

senzacornice

Rivista online di arte contemporanea e critica

ISSN 2281-3330

<http://rivista.senzacornice.org/#!/archivio>



[Rosalind Krauss e il corpo nella fotografia surrealista: dall'informe all'identità di genere, verso un'arte femminista](#)

Andrea D'Ammando

Tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta, nell'ambito degli studi critici sul Surreali...

[Leggi](#)



[#CSS / Conversazioni site specific](#)

Valeria Farill

Inizia, con le due interviste e Paolo Parisi e Paolo Masi, tra i fondatori dello storico spazio Base / Pr...

[Leggi](#)



[Antony Gormley: Redefining the Body, Restructuring the Space](#)

Ekaterina Kochetkova

The present paper touches upon certain aspects in the work of Sir Antony Gormley (born in London i...

[Leggi](#)



[Unbodied: Critical Representations of the Human Body in Latin American Contemporary Art](#)

Renato Bermudez Dini

[Leggi](#)



[Il corpo: elemento performativo della pratica espositiva surrealista tra gli anni Trenta e Quaranta](#)

Caterina Caputo

Era il 6 gennaio 1938 quando Paul Eluard scriveva all'amico surrealista Roland Penrose: «[...] on est ...

[Leggi](#)

Il corpo: elemento performativo della pratica espositiva surrealista tra gli anni Trenta e Quaranta

di Caterina Caputo

Era il 6 gennaio 1938 quando Paul Eluard scriveva all'amico surrealista Roland Penrose: «[...] on est débordé pour les travaux de cette exposition qui sera quand même la plus *extraordinaire* qu'on ait jamais vue».¹ La mostra alla quale Eluard si riferiva era la famosa *Exposition Internationale du surréalisme* allestita negli spazi della galleria Beaux-Arts di Georges Wildenstein, in Rue du Faubourg Saint-Honoré a Parigi. Il poeta, insieme ai colleghi André Breton, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray e Wolfgang Paalen, era tra i membri della commissione organizzatrice. L'esposizione per l'audacia dell'allestimento verrà effettivamente annoverata come una tra le più «*extraordinaire*» che i surrealisti abbiano mai ideato fino a quel momento.² Negli anni precedenti il gruppo bretoniano aveva già progettato ardite mostre,³ ma questa, per la peculiarità dei contributi, è il capolavoro surrealista più complesso: opere ed allestimento museografico contribuiscono alla creazione di una vera e propria installazione totale, oltre che di una performance collettiva.⁴ La fruizione avveniva non soltanto da un punto di vista visivo, ma anche tattile, olfattivo e sonoro, in un coinvolgimento sensoriale onnicomprensivo. Senza addentrarsi nella descrizione dell'allestimento, già ampiamente narrato in recenti studi,⁵ è interessante soffermarsi sulla performance, *medium* che a diviene un vero e proprio compendio delle esposizioni internazionali surrealiste.⁶

L'atto performativo della mostra parigina del 1938 era stato programmato principalmente da Dalí ed andato in scena la sera del *vernissage* con il titolo emblematico *L'Acte manqué* [fig. 1].⁷ Intorno alla mezzanotte Hélène Vanel irrompeva nella sala principale brandendo un gallo vivo ed inscenando una

seducente danza che traeva ispirazione dagli studi sull'isteria del medico Charcot.⁸ L'ammaliante ballerina, quasi svestita, danzava tra le piccole piscine ed i letti allestiti nella sala principale, in un'azione provocatoria che causava schizzi d'acqua sul pubblico. Il compito della Vanel era mettere in scena due personaggi femminili cari all'immaginario surrealista: da un lato la donna isterica, dall'altro la sensuale maga ammaliatrice che immolava incantesimi sui presenti. La performance si muoveva quindi su due poli semantici opposti ma complementari: scienza/psicoanalisi e mistero/spiritismo, ossia ragione ed ignoto.

Quella del 1938 non è però la prima azione performativa surrealista, già nel 1936 in occasione della *International Surrealist Exhibition* di Londra il gruppo aveva organizzato una sorta di *happening*. L'idea fu del poeta inglese David Gascoyne, ma la messa in pratica anche questa volta era opera di Dalí.⁹ La matrice daliniana emerge in modo inconfutabile dal titolo stesso dell'evento, *The Phantom of Sex-Appeal* [fig. 2], esplicito richiamo del dipinto *Le spectre du Sex-Appeal* (1934) esposto, in concomitanza con la mostra internazionale, alla personale di Dalí presso la londinese Reid & Lefevre Gallery.¹⁰ La performance *The Phantom of Sex-Appeal* prevedeva che una figura femminile, interpretata da Sheila Legge, si muovesse con fare spettrale per Trafalgar Square, ossia la piazza adiacente le New Burlington Galleries dove la collettiva surrealista aveva luogo.¹¹ L'aspetto fantasmatico della donna era ricreato attraverso un mirato travestimento che rimanda inconfutabilmente all'immaginario iconografico e simbolico daliniano.¹² Sheila Legge indossava un lungo vestito bianco, il volto ricoperto di rose e in mano una gamba di legno, indice del suo stesso cognome (*Legge-leg*).¹³ I quotidiani inglesi dell'epoca riportano la presenza oltre che della gamba del manichino anche di una bistecca di suino, dettaglio non utilizzato e probabilmente divulgato dallo stesso Dalí per dare ancora più eco mediatica all'evento.¹⁴ La performance si tenne prima dell'esposizione e durante il *vernissage*, in occasione del quale furono inoltre predisposte varie installazioni ed azioni disturbanti, come l'introduzione di suoni ed odori.¹⁵ Tra le sale delle New Burlington Galleries oltre alla Legge si muoveva il poeta Dylan Thomas, il quale, con in mano delle tazze da tè, si fermava tra i presenti e domandava educatamente e maliziosamente: «Do you like it weak or strong?». Intanto

un'aringa appuntata su uno degli oggetti di Miró emanava un odore nauseabondo, mentre un campanello elettrico disturbava ritmicamente gli uditori durante le conferenze tenute dai membri del gruppo surrealista, tra le quali l'intervento di Dalí, *Authentic Paranoiac Phantoms*, fece particolare scalpore.¹⁶ Il pittore si presentò vestito da sommozzatore con due cani al guinzaglio in una mano e una stecca da biliardo nell'altra,¹⁷ mentre un grande casco ne celava il volto e non consentiva al pubblico di comprendere la presentazione, così il mecenate e collezionista Edward James, seduto davanti all'amico, ripeteva in traduzione il discorso altrimenti incomprensibile.¹⁸

Pochi anni dopo, nel 1940 André Breton, Wolfgang Paalen e il poeta peruviano César Moro organizzarono una nuova esposizione internazionale, questa volta oltre oceano, a Città del Messico, nella Galería de Arte Mexicano.¹⁹ La mostra, come l'esposizione londinese, ma diversamente da quella parigina del 1938, proponeva un allestimento tradizionale caratterizzato da una forte presenza di dipinti [fig. 3].²⁰ Un evento performativo intitolato *Apparizione della grande sfinge della notte* venne messo in scena la sera dell'inaugurazione alle undici: Isabel Marín compariva nella galleria con indosso una vestaglia bianca e il volto celato da una grande maschera a forma di farfalla ispirata al dipinto di Paalen, *Toison d'or* (1937).²¹ Ancora una volta il travestimento aveva lo scopo di richiamare un'opera specifica e riproporre precise simbologie a essa correlate.

A seguito dell'esilio americano di molti esponenti del gruppo bretoniano a causa della guerra, nel 1942 fu organizzata a New York, al Whitelaw Reid Mansion, la mostra *First Papers of Surrealism*, una grande collettiva che può essere considerata la prima esposizione internazionale surrealista negli Stati Uniti.²² Gli ideatori furono Breton e Duchamp. L'allestimento torna a essere audace e la performance prevista per l'inaugurazione si presenta come atto di disturbo e tentativo di riconfigurazione delle nozioni di fruizione-ricezione dell'oggetto artistico. L'azione consisteva nell'irruento arrivo di un gruppo di bambini il cui ruolo era quello di giocare nella galleria, che così da spazio espositivo si trasformava temporaneamente in arena di gioco.²³ Il gruppo, capitanato dall'undicenne Carroll Janis, figlio del collezionista Sidney Janis, era composto da sei ragazzi vestiti da baseball, basketball e football che si lanciavano una palla, mentre sei ragazze saltavano e giocavano a campana. Nessuna distinzione o

separazione vi era tra i *performers* e il pubblico, il quale, distratto dal gioco, era chiamato con grande sforzo a fruire delle opere esibite che, oltretutto, furono appese alle pareti al di là di una complessa installazione composta da fitti fili che complicavano ulteriormente la visibilità [fig. 4].²⁴

Da un punto di vista epistemologico, a differenza di quanto era avvenuto nei movimenti d'avanguardia degli anni Venti,²⁵ la performance surrealista degli anni Trenta e Quaranta non può essere interpretata quale mera teatralizzazione ed espediente per garantire la presenza tangibile dell'artista nella società. La provocazione, insita in ogni avanguardia, diventa ora un mezzo per giungere alla messa in discussione dei metodi di fruibilità dell'oggetto artistico, ed un modo per rivalutare i criteri di decodificazione del messaggio estetico. Per questo, per essere realmente compresa l'azione surrealista deve essere contestualizzata all'interno dei nuovi intenti programmatici del gruppo, in particolare l'approccio all'oggetto e l'esigenza di internazionalizzazione maturata dal movimento.²⁶

L'interesse verso l'oggetto si concretizzò da un punto di vista espositivo nella mostra inaugurata alla galleria Pierre Colle il 7 giugno 1933, considerata, nei più recenti studi, antesignana delle grandi esposizioni universali surrealiste di poco successive.²⁷ La rivoluzione copernicana che il gruppo attua con l'introduzione dell'oggetto surrealista, è lucidamente colta da René Crevel, che a chiusura della recensione redatta per *Vu* scrive della mostra in corso da Colle: «Grâce au surréalisme, il n'y a plus de cloisons étanches entre les choses et leurs reflets dans l'homme. Un pont de mouvantes images fait la navette du sujet à l'objet, permet au premier de transformer le second et vice versa».²⁸

Le parole di Crevel presagiscono quello che nel 1933 è solo agli esordi. Con l'introduzione, infatti, della performance avviene un ulteriore passaggio poiché non vi è più solo una trasmutazione reciproca tra soggetto ed oggetto, ma entra in scena un terzo fattore, il corpo. Con l'azione performativa l'oggetto si fa corpo del *performer*, e questo necessita di una diversa decodificazione del messaggio cui prima solo l'oggetto era il canale semiotico. Questo ribaltamento percettivo, teorizzato qualche anno dopo da Maurice Merleau-Ponty nel testo *La fenomenologia della percezione* (1945), merita di essere approfondito.²⁹ In questo volume il filosofo francese realizza una preliminare considerazione sull'esperienza percettiva a discapito dei pregiudizi empiristici ed

intellettualistici dell'epoca ed imposta una fenomenologia in cui il coinvolgimento nel mondo diviene condizione necessaria per la conoscenza.³⁰ Nella sua dissertazione il corpo, poiché luogo dell'appropriazione dello spazio e degli oggetti, si veste di una funzione epistemologicamente necessaria per la conoscenza stessa.³¹ Questo nuovo approccio alla corporeità e alla percezione schiude quel rapporto di connivenza in cui attraverso i sensi l'uomo si relaziona all'essere. È in tale processo conoscitivo che l'atto fisico surrealista può essere letto come elemento di conoscenza e di fattuale presenza nel mondo delle significazioni artistiche. Infatti l'elemento che accomuna tutte le azioni surrealiste è proprio la funzione delegata al corpo dei *performers*, i quali divengono contenitori attivi, depositari di simbologie fino ad allora confinate alle sole opere d'arte. Il corpo, nell'atto performativo del gruppo bretoniano, si fa indice peirciano di strati di significati sedimentati nell'immaginario poetico collettivo del movimento stesso.

La performance di per sé problematicizza i convenzionali concetti di trasmissione e ricezione dell'oggetto artistico, il quale, nel momento in cui per trasmutazione risulta veicolato dal corpo stesso del *performer* diviene irrimediabilmente anche soggetto. Quello che avviene è un profondo trasferimento semantico, dove fondante è la trasmissione (e ricezione) percettiva del fenomeno eidetico.³²

Un secondo elemento legato alla performance surrealista meriterebbe di essere approfondito con maggiore attenzione, ossia l'indiscutibile compito mediatico-pubblicitario che l'evento rivestiva nella commercializzazione delle opere d'arte, di cui i surrealisti erano grandi esperti e promotori.³³ È importante ricordare che le grandi esposizioni internazionali surrealiste rappresentavano un fondamentale momento di vendita delle opere esibite ed un'essenziale occasione di visibilità per gli stessi artisti. Di fatto, se analizzate da questo punto di vista le performance diventano vere e proprie vetrine pubblicitarie temporanee.

Didascalie immagini:

1. Hélène Vanel nella performance *L'Acte manqué* all'*Exposition internationale surréaliste*, Parigi, Galerie Beaux-Arts, 1938.
2. Copetina dell'*International Surrealist Bulletin*, n. 4, 1936. Sheila Legge fotografata nelle vesti di *The Phanton of Sex-Appeal*.
3. Fotografia della *Exposición Internacional del Surrealismo*, Galería de Arte Mexicano, Città del Messico, 1940.
4. Allestimento di Marcel Duchamp per la mostra *First Paper of Surrealism*, Withlaw Reid Mansion, New York, 1942.

* Questo breve articolo nasce in parallelo alla mia ricerca di dottorato attualmente in corso presso le Università di Firenze, Pisa e Siena (*La London Gallery: strategie di mercato e divulgazione dell'arte surrealista tra il 1938 ed il 1951*, tutor: prof. Alessandro Nigro).

¹ Lettera di Paul Eluard a Roland Penrose, 6 gennaio 1938 (Edimburgo, Roland Penrose Archive). Il corsivo è dell'autrice.

² Per approfondimenti sull'Esposizione internazionale surrealista parigina del 1938, cfr. George Hugnet, "L'Exposition surréaliste internationale de 1938", *Preuves*, 91, settembre 1958, pp. 38-47; Annabelle Görgen, *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung-Die Ausstellung als Werk*, Schreiber, München, 2008; Annabelle Görgen, "Exposition internationale du surréalisme 1938", in Didier Ottinger (a cura di), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Gallimard, Paris, 2013, pp. 81-97.

³ Cfr. *Exposition surréaliste. Peintures, dessins, sculptures, objets, collages*, Parigi, Galerie Pierre Colle, 1933; *Exposition surréaliste d'objets*, Parigi, Galerie Charles Ratton, 1936; *The International Surrealist Exhibition*, Londra, New Burlington Galleries, 1936; *Surrealist Objects & Poems*, Londra, London Gallery, 1937.

⁴ Cfr. Annabelle Görgen, "Exposition internationale du surréalisme", in Didier Ottinger (a cura di), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, cit., pp. 81-97; Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, MIT Press, Cambridge-London, 2003, pp. 20-101.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, cit.

⁷ Per approfondimenti sull'*Acte manqué* di Hélène Vanel e sulle interpretazioni che sono state date di questa performance, cfr. Maria Rosa Lehmann, "L'Acte manqué (1938): Le surréalisme entre folie et performance - Un corps placé sous le signe de l'histérie", *AIC*, n. 17, 2016, pp. 47-56.

⁸ Nel 1928 Breton e Aragon avevano pubblicato un articolo su *La Révolution Surréaliste* accompagnato da fotografie tratte dai volumi sull'isteria di Charcot. Il richiamo visivo tra il travestimento della Vanel e le donne immortalate in queste fotografie è inconfutabile; cfr. André Breton, Louis Aragon, "Le cinquantenaire de l'histerie", *La Révolution Surréaliste*, 11, 1928, pp. 20-22.

⁹ Cfr. Annabelle Görgen, "Discovering, Collecting, Staging, Selling the Marvellous", in *Surreal Encounters. Collecting the Marvellous*, National Galleries of Scotland, Edinburgh, 2016, pp. 35-37.

¹⁰ Per maggiori approfondimenti sull'utilizzo della performance come strategia pubblicitaria si rimanda alla mia tesi di dottorato; cfr. Caterina Caputo, *La London Gallery: strategie di mercato e divulgazione dell'arte surrealista*, cit.

¹¹ Per maggiori approfondimenti sulla performance di Sheila Legge, cfr. Silvano Levy, *Sheila Legge Phantom of Surrealism*, Dark Windows, Rhos-on-Sea, 2014.

¹² I richiami iconografici daliniani nella performance sono molteplici. A questo proposito si vedano le opere di Dalí: *Woman with Head Roses* (1935), *Three young surrealist women holding in their arms the skins of an orchestra* (1936), *Necrophilic spring* (1936), *Double énigme* (1936), *Study of three figures* (1934), solo per citare qualche esempio.

¹³ Silvano Levy ricorda come Dalí già da alcuni anni fosse interessato ai soggetti acefali e ai fantasmi, numerosi infatti i dipinti eseguiti tra il 1934 ed il 1936 che presentano queste iconografie; cfr. Silvano Levy, *Sheila Legge*, cit., pp. 45-50.

¹⁴ La performance fu preventivamente anticipata dalla stampa per pubblicizzare la mostra, dato che evidenzia l'intento mediatico che tali azioni rivestivano per il gruppo surrealista.

¹⁵ La derivazione dadaista delle prime performance surrealiste è stata ampiamente descritta da RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, (1988), Thames & Hudson, London, 2014, pp. 75-96.

¹⁶ Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Ashgate, Aldershot, 1999, p.76.

¹⁷ L'iconografia del sommozzatore con animale al guinzaglio verrà ripresa da Dalí nel padiglione *Dream of Venus* allestito al *New York World's Fair* nel giugno 1939. L'edificio era caratterizzato da un'esuberante facciata che introduceva il pubblico all'eccentrico allestimento interno dove erano previste tutta una serie di performance che avevano come protagoniste donne in costume che eseguivano danze. La mostra, ideata da Dalí con l'ausilio della Levy Gallery, va considerata come la creazione eccentrica di un artista che da sempre ambiva alla sovversione delle canoniche nozioni di arte e realtà, ma soprattutto come una colossale trovata pubblicitaria sia per l'artista che per la galleria di Julian Levy che ne esibiva in quel momento le opere. Cfr. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, cit., pp. 104-163.

¹⁸ Michel Remy, *Surrealism in Britain*, cit., p.76.

¹⁹ Per tutti gli approfondimenti relativi all'esposizione internazionale surrealista in Messico, cfr. Daniel Garza Usabiaga, "André Breton, Surrealism and Mexico, 1938-1970. A critical Overview", *Arara*, n. 10, 2011, pp. 1-20; *Surrealism in Latin America: Vivismo Muerto*, Getty Publications, Los Angeles, 2012.

²⁰ Daniel Garza Usabiaga, "André Breton, Surrealism and Mexico", cit., p. 8.

²¹ Un'interessante lettura di questo dipinto è stata realizzata da Kent. L. Dickson, "Surrealist Views, American Landscapes. Notes on Wolfgang Paalen's Ruin Gazing", *Journal of Surrealism and the Americas*, n. 8, 2014, pp. 66-68.

²² Cfr. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, cit., pp. 164-197.

²³ David Hopkins, "Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942", *Tate Papers*, n. 22, autunno 2014, pp. 1-28.

²⁴ David Hopkins considera la performance di Duchamp precorritrice delle performance neo-avanguardiste degli anni Sessanta; cfr. David Hopkins, "Duchamp, Childhood", cit., p. 25.

²⁵ Cfr. RoseLee Goldberg, *Performance Art*, cit., p. 8.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. Emmanuel Guigon, "Exposition surréaliste. Peintures, dessins, sculptures, objets, collages, 1933", in Didier Ottinger, cit., pp. 77-71.

²⁸ René Crevel "Exposition surréaliste", *Vu*, 1933, cit. in Emmanuel Guigon, "Exposition surréaliste", cit., p. 68.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. Salvatore Prinzi, "Il 'proprio' del corpo proprio, tra Merleau-Ponty e il surrealismo", in Vincenzo Cuomo, Aldo Meccariello (a cura di), *Corpi, teorie, pratiche e arti dei corpi del Novecento*, Kainos, Lecce, 2013, pp. 13-42.

³² Per Husserl il fenomeno non designa semplicemente il modo di apparire delle cose al soggetto, ma anche le cose stesse in quanto si danno nei fenomeni. Per maggiori approfondimenti, cfr. Vincenzo Costa, Elio Franzini, Paolo Spinicci, *La fenomenologia*, PBE, Torino, 2002.

³³ Cfr. Annabelle Görgen, "Discovering, Collecting, Staging", cit., pp. 35-37.