

«Lo specchio della terra»:
Down Below e le visioni fantasmagoriche
di Leonora Carrington

di Valentina Castagna*

«*The mirror of the earth*»: Leonora Carrington's Phantasmagoric Visions in
Down Below

This article focuses on the phantasmagorical vision that can be observed in Leonora Carrington's memoir *Down Below*, a work which mingles autobiography with some elements of fiction to tell about the author's experience of mental disorder during World War II. The work is disseminated with hermetic messages animated by animal transfigurations of human beings and symbolic descriptions of space which are analysed here with the aim to restore literary value to the conscious phantasmagorical representation of this life experience. The memoir is here considered as an admirable surrealist narration of the young artist's resistance towards family and social constraints. The rich visual language used by the author displays her attempt to resist homologation to bourgeois standards and to respect her artistic talents. The symbolism of which Carrington makes use can be traced back to the Surrealist circle but it is also regarded as being the result of deep cultural stratifications from the Irish folklore she was fascinated by as a child to ancient alchemy connected to her friendship with Pierre Mabille.

Keywords: surrealism, life writing, phantasmagoria.

Down Below (1944), racconto autobiografico che narra della malattia mentale di Leonora Carrington (1917-2011), è un testo quanto mai complesso che può essere letto da diverse prospettive. Alcuni anni fa mi sono occupata di esaminare la rappresentazione della mostruosità nelle memorie di Carrington per quel che riguarda la sua esperienza della guerra, con i suoi effetti sulla psiche dell'autrice, e in particolare per quanto concerne la rappresentazione del suo periodo di interna-

mento in una clinica psichiatrica di Santander. Da questo punto di vista, il testo si costituisce come una rara testimonianza diretta scritta da una paziente sui trattamenti psichiatrici degli anni Quaranta del Novecento e narra degli effetti orribili sulla giovane donna ad essi sottoposta. *Down Below* offre dunque una prospettiva privilegiata, dal basso, sulla narrazione del rapporto gerarchico tra medico (uomo) e paziente (donna); per tale ragione in passato, partendo da studi centrali come quelli di Roy Porter (1991) e Elaine Showalter (1985), ho focalizzato l'attenzione sull'esame degli effetti fisici e psicologici della *talking cure* e della somministrazione del Cardiazol narrati da Leonora Carrington.

In questo articolo voglio invece concentrarmi sulla visione fantasmagorica che Leonora Carrington esprime nelle sue memorie (che si intrecciano alla «fiction» come afferma l'autrice), tentando di sviluppare una lettura dei messaggi ermetici che ella dissemina nel testo. Come spesso accade nelle sue opere letterarie, le visioni di Carrington non sono di facile interpretazione e, a prima vista, le trasfigurazioni animalesche dei personaggi e gli scenari simbolici in cui li colloca potrebbero apparire come semplici allucinazioni della mente turbata di un'artista. Riteniamo tuttavia che le visioni evocate nel testo non siano meramente frutto di allucinazioni ma creazioni di alto valore letterario, consapevoli rappresentazioni fantasmagoriche degli effetti della Seconda Guerra Mondiale. È utile tenere presente che al momento della sua esperienza nel sanatorio di Santander l'artista era già al centro della cerchia Surrealista e aveva iniziato a pubblicare raccolte di racconti, cercando anche di affrancarsi dal ruolo iconico di musa e *femme enfant* che lo stesso André Breton le aveva affidato (Barber 2018: 114). Nella sua lettera all'editore francese Henri Parisot, intenzionato a pubblicare l'edizione francese del 1945 di *Down Below*¹ (inclusa in traduzione

¹ Le memorie erano state inizialmente scritte da Carrington in lingua inglese, ma non videro mai la stampa in questa loro prima versione perché rifiutate da alcuni editori (Warner 1988). L'autrice venne dunque invitata dal medico e intellettuale francese Pierre Mabille, al quale l'opera è indirizzata esplicitamente nell'incipit, a riscrivere il testo che nel frattempo era andato perduto nello spostamento da New York a Città del Messico. Fu la moglie di Mabille, Jeanne Megnen, a raccoglierle nuovamente dalla viva voce della Carrington in lingua francese e a trascriverle per lei; questa edizione in francese era destinata ad uscire per i tipi di Éditions Fontaine, per volontà di Henri Parisot, ma le operazioni presero più tempo del previsto, anche comprensibilmente dato il difficile momento storico, e il volume uscì soltanto alcuni anni dopo, nel 1945, alla fine del conflitto mondiale. Nel frattempo il manoscritto in lingua francese era stato tradotto in inglese da Victor Llona e la sua pubblicazione nell'ultimo numero di *VVV* anticipò quella di Parisot di quasi

nell’edizione italiana Adelphi del 1979), Leonora Carrington si mostra determinata a demistificare questa immagine di musa Surrealista, sia come *femme enfant* che, più tardi, come *femme sorcière* (Barber 2018: 116): la prima di tali icone, che l’aveva contraddistinta anche nel rapporto con Max Ernst, svanisce quando egli viene imprigionato in Francia, perché tedesco, durante l’avanzata nazista (momento d’inizio della narrazione in *Down Below*), dando il via a un percorso di discesa nella sua coscienza che passa per l’esperienza della follia.

La proiezione di immagini fantastiche espresse nelle sue visioni durante il percorso di conoscenza, che è anche un percorso geografico da Saint-Martin-d’Ardèche a Santander, risponde a mio parere a una modalità di esteriorizzazione delle forme, degli esseri e dei luoghi che popolano la vivace mente di Leonora Carrington in una fantasmagoria che si pone come massima espressione surrealista. Inoltre, le visioni fantasmagoriche in *Down Below* sono per l’autrice un modo per esprimere la sua reazione, configuratasi allo stesso tempo come consapevole opposizione al desiderio della famiglia, borghese, che Leonora si conformasse a comportamenti accettabili per la sua classe sociale, e come tentativo di resistenza agli orrori della guerra, vissuti anche sulla sua pelle (tra gli episodi narrati nelle memorie troviamo anche quello dello stupro di gruppo subito dall’autrice per mano di soldati spagnoli; Carrington 1988: 171-172).

Se da un lato, dunque, le memorie del soggiorno di Leonora Carrington al sanatorio del Dottor Morales offrono una ricostruzione del percorso fattuale che ha condotto la giovane donna ad essere «incarcerata» (*ibid.*) nel manicomio di Santander, dall’altro rappresentano un viaggio di scoperta nell’inconscio che ha come unica meta la conoscenza. «Knowledge» è un termine che ricorre spesso nel testo (per esempio, a p. 164 si legge: «[...] I was not aware of [...] the necessity that others be with me that we may feed each other with our *knowledge* and thus constitute the Whole. [...] What I am going to endeavor to express here with the utmost fidelity was but an embryo of *knowledge*.»)²

Il viaggio di conoscenza di Carrington attraverso la follia segue un percorso basato sulla sua visione surreale della realtà. *Down Below* è una narrazione popolata di metafore e similitudini, in cui, come accen-

due anni (*ibid.*). Sulle diverse versioni di *Down Below*, si vedano il post-script della stessa Carrington e l’introduzione della Warner (1988) a *The House of Fear* e Castagna (2016).

² Il corsivo è mio.

nato sopra, troviamo personaggi mesmerizzati (i madrileni) e sospetti mesmerizzatori (Van Ghent e il Dottor Morales) che piegano gli altri alla loro volontà, persone dall'animo e dalle fattezze animali (la stessa autrice prima si rappresenta con i tratti docili di un cavallo e poi con quelli ferini di una tigre), edifici trasfigurati in immagini di pianeti e stelle, con significati simbolici attinti da bacini ben distanti tra loro che vanno dalle leggende celtiche³ ai testi biblici, dall'alchimia all'astrologia. Come afferma Ali Smith, la difficile comprensione degli scritti di Leonora Carrington, con la ricchezza simbolica che essi offrono e l'ostinazione a non offrire alcun indizio interpretativo ai lettori, è probabilmente il motivo per il quale la critica non si è confrontata spesso con i suoi testi letterari:

Carrington's art is characterized by a dark playfulness; a revelation of unexpected and often spiritedly belligerent life; a profound and yet quite dinner-table practical, otherwordly vision; a rejection of standard social and spiritual authority; and a collision of arcane and often stubbornly uninterpretable symbols [...]. But all her life she has maintained an independence from categorization or fixed meaning, 'in an adamant refusal to explicate any aspect of her creative production, declaring that her work should speak for itself', as Susan Aberth puts it (A. Smith, 2005: vi-vii)⁴.

Analizzeremo quindi il percorso di resistenza al controllo fisico e mentale dei medici che Carrington presenta in *Down Below* e ci soffermeremo sul ruolo che la fantasmagoria gioca nel suo tentativo di resistere all'omologazione agli standard sociali, processo messo in atto dalla famiglia e dai medici della clinica. Vedremo come l'esito sembri essere

³ Fionna Barber (2018) inserisce Carrington tra gli artisti Surrealisti irlandesi poiché la madre era irlandese e la cultura ricevuta da questa e dalla balia rimaneva legata al folklore irlandese. Barber nota come l'interesse del Surrealismo verso il meraviglioso e l'"irrazionale" sia stato anche fortemente influenzato dal revival celtico che coinvolse artisti e scrittori irlandesi sin dai primi decenni del Novecento. In questo contesto, Barber collega inoltre l'interesse poetico ed estetico dei Surrealisti verso l'arcaico e il meraviglioso a questioni di stampo politico a partire dalle loro posizioni anticonformiste, anticapitaliste e anticolonialiste (2018: 109-111). In ogni caso, questa "appropriazione" da parte della critica irlandese fa comprendere quanto l'opera di Carrington, scrittrice poliglotta e pittrice divenuta notoriamente un "tesoro" nazionale messicano (Moorhead 2017: 9; Barber 2018: 114), sia nata da un'aspirazione transnazionale.

⁴ Sul tentativo di svelare le complesse simbologie, in particolare quelle esoteriche, dietro le opere pittoriche e in parte letterarie di Carrington si veda il contributo di Warlick (2017) al numero monografico di *Studia Hermetica* dedicato all'artista, *Leonora 1917*.

temporaneamente negativo, nel senso che, alla fine del percorso nel sanatorio, Leonora apparentemente perde ogni resistenza e accontenta il Dottor Morales con un comportamento più remissivo e ragionevole, più accettabile per la società. Tuttavia, potremmo considerare anche questa una strategia per abbandonare quanto prima il sanatorio, tant’è vero che, non appena si allontana dal luogo, l’autrice trova il modo di sfuggire al controllo della balia, incaricata dai genitori di portarla in una casa di cura in Sud Africa, e rifugiarsi prima negli Stati Uniti e poi in Messico. Inoltre, se vogliamo estendere il percorso fantasmagorico di Carrington al suo percorso professionale successivo, non possiamo non notare come l’artista abbia continuato a portare avanti la sua visione fantasmagorica dell’esistenza e a generare immagini che resistono all’omologazione e alla normatività. Nell’ultima intervista rilasciata nel 2011 alla giornalista Joanna Moorhead, sua cugina, Carrington invitava a tentare di non “intellettualizzare” ciò che non era nato per essere oggetto di ragionamenti logici⁵.

Elementi fantasmagorici e rapporto con il Surrealismo

L’Oxford English Dictionary definisce la fantasmagoria come «a sequence of real or imaginary images like that seen in a dream» (una sequenza di immagini reali e immaginarie come quelle viste in un sogno); un’accezione corrente del termine che porta in primo piano una dimensione diversa rispetto a quella originaria della fantasmagoria intesa, si vedrà, come spettacolo di proiezioni gotiche che semplicemente eccitasse sensazioni legate al sublime. Il nesso tra l’ambito del reale e quello dell’immaginario riporta piuttosto qui alla mente il secondo manifesto surrealista scritto da André Breton nel 1929: in esso l’artista descriveva l’attività surrealista come un tentativo di raggiungere un’esperienza intellettuale nella quale «reale e immaginario, vita e morte, passato e futuro, il comunicabile e l’incomunicabile, cessassero di essere rappresentati come contraddittori», per dirlo con le parole di David Macey (2000: 373, trad. mia).

La compresenza di tali elementi tradizionalmente visti come diconomici nel pensiero occidentale rende palpabile l’articolazione complessa dell’identità nella visione anticonformista dei surrealisti e mette in discussione la rappresentazione del reale in maniera univoca. Nella

⁵ L’intervista, tra l’altro, è ripresa nel colto e profondo *drama-documentary* di Josh Appignanesi, *Female Human Animal* (2018), tributo alla carriera e alla vita anticonformista dell’artista.

sua produzione letteraria, in quanto scrittrice e pittrice surrealista, Leonora Carrington dà voce a un soggetto donna che trova nel nesso fantasmagorico reale-immaginario una possibilità di rappresentarsi in maniera anticonformista così da liberarsi dai dettami di una società in cui essa è vista meramente come oggetto di addomesticamento⁶.

Nel suo studio monumentale sull'argomento, Marina Warner (2006) mostra che la fantasmagoria in diverse epoche ha avuto la funzione di mettere in relazione l'invisibile e il visibile pervenendovi non solo tramite gli strumenti poetici, ma anche attraverso le diverse tecnologie che si sono via via sviluppate (per esempio la studiosa si spinge fino ai giorni nostri facendo riferimento a film fantastici e videogiochi noti a un ampio pubblico). Soffermandosi sugli effetti fantastici prodotti dal fantascopio – strumento la cui nascita è collegata al fascino esercitato da telescopi e microscopi sull'immaginazione umana, grazie al fertile connubio tra progresso scientifico e fantasia – Warner prende in prestito il termine fantasmagoria dal nome che alla fine del Settecento Etienne-Gaspard Robertson usa per denominare il suo spettacolo gotico di suoni e proiezioni di immagini fantastiche di fantasmi, vampiri e mostri in movimento che rendevano visibili paure nascoste nell'intimità dell'animo umano (Warner 2016: 15; 147-156).

Dunque il racconto autobiografico di Leonora Carrington può essere definito fantasmagorico e al tempo stesso surrealista per via della rappresentazione del nesso tra reale e surreale: tale nesso è costituito da un lato in quel microcosmo simbolico configurato spazialmente nella rappresentazione dei diversi padiglioni del Sanatorio di Santander, come mondo a sé stante; e dall'altro prende corpo nella ricostruzione del percorso malattia-guarigione che si configura come viaggio nell'inconscio verso l'accettazione e la conoscenza di un altro dei molteplici sé dell'autrice. Tale convinzione è confermata dalle parole che Marina Warner riporta nella sua introduzione alla raccolta *The House of Fear*, in cui *Down Below* è contenuto: «Leonora [...] does not adhere to a classical Western notion of the fixed self and considers the person of *Down Below* another member of her disparate inner population» (Warner 1988: 17).

⁶ *Down Below* è certamente testimonianza dei tentativi della famiglia alto-borghese di Carrington di ricondurla all'ordine e alla ragione e della strenua resistenza della giovane donna, una relazione familiare tesa che emerge anche nel quadro tracciato da Joanna Moorehead nella sua recente biografia *The Surreal Life of Leonora Carrington*, in cui afferma che la Carrington «refused to be tamed» (2017: 7; «rifuggiva di essere domata»).

Se nella produzione letteraria della Carrington *Down Below* occupa un posto a sé stante questo è probabilmente dovuto non solo al fatto che si tratta di scrittura autobiografica (per quanto anticonvenzionale, come si dirà sotto) – certo buona parte della sua narrativa presenta riferimenti autobiografici seppur impliciti, – ma anche al fatto che esso si costituisce come testimonianza unica dell’incarnazione dell’ideale di vita surrealista:

As a text, it derives its peculiar flavour from this antinomy at its heart, that it is a narrative, apparently rationally composed and lucidly recalled, about recent, hair-raisingly unhinged behaviour. André Breton encouraged Leonora to write it; from his point of view, Leonora Carrington [...] had realised one of the most desirable ambitions of Surrealism, the voyage into madness (ivi, p. 16).

Per figure come André Breton, leader del movimento, il testo infatti avrebbe dato corpo all’esperienza surreale stessa che gli artisti avrebbero dovuto raggiungere, dal suo punto di vista, non solo attraverso la loro produzione artistica e letteraria, ma soprattutto tramite la loro diretta esperienza di vita (Cunningham 2001). In particolare, considerando la parte centrale del testo, quella che descrive la brusca discesa nello stato di follia, si può affermare che l’opera si costituisce come apertamente surrealista poiché mette in risalto la capacità di visione della follia, quell’antico rapporto tra genio e pazzia che porta l’artista alla convinzione di essere illuminata, di poter vedere e agire al di là delle costrizioni sociali e di percepire più degli altri la realtà quotidiana di quel complesso momento storico, in un nesso reale-surreale che diviene imprescindibile. Nel movimento surrealista il culto della follia e in particolare della follia femminile come capacità di visione e di trasmissione dell’illuminazione attraverso l’arte, fu espresso dallo stesso Breton, fortemente influenzato dalla psicanalisi, sebbene egli non fosse interessato alle idee di Freud come ricerca di un trattamento utile alla guarigione da stati di psicosi, ma come strumento di indagine delle possibilità di conoscenza e rappresentazione della realtà psichica dell’individuo. Come afferma David Cunningham, per i Surrealisti le energie anarchiche scaturite dal desiderio inconscio dovevano essere liberate non tanto per recuperare l’ordine emotivo e mentale quanto piuttosto per infrangere le costrizioni della vita borghese, dalla quale la stessa Carrington si era sottratta allontanandosi giovanissima dalla famiglia e seguendo Max Ernst, già sposato, nel sud della Francia.

Il rapporto tra reale e surreale, due diverse percezioni che dovevano a loro dire essere giustapposte, è visibile e raggiungibile per i surrealisti attraverso il sogno, fonte dell’immaginazione in un tenta-

tivo di defamiliarizzazione delle convenzioni poetiche e delle comuni associazioni metaforiche nella rappresentazione dell'oggetto (Breton 1935). Si tratta di un tentativo che resta palese nella complessa rappresentazione simbolica del microcosmo di Leonora Carrington in *Down Below*: il testo si posiziona così ai limiti della norma autobiografica con questo suo connubio tra reale e surreale, con la sua carica fantasmografica, elementi che lo rendono un testo autobiografico anticonvenzionale⁷. In termini surrealisti, dunque, per la loro rappresentazione dell'entrata in contatto con il proprio inconscio, le memorie di Carrington si costituiscono non solo come opera letteraria rappresentativa del movimento, ma come testimonianza della filosofia di vita surrealista poiché dipingono uno stato mentale che si sporge ben al di là del razionale mettendo al centro della scena il corpo e i sensi come luogo di transito dal razionale all'irrazionale. In questo senso, come afferma Cunningham, per i componenti del movimento, il surreale era da ricercare nella quotidianità attraverso modalità di percezione che si distaccassero dal razionale, ponendo sullo stesso livello reale e surreale (2001).

Linguaggio metaforico e aspetti simbolici

A tre anni di distanza dall'esperienza di malattia mentale, Carrington ripercorre la strada compiuta dal manifestarsi dei disturbi fino alle dimissioni dalla casa di cura, puntellando la sua interpretazione di quei mesi con immagini pregne di suggestioni dolorose e al contempo liberatorie in un continuo gioco di corrispondenze e analogie:

My stomach was the seat of that society, but also the place in which I was united with all the elements of the earth. It was the mirror of the earth, the reflection of which is just as real as the person reflected. That mirror – my stomach – had to be rid of the thick layers of filth (the accepted formulas) in order properly, clearly, and faithfully to reflect the earth [...] (Carrington 1988: 164).

⁷ In questo senso si può inoltre affermare che l'opera autobiografica di Carrington include quelle caratteristiche di frammentazione, oralità, ibridità che studiose come Domna Stanton (1984) e Sidonie Smith (1987) hanno visto come elementi ricorrenti dell'autobiografia delle donne. Sulla commistione tra scrittura autobiografica ed elementi mitologici in *Down Below* si rinvia a Renée Riese Hubert (1991), le cui posizioni si inseriscono appunto nel vivace dibattito negli anni del *Second Wave Feminism*, cui appartengono le succitate studiose, sull'autobiografia delle donne e le modalità di auto-rappresentazione del soggetto donna. Al contempo Riese Hubert mostra comparatisticamente la relazione intertestuale tra l'opera di Carrington e *Nadja* di Breton, da un lato, e *Aurélia* di Nerval, dall'altro.

Il linguaggio corporeo di cui Carrington fa uso mostra come sia rimasta sconquassata dall'orrore che l'ha toccata personalmente: con l'arresto di Max Ernst si interrompe bruscamente l'idillio e il sodalizio tra i due artisti.

La metafora dello specchio ricorre nella prima parte dell'opera e rende conto in maniera dirompente, e quanto mai eloquente, del profondo turbamento causato dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nella descrizione del viaggio in automobile dalla Francia alla Spagna, l'autrice ricorda, sconvolta, l'incredulità nel vedere di notte le file di bare ai bordi della strada e i camion militari con le braccia dei cadaveri a penzoloni. Lo specchio è considerato simbolo di conoscenza, di ricerca consapevole nell'inconscio e, come sostengono Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, nel folklore occidentale (657) – che Carrington conosceva – esso ha anche un valore iniziatico. Non sembra dunque un caso che esso venga utilizzato dall'autrice proprio all'inizio della sua ricerca di conoscenza (quando dice di possedere appena «an embryo of knowledge»), così possiamo infatti intendere l'atto di dettatura (e successivamente di scrittura) di *Down Below*: un tentativo di interpretare l'esperienza vissuta per potersene affrancare.

L'enfasi sulla materialità del corpo con l'evocazione della corrispondenza tra stomaco e terra, attraverso il riferimento al termine «filth» (sporcizia, sudiciume), anticipa la missione vitale che la giovane donna si pone, ossia di liberare (usa l'espressione «be rid of») il mondo dagli atti orribili della guerra che ritiene siano collegati alla visione capitalista delle classi governanti, come si può evincere dai riferimenti parentetici («the accepted formulas») e da affermazioni successive sulle nazioni dell'Europa occidentale.

La resistenza ai dettami della società in cui Leonora vive non è solo tradotta in immagini materiali con questo legame corporeo arcaico con la terra, ma prende anche una forma più moderna nella visione in cui Leonora diventa un tutt'uno con la macchina su cui lei e i suoi amici, Catherine e Michel, viaggiano verso la Spagna:

I heard Catherine say: "The brakes have jammed." "Jammed!" I, too, was jammed within, by forces foreign to my conscious will, which were also paralyzing the mechanism of the car. This was the first stage of my identification with the external world. I was the car. [...] I was horrified by my own power [...] My anguish jammed me completely. I realized that my anguish – my mind, if you prefer – was painfully trying to unite itself with my body, my mind could no longer manifest itself without producing an immediate effect on my body – on matter. [...] (ivi, pp. 167-169).

La stasi in cui gli eventi hanno condotto la mente dell'autrice appesantiscono anche il suo corpo e lo portano all'immobilità. Leonora si sente bloccata («*jammed*»), inceppata come i freni dell'automobile, e la ripetizione del termine, in un crescendo iperbolico, porta ancora una volta alla compenetrazione di Leonora con la materia: «*I was the car*».

Questo susseguirsi di immagini collegano reale e surreale in una rappresentazione di sé prima come stomaco, ricettacolo di materia indigesta, di cui la ragazza si può liberare soltanto causandosi spasmi di vomito («*I indulged in voluntary vomitings*», 1988: 164), poi come macchina inceppata dall'angoscia della guerra e dunque privata della sua insita dinamicità. Anche se tali immagini sembrano a prima vista essere frutto di una mente disturbata, è tuttavia facile notare che esse non sono altro che lucide visioni metaforiche di una società impazzita, come sottolinea pure Kristoffer Noheden, rifacendosi ad Alice Gambrill (Noheden 2014: 54). La narrazione immaginifica di Carrington crea dunque trasformazioni corporee nell'unione tra materia e spirito per mettere in relazione il visibile e l'invisibile, il comunicabile e l'incomunicabile.

Il viaggio verso la Spagna, dove l'autrice e la sua amica sperano di poter essere più al sicuro, data l'avanzata dei Nazisti in Francia, può riprendere, sebbene con difficoltà, a piedi da Andorra valicando il confine dalle montagne. Il blocco in cui si trova tutto l'essere di Leonora è superato soltanto grazie a un ricongiungimento quasi animistico con la natura nel momento in cui, facendo ricorso alla proverbiale diplomazia britannica («*my heritage of British diplomacy*»), Leonora cerca con gentilezza («*through gentleness*») di creare «un accordo tra la montagna», il suo corpo e la sua mente (trad. mia). Se la sua voce stenta ad uscire nella comunicazione con gli amici, l'unica forma di comunicazione possibile è una sorta di comunione interiore con la montagna e gli animali che passa dal contatto tattile.

Descrivendo l'atmosfera in Spagna, dove la Guerra Civile si era conclusa l'anno prima con la presa di potere franchista, Carrington enfatizza lo stato di silenzioso automatismo in cui vede rinchiusa la popolazione, raffigurata come «*zombies*» o «*slaves*» (172), paralizzati sia nei movimenti («*people in the Alameda [...] seemed to be made of wood*», *ibid.*) che nelle coscenze («*the hypnotized people of Madrid*», 171). Si convince di avere il ruolo di salvatrice di Madrid, città «incatenata», e di dover spezzare l'incantesimo portato avanti da emissari di Hitler in giro per l'Europa, tra cui il rappresentante di un'industria di prodotti chimici, Van Ghent, figura in cui Carrington convoglia l'immagine paterna (un nemico per lei). Paradossalmente, in questa atmo-

sfera di stasi, l'episodio dello stupro, per quanto traumatico, le sembra l'unica dimostrazione di vita e di umanità, per quanto in uno dei suoi aspetti più brutali. D'altronde, la visione di Carrington è tesa alla comprensione di sé e del mondo circostante, la sua ricerca di conoscenza ha come obiettivo ultimo il tutto («the whole»), rappresentato dalla simbologia dell'uovo:

This morning, the idea of egg came again to my mind and I thought that I could use it as a crystal to look at Madrid in those days of July and August 1940 [...]. The egg is the macrocosm and the microcosm, the dividing line between the Big and the Small which makes it impossible to see the whole. To possess a telescope without its other essential half – the microscope – seems to me a symbol of the darkest incomprehension. The task of the right eye is to peer into the telescope, while the left eye peers into the microscope.

L'uovo in diverse cosmogonie, tra cui anche quella celtica, è all'origine dell'universo, e da diversi studiosi è visto come veicolo dell'idea del tutto, di unità (Chevalier e Gheerbrant: 339), idea confermata qui dall'immagine della doppia visione, contemporanea, con il telescopio e il microscopio, come riconduzione degli opposti all'unità.

Inoltre, come nota Noheden (2014), l'uovo è anche simbolo della rinascita di Leonora, che lo studioso intravede specificamente nel percorso di scrittura dell'esperienza peggiore della vita dell'autrice: l'internamento a Villa Covadonga, al sanatorio di Santander. Noheden (2014) si sofferma sulla simbologia cosmogonica di *Down Below*, con l'interesse di esaminare il rapporto tra le opere di Carrington e quelle di Pierre Mabille, studioso di alchimia vicino alla cerchia dei Surrealisti e a lei molto legato al momento della stesura delle memorie. Noheden sostiene che Carrington abbia ritrovato in *The Mirror of the Marvelous* di Mabille gli stessi simboli planetari e le immagini alchemiche che avevano popolato la sua mente durante l'esperienza del ricovero forzato, e che dunque nella scrittura di *Down Below* la presenza di questa serie di immagini abbia assunto una stratificazione di significati con un forte valore esoterico (2014: 55).

Carrington descrive la sua reazione al ricovero forzato notando la sua forza nel lottare come un animale selvatico, prima come una tigre, poi graffiando e ruggendo come una leonessa (178): si delinea quindi come apparentata ad animali che simboleggiano la forza e il coraggio, tra le altre cose. Tuttavia la sua resistenza fisica cede nel momento in cui viene privata della libertà di movimento, viene legata al letto e sorvegliata a vista dagli infermieri. Carrington dice di essersi sentita controllata non solo fisicamente ma anche mentalmente, come se ogni

suo pensiero fosse intercettato da Frau Asegurado: descrive la donna come «*a vacuum cleaner*», un aspirapolvere pronto a risucchiare la sua volontà e ogni suo libero pensiero (206). Una volta messo a tacere il suo animo ribelle con le tecniche restrittive del Dottor Morales e con le prime somministrazioni di Cardiazol, terribile trattamento farmaceutico che aveva effetti paragonabili a quelli dell'elettroshock, Leonora capisce di dover usare altre armi per poter uscire dalla clinica.

Così, nelle memorie ricorda le sue riflessioni sul cosmo e ricrea un piccolo microcosmo nella sua mappa della clinica. Si può notare come i nomi dei padiglioni assumano un valore simbolico e il percorso da un padiglione all'altro la porti in un percorso di salvezza attraverso la conoscenza del nemico e dei desideri del nemico, una tregua che la porta da Down Below alla Sun Room e al Paradise Gate. I pochi oggetti che si ritrova a disposizione nelle stanze, quando disponibili, spaziano da monetine a bottigliette di profumo sui quali si mette al lavoro per stabilire il suo ordine cosmico eseguendo dei rituali («*combining solar systems*») che regolino «*the conduct of the World*» (Carrington 1988: 196).

Così, il nuovo ordine a cui perviene Leonora risponde alle sue idee e alle sue esigenze portandola alla conoscenza e alla rinascita attraverso una serie di immagini fantasmagoriche che evocano movimenti, suoni, sensazioni. La sua scrittura riesce a delineare in maniera quasi pittorica i suoi stati d'animo prima della sua definitiva rinascita in Messico, facendo uso di metafore, similitudini e analogie che mettono in campo associazioni d'idee relative all'animalità, all'automatismo, al potere. In queste immagini, Carrington combina la realtà della guerra e dell'internamento con le stratificazioni simboliche della sua cultura in un intreccio di tradizioni unico e inscindibile.

Riferimenti bibliografici

- Barber F. (2018), *Surrealist Ireland: The Archaic, the Modern and the Marvelous*, in P. Meecham (ed.), *A Companion to Modern Art*, Hoboken, Wiley Blackwell, pp. 109-124.
- Breton A. (1969) [1935], *Manifestoes of Surrealism*, trad. a cura di R. Seaver e H. R. Lane, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 255-278.
- Carrington L. (1979), Prefazione a *Giù in fondo*, Milano, Adelphi, pp. 7-8.
- Carrington L. (1988) [1944], *Down Below*, in *The House of Fear. Notes from Down Below*, edited by M. Warner, New York, Virago, pp. 163-209.
- Castagna V. (2016), *Follia e figurazioni del mostruoso in Down Below di Leonora Carrington*, in G. Minardi (a cura di), *Yo es Otro Monstruo*, Palermo, Qanat, pp. 98-118.

- Chevalier J., Gheerbrant A. (1996) [1969], *The Penguin Dictionary of Symbols*, trad. a cura di J. Buchanan-Brown, London, Penguin.
- Cunningham D. (2001), *Surrealism*, in D. Clark (ed.), *The Literary Encyclopedia*, in <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1076>; consultato il 30 novembre 2019.
- Macey D. (2000), *Surrealism*, in *Dictionary of Critical Theory*, London, Penguin, pp. 371-373.
- Moorehead J. (2017), *The Surreal Life of Leonora Carrington: A Surreal Life*, London, Virago.
- Noheden K. (2014), *Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation: Symbolic Death and Rebirth in Little Francis and Down Below*, in "Correspondences", 2, 1, pp. 35-65.
- Porter R. (1988), *A Social History of Madness*, London, Weidenfeld & Nicholson.
- Riese Hubert R. (1991), *Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation*, in "New Literary History", 22, 3, pp. 715-745.
- Showalter E. (1985), *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, London, Virago.
- Smith A. (2005), Introduction to L. Carrington, *The Hearing Trumpet*, London, Penguin, pp. V-XV.
- Smith S. (1987), *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Stanton D. (1987) [1984], *The Female Autograph*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Warlick M. E. (2017), *Leonora Carrington's Esoteric Symbols and their Sources*, in "Studia Hermetica", VII, 1, pp. 56-83.
- Warner M. (1988), Introduction a *The House of Fear. Notes from Down Below*, London, Virago, pp. 1-21.
- Warner M. (2006), *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press.

