

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA
Corso di Laurea in Psicologia

P. BONAIUTO

G. BARTOLI BONAIUTO

M. MASSIRONI

FENOMENI D'INCONGRUITA', STRUTTURA E SIGNIFICATO
NELLE OPERE DI RENE' MAGRITTE

Cattedra di Psicologia generale III, Università degli Studi

Roma - 1979

Indice

1. I fenomeni d'incongruità nelle opere di René Magritte
2. Struttura e significato ne "La camera d'ascolto" (1952)
3. Le interpretazioni psicoanalitiche precedenti
4. L'esame comparato delle opere, degli scritti e delle notizie biografiche
5. Conclusioni

(*) La presente relazione è stata esposta, con proiezione di diapositive e successiva discussione, presso la sede dell'Associazione Culturale "Lo Spazio", Roma, nel corso di un seminario di ricerca (1973).

1. I fenomeni d'incongruità nelle opere di René Magritte (*)

Da qualche tempo alcuni settori della critica d'arte e determinati circoli culturali, ad impronta letteraria, filosofica e ideologica caratteristiche, anche nel nostro Paese, impiegano volentieri certi termini riguardo allo studio delle rappresentazioni concrete, del mondo dei segni e delle loro immagini: come il termine di "iconologia"; ed eventualmente altri, come "semiologia", "ricerca formale", "studio dell'illusione", ecc.; promuovendo varie iniziative che a tali termini s'intitolano.

Può sorgere facilmente il problema dei rapporti con la psicologia, che d'immagini, di segni e d'illusioni si è sempre occupata.

I metodi che ci sono offerti da questa disciplina scientifica in corso di rapido sviluppo e così differenziata al suo interno, sono molteplici. Accanto alle ipotesi ed alle procedure di derivazione fenomenologica o psicoanalitica, vi sono le pressanti indicazioni che nascono dalle applicazioni della metodologia sperimentale più generale. Come si può infatti parlare di studio scientifico dell'immagine o del segno, quando non si sottopongono queste realtà, una volta individuate, a delle variazioni sistematiche; o quando le caratteristiche, le condizioni e le conseguenze delle immagini, lungi dall'essere osservate sistematicamente, sono - in gran parte - sistematicamente non osservate?

In ciò le iconologie psicologiche e quindi scientifiche devono differenziarsi da quelle basate sopra altri metodi ed eventualmente sopra altre intenzioni.

Attraverso alcuni precedenti lavori (1) abbiamo presentato quello che ci è sembrato da tempo un produttivo approccio sperimentale allo studio dell'immagine, ed abbiamo parlato della opportunità di un'integrazione di procedimenti, con un particolare riferimento al tema delle immagini conflittuali o "incongrue".

(*) La presente relazione è stata esposta, con proiezione di diapositive e successiva discussione, presso la sede dell'Associazione Culturale "Lo Spazio", Roma, nel corso di un seminario di ricerca (1978).

Vedremo ora qualche altro esempio d'indagine iconologica che combina l'approccio fenomenologico, le tecniche sperimentali e le osservazioni psicanalitiche: nuovamente sul tema della raffigurazione incongruente. Torneremo così a prendere in esame alcune opere pittoriche che ben si collegano a questo tema: fra cui, soprattutto, dipinti recenti e meno recenti di Renè Magritte; il noto pittore surrealista di nazionalità belga (1898 - 1967), del quale ci siamo occupati anche in altre sedi (2).

Le rappresentazioni incongruenti sono quelle che, pur con, fermando alcune aspettative dell'osservatore, ne contraddicono vistosamente certe altre, riguardo ad una o più qualità fenomeniche. Per esempio, un'illustrazione incongruente secondo la grandezza, contiene figure o parti di figura rappresentate secondo una "scala" che si discosta - per eccesso o per difetto, a proposito di lunghezze, superfici o volumi - dalla "scala" con cui sono rappresentate altre figure o parti di figura peraltro coesistenti, nella medesima illustrazione; e ciò tenendo conto degli schemi conoscitivi consolidati, dei modelli concettuali "normali", cui l'osservatore tende. L'evidenza dei fenomeni d'incongruità, il loro carattere sorprendente e talvolta perfino violentemente dissonante, contribuiscono anzi a rivelare la stessa esistenza e la forza di tali schemi o modelli mentali, che noi possediamo, che via via ci formiamo - in quanto concetti - controllandoli e riplasmandoli: anche e soprattutto in modo automatico, non consapevole (3).

Nell'iconografia pittorica e grafica l'incongruità di grandezza è stata adoperata come uno strumento efficace, pur in tempi molto lontani, specialmente con riferimento ai rapporti dimensionali tra figure umane e animali (sovente con ruoli fortemente simbolici). Ce lo testimoniano, ad esempio, certi particolari degli affascinanti dipinti di Hieronymus von Haak, detto Bosch (XV Sec.).

Si veda, fra le altre, l'opera "Il giardino delle delizie", custodita presso il Museo del Prado di Madrid: nel pannello centrale, certe figure umane di bagnanti sono rappresentate adiacenti ad uccelli di varia specie (fra cui una civetta), ma questi volatili vengono raffigurati su scala molto maggiore rispetto alle figure umane (4).

Nei dipinti medioevali, del resto, compariva frequentemente la raffigurazione di personaggi coesistenti, rappresentati me-

dianze scale dimensionali differenti, in proporzione alla loro importanza (5). In simili casi una simbologia più o meno palese rende ragione di quelle che, diversamente, possono apparire appunto come forti incongruenze dimensionali.

Nelle incisioni a carattere illustrativo e satirico, dal '700 ai primi del '900, troviamo degli esempi, anche collegati a precisi riferimenti letterari: come in certe tavole del Breviere, stampate a corredo dei "Viaggi di Gulliver" di J. Swift; o come nelle tavole di Gustave Doré, ispirate rispettivamente all'"Inferno" di Dante, al "Gargantua e Pantagruel" di F. Rabelais o alle "Favole" di J. De La Fontaine (6). Qualche esempio interessante si reperisce anche in Grandville, pseudonimo di Jean J.J. Gérard: come nel disegno "Un cane che porta a passeggio il suo uomo", dal volume "Un autre monde", del 1844. Oppure in Heinrich Kley, del quale è notevole "L'età pericolosa", del 1912. Anche in questi casi notiamo come la didascalia consenta di "spiegare" la composizione, giustificando e con ciò attenuando quella che, altrimenti, può apparire come una vistosa incongruità dimensionale.

René Magritte ha impiegato diversi tipi d'incongruità nelle sue realizzazioni grafiche e pittoriche. Tenendo conto della classificazione delle configurazioni incongrue secondo singole qualità fenomeniche, a proposito di ciascuna delle quali può realizzarsi contraddizione di aspettative (8), dobbiamo notare riguardo alle opere di Magritte rilevanti esempi di vario genere, di cui daremo ora un breve sommario.

Vi sono casi d'incongruità cromatica, come ne "La magia nera" del 1933-1935: ove un nudo femminile si presenta turchino nella parte superiore, rosa in quella inferiore, con sfumature di transizione graduale nella zona di passaggio fra le due tinte. Oppure, ancora, come ne "Il raccolto" del 1943-1944, ove differenti zone del corpo, in un nudo che riposa, presentano tinte contrastanti: rosso, verde, azzurro, giallo, oltre al rosa incarnato: contraddicendo la sostanziale omogeneità cromatica della pelle umana. Ancora è da citare a questo riguardo l'interessante dipinto intitolato "Anna Maria Crowet", del 1956, ove sono invertiti i normali rapporti chiar scuriali rispetto ad una sorgente d'illuminazione - una candela - che appare a sua volta irradiare una sorta di luce nera.

Viene pure esemplificata, in altre opere, l'incongruità di forma, come nel noto dipinto "Prospettiva: M.me Recamier de

David", del 1950 . che raffigura una bara flessa ad angolo retto, disposta sopra una "dormeuse" della quale segue la concavità . E' noto che da quest'opera Magritte trae anche una scultura in bronzo, con una bara a grandezza naturale, così incongruamente sagomata ("Madame Récamier", 1968, Musée National d'Art Moderne, Paris, . Vi è coerenza con la posizione solitamente assunta da una persona assisa sulla "dormeuse"; e vi è contraddizione vistosa con altri aspetti della nostra esperienza.

E' ben ottenuta in altri dipinti l'incongruità di com- posizione, che trova una raffigurazione paradigmatica e quasi didattica nel quadro "La spiegazione", del 1952 : nel quale viene esibito il risultato della fusione di parti prese da contesti normalmente eterogenei e non continui, come la metà inferiore d'una bottiglia e la punta d'una grossa carota (a sua volta ulteriormente ingrandita); oggetti peraltro rappresentati anche integri, normalmente composti e fra loro divisi, sulla sinistra del quadro.

Non mancano esempi d'incongruità di posizione: attestati dal dipinto "La riproduzione vietata", del 1937-1939 nel quale l'immagine d'un uomo riflessa in uno specchio è parallela anzichè speculare rispetto a quella del medesimo personaggio, visto di spalle. Altri esempi pertinenti sono quelli di "Golconda" (1953;): ove sono raffigurati numerosissimi signori in bombetta, in posizione eretta, rigorosamente verticali, ma sospesi per aria scaglionati con omogenea densità come gocce di pioggia. Oppure si può vedere a questo proposito "Le chant de l'orage" (1937 .), ove viene rappresentata una nuvola nell'ultimo luogo in cui ci aspetteremmo di trovarla; e cioè posata su un prato, al di sotto della pioggia che cade.

L'incongruità nella natura del materiale costitutivo degli oggetti, è reperibile esaminando il dipinto "L'idolo" (1965;), ove ci viene mostrato in pieno volo un gabbiano, peraltro pietrificato (9).

Un caso particolare è poi quello dell'incongruità di grandezza, alla quale l'artista ha fatto ricorso in diverse opere; le quali esemplificano proprio differenti modi di allestire una configurazione incongruente sotto l'aspetto dimensionale. Il caso ormai più noto è quello de "La camera d'ascolto", un dipinto ad olio del 1952 .), nel quale l'osservatore vede solitamente una mela gigantesca contenuta entro una camera,

provvista di finestra. Su tale dipinto, e sugli interessanti sviluppi che possono ottenersi modificando la natura dell'oggetto incluso ed altre variabili importanti della raffigurazione, è già stata fatta convergere particolarmente l'attenzione da uno di noi attraverso quello studio sistematico che è stato altrove ampiamente descritto (P. Bonaiuto, 1978a, 1978b) (10) ed al quale ci richiameremo anche nella circostanza del presente lavoro. E' anzi a quello studio iniziale che si devono il rilievo e l'interesse che hanno assunto, anche nell'impostazione del presente lavoro, in particolare i fenomeni dell'incongruità di grandezza; di cui intendiamo esplorare ora più dettagliatamente alcuni addentellati iconologici ed il problema del significato; con particolare riferimento alla vita e all'opera di Renè Magritte.

2. Struttura e significato ne "La camera d'ascolto" (1952).

Questo dipinto ad olio, delle dimensioni di cm. 45x54,7 (fig. 14), rappresenta mediante ombreggiature, colori appropriati e particolari realistici, l'interno di una camera; che viene raffigurata secondo una prospettiva efficace (si possono rintracciare a questo proposito due punti di fuga: uno superiore, prolungando i contorni del soffitto; ed uno inferiore, prolungando i lati del pavimento).

La parete destra della stanza appare nuda; la parete sinistra include anche una finestra, con i relativi infissi. Attraverso i vetri si nota un paesaggio esterno piuttosto brullo, comprendente un terreno pianeggiante con radi ciuffi di vegetazione ed il cielo molto omogeneo. Il soffitto è arricchito da una cornice di stucco; il pavimento appare costituito da 22 assi di legno, orientate verso l'osservatore e delle quali è ben visibile la venatura. E' raffigurato anche lo zoccolo del pavimento.

La mela situata all'interno appare, per il suo colorito verde uniforme, come non completamente matura. Si tratta, a quanto pare, di un frutto della varietà detta "Grannie Smith": esso è commestibile, con un sapore leggermente aspro ma generalmente gradevole, quando la buccia è ancora verde, come in questo caso; ma quando la maturazione è lasciata proseguire la buccia diviene giallo-rosea.

La mela è fornita di picciolo; e consente l'esperienza dell'incongruità di grandezza in quanto, mentre poggia sul pavimento, appare sfiorare con la sua superficie anche le pareti laterali ed il soffitto della medesima camera.

Come è stato fatto notare nel lavoro precedente, cui abbiamo già fatto riferimento (11), sarebbero possibili per l'osservatore più soluzioni percettive, tutte piuttosto incongruenti.

Secondo la prima, viene percepita una mela enorme, racchiusa entro una camera di grandezza consueta.

Oppure, potrebbe trattarsi di una mela di dimensioni normali, chiusa dentro una piccolissima stanza, quale potrebbe essere una camera in miniatura, facente parte di una casa-giocattolo.

Ancora, potrebbe configurarsi una soluzione di compromesso, vale a dire quella di una mela alquanto più grande

del consueto, circondata da una cameretta, da un vano ridotto - delle dimensioni di una cassa - pure con le apparenze di camera.

Nel primo caso, tutta l'incongruità dimensionale viene attribuita all'incluso, cioè alla mela. Nel secondo caso, sarebbe conferita all'includente, vale a dire alla camera. Nel terzo caso l'incongruità verrebbe distribuita, in modo più o meno equivalente, sull'incluso e sull'includente.

Il dipinto è stato però costruito in modo che soltanto la prima soluzione finisce per emergere. Pressoché là totalità degli osservatori, quando ha occasione di esaminare sia direttamente il dipinto, sia una buona riproduzione (anche in bianco e nero), vede esclusivamente la prima soluzione. Le altre due possibilità e la conseguente ambiguità furono notate solo attraverso la riflessione psicologica che ha dato origine allo studio già menzionato (12).

In particolare, l'analisi fenomenologica e il consistente lavoro sperimentale già svolti attraverso l'allestimento di oltre 200 situazioni sperimentali e l'intervista di 30 soggetti, con opportuna rotazione dell'ordine delle situazioni esaminate, hanno potuto chiarire le determinanti del carattere univoco del dipinto (P. Bonaiuto, 1978). Se tutti vedono esclusivamente la mela enorme entro una stanza normale - almeno finché le altre due possibilità non vengono esplicitamente fatte notare - ciò si deve al forte peso di alcune variabili indipendenti; che nella composizione del quadro risultano tutte orientate in modo tale da influire sul rendimento percettivo dell'osservatore indirizzandolo verso quella particolare conclusione. E cioè facendo assegnare alla camera il ruolo di schema di riferimento, di elemento "inducente", mentre al frutto in essa contenuto spetta il ruolo di elemento riferito, di "indotto".

Si tratta delle variabili dalle quali dipende, nell'esame di una raffigurazione incongruente, la scelta di una parte della rappresentazione come zona "normale", che conferma un insieme di aspettative; rispetto all'altra parte, destinata ad apparire più particolare, contraddittoria ed abnorme (13).

Il modo con cui agiscono queste variabili viene qui di seguito sintetizzato attraverso una serie di punti e di esempi che rimandano, per gli opportuni dettagli, alla procedura, ai dati ed ai rilievi conclusivi di quell'indagine.

ruolo di "inducente" (1).

- b) Un'altra variabile di notevole peso nella determinazione dei ruoli di "elemento abnorme" e di sistema di riferimento è costituita dal tipo di articolazione fra i differenti oggetti, raffigurati secondo scale discrepanti. Tale articolazione, cioè la relazione reciproca in termini di spazio, di funzione, ecc., deve anzitutto assicurare una certa coesione dell'insieme. E dunque, quanto meno, vi devono essere una relativa vicinanza fra le parti; la possibilità di abbracciare insieme i vari oggetti con lo sguardo; la possibilità d'intuire, per esempio, un rapporto d'incastro dell'uno nell'altro; o anche la proiezione della luce e dell'ombra dall'uno sulla superficie dell'altro; ecc. Ma, anche a parità di coesione, può cambiare il modo particolare con cui si istituisce il reciproco rapporto. Gli oggetti possono presentarsi coinvolti in una relazione di semplice adiacenza, oppure di inclusione dell'uno nell'altro - come nel caso della mela e della stanza - oppure possono integrare forme ulteriori di reciproca articolazione; come quella fra attivo e passivo, fra sostenente e sostenuto, fra adoperante e adoperato, ecc.

Mentre la semplice adiacenza assicura una certa equivalenza fra i due oggetti, nessuno dei due venendo privilegiato, è noto che la situazione di inclusione determina una rilevante asimmetria strutturale e funzionale all'interno della coppia di oggetti.

A parità di condizioni tale ultima forma di articolazione tende a privilegiare proprio l'includente nel ruolo di sistema di riferimento: dunque di parte rappresentata "normalmente".

Vi sono analogie con i dati di molteplici osservazioni nell'ambito della psicologia sperimentale: dagli studi sulle illusioni a quelli sulle "camere distorte" (14). Come si osservò nel corso della ricerca citata, già la semplice inversione di rapporti nella configurazione in questione fornisce una conferma: presentando un dipinto nel quale lo schema della stanza è collocato all'interno dello schema della mela, si ottiene di solito l'impressione di una stanza molto piccola scavata all'interno d'una mela di grandezza normale; o di una sorta di francobollo - raffigurante una stanza - incollato su una mela sempre delle dimensioni abituali. Dunque si

(1) A ciò si deve, del resto, l'uso di raffigurare oggetti dimensionalmente noti accanto ad oggetti ignoti quando si vuole dare un'idea delle dimensioni reali di questi ultimi: per esempio, si collocano elementi come figure umane, o automobili, accanto a raffigurazioni di edifici, ruderi, caverne, alberi, animali preistorici, ecc.

verifica ancora un'incongruità di dimensionale (sottoportata ai consueti tentativi di riduzione per attribuzione di significati particolari); ma il ruolo di configurazione "normale" e "includente" è ora rivestito dalla mela - che è includente - mentre la stanza inclusa diviene l'elemento che deve apparire in congruente o adattarsi in qualche modo.

c) Altra variabile capace di influenzare decisamente la scelta del sistema di riferimento è risultata essere il valore attribuito all'oggetto; secondo le motivazioni dell'osservatore.

Gli oggetti inclusi, cimentati uno alla volta con il medesimo schema di stanza, appaiono enormi finché essi sono dei semplici frutti: come accade, oltre che alla mela, alla pera, al fico, al limone, al cocomero, alla noce, ecc.; oppure quando sono oggetti d'uso relativamente banali come il pettine, il bicchiere, la scopa, la molletta, il gettone telefonico, ecc.; oppure quando sono insetti ed altri animali meno importanti, come lo scarabeo, il moscerino, la rana; oppure semplici monete; oppure banconote di piccolo taglio.

All'opposto, l'introduzione nella stanza di un oggetto di forte peso affettivo, di notevole rilevanza emotiva, può capovolgere completamente il rendimento percettivo dell'osservatore. La stanza allora appare ridursi fortemente, fino ad adeguarsi alla grandezza dell'incluso, che viene assunto come dimensionalmente normale. Così accade rappresentando entro la camera un animale domestico, come il gatto, l'usignolo, il cane e ancor più raffigurandovi una figura umana, sia statica sia, particolarmente impegnata in un atteggiamento attivo; oppure, ancora, raffigurandovi una banconota di grosso taglio; oppure degli oggetti d'uso di peculiare valore, specialmente in quanto fonti di informazioni individualmente importanti: come una busta affrancata, un'agenda tascabile, un giornale ben piegato.

Anche le parti del corpo umano, isolatamente presentate, dimostrano influenze variabili ma non casualmente distribuite. Di solito esse lasciano attribuire alla stanza includente il ruolo di sistema di riferimento, ed appaiono perciò ingigantirsi. Ma quando si tratta di distretti emotivamente più coinvolgenti, come il seno, il bacino o la testa, allora la parte raffigurata appare dimensionalmente normale e contenuta piuttosto in una sorta di cassetta.

Con queste ultime serie differenziate di dipinti sperimentati

tali si potè dunque ottenere una vistosa inversione nella scelta del sistema di riferimento, guidata dal valore affettivo prevalente nel comune osservatore: questi finiva col passare da un sistema di riferimento includente o "periferico" - che, di regola, nel caso in cui l'oggetto contenuto è di scarso valore - ad un sistema di riferimento incluso o "nucleare". Si otteneva quindi un "inducente" centrale, capace di influenzare la periferia: tale forma di organizzazione è preferita nel caso in cui l'oggetto contenuto al centro risulta di valore rilevante.

- d) Una variabile di un certo peso è costituita dalla scala di rappresentazione degli oggetti; ossia dal rapporto fra la grandezza di rappresentazione (la grandezza del segno nella sua concretezza) e la grandezza del significato: che, come si è detto, corrisponde al concetto già formatosi nella mente dell'osservatore (con tutto ciò che ha potuto influirvi); concetto debitamente rievocato durante la percezione di quel segno. Non è indifferente che lo oggetto raffigurato all'interno della stanza risulti da un processo di rappresentazione concreta che ne ha praticamente ridotto le dimensioni di molto o di poco; o le abbia mantenute in scala uno a uno; o le abbia al contrario, ingrandite.

Per questo, all'interno di ogni sottogruppo di oggetti raffigurati si è curato che fossero presenti, in egual numero, tanto oggetti che, per essere dipinti, dovevano venire ingranditi, quanto oggetti riprodotti al naturale, oppure rimpiccioliti. Per esempio, tra i frutti sono presenti il coconero e l'ananas (rimpiccioliti), ma anche la pera e il limone (al naturale), come pure la noce e la mora (ingrandite); tra gli oggetti d'uso sono raffigurati la sedia, la scopa, la scarpa e il ferro da stiro (rimpiccioliti), oltre al bicchiere, alle pinze, al pettine e alla chiave (al naturale), nonchè alla lametta da barba, alle mollette, al bottone, al temperamatite (ingranditi), ecc.

Quantificando le risposte, si nota che - a parità di condizioni per quanto riguarda l'influenza delle variabili precedentemente elencate - questo fattore mostra di possedere un peso sensibile sui risultati.

L'oggetto che, per essere rappresentato, deve venire rimpicciolito ha probabilità maggiori di venire scelto come sistema di riferimento, rispetto all'oggetto che rimane al na-

turale; questi a sua volta viene preferito rispetto all'oggetto che, nella rappresentazione, deve venire ingrandito. Tale ultimo tipo di oggetti (ad esempio: la noce, il bottone, il temperamatite, il cioccolatino o la caramella, ecc.) è quello che più facilmente può fungere da "indotto".

In termini quantitativi si è calcolato che - nelle condizioni di modesto investimento affettivo o "valore" assegnato agli oggetti, come accade generalmente per quelli prima menzionati - l'oggetto incluso correttamente rappresentato al naturale, ha all'incirca altrettante probabilità (50%) di venire scelto come "inducente" o come "indotto" rispetto alla stanza; l'oggetto rimpicciolito ha invece circa il 5% in più di probabilità di fungere da sistema di riferimento; mentre l'oggetto ingrandito ne ha in media il 20% in meno (15).

Sommandosi alle altre, questa variabile può concorrere in modo considerevole a relegare l'oggetto incluso nel ruolo di "indotto"; come pure, ponendosi in opposizione agli altri fattori fin qui noti, può diminuirne l'efficacia.

Si può pure ricordare, a questo punto, che nel dipinto originario la stanza è obiettivamente rappresentata attraverso un rimpicciolimento di oltre 13 volte: anche per questo, dunque, oltre che per il fatto di essere includente, essa viene privilegiata nel ruolo di sistema di riferimento rispetto alla mela (1). La quale, sempre nel dipinto, è rappresentata attraverso un ingrandimento di circa 5 volte; e dunque anche per questo va a collocarsi nel ruolo di "indotto"; oltre che per il fatto di ritrovarsi nella posizione di oggetto incluso.

Nelle varianti sperimentali adoperate per l'indagine sistematica che qui abbiamo ricordato, si rappresentò la stanza

(1) Le misure della parete di fondo della stanza raffigurata nel dipinto possono essere calcolate in base ad alcuni indici attendibili, quali la normale ampiezza delle assi per pavimentazione ed altri particolari della decorazione. Si perviene così a misure, per quanto concerne "quella" particolare stanza, di m. 4,40 di base per m. 3,70 di altezza. Tali dimensioni sono di poco superiori a quelle che corrispondono al concetto comune di stanza d'abitazione; risultano anzi pressochè normali se si tiene conto dell'epoca in cui fu realizzato il quadro.

attraverso un rimpicciolimento di quasi quaranta volte; la mela attraverso un ingrandimento di circa due volte.

- e) quinta variabile - in ordine di descrizione, ma tuttavia non inferiore per importanza alle precedenti, anzi capace di vincerne l'azione in caso di confronto - è risultata essere il grado di definizione degli oggetti rappresentati: ossia la ricchezza di dettagli specifici, la numerosità dei particolari che contribuiscono a definirne la natura e la fisionomia. Non dunque la semplice "complessità", ma piuttosto la densità di elementi caratterizzanti, che consentono a ciascuna parte della raffigurazione di apparire in qualche modo se stessa (per l'appunto: "stanza", oppure "mela", ecc.).

Si poté stabilire che, a parità di altre condizioni, un aumento o una diminuzione cospicui nel "grado di definizione", determinano l'osservatore a conferire o a togliere il ruolo di sistema di riferimento all'oggetto.

Per studiare l'influenza di questa variabile sono state allestite altre due serie parallele di disegni colorati. In una, gli oggetti inclusi mantenevano lo stesso "grado di definizione" della serie precedente, ma risultavano ogni volta collocati dentro una "stanza" che presentava una ventina di dettagli specifici in più (vale a dire un raddoppiamento del "grado di definizione") (1). Nell'altra serie, la stanza includente rimaneva invariata ma gli oggetti inclusi incrementavano notevolmente il

(1) La stanza veniva maggiormente definita in seguito all'aggiunta dei seguenti particolari: la tessitura delle assi lignee del pavimento; lo zoccolo del medesimo; una presa di corrente ad un angolo; una porta con relativo infisso, maniglia e colore proprio; un quadro con relativa cornice, gancetti e colore proprio; un "poster" con stecca, gancetto e colore proprio; la maniglia della finestra; la coloritura del davanzale e del muro della finestra; il paesaggio esterno alla finestra; la cornice perimetrale del soffitto; una cornice circolare al centro del soffitto; il chiaroscuro alle suddette cornici; un'area d'ombra sul soffitto; un'area d'ombra sulla parete di fondo (16).

loro "grado di definizione", fino ad un raddoppiamento; sempre per aggiunta di dettagli specifici (1).

Quando il "grado di definizione" dello schema della camera includente è molto alto, la camera è giudicata "normale" nella quasi totalità dei casi e l'oggetto incluso appare "ingrandito" anche se trattasi di oggetto di rilevante valore affettivo: come la figura umana o la banconota di grosso taglio. Dunque l'esigenza di tener conto dell'ambiente circostante e delle informazioni accessibili può superare altre esigenze, come quelle legate ad altre valenze affettive: sociali, sessuali, affermative.

Quando viene aumentato il "grado di definizione" dello oggetto incluso, questo tende maggiormente ad apparire di grandezza "normale" mentre il contenitore si riduce a proporzioni più modeste.

Il fatto che quest'ultimo effetto non compaia nella quasi totalità dei casi, ma solo in una relativa maggioranza, fa sospettare un'interazione della variabile qui considerata con quella costituita dal ruolo nell'articolazione: il "grado di definizione" agirebbe più intensamente quando è a carico dell'includente, piuttosto che dell'incluso.

- f) Un potente fattore è pure dato dalla numerosità degli oggetti inclusi. Negli esempi precedentemente focalizzati, si trattava di configurazioni che esibivano un unico oggetto racchiuso dentro la camera. Ma quando gli oggetti sono numerosi - anche se di tipo "banale" - raccolti a costituire dei veri e propri "assemblages", essi determinano con grande frequenza l'inversione del processo cognitivo: il ruolo di sistema di riferimento viene assunto dall'insieme degli inclusi, che risultano "normali", mentre la stanza appare di dimensioni ridotte.

(1) Per esempio, la mela viene arricchita da una colorazione più accentuata e differenziata, un'area di lucentezza, macchie sulla buccia, il segno di un morso, un brucio, una foglia con le nervature e colore proprio, gocce di succo che colano.

Oltre che agli esempi appositamente costruiti nel corso della ricerca sistematica di cui qui sintetizziamo la procedura e i dati, può convenire di riferirsi direttamente pure ad altre opere di René Magritte. Una è quella, poco nota, intitolata "La seconda dimensione" (del 1942, dunque antecedente d'una decina d'anni rispetto alla serie cominciata con "La camera d'ascolto"). In esse sono raffigurati otto volatili multicolori posati sulla superficie di una foglia, che li include. Gli uccelli risultano di grandezza normale, mentre la foglia appare enorme (1).

L'altro lavoro nel quale pure vediamo all'opera il fattore della numerosità degli oggetti inclusi è dato dal quadro "I valori personali" (del 1951). In esso, i cinque oggetti d'uso rappresentati in scala maggiore (un pettine, un fiammifero, un bicchiere, una saponetta e un pennello da barba) si scontrano con lo schema della camera includente e degli arredi in essa contenuti (un letto, un armadio, due tappeti). Ne risulta un conflitto la cui soluzione più frequente è quella per compromesso: il primo gruppo di oggetti appare costituito da elementi molto più grandi della norma; ma in compenso anche la stanza e gli arredi appaiono piccolini, collocandosi al di sotto delle dimensioni "normali". Per il loro numero, gli inclusi ottengono qui un risultato di compromesso che nella struttura de "La camera d'ascolto", in cui la mela è isolata, non può verificarsi.

- g) Nel corso dell'indagine è emerso inoltre il verosimile ruolo di altre variabili indipendenti, capaci di esercitare leggere influenze sul modo di strutturare questo tipo di configurazioni.

Una sembra essere costituita dallo stile del disegno, nel senso che uno stile realistico è più favorevole al ruolo di

(1) In un dipinto consimile, peraltro, gli uccelli appaiono piccolissimi - come se fossero degli insetti - e la foglia risulta poco più che normale: ma ciò accade perchè la foglia è stata in tal caso a sua volta inclusa nello schema d'una finestra; il cui davanzale, in particolare, fornisce indici dimensionali incontrovertibili.

sistema di riferimento, rispetto ad uno stile più fantasioso, irrealistico o favolistico.

Un altro fattore può essere il grado di complessità: è probabile che oggetti più ricchi di elementi (come un "grappolo d'uva", costituito da numerosi acini), siano favoriti nel ruolo di sistema di riferimento rispetto ad oggetti strutturalmente più semplici (come la stessa mela, o la pera).

Qualche influenza può venire esercitata da altri fattori di evidenza pittorica, come il grado di contrast cromatico fra oggetto e ambiente, l'ispessimento del contorno dell'oggetto, e simili.

Altre variabili sono legate alla personalità ed agli atteggiamenti dell'osservatore. Vi sono soggetti che sembrano prediligere sistematicamente e rigidamente la stanza includente; altri che risultano invece tendenzialmente polarizzati sull'oggetto incluso; altri ancora - e sono la maggioranza - che rispondono più plasticamente alle variazioni sistematiche attuate.

Fra i soggetti del primo tipo si notò un imbianchino: e venne naturale il pensare al ruolo professionale, dato che si trattava di persona esperta in tema di "stanze" ... Ma più in generale, a quali aspetti della personalità sono legate le differenze di stile conoscitivo rilevate nel corso dell'indagine? E' un tema da approfondire.

Un certo peso deve poi essere attribuito a variazioni dell'atteggiamento che intervengono nel corso dell'ispezione medesima delle tavole in ordinata successione (processi di saturazione, con re-impostazione periodica del soggetto). Per bilanciare il ruolo di tale fattore e quello degli eventuali processi di apprendimento che hanno luogo nel corso dell'indagine, l'ordine di presentazione delle tavole venne debitamente variato per ogni soggetto (17).

Ci siamo potuti comunque rendere conto, grazie ai risultati di quella ricerca, del perchè il quadro originario di Magritte dia luogo costantemente a quel tipo di soluzione che l'osservatore "ingenuo" riferisce: e cioè che si tratti di un frutto enorme, inquietante, in una stanza misteriosa, ma normalmente configurata e dimensionata.

Riassumendo, infatti: la stanza e la mela - entrambe corrispondenti a modelli empirici molto stabili secondo la comune esperienza e frequentemente riconfermati - sono raffigurate sulla base di scale diverse, ma collegate in uno stretto rapporto di inclusione. Già questo contribuisce a fare assumere alla stanza, includente, il ruolo di sistema di riferimento; alla mela, inclusa, quello di "indotto". La mela inoltre non risulta - in quello che è il suo significato cosciente ed esibito - un oggetto di particolare valore affettivo (come avrebbero potuto essere, invece, la figura umana o la banconota di grosso taglio). La mela è stata concretamente raffigurata attraverso un ingrandimento (di circa 5 volte) mentre la stanza è stata sottoposta, per venire rappresentata, ad un rimpicciolimento (di circa 13 volte). La mela poi è un oggetto unico, non particolarmente ricco di dettagli specifici. Questi invece sono discretamente rappresentati nella camera, che l'artista ha raffigurato con una certa abbondanza di particolari significativi: venature delle assi, zoccolo del pavimento, infissi e maniglia alla finestra, pannello esterno, complessa cornice perimetrale del soffitto, ombreggiature, ecc.

Il grado di definizione della camera nel quadro di Magritte è sufficiente a determinare - nel concorso con gli altri fattori - l'attribuzione alla medesima del ruolo di sistema di riferimento. Ma non è così elevato da impedire che - sostituendo l'incluso con una figura umana raffigurata nel medesimo stile pittorico - s'invertano i ruoli. Attuando quella sostituzione, infatti, la prevalenza degli osservatori "vive" una figura umana normale assisa dentro un contenitore ridotto, una sorta di cassa, o stanzino... Ciò è risultato infatti nelle riprove effettuate con dipinti appositamente eseguiti con particolare cura, sempre nell'ambito della ricerca suddetta.

Si tratta dunque di riprove che ci confermano la notevole abilità dell'artista nel determinare - con l'uso dei mezzi appena necessari e dunque con eleganza - l'effetto d'incongruenza dimensionale che si era riproposto; al servizio di quella "comunicazione per enigma" i cui processi possiamo in parte approfondire disponendoci ad un ulteriore livello di analisi.

Addentrandonoci più in profondità nell'esaminare i significati dell'opera, di cui abbiamo fin qui analizzato la struttura, quali ne possiamo intravedere: oltre quello, diciamo così, di partenza, consistente nella sorprendente presenza d'una mela gigantesca che riempie l'intera stanza?

Proviamo a confrontare insieme molteplici indicazioni.

Intanto prendiamo in esame il titolo, assegnato al dipinto dallo stesso autore: "La camera d'ascolto". Questo titolo, come molti altri adoperati da Magritte per le sue opere, appare piuttosto enigmatico; non sembra a prima vista collegarsi molto chiaramente con la rappresentazione pittorica. Ma non vi sembra neppure totalmente estraneo.

Intanto, l'enigmaticità è comune al rapporto fra gli oggetti interni al dipinto così come al rapporto fra il quadro e il suo titolo.

E poi, effettivamente, una "camera" nel quadro c'è: il termine "camera" consente anzi un aggancio diretto con quanto vediamo raffigurato; si tratta proprio di una camera, di normali dimensioni. Ma perchè "d'ascolto"?

Coniare una locuzione nuova, o applicarne una solitamente adoperata per altri contesti, è un'operazione che gli artisti sogliono fare; e specialmente quando si tratta di operatori all'interno del movimento surrealista. Si realizzano così impressioni ulteriori di conflitto e di ambiguità; che vanno ad aggiungersi a quelle già provocate dalle immagini. L'artista procede dunque in linea con la propria poetica, anche in questa operazione, non secondaria, dell'intitolare il quadro. E per favorire quel tipo d'impressioni, bisognava necessariamente qui aggiungere al concetto di "camera" qualcosa di relativamente inatteso.

Dei titoli banalmente descrittivi ed ovvi, come "La camera e la mela", "Una mela enorme contenuta in una camera" e simili, non avrebbero aggiunto nulla all'inquietudine ed all'effetto di mistero che caratterizzano il nostro rapporto con questo dipinto: anzi, avrebbero sciupato quell'effetto. Nello stesso tempo, però, dietro la scelta d'una determinata verbalizzazione incongruente o ambigua, e proprio di quella, con quei termini, può mascherarsi qualcosa di non casuale: non si tratterebbe di una mera bizzarria, d'una soluzione fra tante, pur incongruenti, delle quali l'una vale l'altra; ma piuttosto di qualcosa di più necessitato, di più determinato e cioè di collegato in modo più preciso.

Vi sono alcune analogie strutturali su cui possiamo riflettere, a questo riguardo. Anzitutto il fatto che suoni e ru-

mori (cui allude il titolo) quando vengono ascoltati entro una stanza vuota e silenziosa, s'ingigantiscono e sembrano occuparla. Un po' come questa mela, in ambito visivo. Se, stando solo, ascolto un rumore in una stanza adatta a questa operazione (e perciò "d'ascolto"), questo rumore può risaltare; può occuparmi, in quel breve momento, tutta la mente: in analogia strutturale con quanto qui è raffigurato e fruito visivamente.

Ma poi, esistono delle "camere d'ascolto"? La storia dell'architettura non ne fa menzione; se non forse per quanto concerne quei vani nei quali, attraverso tubature, giungevano le voci degli occupanti d'una altra sala, che potevano così venire spiati; oppure i locali nei quali modernamente s'installano apparecchiature d'intercettazione telefonica; o in cui s'intende ricevere una trasmissione radiofonica. Magari di "musica da camera", si potrebbe dire con una facile battuta....

Una "camera d'ascolto" sarebbe comunque un vano predisposto appositamente per stazionarvi dentro udendo qualcosa, che è prodotto ivi o fuori; e che viene comunque ricevuto, stando in raccoglimento all'interno. Avremo modo di cogliere, più avanti, una importante analogia a questo proposito.

Magritte ha prodotto successivamente altre opere basate sulla stessa invenzione formale e nelle quali si mantengono i medesimi rapporti fra includente ed incluso.

Vi sono almeno altri due quadri che raffigurano una mela gigantesca entro una camera; e che recano il medesimo titolo del precedente. Uno è del 1953, vale a dire dell'anno successivo; differisce dal primo per il fatto che le assi sul pavimento sono prive di venature e la mela, di un verde più intenso, ha un picciolo più lungo. Nell'altro dipinto la stanza si presenta ancora più nuda con i muri costituiti da pietre senza intonaco; la finestra è una semplice apertura senza infissi.

Vi è inoltre una interessante variante, del 1960, nella quale al posto della mela troviamo una rosa rossa, bene aperta, imponente; mentre la camera appare arricchita da una pesante tenda purpurea alla finestra - che dà sul mare - e da una moquette del medesimo colore.

L'effetto per quanto riguarda le dimensioni è, anche in questo ultimo caso, sempre lo stesso: gli osservatori percepiscono costantemente una rosa molto grande inclusa in una camera d'ampiezza consueta. E anche qui, il titolo è inizialmente piuttosto enigmatico: "La tomba dei lottatori" ("Le tombeau des lutteurs"). Quale le-

game sussiste, ancora, con la rappresentazione pittorica, oltre la semplice esigenza d'un effetto di enigmaticità?

Se avviamo un'indagine sui significati profondi legati al concetto di camera, ne emergono alcuni, sulla base di ruoli differenti: che tale oggetto può rivestire, come accade, alternativamente o anche simultaneamente.

Uno è il ruolo di semplice contenitore, che la caratterizza in modo tipico. Una stanza si configura quando c'è un involucro sufficientemente grande e rigido, che circoscrive rispetto all'ambiente esterno uno spazio sufficientemente ampio, in cui sia possibile stare, stazionare. Rispetto al mondo esterno, l'ambiente interno della camera è relativamente isolato; cioè comunica in modo attenuato, filtrato, controllato, selettivo. L'involucro può così proteggere e nello stesso tempo imprigionare, cioè limitare. Può impedire che un eventuale contenuto si deteriori, si annulli, si disperda ed anche (oppure) che il medesimo si arricchisca, si sviluppi, raggiunga determinati obiettivi esterni. Possiedono infatti camere, anche blindate, i musei, le banche, gli archivi, gli alberghi, ma pure le cliniche e gli stabilimenti di detenzione e di pena; sono camere i templi, le celle monastiche, le palestre, le biblioteche, ma pure le celle d'isolamento e le "camere della morte" all'interno dei penitenziari; così come sono camere, o lo furono, le cosiddette "camere a gas" e le "camere di tortura".

Un altro ruolo della camera è quello di costituire una pedana, un basamento, un palcoscenico: un supporto che presenta e definisce qualcosa, vale a dire gli oggetti o le persone o gli eventi che vi si situano, e perfino certe atmosfere peculiari, che solo l'ingresso in quella stanza consente di esperire. Anche questo ruolo è ben riconoscibile nell'interno del tempio; ed inoltre nell'aula scolastica, nel negozio, nella sala di esposizione... Un significato analogo si costituisce tutte le volte che le stanze dove ha vissuto e lavorato un personaggio storico vengono conservate com'erano e si ritrovano offerte alla riflessione dei visitatori che vi vengono ammessi.

Un terzo ruolo della camera è quello di mondo-ambiente: in questo caso essa appare all'occupante come qualcosa di fenomenicamente illimitato o non chiaramente delimitato, una sorta di ampio sfondo; rispetto a vicende, azioni, presenze che emergono: e che polarizzano talmente l'attenzione da far passare in secondo piano, o da fare disattendere, il fatto che ciò accada al chiuso. A qualcosa del genere allude quella locuzione, adoperata in una nota canzone d'una ventina d'anni fa, che parla di

"cielo in una stanza". E' verosimile che il soggetto, impegnato in esperienze particolarmente coinvolgenti, tenda a costituire intorno a sè una sorta di ambiente fenomenico standard, relativamente costante, i cui limiti spaziali sfumati si situano oltre quelli analiticamente verificabili nel locale chiuso. Tali limiti sarebbero dunque relativamente indipendenti dall'effettiva posizione di pareti fisiche. Per questo una stanza può apparire "il mondo", può apparire "senza pareti"; così come, all'opposto, uno spazio aperto può assumere in determinati momenti caratteristiche di sfera personale, di luogo favorevole all'intimità ed al raccoglimento, esibendo confini percepiti soltanto dall'occupante: in un parco pubblico, questo può accadere ai membri d'una coppia intenti ad effusioni amorose; o ai bambini impegnati in giuochi su spazi circoscritti; all'artista solitario che dipinge o fotografa; al naturalista che osserva piante o insetti; o anche semplicemente a chi legge.

In modo maggiormente vitalistico ed eventualmente antropomorfo, la stanza è figura del corpo: corpo d'un essere vivente; corpo proprio, di sè stessi (in quanto anche questo viene intuito come struttura consistente e cavitaria, abitata dall'io); corpo materno (per il carattere rilevante di organismo che racchiude e contiene in una cavità interna oggetti importanti, persone e noi stessi).

Sfumature d'ambiguità si possono del resto cogliere nella locuzione "corpo dell'edificio" (che è poi un corpo costituito al suo interno da stanze).

Il carattere simbolico di "stanza" come "corpo" può accentuarsi quando la camera contiene un neonato (per l'analogia con l'organismo materno); oppure, sempre sulla base di analogie, quando contiene cibi e bevande (dispensa, cucina, cantina, negozio), o acqua ed escreti (bagno), o farmaci, sangue, bende (sale di medicazione), oppure indumenti e rivestimenti in stoffa delle pareti e degli arredi. Ancora, allorchè pavimento, pareti e arredi entrano in vibrazione ritmica, come accade quando vengono accesi i motori in un grosso veicolo, entro cui si trovi ricavata la camera o cabina (bastimento, aereo, treno, furgone), e quando si attua inoltre il movimento.

Per analoghe ragioni di somiglianza strutturale, nel vissuto umano la stanza è pure figura della mente. Tale somiglianza fenomenica può accentuarsi in modo curioso, nel caso di stanze che contengono archivi, classificatori, elementi di biblio -

teca, computers con le loro "memorie", centralini telefonici impianti audio-visivi, ecc.; o nel caso di stanze che vengono occupate da stimolazioni vistose - a guisa di ciò che accade contemporaneamente per la nostra mente alle prese con le immagini corrispondenti - come nel caso di forti rumori, musica, luci improvvise e violente, proiezioni di filmati o diapositive.

I significati profondi cui si lega l'immagine della mela sono pure molteplici, e sono più spiccatamente antropomorfici.

Anche in questo caso, una parte di tali significati si basa sulle somiglianze formali più esteriori, e cioè sul carattere tondeggiante, liscio, pieno e consistente, sulla presenza di incavi e di sporgenze, oltre che su caratteristici aspetti cromatici; altri significati dipendono invece da alcuni ruoli funzionali, che sono quelli di incluso che occupa una cavità e la riempie, di prodotto (frutto), di elemento commestibile, di corpo organico che può presentarsi vitale oppure morto, acerbo oppure maturo, secco, marcio; ecc.

Al tempo stesso sono ogni volta presenti dei caratteri specifici, differenziali, rispetto all'oggetto simboleggiato: il che assicura la possibilità di distinzione ed il mascheramento del significato, che altrimenti non potrebbero aver luogo.

La mela dunque, così tonda, liscia, piena e consistente, dotata di ruolo nutrizionale, è figura della mammella materna, quindi della madre; così come la polpa edibile, acquosa, bianca e dolce, divenuta semiliquida con la masticazione, è figura del latte.

Ancora, per la sua forma sferica con un'incavatura centrale, che esibisce una zona più scura in mezzo, eventualmente un picciolo, cui corrisponde dall'altra parte un'analogha disposizione (simile ma non identica; di tipo comunque introflesso); e per il fatto di contenere dei semi; e per il fatto di poter essere spogliata della buccia e messa a nudo in una forma più tenera, bianca ed umida; per tutte queste analogie: è pure figura del bacino femminile; con un nuovo rimando alla figura materna ed alla sessualità. A quest'ultimo significato, del resto, rimanda anche quello precedente, del seno femminile.

La forma globosa, con il picciolo lungo e sporgente, l'incavatura dalla parte opposta e la consistenza dura, offrono appigli anche al significato di bacino maschile ed eventualmente di organo maschile, completo della componente ghiandolare (contenen-

te i "semi").

E poichè la sessualità è passibile di censure, ecco che a questo riguardo sono utili gli aspetti differenziali, che assicurano l'inconfondibilità ed il mascheramento: la mela è vegetale e dunque certamente non umana; è dura e non morbida; è isolata e non in continuità con una intera figura femminile o maschile; la sua pelle è verde o rossa anzichè bianca, rosata o bruna; e se la buccia vuole essere considerata una veste, non può togliersi che tagliando; l'intero frutto infine ha un valore economico non alto; viene venduto nelle bancarelle o nei negozi a chili, finendo in sacchetti di carta o di plastica, in cassette o in sporte ...

Il legame fra la mela e la sessualità censurata si ritrova del resto in due fondamentali richiami letterari e visuali, che tutti gli appartenenti alle culture occidentali incontrano: sono quelli della "mela proibita" nella Bibbia e della "mela avvelenata" nella fiaba di Biancaneve.

La prima si collega psicoanaliticamente al tabù dell'incesto, cioè al divieto della fruizione sessuale della figura materna e, in generale, alla pressione paterna e della realtà ambientale, per una educazione della nostra capacità di dilazionare le soddisfazioni e di elaborare le procedure adulte di gratificazione.

Il secondo richiamo si collega al concetto di "seno", donato dalla matrigna ostile, vale a dire da colei che odia: con riferimento alle alternanze e quindi all'ambivalenza affettiva con cui il bambino guarda alla figura materna o, più tardi, l'adulto guarda alla figura femminile in genere.

Sotto questo aspetto vi è ora da ricordare il colore acerbo e cromaticamente poco invitante della mela raffigurata da Magritte. Se questo oggetto fosse simbolico della figura femminile e della madre, dovremmo ritenere quell'ambivalenza al centro del significato proprio dell'opera. Su ciò torneremo più avanti: ma nel frattempo annotiamo anche che il ruolo dimensionale assegnato alla mela diverrebbe, nel caso che questa significhi la figura materna, a sua volta simbolico di un ingigantimento di tale figura: in che senso? Come figura materna che opprime? Come ricordo d'una madre, ingigantito in qualche regione della mente?

Altro sig. ficato antropomorfo da passare in rassegna, è quello di figlio: frutto, prodotto vitale che cresce e si espande all'interno d'una cavità amniotica che lo custodisce e che lo mette in rapporto con il resto del corpo della madre; del cui cuc

re - come qualcuno sostiene - il nascituro udrebbe il batti-
to ritmico e regolare ("camera d'ascolto"?). Sotto questo a-
spetto, è congruente anche il colore acerbo (figlio-frutto, an-
cora in giovane età). La tinta, sul piano più generale della
espressività cromatica, può anche essere legata a contenuti
di ostilità, aggressività, punitività. Gli aspetti maschili
della mela (picciolo, ecc.) possono connotare il figlio come
maschio.

Ulteriori significati sono legati al ruolo di incluso
di consistenza dura, che s'ingrandisce fino ad occupare una
cavità: il che richiama una funzione fallica - per le rela-
zioni fra pene e vagina; funzione che accomuna del resto,
nelle fantasie inconse, l'organo fallico al feto; favorendo
la coesistenza del significato delineato nel passo preceden-
te.

3. Le interpretazioni psicoanalitiche precedenti

Magritte non gradiva molto che venissero avviate interpretazioni psicologiche e psicoanalitiche sopra il suo lavoro; e nei suoi scritti difende l'impenetrabilità del "mistero del mondo", al quale le sue opere intenderebbero fare riferimento, sostanzialmente per "evocarlo" (18).

Tuttavia le sue opere pittoriche, hanno attirato l'attenzione degli studiosi, e particolarmente la psicoanalista M. Wolfenstein (19) ha avviato un'interpretazione della singolare tendenza di Magritte a rappresentare l'assurdo, l'impossibile, attraverso i modi della realtà.

Secondo tale interpretazione, avrebbe particolare importanza un episodio di notevole rilevanza affettiva riferito nella biografia dell'artista, ossia la perdita della madre, deceduta in seguito a suicidio quando l'artista era ancora preadolescente.

Questo trauma emotivo avrebbe provocato una modifica del processo di distacco progressivo dalla figura materna, che evolve appunto con la preadolescenza.

La figura della madre, spesso tormentata attraverso gli interventi di alterazione cromatica e formale, torna in numerose opere dell'artista: o sotto forma di figura femminile esplicitamente raffigurata o in forme ancora più mascherate.

La rappresentazione dell'assurdo attraverso l'uso di particolari realistici corrisponderebbe, nell'interpretazione della Wolfenstein, allo sforzo inconsapevole di Magritte di realizzare magicamente un evento impossibile: il ritorno della figura materna; la reviviscenza d'una persona scomparsa.

4. L'esame comparato delle opere, degli scritti e delle notizie biografiche.

La ricognizione delle numerose opere di Renè Magritte, ed anche quella degli scritti dell'artista e delle notizie biografiche che lo riguardano, è oggi resa più agevole per il susseguirsi di mostre e monografie; e particolarmente per il lavoro di riedizione unitaria degli appunti editi ed inediti, lasciati da Magritte e riordinati da André Blavier per conto dell'Editore Flammarion di Parigi: lavoro che è di imminente pubblicazione (20).

E' attraverso la convergenza degli indizi provenienti dall'esame delle varie opere, degli scritti e delle notizie sugli episodi salienti della sua vita, che potremo scegliere fra i numerosi significati attribuibili in particolare ai vari elementi dell'opera su cui ci siamo soffermati in questa sede: "La camera d'ascolto".

Il confronto con le altre opere ci mostra la frequente raffigurazione della mela - sempre con le medesime caratteristiche cromatiche, di frutto semi-acerbo e poco invitante - in una relazione con la figura maschile, che è mimetica della situazione della suziora. Ad esempio, la mela è raffigurata mentre copre il volto di un personaggio adulto (auto-ritratto dello stesso Magritte) in un rapporto di contatto; oppure mentre, con aspetto gigantesco, si trova sospesa sopra il suo capo.

Ciò favorirebbe l'interpretazione che vede nella mela la rappresentazione ricordo della figura materna, alla quale si rimprovera peraltro il fatto di avere abbandonato il figlio pre-adolescente attraverso la volontaria dipartita, e dunque di essersi "negata".

Si tratta quindi di un "seno" che deve presentarsi con aspetti anche malinconici, poco invitanti e aggressivi, oltre che enigmatici: il che è assicurato dalla tipica colorazione verdastra. Quest'ultima può anche alludere al carattere luttuoso del ricordo.

D'altra parte è anche rilevante il fatto che nelle numerose opere di Magritte la mela è pur finita per diventare un elemento distintivo che quasi contrassegna l'attività del pittore, a guisa di una sua firma.

Quest'ultima considerazione favorirebbe il sospetto di una identificazione fra lo stesso artista e questo oggetto, che ne

diverrebbe il simbolo. E' noto del resto che l'identificazione nell'oggetto frustrante (nel caso specifico il "seno") è una delle procedure di reazione inadeguata alla frustrazione. Il carattere cromatico verdastro sarebbe espressione, in tal caso, della posizione aggressiva di Magritte verso la figura materna, cui ha da rimproverare l'avvenuto abbandono.

In quest'ultima accezione, la mela raffigurata all'interno della camera sarebbe dunque la forma concreta e simbolica del desiderio dell'artista di riunirsi con la figura materna, simboleggiata dalla stanza.

Dal nostro punto di vista, i due ordini di significati possono anche coesistere, sovra-determinando il dipinto che li rappresenterebbe entrambi in modo mascherato.

sentire il conflitto con tale figura.

In ciò concordo con le conclusioni più generali della Wolffstein (1971), secondo la quale l'opera pittorica di Magritte sarebbe dominata dall'evento traumatico che lo colpì nella preadolescenza: la morte per suicidio della madre.

E' rilevante il fatto che la relazione fra incluso e includente nello schema del dipinto, venga percepita dall'osservatore secondo l'ordine dei significati di superficie, e non secondo l'ordine dei significati profondi.

Infatti se l'incluso fosse visto come figura antropomorfica, apparirebbe come oggetto di dimensioni normali entro un contenitore di formato ridotto; secondo il tipo di situazione è "inducente centrale", che abbiamo menzionato nella prima parte di questo lavoro.

Sembra dunque che anche l'attribuzione del ruolo di "stato di riferimento" e di elemento "indotto" avvenga in modo tale da continuare a mascherare i contenuti profondi: la cui messa in luce può aver luogo attraverso la convergenza degli indizi, nell'interpretazione psicoanalitica.

5. Conclusioni

Le variabili manipolate intuitivamente dall'artista nella costruzione d'un dipinto emblematico dell'incongruità di grandezza, come "La camera d'ascolto" (1952), che qui abbiamo dettagliatamente preso in considerazione, sono risultate indirizzate, in questo caso, verso la conclusione formale che tutti gli osservatori esperiscono: una mela abnorme, enorme, misteriosamente cresciuta o pervenuta all'interno d'una stanza d'abitazione, e capace di occuparla interamente.

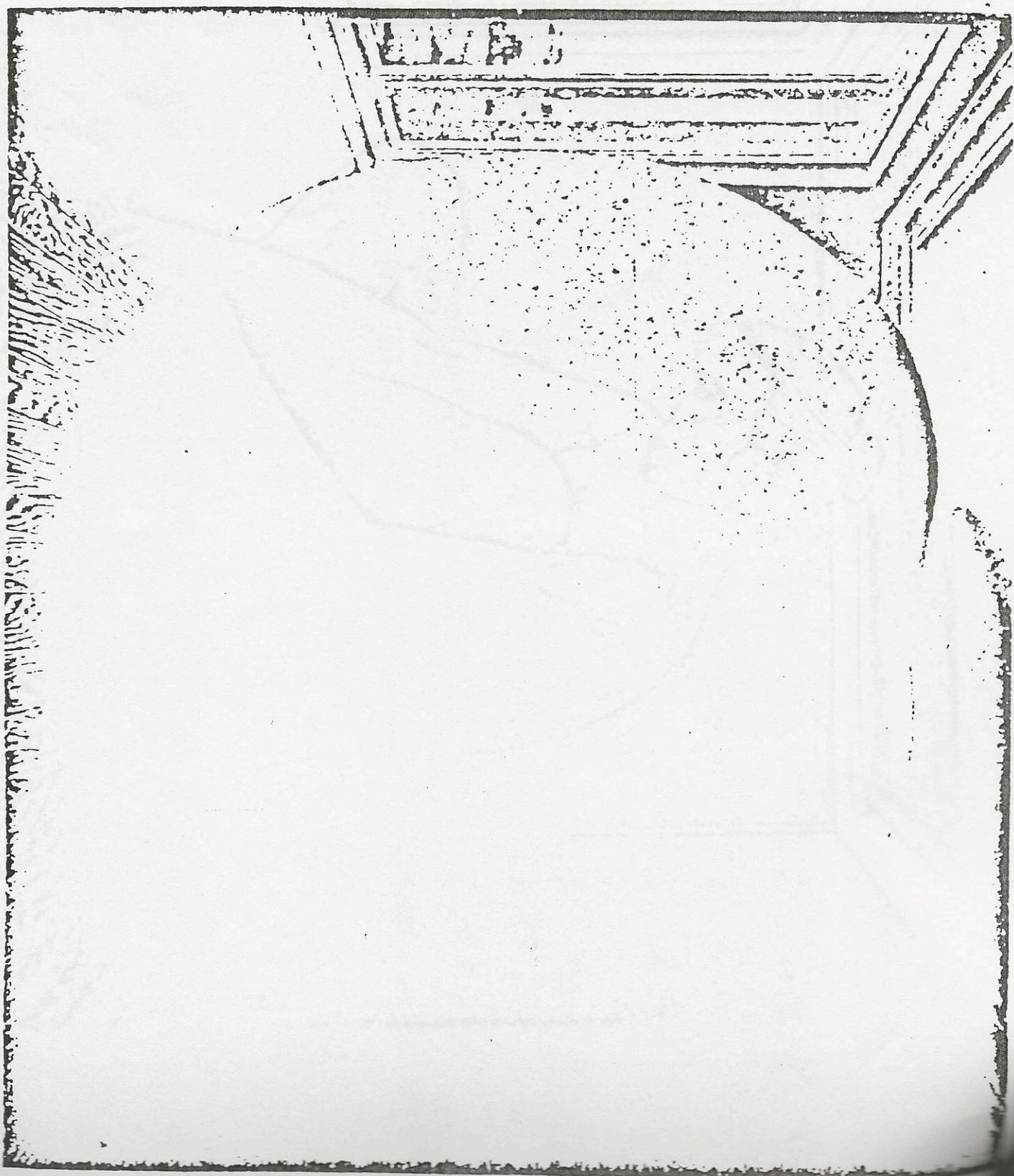
L'analisi dei significati profondi fa convergere verso un'interpretazione che vede nella situazione apparentemente banale raffigurata, il bisogno dell'artista di ricostruire la propria relazione con la figura materna, e di rappresentare il conflitto con tale figura.

In ciò concordiamo con le conclusioni più generali della Wolfenstein (1971), secondo la quale l'opera pittorica di Magritte sarebbe dominata dall'evento traumatico che lo colpì nella preadolescenza: la morte per suicidio della madre.

E' rilevante il fatto che le relazioni fra incluso e includente nello schema del dipinto, vengono percepite dallo osservatore secondo l'ordine dei significati di superficie, e non secondo l'ordine dei significati profondi.

Infatti se l'incluso fosse visto come figura antropomorfica, apparirebbe come oggetto di dimensioni normali entro un contenitore di formato ridotto: secondo il tipo di strutturazione a "inducente centrale", che abbiamo menzionato nella prima parte di questo lavoro.

Sembra dunque che anche l'attribuzione dei ruoli di "sistema di riferimento" e di elemento "indotto" avvenga in modo tale da continuare a mascherare i contenuti profondi; la cui messa in luce può aver luogo attraverso la convergenza degli indizi, nell'interpretazione psicoanalitica.





F. BONANNO

G. BARTOLI BONALTO

M. MASSIRONI

FENOMENI D'INCONGRUITA', STRUTTURA E SIGNIFICATO
NELLE OPERE DI HELEN MARRITTE

TECNOFOTO
Via A. Testoni, n. 10 - Bologna
1978

Centro di Psicologia sperimentale III Università degli Studi

Roma - 1978