Matteucci, trad. it. Aesthetica, Palermo 2007.

⁷ M. Bontempelli, *Analogie* (1927), in Id., *L'avventura novecentista*, cit., p. 21.

⁸ Non è un caso che *Das Unheimliche* sia pubblicato nel 1919, all'alba della civiltà figurativa qui in esame. Sulla circostanza si sofferma Jean Clair, in un saggio che rappresenta il punto d'avvio del mio scritto, rispetto al quale tuttavia non condivido l'opzione in favore della Metafisica come principale *pendant* artistico del perturbante. Cfr. J. Clair, *Metafisica et Unheimlichkeit*, in Id., a cura di, *Les Realismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris 1980.

⁹ Si rimanda ai passi in cui Freud chiarisce, col rigore del filologo, come una tale doppiezza trovi origine nella lettera stessa del vocabolo *heimlich*, che in tedesco significa “intimo” ma anche “oscuro” e “sinistro”, con un'oscillazione semantica che trova spiegazione nella necessità di nascondere e sottrarre alla vista ciò che abbiamo di più prezioso. Ciò che era positivo viene dunque “rimosso” e ritorna mutato di segno. Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), cit., pp. 269-277. Tale riflessione richiama, come è stato più volte notato, una precedente indagine dello stesso Freud sulla polisemia di certi vocaboli arcaici. Cfr. Id., *Significato opposto delle parole primordiali* (1910), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., pp. 62-71.

¹⁰ Cfr. S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 96-101.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 98.

¹² M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), in *Id., Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978, pp. 287-340.

¹³ Si prenda, per esempio, la risposta del Re Bianco al protagonista che gli domanda se la propria persona, in quel luogo, sia presente in carne e ossa o sia soltanto un'immagine: "Fa perfettamente lo stesso". Cfr. *ivi*, pp. 297-298. Altre esperienze narrative in cui Bontempelli adotta lo specchio come espediente per duplicare la realtà e offrirgliela a un'intensa dialettica con l'artificio sono contenute nella raccolta di racconti *Donna nel sole e altri idilli* (si pensi a *La donna dei miei sogni, Specchio, Quasi d'amore*). Cfr. *Id., Donna nel sole e altri idilli*, Mondadori, Milano 1928.

¹⁴ Nota Francesca Alinovi che lo specchio "offre l'occasione di duplicare il reale, di proiettarlo in un universo virtuale, indipendente dalle consuete coordinate spazio-temporali, dove il vero e il falso, l'esistenza e l'apparenza, il "qui" e l'altrove coincidono e si scambiano i ruoli". Cfr. F. Alinovi, *Cagnaccio di San Pietro*, in R. Barilli e F. Solmi, a cura di, *cit.*, p. 355.

¹⁵ Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), *cit.*, pp. 285-288. Si preferisce qui impiegare il termine di "doppio" nell'accezione più specifica e ristretta adottata da Stefano Ferrari, piuttosto che il meno connotato "sosia". Cfr. S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, *cit.*, p. 139.

¹⁶ Cfr. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, a cura di, *Donghi. Vita e opere*, Allemandi & C., Torino 1990, p. 189.

¹⁷ Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), *cit.*, pp. 288-290.

¹⁸ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), trad. it. Newton Compton, Roma 2008, p. 222. Cfr. S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, *cit.*, p. 114. Cfr. anche A. Carotenuto, *Freud il perturbante*, Bompiani, Milano 2002, pp. 10-11.

¹⁹ F. Fabbri, *cit.*, p. 188.

²⁰ M. Bontempelli, *Analogie* (1927), *cit.*, p. 22. Sarà opportuno ricordare come le posizioni di Bontempelli maturino già all'altezza del 1921, quando, chiamato da "Valori Plastici" a schierarsi in merito alla nota polemica sul Seicento, si dichiara sostanzialmente d'accordo con Giorgio De Chirico. Quest'ultimo infatti, nel numero precedente della rivista, rintraccia il vero "spirito italiano" nel Quattrocento e nella sua "pittura chiara e solida in cui figura e cose ap-

paiono come lavate e purificate e risplendenti d'una luce interna", piuttosto che nel bituminoso Seicento, indicato come il principio di un "verismo" che dev'essere fuggito a ogni costo. Si vede come in queste parole vi sia *in nuce* il programma del Realismo magico, a cui De Chirico riconoscerebbe senz'altro l'aura perturbante che i pittori del Quattrocento erano in grado di offrire: "i sogni di mezzanotte ed i magnifici incubi d'un Masaccio e d'un Paolo Uccello, si risolvono nella chiarezza immobile e nella trasparenza adamantina di una pittura felice e tranquilla ma che serba in sé un'*inquietudine*". G. De Chirico, *La mania del Seicento*, "Valori Plastici", III, 1921, n.3, pp. 60-62 (il corsivo è mio). Sull'argomento si legga l'importante contributo di Alessandra Borgogelli in A. Borgogelli, *Scipione e la riscoperta del Seicento*, in A.C. Toni, a cura di, *Scipione e la Scuola Romana*, atti del convegno, Macerata, 28-29 Novembre, Multigrafica editrice, Roma 1989.

²¹ N. Barbantini, 1924. *L'anno di Spadini*, in ID., *Biennali*, Venezia 1945, p. 56.

²² Cfr. M. McLuhan, *Dal cliché all'archetipo. L'uomo tecnologico nel villaggio globale* (1970), trad it. Sugarco Edizioni, Varese 1987. Per un'applicazione della dialettica cliché-archetipo al mondo dell'arte si veda R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età*

postmoderna, Bompiani, Milano 1981, p. 84. Una lettura del perturbante in linea con i presupposti teorici della citazione del passato sembra offrirli Remo Bodei, quando considera l'*unheimliche* nel suo rapporto con il tempo. Secondo Bodei, il tempo freudiano "consente la compresenza di permanenza e di successione, di spazio e di tempo", configurandosi come un peculiare cronotopo entro il quale il passato coesiste con il presente. Sarà proprio tale compresenza a creare i presupposti del perturbante, che corrisponderebbe a una sorta di "cortocircuito tra un tempo immobilizzato, congelato, della coscienza e lo *sviluppo ineguale*, il tempo diverso, che si è prodotto ad altri livelli dell'apparato psichico". Cfr. R. Bodei, *Psicologia del perturbante*, in L. Pizzo Russo, *Estetica e psicologia*, il Mulino, Bologna 1982, pp. 86-87. Se è vero che ormai non è più possibile pensare alla mente come a un contenitore "magico" capace di conservare qualsiasi traccia mnestica all'infinito, non sarà forse possibile vedere quell'ideale raccoglitore come una prefigurazione dello sconfinato deposito di immagini messo a disposizione dell'artista dai mezzi di riproduzione fotografica? D'altronde, nei movimenti revivalistici si dà quasi alla lettera un "ritorno del rimosso", a patto di non considerarlo in senso ontogenetico ma in un'ottica filogenetica, culturale.

²³ Cfr. V. Rivosecchi, *Nota al catalogo*, in M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, a cura di, cit., pp. 174-176.

²⁴ Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), cit., pp. 304-305.

²⁵ Per un'interpretazione della fotografia come mezzo per "presentare" la realtà, più vicino allo spirito del *ready made* duchampiano che alla classica rappresentazione artistica, si vedano almeno: R. Krauss, *Marcel Duchamp o il campo immaginario* (1980), in Id., *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. Mondadori, Milano 2000, pp. 67-85; C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Mondadori, Milano 2000.

²⁶ Cfr. M. Bontempelli, *Limiti della magia* (1928), in Id., *L'avventura novecentista*, cit., pp. 28-29.

²⁷ Si veda, *in primis*, il romanzo *La vita intensa*, ancora compromesso con i modi dell'"anti-romanzo" futurista, ma già in grado di fornire ottime prove di una narrazione che riflette su se stessa, come accade nell'ultimo racconto dell'opera, *Romanzo dei romanzi*. Cfr. M. Bontempelli, *La vita intensa* (1920), in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 5-146.

²⁸ Cfr. Id., *Minnie la candida* (1927), Liberilibri, Macerata 2005.

²⁹ Cfr. R. Barthes, *Il messaggio fotografico* (1961), in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, trad. it. Einaudi, Torino 1985, pp. 6-21.

³⁰ F. Menna, *Arte e fotografia*, "Figure. Teoria e Critica dell'Arte", III, 1985, n. 10-11.

³¹ Ibidem.

³² F. Callari, *II Quadriennale d'arte nazionale. Studio critico* (1935), riportato in M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, a cura di, cit., p. 91.

³³ V. Guzzi, da "Nuova Antologia", riportato in M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, a cura di, cit., p. 95.

³⁴ L. Sinisgalli, *Antonio Donghi* (1942), riportato in M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, a cura di, cit., pp. 105-106.

³⁵ Si veda R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), trad. it. Einaudi, Torino 2003, in particolare pp. 95-96.

³⁶ M. Bernardi, da "La Stampa", riportato in M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, a cura di, cit., p. 95.

³⁷ Per una sintesi informata dell'*affaire* Oppi si legga M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, cit., pp. 337-339.

³⁸ M. Sarfatti, *Daguerre non ha colpa*, "Il Popolo d'Italia" (1926), riportato in M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, cit., p. 339 (corsivo mio).

³⁹ C.E. Oppo, riportato in M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, cit., p. 339.

⁴⁰ F. Trombadori, riportato in M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, cit., p. 339.

⁴¹ L. Venturi, Il caso Oppi, "Il Secolo" (1926), riportato in M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, cit., p. 339.

⁴² In proposito, Menna sembra prefigurare il sorgere di un'intenzione metalinguistica della pittura che troverà nell'Iperrealismo statunitense il suo estremo approdo. Cfr. F. Menna, *Arte e fotografia*, cit. Se può sembrare azzardato rintracciare nel Realismo magico i semi delle riflessioni metalinguistiche dell'Iperrealismo, si consideri l'operazione similmente anticipatoria compiuta nel 1926 da Fortunato Depero nei confronti della Pop Art. Con *Squisito al selz*, esposto nel medesimo anno alla Biennale di Venezia, Depero crea un "quadro pubblicitario", ossia un dipinto a tutti gli effetti nel quale la pittura funge "da lente di ingrandimento dell'immagine mediatica, atta ad analizzarla, a frugare nelle sue strutture formali e comunicative", dimostrando una qualità riflessiva approfondita in seguito negli anni della Pop. Non sembra allora improbabile che le migliori forze degli anni Venti comincino a considerare la pittura per sondare l'iconosfera già affollata da ogni sorta di cliché. Cfr. G. Bartorelli, *Depero, Balla, Dottori e il "quadro pub-*

blicitario". Un tema emergente nella pittura futurista della Biennale del 1926, LV, "Il Verri", 2010, n. 42.

⁴³ Risulta molto chiara a tal proposito la posizione di Jean Clair, che, per contrasto, vede nell'eccessiva distanza tra la realtà e la rappresentazione il motivo per cui un certo Surrealismo non genera il perturbante: "c'est bien de cet écart de la représentation par rapport au réel, en tant qu'il est minimal et qu'il ne porte pas atteinte à la crédibilité du représenté, que naît l'Unheimliche. [...] C'est de ce point de vue que le surréalisme ne comporte aucune élément d'Unheimliche". Cfr. J. Clair, *Metafisica et Unheimlichkeit*, cit., p. 29.

⁴⁴ F. Fergonzi e C. Gian Ferrari, *Cagnaccio di San Pietro. Un quadro ritrovato*, Charta, Milano 2009, p. 14.

⁴⁵ Ivi, p. 15.