



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE INCANTATRICI
a cura di Francesca Pagani
luglio 2013

SILVIA MAZZUCHELLI

Leonor Fini:

l'incanto dell'ambiguità

L'incanto di Leonor Fini è nascosto dietro i tratti del suo volto: occhi profondi e magnetici, di un "nero bluastro", diceva Max Ernst (Crespi Morbio 2009: 250), sguardo che supera i confini dei ritratti fotografici e dei suoi dipinti e poi maschere, travestimenti e abiti sontuosi, quasi animati da vita propria, tanto da trasformare l'artista in un'opera d'arte vivente.

Il suo volto evoca reminiscenze letterarie. Non si può fare a meno di accostarla alle *belles dames sans merci* ottocentesche di ascendenza anglo-francese, tutte immerse "nel frigido, nell'insensibile, nel fatale, nell'idolo", scriveva Mario Praz (1996: 171), con cui Leonor Fini aveva intrattenuto un fitto rapporto epistolare dal 1946 al 1980 (Strukely 2009: 35).

Anche dalla maggior parte dei suoi quadri spira la stessa aria siderale: donne eteree, altere, irraggiungibili, talvolta avviluppate da lussureggianti capigliature, oppure completamente calve, sfingi scheletriche, maschi androgini o addormentati intrisi di femminilità, occhi e sguardi che spuntano da oceani verdastri in decomposizione.

Eppure dai molti ritratti eseguiti dai fotografi più famosi del tempo – Lee Miller [Fig. 1], Henri Cartier-Bresson, Dora Maar – emerge qualcosa di diverso. Nonostante l'artista sia l'indiscussa protagonista di questo palcoscenico fotografico, il volto glaciale della femme fatale si anima, i profili immobili e statuari della *belle dame sans merci* si sfaldano e affiora la figura di una donna la cui bellezza non è sovrumana e nefasta, ma sembra irradiarsi e avvolgere il mondo che la circonda sin dall'infanzia, come rivelano le numerose testi-



Fig. 1:
Lee Miller, *Leonor Fini*, Saint Martin-D'Ardèche, 1939, Parigi, Archivio Leonor Fini.

monianze degli amici: Carlo Levi (Gregorat 2009: 256), Enrico Colombotto Rosso (Gavioli 2009: 265), Gillo Dorfles (Strukely 2009: 278).

Accanto alle immagini in cui l'artista sembra rivelarsi nelle sembianze di un'apparizione miracolosa immersa nella natura o con il corpo celato da mantelli e drappi riccamente decorati, vi sono quelle della vita quotidiana: i compagni con cui ha trascorso molti anni della propria esistenza – André Pieyre de Mandiargues, Stanislao Lepri, Constantin Jelenski – i suoi gatti, le stanze dove spuntano qua e là i suoi monili, gli abiti, i quadri a cui sta lavorando, i recipienti colmi di pennelli, come testimonia Alberto Savinio, che descrive l'atelier romano dell'artista sul tetto di Palazzo Altieri: "Non si respira aria di lavoro in questo luogo. Così come è del tutto assente l'odore dei materiali usati dal pittore, ovvero colori e vernici. Le tele di Leonor Fini si mescolano ai mobili, agli oggetti,

alle stoffe di questo salone senza soluzione di continuità, come se tele e oggetti e mobili fossero alberi di una stessa foresta" (Gordard 1998: 24).

È da questo primo cortocircuito visivo sospeso tra arte e vita che nasce l'incanto di Leonor Fini, ovvero dall'impossibilità di dare una risposta certa agli interrogativi che sorgono dalla visione delle sue opere accostate alle sue parole e ai suoi ritratti fotografici. Qual è la vera immagine di questa artista, cantata da Eluard, presentata da De Chirico, fotografata da Cartier-Bresson, si chiede Vanja Strukelj (2009: 30)? Chi è davvero Leonor Fini?

Nata a Buenos Aires nel 1907, ma ben presto rientrata a Trieste a causa del fallimento del matrimonio tra la madre Malvina Braun e il padre Erminio Fini, Leonor vi trascorre i suoi primi venti anni. Nell'infanzia per evitare di essere rapita dai sicari del padre, viene spesso travestita da maschio e cresce nel mondo colto e borghese della Trieste mitteleuropea, immersa in un ambiente familiare declinato quasi completamente al femminile, ad eccezione dello zio Ernesto Braun, avvocato liberale e bibliofilo, grazie al quale conosce Umberto Saba, Bobi Bazlen e Italo Svevo, a cui fa uno dei suoi primi ritratti.

Un bizzarro gineceo fissato in un'immagine fotografica molto simile ai "portraits performés" che i surrealisti si scattavano fra loro nei *photomaton* parigini, gli apparecchi automatici per le fotografie formato tessera, ideati con l'obiettivo di mettersi in scena, scrive Clément Chéroux, di divertirsi a costruire l'immagine e "giocare con i codici del ritratto di gruppo" (2009: 27).

La fotografia è tratta dall'album di famiglia: zie vestite da marinaio e nonna comandante su una finta nave su un finto mare Adriatico, i cui volti vengono fissati da Leonor anche in un disegno con tratto sagace e irridente, come una caricatura: "Ricciute, con i boccoli, le zie, mia nonna, poker, caffè turco, io circolavo sotto queste imponenti cariatidi" (Fini 1975: 17). Figure ossessive, irriducibili a una definizione precisa e in seguito matrici da cui si dipana la sua ricerca artistica, nella quale domina indiscussa la figura femminile, al centro di una società dichiaratamente matriarcale.



Fig. 2:
Leonor Fini al MoMA,
New York, 12 settembre 1936, Parigi, Archivio Leonor Fini.

Durante la sua adolescenza a Trieste muove i primi passi con gli artisti Carlo Sbisà e Arturo Nathan, dapprima come autodidatta e poi sotto la guida di Edmondo Passauro, e in seguito frequenta la scuola di Achille Funi a Milano per poi trasferirsi definitivamente nella Parigi degli anni Trenta dove era attiva una folta presenza di artiste, che beneficiava del clima culturale aperto e vivace della città, di cui Marie-Jo Bonnet (2000: 237) delinea i confini: Romaine Brooks, Gisèle Freund, Florence Henri, Germaine Dulac e molte Altre.

Nella capitale francese stringe anche importanti amicizie fra cui quella con il celebre fotografo Henri Cartier-Bresson, Paul Eluard, Salvador Dalì, Max Ernst e ha l'occasione di far conoscere la sua arte dapprima un pubblico europeo e poi internazionale.

Il 1936 è l'anno del viaggio in America dove espone le sue opere alla Galleria Julien Levy e al Museum of Modern Art [Fig. 2]. Nel

1943 partecipa alla mostra organizzata da Peggy Guggenheim su proposta di Duchamp, in risposta al mito della donna musa, isterica o *femme-enfant* che si moltiplicava nelle opere dei surrealisti: *La femme 100/sans tête(s)* di Max Ernst e *La Poupée* di Hans Bellmer sono alcuni esempi, o veniva celebrata ossessivamente, unica dea folle, seppur mantenuta a distanza, come la *Nadja* di André Breton.

Si tratta della mostra intitolata *An Exhibition by 31 Women*, con i lavori di Leonora Carrington, Kay Sage, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Dorothea Tanning (Pollock 2010: 43-44).

Per Leonor Fini è il momento di ribadire ciò che appare evidente nelle sue opere e nelle sue parole: il rifiuto a essere collocata nell'alveo di correnti movimentistiche e rigide classificazioni di genere. A differenza di molte artiste surrealiste la cui rivolta personale si manifesta nelle loro opere piuttosto che nei comportamenti (Colville 2006), la sua arte, che nasce a ridosso di uno spazio in cui invenzione artistica e vita reale si intersecano fino a confondersi, riesce a sfidare i codici del "destino femminile" circoscritto nei rigidi confini dei ruoli stabiliti: madre, moglie, amante, a cui contrappone la "drammaturgia intima" della propria esistenza, un percorso interiore che si impone con irrinunciabile urgenza, come fu in maniera ogni volta diversa anche per altre artiste a lei coeve: Claude Cahun, Meret Oppenheim o Anne Marie Schwarzenbach. Un atteggiamento che l'artista oppone con magistrale sfrontatezza alla corrente dei surrealisti, lasciando dietro di sé gli aspetti più sterili del movimento: liti, divergenze, esclusioni, documentate nei *Manifesti* scritti dal 1924 al 1942 e incarnate dall'imponente figura di André Breton.

Anche se a causa del suo ostentato anticonformismo Leonor Fini è stata sminuita in molte occasioni dal suo stesso personaggio, dalla sua bellezza e dal mito scaturito da una vita vissuta in estrema libertà, materia prediletta dalle cronache mondane, l'artista risponde in maniera quasi insolente con la propria autobiografia pubblicata nel 1975 e intitolata *Le livre de Leonor Fini*. "Dipingo quadri che non esistono e che vorrei vedere" scrive Leonor nella prima

pagina, “È un po’ la ragione di questo libro. Avevo voglia di vedere fianco a fianco ciò che amo e ciò che dipingo: mi piace di più di una monografia” (Fini 1975: 5).

Le livre è un volume dalle dimensioni esorbitanti, un’immensa cattedrale, nel cui spazio l’artista, sacerdotessa del proprio culto, si muove liberamente fra i ricordi di una vita, le immagini dei suoi quadri, delle illustrazioni realizzate per le opere di altri autori – Sade, Baudelaire, Verlaine, Poe, Balzac – i celebri ritratti fotografici, le maschere e i costumi realizzati per il teatro, i frammenti dei suoi racconti, quasi come se fosse uno smisurato *cadavre exquis* in continuo divenire: “Prima di cominciare a lavorare su questo libro con José Alvarez”, racconta Leonor, “abbiamo sparpagliato per terra centinaia di foto, e abbiamo giocato con esse come a domino. Un ricordo attira un quadro, che attira un oggetto, che attira un altro quadro, che attira una città. Le foto impongono un percorso come i numeri sui dadi... [...] Si sono così formati degli insiemi, e ho donato loro i titoli di certi miei quadri. Come in un album, ho scritto un commento dove ne avevo voglia. Ci ho aggiunto qualche citazione e dei frammenti di racconti che talvolta ho scritto” (Fini 1975: 5).

L’opera ha la struttura di una costellazione, ogni dipinto, come un punto luminoso, è legato agli altri da linee sottili: impressioni, ricordi, eventi della sua vita possono essere intesi solo se si muove dalla totalità dell’opera.

E ognuno di essi si ramifica, a sua volta, al proprio interno accostando e sovrapponendo, come se fossero trame imprevedibili e personaggi diversi, le sue molteplici identità mascherate e travestite: “Lungo queste immagini, queste brevi note, questi frammenti si dipana quasi un’autobiografia” scrive l’artista e ancora: “Nelle mie pitture non dico mai *io*, ed è vano credere che si possa trovare, in una pittura o in un poema, uno scorcio di una fase della vita – un profilo – un ricordo preciso: l’artista la traspone la complessità del reale a sua insaputa” (Fini 1975: 215). Un’idea che Leonor conferma nuovamente nel catalogo della mostra tenuta a Palazzo Diamanti di Ferrara nel 1983, in cui ha definito i momenti più signifi-

cativi della propria pittura alla stregua di “pseudonimi”, “spazi abitati da quadri” (Pellegrini 2005: 48).

Una tensione dialettica che si dispiega anche nell’incontro tra la ripetitività dei volti femminili nelle tele – un unico identico viso sempre uguale a se stesso, quasi una maschera, che ricorda anche il volto dell’artista – e i multiformi travestimenti che suggeriscono un’idea di perenne metamorfosi: sacerdotesse, sonnambule, bambine, mutanti, dee, guardiane, passeggiere, la cui carica esponenziale si moltiplica all’infinito, trasformando le sue figure in vere e proprie “situazioni” ipnotiche, che, come nelle favole, continuano a sopravvivere nella ripetizione di riti e cerimonie imm modificabili.

“Una qualunque attività profana, quotidiana, che si svolgerà al rallentatore con dei momenti d’immobilità in un silenzio assoluto, sembrerà cerimonia” scrive Leonor, “una luce, di cui non si sa da dove venga, darà alla cerimonia questo tono d’inevitabile, che tende a imprigionare il momento. I gesti saranno più che dei gesti, il loro significato più della loro apparenza. Ho spesso visto o creduto di vedere così la realtà” (Fini 1975: 20).

Ma non è tutto. Leonor Fini con la sua autobiografia compie un’immensa operazione di *reframing* o ricontestualizzazione, si potrebbe dire con le parole di Mieke Bal, che “fa emergere significati potenziali dell’immagine ai quali, altrimenti nessuno penserebbe” (2009: 215), consentendo di adottare uno sguardo insieme retrospettivo e prospettivo sulla sua opera, tanto da suggerire anche nel suo caso, quello che Clément Chéroux (2012: 20) individua come una sorta di *punctum* semantico diffuso a proposito dell’attrazione verso la fotografia documentaria da parte dei surrealisti, ovvero l’immagine intesa come punto interrogativo dal valore estetico.

Le fotografie documentarie, scrive Chéroux, sono in grado di “produrre degli enigmi visivi, o delle “immagini indovinello, come le chiamava Breton”, con i quali è possibile aprire l’immagine, per usare una nozione cara a Georges Didi-Huberman, il cui carattere ambiguo e il senso non immediatamente leggibile, istituisce la possibilità di suscitare un dubbio: “è l’albero ad essere nell’autobus...”

o l'autobus nell'albero?", "dove conducono queste scale?", "Che cosa nasconde questa facciata?" (Chéroux 2012: 20). E si potrebbe continuare: che senso hanno le sfingi di Leonor Fini? E le sue maschere? Cosa celano i suoi oceani verdastrì?

Il rituale del serpente

Nel *Livre de Leonor Fini* compaiono alcuni serpenti. Un'immagine fotografica, un dipinto regalato da Stanislas Lepri all'artista e un'incisione. Nella prima si vedono delle aquile che afferrano con il becco un enorme serpente minaccioso, posto al di sotto del balcone di un'abitazione triestina dove la giovane Leonor era solita passare. Nel secondo è raffigurata una singolare versione della fata Mélusine, creatura di una leggenda francese medievale (raccontata da Jean d'Arras nel 1387 circa), che la vede trasformarsi in serpente, a cui è stato aggiunto il volto di un gatto. L'altra è un'incisione di Franz von Stuck: *La sensualità*. Un enorme serpente è attorcigliato attorno al corpo nudo e marmoreo di una donna che pare guardi in volto lo spettatore con aria complice e ammiccante. Si trova a casa dell'artista e ogni giorno incontra il suo sguardo: "Sul muro del salone vedevo questa incisione di Franz von Stuck. Da quando ho saputo leggere, io domandavo ciò che "Sinnlichkeit", che era scritto sotto, voleva dire. Mi si rispondeva: "La Sensualità". "E cosa vuol dire: la Sensualità?" Invariabilmente la risposta era: "die Sinnlichkeit!" (Fini 1975: 16).

Nella primavera del 1923 Aby Warburg tiene una conferenza di fronte ai medici e ai pazienti della casa di cura di Kreuzlingen in cui si era recato nell'aprile del 1921 per affidarsi alle cure di Ludwig Binswanger.

Si tratta di un discorso sul rituale del serpente presso gli indiani Pueblo nel Sud-Ovest degli Stati Uniti, la cui importanza si intuisce dal fatto che Warburg si era occupato della stessa figura anche nell'ultimo lavoro prima del viaggio in America, dedicato al terzo

Intermezzo fiorentino realizzato da Bernardo Buontalenti nel 1589 in occasione delle nozze del granduca Ferdinando con Cristina di Lorena, nel quale Apollo dà battaglia al serpente Pitone, "sconfigge la creatura primordiale e libera la terra dal suo regno di terrore" (Forster 2002: 19). Il 21 aprile del 1923 lo studioso, con l'ausilio di cinquanta diapositive inviate da Fritz Saxl, tiene la conferenza sul rituale del serpente usando appunti e materiali raccolti molti anni prima, durante il suo viaggio nel 1895-1896.

Da cosa si lascia sedurre Aby Warburg assistendo alla danza rituale? Qual è il potere simbolico dell'immagine del serpente? Non vi sono molti dubbi: l'ambivalenza, la polarità, l'"enfasi antitetica" ovvero la propensione a inglobare distorsioni e rovesciamenti semantici. Poiché il serpente, ricorda lo studioso, non è solo "il morso letale [...] che annienta senza pietà" (Warburg 1998: 54), ma deponendo la propria spoglia "mostra con il suo esempio come il corpo, abbandonata la pelle – sgusciando per così dire dall'involucro corporeo – possa nondimeno continuare a vivere. Il serpente può infilarsi nella terra e riemergere. Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia fanno del serpente il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita da una malattia o da un pericolo mortale" (Warburg 1998: 54).

Tutte queste proprietà, prosegue Warburg, che associa la simbologia del serpente nella mitologia indiana alle opposte "sopravvivenze" come potenza ctonia e distruttrice che divorava Laocoonte e i suoi figli (Warburg 1998: 69), – "emblema e allegoria della sofferenza e del patire" anche nei pannelli di *Mnemosyne* (Mazzucchi 2002: 127) – e come energia salvifica nelle vesti di Asclepio, il dio della salute dell'antichità, con un serpente attorcigliato al suo bastone, "ne fanno un simbolo rilevante dell'"ambivalenza" della natura, della morte e della vita, del visibile e dell'invisibile" (Warburg 1998: 54).

Fin qui Warburg. Ma cosa si può dire di Leonor Fini?

Anche la sua opera rimane in sospeso su questa soglia. Lo spazio delle sue tele, immerso nell'immobilità di una perenne atte-

sa, è costituito da universi fittizi in bilico tra natura e artificio, luce e ombra, vita e morte, ordine e disordine, organico e inorganico.

Le idee di metamorfosi e di ambivalenza ne caratterizzano intimamente la genesi, allo stesso modo della figura del serpente, un'immagine-fantasma, che aleggia nelle sue opere, non tanto come motivo visivo ricorrente, ma come principio di organizzazione che soggiace alla pulsione creativa finiana, un linguaggio-oracolo, il codice di quella "matematica segreta" a cui faceva accenno anche Antonin Artaud, colto da stupore dinnanzi alle danze e ai riti dei Tarahumara, una sorta di "conoscenza interna", vicina alle forze e alle forme ambivalenti della natura, in cui si manifestava la "dualità essenziale delle cose" (1977: 73).

Forse l'artista ha inteso istituire un parallelismo tra la potente carica simbolica del serpente avvolto attorno al corpo nudo della donna nell'incisione di Von Stuck affiorata dai ricordi infantili – prefigurazione della futura Leonor – e la "Sensualità" della metamorfosi sempre legata alla simbologia del serpente?

La risposta sembra si possa trovare nelle parole di un caro amico di Leonor: Jean Genet. Nella sua *Lettre à Leonor Fini* pubblicata per la prima volta nel 1950, lo scrittore tesse uno splendido elogio all'artista triestina. Alla visione dei quadri di Leonor, egli afferma di avvertire una precisa sensazione olfattiva, un "odore pestilenziale" (Genet: 47), l'odore della morte. Un'esperienza che dapprima rimanda alla separazione, al male, alla lacerazione, ma che poche righe dopo, muta completamente di segno. Non vi è più solo la morte con il vuoto e il nero. Uno spiraglio di luce illumina le parole della *Lettre*, come se lo scrittore fosse consapevole di aver lambito la sfera dell'enigma: "Lei va al ballo mascherato, mascherata da un muso di gatto, ma vestita come un cardinale romano [...]. Saggia prudenza: lei mi appare al bordo della metamorfosi" (Genet: 50). E ancora i suoi quadri sono fatti di vertigini e baratri, scrive Max Ernst, che "di primo acchito, sembrano nefasti e pieni di cadaveri", ma che poi lasciano scoprire "un museo di esseri favolosi" (Godard 1998: 41).



Fig. 3:
Leonor Fini, *Le bout du monde*,
1948, collezione privata.

Così nel quadro *Le bout du monde* (1948) si assiste a un'insolita apocalisse dai colori metallici dove ogni dettaglio trasuda decomposizione – aria, acqua, cielo – al cui centro risalta il biancore di una donna senza età, incurante dell'imminente catastrofe. L'acqua dentro cui è immersa pullula di arbusti secchi e teste scheletriche di animali [Fig. 3].

Ma non tutto è perduto. Ci sono anche alcune foglie verdi, gli occhi degli animali – puro sguardo in agguato – colmano di vita le orbite scheletriche e guardano oltre la tela. La donna si erge incurante di ogni elemento, quasi in punta di piedi sulla linea di una soglia, di un confine invisibile. È questo che intendono suggerire le sue numerose donne-guardiane, a cui dedica un capitolo dell'auto-biografia: la presenza impercettibile di qualcosa di incerto, che può mutare, esse stesse incarnazione di una soglia, proprio come i quadri di Leonor, che sembrano porte socchiuse su altre realtà.

Lo stesso accade alla guardiana dalla capigliatura floreale che sta per oltrepassare un varco a forma di fallo, *La serrure* (1965), la cui soglia sembra delineata da residui ossei di colore verde, per entra-



Fig. 4: Leonor Fini, *L'enroulement du silence*, 1955, collezione privata.

re in un confortevole mondo d'acqua – “l'amica di sempre” scrive Leonor (Colville 1999: 111) – oppure la passeggera dai capelli rossi, in *Vesper Express* (1966), in piedi sulla porta di un vagone ferroviario, spazio claustrofobico angosciante e protettore (Fini: 197), con accanto il proprio “doppio”: un'altra creatura femminile affacciata al finestrino, entrambe volte a un mondo carico di presagi che scorre davanti ai loro occhi.

O anche la misteriosa *Gardienne des sources* (1967) e il bellissimo *L'Enroulement du silence* (1955) dove un immenso mantello a pieghe – le pieghe di se stessa di cui Leonor è la sola guardiana? – avvolge una figura indefinita da cui emergono solo le braccia che sostengono un cranio rasato [Fig. 4], o la statuaria *Gardienne de Phénix* (1954), la guardiana calva delle fenici, con lo sguardo fisso su un uovo, simbolo di fertilità ed energia vitale, che tiene nel cavo della mano – in attesa che si schiuda, come si schiudono i suoi mondi? – circondata da alcune fenici, la creatura fantastica, sinoni-

mo di risurrezione, immortalità e rinascita ciclica. Sino a giungere alle *Métamorphoses équivoques* (1953) in cui si amalgamano forme umane e corazze metalliche.

E ancora: ossame, conchiglie spaccate, corazze di granchio, arbusti rattappiti, non sono indici di morte, ma piuttosto spiragli, attimi di disordine, segni di rinascita e cambiamento. Le sue radici – *La grande racine* (1946) – hanno la consistenza di residui provenienti da altre dimensioni, trascinati nei suoi quadri da correnti invisibili, “ricordi del nostro inconscio”, scrive Jocelyn Godard, in cui “l'enigma oscuro della vita di dipana e diviene traslucido” (Godard 1998: 28).

I busti scheletrici, i crani, i residui ossei attirano l'attenzione di Leonor, che colleziona testi anatomici antichi – il classico *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio in un'edizione del 1642 e due testi di Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, *Myologie complète en couleur* (1746) e *Cours complet d'anatomie* (1773) – ma conosce anche la cruda realtà dell'obitorio che intorno ai tredici anni era solita visitare nella sua città e le mummie che aveva contemplato nelle catacombe dei Cappuccini in un viaggio a Palermo. “Ho ammirato la perfezione degli scheletri”, rivela fra le pagine del suo *Livre*, “il fatto che sono la parte meno deteriorabile del corpo; e le mummie, che si ricompongono sempre come delle sculture molto belle” (Fini 1975: 124). E poco dopo: “Si trattava di un *memento mori* – spettacolo barocco che teatralizzava la miseria e la degradazione dei corpi? O si trattava di evitare l'orrore della decomposizione preservando i morti in attitudini quasi familiari, i loro vestiti abbelliti dal tempo e dalla polvere? C'era un'idea di resurrezione?” (Fini 1975: 130).

Un dubbio che si fa strada anche nei pensieri di chi guarda le sue opere: la morte è immobilità o dinamismo, bellezza oppure orrore? Entrambe. Come l'ambivalenza insita nel concetto di sacro e di divinità che Roger Caillois individua nella coesistenza di due opposti dualismi: il “fascinans” e il “tremendum”, ovvero la vertigine dionisiaca, l'estasi, l'unione trasformatrice, la bontà e la misericordia divine, ma anche il lato oscuro: “la santa collera”, “la giustizia ineso-



Fig. 5:
Leonor Fini, *L'ange de l'anatomie*,
1949, collezione privata.

rabile del Dio “geloso” davanti al quale il peccatore umiliato trema implorando il perdono” (Caillois 2001: 31) il cui intreccio genera un complesso gioco di reazioni ambivalenti divise tra slanci d'amore e fremiti di terrore.

Così *L'ange de l'anatomie* (1949) e *L'amitié* (1958) sono opere-soglie che incarnano il dualismo di questa tensione: gli elementi macabri, legati alla morte, anche se si intuisce che si tratta di una morte iniziatica, a cui si associa un'irresistibile pulsione scopica – l'intérieur che altrimenti sarebbe invisibile – e l'idea di persistenza della materia legata alla vita, contrapposta ai simboli della decomposizione.

Il primo quadro [Fig. 5] è invaso dalla figura impressionante di un “angelo” – creatura sacra e ambigua – di cui si vedono le ali, lo scheletro e i muscoli, mentre il viso intatto, incorniciato da una folta capigliatura barocca ne suggerisce lo stato oscillante: in equili-



Fig. 6: Leonor Fini, *L'amitié*, 1958, Milano, Valentina Cortese.

brio tra vita e morte, come accade anche in altri suoi lavori dove gli scheletri sono vestiti con sfarzosi costumi.

Nel secondo, lo splendido *L'amitié* [Fig. 6], vi è uno scheletro con il capo chino che abbraccia una figura indefinita e addormentata dai riflessi madreperlacei, dove il colore nero associato alla morte è bandito, per lasciar posto al caldo cromatismo dello sfondo rosso, che come il velo di un bianco trasparente, nell'accenno di un bozzolo – indice di una cerimonia iniziatica di trasformazione? – abbraccia e avvolge entrambe le figure.

Bellezza e orrore sono i motivi che convivono anche in un'altra opera di Leonor Fini. Si intitola *La belle* (1974). È una sfinge, la creatura mitologica che popola sin dai ricordi infantili tutta la sua pittura. A Trieste da ragazzina viene fotografata mentre cavalca la statua di una sfinge e molti anni dopo, nel 1951, si fa ritrarre in Egitto con una sfinge sullo sfondo, senza contare tutte le apparizioni a cui si assiste nei suoi quadri e nelle numerosissime illustrazioni fra cui *La bergère des sphinx* (1941) acquistato da Peggy Guggenheim, *Sphinx Régine* (1943) e *Sphinx Philagria* (1945).



Fig. 7:
Leonor Fini, *La belle*,
1974.

Tuttavia *La belle* ha qualcosa in più delle altre [Fig. 7]. Non solo possiede un corpo ibrido: metà donna e metà leone ma il suo volto ricorda un altro motivo iconico nella pittura di Leonor: lo scheletro. Il viso sembra fissato sulla tela poco prima del disfacimento: un velo di carne ne copre i tratti delicati, gli occhi chiari, privi di palpebre, sbucano dalle orbite perennemente vigili e alcune parti del corpo lasciano intravedere diverse parti ossee: le braccia, le costole, la mano. Un diadema di rose, poste sul capo, pare si nutra della calotta cranica. Cosa vuole suggerire Leonor Fini con questa ricca messe di simboli? L'enigma della metamorfosi.

La sfinge, in quanto simbolo dell'enigma – il cui corpo cela l'indoviniello – e guardiana delle soglie fra diversi mondi, si congiunge all'immagine dello scheletro, non inteso come emblema della fine,

ma del passaggio, che consente proprio di varcare le soglie che delimitano gli stati della materia, inglobando in un'unica immagine la sintesi di tutti i dualismi messi in scena dall'artista: vita/morte, organico/inorganico, distruzione/rigenerazione, in un ciclo continuo, "un rituale del serpente", o dell'ambivalenza, che traspone la vita e l'opera di Leonor Fini in una dimensione mistica ed eterna. Un senso di magia, conoscenza e potere la cui linfa ancestrale, giunge sino alle porte di un'altra soglia. Uno spazio al confine tra arte e vita: l'immagine fotografica, in cui il volto e il corpo di Leonor Fini, incarnazione di tutte le ambiguità, si trasformano, grazie al potere del medium fotografico, nelle impronte di ciò che Ernestina Pellegrini, definisce un metamorfico e progressivo "stato di alterazione" (Pellegrini 2009: 21).

Maschere fotografiche

Nel 1932 Henri Cartier-Bresson scatta una fotografia a Leonor Fini. L'artista, completamente abbigliata di nero, con lo sguardo scuro e deciso rivolto verso l'obiettivo, si trova in una sorta di magazzino-atelier. Accanto a lei c'è un manichino calvo e nudo che afferra un ciوندolo, a forma di croce [Fig. 8]. Si potrebbe affermare che il *punctum* di questa immagine è oscillante: lo sguardo va dal manichino all'artista e viceversa in un'ambivalente indecidibilità: si tratta della *mise en abyme* del suo lavoro? L'artista che svela il meccanismo sotteso ai suoi travestimenti, lei stessa, il suo doppio neutro, come le creature dei suoi quadri, in attesa di interpretare i ruoli e indossare le maschere che verranno fissati nell'immagine fotografica?

Forse sì. Tuttavia l'aspetto sorprendente in questa immagine è un altro. Non si tratta di un "momento decisivo" nello stile di Cartier-Bresson, come fa notare Vanja Stukelj (2010: 33), ma di un'operazione registica, una messa in scena, che diviene lo spazio dove si produce il significato stesso dell'immagine, come fu per l'alleanza



Fig. 8:
Henri Cartier-Bresson,
Leonor Fini a Parigi,
1932 ca., Parigi, Archi-
vio Leonor Fini.

fra fotografia e travestimento inaugurata dalla celebre *Rose Sélavy* di Marcel Duchamp, in cui il dialogo fra il travestimento e la sua successiva testimonianza fotografica, si svolge all'interno di uno spazio dimensionale – la messa in scena – in cui vengono generate identità diverse, per cui il medium fotografico, scrive Fabiola Naldi, consente di “addentrarsi nei meandri della finzione e della simulazione, intesi non più come pallidi riflessi dell'autentico ma come veri testimoni del reale” (2003: 11). “Quando ero bambina, detestavo farmi fotografare”, ricorda Leonor, “poi poco a poco, ho trovato interessante avere un viso [...]. Da allora mi hanno sempre fotografata: mascherata, travestita, quotidiana. Ma non amo le istantanee, niente è più falso del “naturale” fissato. È la “posa” che

è rivelatrice, e io sono curiosa e divertita a vedere la mia molteplicità” (Fini: 32).

E così per tutta la vita non perde occasione di lasciare che le sue messe in scena vegetali e animali vengano celebrate da molti fotografi, a cui delega l'esecuzione tecnica del lavoro, tenendo per sé l'esecuzione concettuale dell'opera. Nel 1936 lo sloveno Venò Pilon, che Leonor conosce a Trieste alla fine degli anni Venti, la immortalava in immagini dai raffinati effetti cromatici che mettono in evidenza la ricercatezza dell'abbigliamento tipica delle illustrazioni di moda: abiti sontuosi, cappelli floreali, atteggiamenti da diva cinematografica, una delle quali – in cui l'artista indossa una lunga gonna a righe – viene inclusa da Joseph Cornell in un suo collage degli anni Trenta (Mislej 2009: 89).

Intorno agli anni Sessanta, è la volta di nuovi fotografi: André Ostier, Eddy Brofferio e Richard Overstreet, con cui prosegue la rappresentazione dei dualismi esplorati nella sua ricerca pittorica. La passione per le stoffe esplose in tutto il suo splendore nelle fotografie scattate a Nonza in Corsica, dove Leonor trascorre le vacanze dal 1954 al 1977 in un monastero francescano abbandonato con molti amici, insieme ai quali organizzava feste a tema sui colori: il rosso, il giallo l'oro e con cui disegnava gli abiti, realizzati grazie alle stoffe portate da Parigi (Gavioli 2009: 272), che avrebbe indossato completamente avvolta dalla natura: immersa nelle acque, in equilibrio su balze, muri, anfratti, o distesa nelle grotte intorno al monastero, tra ciottoli e detriti naturali.

Sono immagini sorprendenti: Leonor è avvolta in stoffe riccamente decorate, con ampi mantelli plissettati [Fig. 9] o vesti spumose dai colori strabilianti, i capelli appaiono colmi di fiori luccicanti e i copricapo sembrano emblemi di regalità. Il suo corpo diviene immateriale eppure coincide con la materia che la avvolge: “I tessuti per me hanno una magia, una forza d'attrazione che devono provare i “Tarantolati”, racconta nella sua autobiografia (Fini 1975: 41). Le pieghe degli sfarzosi mantelli, in netto contrasto con gli elementi naturali, sono altrettante soglie, tra il mondo dell'artificio e quello della natura. La piega, scrive Alberto Castoldi, facendo rife-



Fig. 9:
Richard Overstreet,
*Leonor Fini avec le
sphinx-Hiver de
Saint-Dyé (tissu de
Sévin-Dæring)*, s.d.

rimiento a Gilles Deleuze, “rappresenta ciò che v’è oltre il visibile, implica un’esistenza non esibita, e quindi da esplorare [...] è ciò che consente al tempo stesso di essere pieno e vuoto, superficie e negazione della superficie, sporgenza e abisso” (Castoldi 1994: 75), e si potrebbe aggiungere corpo e spirito, come suggerisce l’immagine fotografica in cui Leonor, avvolta in un mantello nero, pare annullare la forza di gravità, sospesa in un magico volo, sullo sfondo di un altare sconsecrato.

Così accade per i suoi travestimenti in bilico tra umano e vegetale nelle fotografie di Richard Overstreet, Eddy Brofferio e Enrico Colombotto Rosso. Confusa tra foglie e arbusti, o ricoperta di spighe e fiori [Fig. 10], sembra che Leonor consideri il paesaggio come un luogo magico, oltre il tempo e lo spazio, terreno dove mettere in



Fig. 10:
Eddy Brofferio,
*Leonor Fini a
Nonza (Corsi-
ca)*, 1965 ca.,
Parigi, Archivio
Leonor Fini.

scena la propria consapevole mimetizzazione organica. “Travestirsi, è lo strumento per avere la sensazione di cambiare di dimensione, di specie e di spazio”, scrive nel suo *Livre*, “È potersi sentire gigantesco, immergersi nei vegetali, divenire animale, fino ad arrivare a sentirsi invulnerabile e fuori dal tempo, ritrovarsi oscuramente in rituali dimenticati” (Fini 1975: 41). E ancora: “Mascherarsi, travestirsi, è un atto di creatività [...]. È una – o molteplici – rappresentazione di sé, è l’esteriorizzazione in eccesso dei fantasmi che si portano in sé, è un’espressione creatrice allo stato bruto” (Fini 1975: 41).

Per questo nel regno di Leonor, la maschera ha il potere di trasformare una persona: può cambiare voce, gestualità e comportamento. Dal momento in cui lei indossa una maschera, la linea che

separa la realtà dall'illusione, il divino dall'umano, la vita dalla morte, si fa indistinta. Leonor non si limita a interpretare un ruolo. Lo incarna. Di volta in volta essa è un angelo nero con una lunga chioma e ali immense – a una festa memorabile che ebbe luogo nel 1951 a Venezia – una dea della natura che domina gli elementi, una strega sospesa nel vuoto, capace di liberare “le forze grandi e potenti che ossessionano la nostra specie”, scrive Yves Bonnefoy (Godard 1998: 41) o come la ricorda, André Pieyre de Mandiargues: “Sembrava la regina di un paese sotterraneo, una figlia degli inferi: il capo ricoperto da piume nere e di un diadema di corna, i capelli corvini come le piume di un corvo che ricadevano su una veste che sembrava intessuta di luce e di brace (Godard 1998: 47).

Ma è soprattutto il regno animale a catturare la sua attenzione, non inteso nel senso di alterità perturbante, ma come un attributo del divino o dell'ascesa a una condizione dell'esistenza superiore a quella terrena: “Ho sempre pensato che gli attributi degli umani sono molto ridotti, molto limitati”, rammenta nel suo *Livre*, “Ho sempre invidiato le bestie, i loro artigli duri, adeguati, i loro zoccoli risonanti, le loro scaglie scintillanti, fosforescenti, il loro manto profondo – soprattutto le loro corna” (Fini 1975: 44).

È in queste vesti che la si può ammirare bellissima e terrificante negli scatti di Eddy Brofferio: con un abito sontuoso, ricoperto di gioielli a forma di mosca e un meraviglioso sbuffo di piume nere che sgorgano dal suo capo [Fig. 11], oppure sdraiata sulla soglia di una grotta con un abito e una capigliatura da cui si ergono due immense corna dorate, che sembrano in grado di assorbire tutta l'energia della natura circostante [Fig. 12].

Un viaggio nel tempo, alla ricerca del “‘perduto’ dell'uomo, della sua dimensione magica, favolistica, sciamanica”, come scrive Lea Vergine (2004: 15), che Leonor esplora instancabilmente, sino a lambire i contorni del mondo animale. Il gatto è l'essere prediletto, il suo *daimon*, la potenza divina intermediaria tra uomini e dei, identificato con i concetti di *alter ego*, doppio, ombra (Crusvar 2009: 42), la cui presenza magnetica viene raffigurata nella fotogra-

Fig. 11 e Fig. 12:
Eddy Brofferio, *Leonor Fini a Nonza (Corsica)*, 1965 ca., Parigi, Archivio Leonor Fini. (Sul *Livre de Leonor Fini*, l'immagine con le piume viene fatta risalire al 1970).





Fig. 13:
Dora Maar,
Leonor Fini,
1936 ca., Pa-
rigi, Archivio
Leonor Fini.

fia scattata da Dora Maar intorno al 1936, in cui Leonor, quasi del tutto svestita, volge lo sguardo verso l'obiettivo, mentre stringe tra le gambe un gatto nero proiezione ideale della sua soggettività [Fig. 13], in parte simile alla pulsione inscenata nelle opere di due amiche artiste: la scultura con il corpo di donna e il viso di gatto, *Cat Woman* (1951), di Leonora Carrington e l'immagine fotografica scattata nel 1932 dalla fotografa Wanda Wulz – che nel 1928 aveva fatto un ritratto fotografico a Leonor – intitolata *lo + gatto*, una stampa alla gelatina in bromuro d'argento in cui, grazie a un procedimento di sovrapposizione, accoppiava il suo stesso viso a quello di un gatto, con il risultato di trasfigurarsi in un felino nel quale ancora si leggono i tratti umani.



Fig. 14:
M.C. Orive, *Leonor Fini dans sa chambre à Paris*, 1973.

L'artista si lascia circondare dalla presenza magnetica dei suoi gatti, si fa fotografare insieme a loro: nella sua casa a Parigi, a Nonza, sul letto [Fig. 14], paragonando l'animale al caldo ricordo "di un paradiso perduto" e "il miglior mediatore e il più accessibile fra noi e la natura" (Fini 1975: 97), spingendosi sino all'identificazione con il suo *daimon*, che si insinua anche nei romanzi degli anni Settanta: *Histoire de Vibrissa* (1973), *Mourmour, conte pour enfants velus* (1976), *l'Oneiopompe* (1978) e *Rogomelec* (1979), una sorta di immensa autobiografia romanziata, dove l'artista racconta di sé proprio incarnando la figura del gatto (Pellegrini 2009: 18). Inoltre realizza delle splendide maschere dalle sembianze feline fatte di perle, strass, ricami, pezzetti di stoffe, che vengono foto-



Fig. 15:
André Ostier, *Leonor Fini*, 1948.

grafate e che lei stessa indossa [Fig. 15], come se volesse offrire un'immagine di sé che è al contempo un riflesso del proprio *io* e una *persona* nel senso etimologico latino di maschera.

Non sorprende dunque che Leonor abbia saputo fissare la messa in scena della sua ambiguità con la fotografia, abile regista della propria rappresentazione e pienamente consapevole del potere che il medium avrebbe avuto nel perpetuare e diffondere l'immagine e il personaggio di *femme fatale*, ma anche la sua arte e il suo anticonformismo.

Grazie alle potenzialità della fotografia, "capace di coniugare le aspirazioni allo sdoppiamento che gli uomini sognano dall'età preistorica con la modernità di un mezzo che si adatta alle esigenze di un mondo macchinino" (Muzzarelli 2013: 11), Leonor, artefice del-

le proprie messe in scena, trasfigura la sua immagine e la rende simile a una moderna icona di moda, si potrebbe dire con le parole di Federica Muzzarelli, modello divistico di una femminilità ammalianti ed esotica – come furono in maniera diversa il *gender-crossing* per Anne Marie Schwarzenbach o il credo dei *negrophiles* per Nancy Cunard (Muzzarelli 2013) – in grado di generare un proprio personalissimo stile artistico che era divenuto, grazie all'immagine fotografica, anche il manifesto di uno stile di vita.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD A. (1977), *Viaggio nel paese dei Tarahumara* (1936), in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad. it., Adelphi, Milano.
- BAL M., (2009), "Leggere l'arte?", trad. it., in PINOTTI A., SOMAINI A., *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano.
- BONNET M.J. (2000), *Les Deux Amies: essai sur le couple de femmes dans l'art*, Éditions Blanche, Paris.
- CAILLOIS R. (2001), "L'ambiguità del sacro" (1950), trad. it., in *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CASTOLDI A. (1994), *Clérambault stoffe e manichini*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- CHÉROUX C. (2009), "La photographie par tous, non par un", in BAJAC Q., CHÉROUX C. (Direction d'ouvrage), *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- CHÉROUX C. (2012), *L'immagine come punto interrogativo o il valore estetico del documento surrealista*, trad. it., Johan & Levi, Milano.
- COLVILLE G.M.M. (2006), *De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier*, in <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>.

- CRESPI MORBIO V. (2009), "Il teatro sovvertito di Leonor Fini", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- CRUSVAR L. (2009), "Leonor Fini : simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguità", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- FINI L. (1975), *Le livre de Léonor Fini*, Mermoud-Clairefontaine, Vilo Paris.
- FINI L. (1999), *Aquarelle*, in COLVILE G.M.M., *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Jean Michel Place, Paris.
- FORSTER K.W. (2002), "Aby Warburg cartografo delle passioni", trad. it., in *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano.
- GAVIOLI L. (2009), "A Leonor, i suoi amici", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- GAVIOLI L. (2009), "La pantera pardus, il Re Luna, il San Sebastiano. Fabrizio Clerici, Eros Renzetti e Leonor Fini", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- GENET J. (1990), *Lettre à Leonor Fini (1950)*, in *Fragments... et autres textes*, Gallimard, Paris.
- GODARD J. (1998), *Leonor Fini. Le realtà possibili*, trad. it., Selene Edizioni, Milano.
- GREGORAT S. (2009), "Leonor Fini e Carlo Levi", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- MAZZUCCO K. (2002), "I pannelli di Mnemosyne", in CENTANNI M. (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori, Milano.
- MISLEJ I. (2009), "I ritratti fotografici di Venio Pilon", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.

- MUZZARELLI F. (2013), *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Einaudi, Torino.
- NALDI F. (2003), *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Castelvecchi & Cooper, Roma.
- PELLEGRINI E. (2005), "L'apoteosi dell'ambiguità. Cronaca di un narcisismo collettivo: Leonor Fini & C.", in ZACCARIA P. (a cura di), *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma.
- PELLEGRINI E. (2009), "In maschera. Ovvero il festival dell'io di Leonor Fini", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- POLLOCK G. (2010), "The Missing Future: MoMA and Modern Women", in *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York.
- PRAZ M. (1996), *La carne la morte il diavolo nella letteratura romantica (1930)*, Sansoni, Firenze.
- STRUKEJ V. (2009), "Intervista a Gillo Dorfles", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- STRUKEJ V. (2009), "Léonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito", in *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, cat. mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, luglio-settembre 2009), MR, Trieste.
- STRUKEJ V. (2010), "Nel teatro della fotografia", in MASAU DAN M., STRUKEJ V., *Leonor Fini, Art e Dossier*, n. 265, Giunti, Firenze, Milano.
- VERGINE L. (2004), "Il perduto dell'uomo o delle verità nascoste", in *Il bello e le bestie. Metamorfosi e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, cat. mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, dicembre 2004-maggio 2005), Skira, Milano.
- WARBURG A. (1998), *Mnemosyne. L'atlante della memoria*, materiali a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Artemide Edizioni, Roma.
- WARBURG A. (1998), *Il rituale del serpente (1939)*, trad. it., Adelphi, Milano.