

Articoli/3

Sogni e tessiture

L'universo simbolico di Remedios Varo*

Elena Trapanese  0000-0002-6676-4172

Articolo sottoposto a *double blind peer review*. Inviato il 28/06/2025. Accettato il 17/10/2025.

DREAMS AND TEXTURES: THE SYMBOLIC UNIVERSE OF REMEDIOS VARO

Remedios Varo stands as one of the most prominent figures among the artists of the Republican exile of 1939. Although initially associated with the Surrealist movement, she soon elaborated a highly distinctive aesthetic language that secured her recognition as one of the most esteemed Spanish artists in Mexico. The purpose of this article is to reconstruct Varo's trajectory, both prior to and during her exile, and to examine the central role played by dreams and weaving in the configuration of her visual and literary corpus. To this end, Varo's work will be situated in dialogue with the tenets of Surrealism, the mystical teachings of George Ivanovich Gurdjieff and Peter D. Ouspensky, the psychoanalytic theories of Freud and Jung, as well as María Zambrano's philosophical reflections on exile and dreams.

Alla memoria di Marko Chivalán Carrillo, intellettuale maya k'iche', compagno di viaggi, letture, sogni e tessiture.

1. Districare i fili del destino

«No sé lo que trabajan
en el telar que es mío.
Tejedoras, mostradme
mi destino.»

R. Castellanos¹

* Il presente lavoro è un approfondimento sul tema dei sogni e del sognare inerente al progetto di ricerca PAPIIT "Herencias del barroco en el origen de la nación mexicana, siglos XVI y XVII" (IN402020) dell'Universidad Nacional Autónoma de México, diretto da J. Lizaola Monterrubio.

¹ R. Castellanos, «Tejedoras de Zinacantán», in *Poesía no eres tú*, Ciudad de México 2004, p. 38.

María de los Remedios Varo y Uranga (1908-1963), nacque ad Anglés, un piccolo paese catalano nella provincia di Girona, Barcellona. Sin da bambina, visse in mondi eterogenei: innanzitutto, quello dei costanti viaggi con suo padre, ingegnere specializzato in opere idrauliche, uomo creativo, agnostico, che svolse un ruolo fondamentale nella formazione di Remedios e stimolò in lei creatività e doti artistiche; ma anche il mondo dell'educazione tradizionale ricevuta a Madrid in un collegio religioso, voluta da sua madre². Una realtà spesso asfissiante, che la incitò alla ribellione. Ci riferiamo, per esempio, a piccoli gesti quotidiani, come ha ricostruito Janet Kaplan, quali spargere a terra dello zucchero dinnanzi alla porta della sua stanza, per poter poi rintracciare eventuali orme di «escuchas y de espías»³; ma anche letture che alimentarono il suo universo fantastico, come i romanzi di Jules Verne e Alexandre Dumas, i racconti di Edgar Allan Poe e testi di filosofia orientale e misticismo.

Remedios Varo iniziò a cercare rifugio anche e soprattutto nell'arte, come mostrano i suoi primi quaderni di disegni: ritratti di familiari, di piccoli animali, autoritratti, disegni fantastici forse copiati dalle illustrazioni di qualche libro di fiabe. L'arte le permise di attraversare le anguste frontiere del collegio, di rompere con alcune delle tradizioni che la opprimevano, di sfuggire alla ripetizione meccanica e quasi ipnotica delle regole imposte. Risulta impossibile non cogliere un riferimento autobiografico all'ambiente asfissiante dell'infanzia della pittrice nel celebre quadro *Hacia la torre*⁴, nel quale un gruppo di giovani fanciulle in uniforme escono, in bicicletta, da un collegio-alveare, guidate da due personaggi inquietanti e controllate da uccelli che formano sulle loro teste quasi un «cordón de vigilancia»⁵. Le fanciulle sembrano essere state ipnotizzate -il loro sguardo è fisso, assente-, tranne una:

Las muchachas salen de su casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis⁶.

Questa giovanile sensazione di mancanza di libertà e di desiderio di rottura rimarrà impressa nei ricordi e nella produzione artistica di Varo degli anni successivi. Ci riferiamo, per esempio, al quadro *Ruptura*⁷, nel quale una figura

² Come sottolineato da Janet A. Kaplan, nonostante certa affinità caratteriale con suo padre, Remedios Varo «siempre se sintió intimidada por él y, desde el punto de vista emocional, siempre le mantuvo a distancia. Estaba mucho más unida a su madre que era el pilar de la familia». J. A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Córdoba 1988, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ *Hacia la torre* (1960): <https://www.remediosvaro.art/paintings/hacia-la-torre-primera-panel-del-triptico>. L'opera fa in realtà parte di un trittico, composto da altre due opere: *Bordando el manto terrestre* e *La huida*.

⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶ Descrizione di Remedios Varo Uranga, riportata da E. Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto». *Los escritos de Remedios Varo*, Frankfurt am Main /Ciudad de México 2010, p. 169.

⁷ *Ruptura* (1955): <https://www.remediosvaro.art/paintings/ruptura>.

androgina, coperta da un largo mantello con cappuccio che lascia intravedere solo il volto, una mano e un piede, si allontana da un inquietante edificio che lascia alle sue spalle. Il personaggio sta scendendo una scala che si apre tra due alti muri, ricoperti di vegetazione secca e di lumache. Alle sue spalle, un paesaggio invernale, con alberi spogli ed un edificio 'scompigliato' da una violenta folata di vento. Dalla porta appena socchiusa volano fogli vecchi, e le tende delle finestre, sollevate dal vento e ondulanti in aria, rivelano i volti di inquilini che sembrano seguire con lo sguardo il protagonista. La sensazione di essere osservata da occhi esterni -da personaggi che emergono da crepe, anfratti, fessure nella realtà- la accompagnerà per il resto della sua vita, così come il desiderio di autodeterminarsi, di tessere la trama del proprio destino, liberamente.

Analizzando l'intera produzione dell'artista, è possibile notare che le vie della trasgressione e della rottura non furono sempre palesi; in molti casi la ribellione scaturisce proprio dal dialogo con il canone tradizionale. L'opera *Tres destinos*⁸ risulta rilevante a tal proposito e presenta tre personaggi, rinchiusi in tre alte torri, ognuno di essi dedito a una specifica attività (scrivere, dipingere o semplicemente bere seduti ad un tavolo). Le loro mani e i loro corpi sembrano essere collegati a sottili fili di un telaio che, alimentato da un lontano astro nel cielo, ne tesse i destini. Come sottolineato da Tere Arcq, ci troviamo davanti ad un'opera ambigua:

los tres personajes están vinculados por un mecanismo activado por un astro, un destino que, como dice Remedios Varo, «está mezclado». La vida de cada uno se encuentra conectada y forman un todo. Sin embargo, titula la pintura *Tres destinos*, con lo que abre la posibilidad de romper con el karma y, mediante un acto consciente, transformarlo en tres destinos únicos e individuales. La mujer que se encuentra en el centro en una torre más elevada podría ser Remedios Varo, una artista que recrea su propio destino con la pintura.⁹

Remedios Varo presenta un modello di universo, le cui caratteristiche sembrano essere fortemente legate alle idee del mistico russo George Ivánovich Gurdjieff e del suo discepolo Damiánovich Ouspensky, che esercitarono sull'artista una duplice influenza: letteraria, come dimostrano le numerose pubblicazioni di entrambi gli autori presenti nella biblioteca personale dell'artista; ma anche diretta, frutto della frequentazione di alcuni seguaci delle loro idee, in Francia e soprattutto in Messico¹⁰. In particolare, l'opera *Tres destinos* sembra

⁸ *Tres destinos* (1956): <https://www.remediosvaro.art/paintings/tres-destinos>.

⁹ T. Arcq, *La llave esotérica. En busca de lo milagroso*, in VV. AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona 2015, p. 72.

¹⁰ Tere Arcq sottolinea che è particolarmente difficile dimostrare se Varo sia stata o no in contatto diretto con il circolo di Gurdjieff a Parigi. Tuttavia, «los surrealistas sabían quién era. [...] El estilo irreverente del ruso, su burla ante los convencionalismos sociales, así como su profundo interés por adentrarse en los misterios de la conciencia humana seguramente llamaron la atención de Breton y su círculo» (ivi, p. 23). Una prova inconfutabile dell'avvicinamento di Varo alle teorie del mistico russo si troverebbe, secondo Tere Arcq, nell'opera *Icono* (1945-1947), che le fu commissionata da Caraminola, uno dei fondatori in Sudamerica dei gruppi di seguaci di Gurdjieff: «Es una caja de madera en forma ovijal con una puerta batiente de dos hojas. [...]

rimandare alla teoria sul destino di Ouspensky, che supera il classico binomio tra predestinazione e libera scelta e propone una versione conciliatrice:

todo el futuro del mundo está predestinado condicionalmente, o sea, debe haber uno y otro futuro de acuerdo con los acontecimientos de un momento dado, si no entra un nuevo factor. Y un nuevo factor sólo podrá entrar del lado de la conciencia y la voluntad resultante de esta¹¹.

Siamo esseri *in fieri*, non solo per il carattere indeterminato del futuro, ma anche per tutto ciò che nel passato avrebbe potuto essere. In altre parole, le tessiture del destino non dipendono solo dal presente, né tantomeno dalle conseguenze del passato vissuto, ma anche dall'insieme di possibilità che nel passato non si sono realizzate e che sono entrate a far parte della nostra coscienza come sogni o speranze. Pur essendo legati al telaio dell'universo, ai fili dell'ordito cosmico, i tre personaggi hanno l'opportunità di dar vita ad intrecci inediti. Rosa Rius ha giustamente evidenziato a tal proposito che i personaggi di Remedios Varo appaiono legati, ma non vincolati, dal mondo che li circonda; un mondo che influisce, ma non determina¹². In tal senso, una brillante descrizione della portata simbolica della tessitura è stata data da Renè Guenon:

Per capire bene il significato di tale simbolismo, è opportuno anzitutto considerare che l'ordito, formato di fili tesi sul telaio, rappresenta l'elemento immutabile e principale, mentre i fili della trama, che passano tra quelli dell'ordito mediante l'andirivieni della spola, rappresentano l'elemento variabile e contingente, cioè le applicazioni del principio a questa o quella condizione particolare¹³.

Alcuni personaggi delle opere di Varo cercano di ritagliarsi piccoli interstizi di libertà, altri sembrano alla ricerca del filo capace di unire tutte le cose. Non sempre la libertà è il risultato di una rottura, a volte scaturisce da nuovi legami. Questo è il caso del protagonista dell'autoritratto *Armonía*¹⁴: il personaggio principale distribuisce i fenomeni del mondo su di un pentagramma di metallo, un telaio musicale, alla ricerca di una connessione tra di essi. È in cerca di un senso che vada oltre le apparenze, del ritmo e dell'armonia tra le cose, della

Al abrir las puertas, el interior de cada una está recubierto por hoja de horo y tiene grabadas las letras G. G. (George Gurdjieff). [...] *Icono* ofrece una síntesis visual del pensamiento de Gurdjieff» (ivi., pp. 22-23).

¹¹ P. D. Ouspensky, *Tertium Organum*, Buenos Aires 1997, pp. 42-43.

¹² Cfr. R. Rius, *Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid 2013, p. 89.

¹³ R. Guenon, *Il simbolismo della tessitura*, in Id. *Il simbolismo della croce*, trad. di T. Masera, Milano 1973, p. 120.

¹⁴ *Armonía* (1956): <https://www.remediosvaro.art/paintings/armonia-autorretrato-sugerente>.

tessitura sonora dell'universo¹⁵, che permetta di districare i fili spesso aggrovigliati del destino.

2. Orditi e tessiture

«Sacrificada como Ifigenia en los altares patriarcales,
la mujer tampoco muere: aguarda.»

R. Castellanos¹⁶

Vale la pena ricordare che Remedios Varo manifestò sempre un profondo interesse per la sartoria. Amava disegnare e cucire i costumi per le feste in maschera che lei ed i suoi amici esuli organizzavano in Messico; dedicava tempo a tessere i suoi propri vestiti; collaborò alla realizzazione del vestiario del ballet *Aleko*, presentato nel 1942 nel Palacio de Bellas Artes di Città del Messico; infine, nel 1958 le furono commissionati i disegni delle maschere e dei costumi dei personaggi principali de *El gran teatro del Mundo* di Calderón de la Barca¹⁷. Numerose fotografie la ritraggono con costumi e maschere di ogni tipo, così come numerosi sono i quadri nei quali tessiture e tessitrici articolano la narrazione e rimandano ad un'attività paziente e trasgressiva al tempo stesso.

I personaggi di Remedios Varo si inseriscono all'interno di una millenaria storia di figure femminili vincolate alla tessitura ed a suoi simboli, e che grazie ad essa riescono ad esprimersi, a farsi vedere o ad ingannare le aspettative di chi le circonda, come Filomena, Arianna e Penelope¹⁸. Tuttavia, le tessitrici di Varo travalicano la celebre astuzia della sposa di Ulisse, solo in parte sovversiva. Questi personaggi, come *La tejedora roja* o *La tejedora de Verona*¹⁹, non si limitano a scuire di notte e in segretezza la trama ordita durante il giorno, non aspettano nessun salvatore, ma semmai tessono e danno vita alla loro propria liberazione, a nuovi intrecci. In entrambe le opere menzionate, un personaggio femminile, seduto all'interno di un edificio, in un contesto dunque domestico,

¹⁵ «El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos: desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas. Cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar -que tantas veces interviene en todos los descubrimientos-, pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra 'objetivo', entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, no de los fenómenos que es el nuestro». Descripción di Remedios Varo Uranga, in E. Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto», p. 173.

¹⁶ R. Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, Ciudad de México 2015, p. 14.

¹⁷ Cfr. I. Arellano, J. Farré, E. Mendoza, *Una lectura en imágenes de El gran teatro del mundo de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona 2009.

¹⁸ Cfr. S. Gualerzi, *Penelope o della tessitura. Trame femminili da Omero a Ovidio*, Bari 2007.

¹⁹ *La tejedora de Verona* (1956): <https://www.remediosvaro.art/paintings/la-tejedora-de-verona>.

cuce instancabilmente un tessuto che prende sembianze umane, di donna, dirigendosi verso una finestra aperta. Quasi sul punto di uscire, la donna-tessitura si volta e guarda lo spettatore; non si nasconde, mostra la sua trasgressione e ci invita a seguirla. Con ironia, Remedios Varo commenta: «Lo que aquí sucede es evidente: esa señora que está tejiendo punto inglés fabrica personajes animados que salen por la ventana»²⁰.

Le figure femminili ritratte da Varo si trasformano in Parche *sui generis*, come le Moire della poetessa Ida Vitale, che «obras de bolillo, ganchillo, dos agujas, bordaban, *petit point*, sobre anteriores tramas»²¹; si trasformano in nuove versioni di Arianna, capaci di trasformare il filo del destino in un cammino di liberazione da ogni labirinto, di riscattarsi senza che nessun dio le salvi:

Pasa, por esta misma aguja enhebradora,
tarde tras tarde,
entre una tela y otra,
el agridulce sueño,
las porciones de cielo destrozado.
Y que siempre entre manos un ovillo
interminable se devane
como en las vueltas de otro laberinto.
Pero no pienses,
no procures,
teje.
De poco vale hacer memoria,
buscar favor entre los mitos.
Ariadna eres sin rescate
y sin constelación que te corone²².

Tessere può rivelarsi anche un'attività pericolosa, dal momento che il rischio che i fili del destino possano trasformarsi in ragnatele che intrappolano la vita è sempre dietro l'angolo: «¿hilo será de Ariadna, / o hilo de araña?»²³, si chiedeva angosciata Ida Vitale.

Vale la pena ribadire che le rotture e trasgressioni non sono sempre così immediatamente visibili nell'opera di Varo. Questo è il caso, ad esempio, del quadro *Bordando el manto terrestre*²⁴, che ritrae giovani fanciulle al lavoro davanti a telai e attentamente osservate: «Bajo las órdenes del Gran maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto a su amado»²⁵. Lì dove la trama sembra

²⁰ E. Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto», p. 169.

²¹ I. Vitale, *Poesía reunida*, Barcelona 2017, p. 266.

²² Ivi, p. 428.

²³ Ivi, p. 322.

²⁴ *Bordando el manto terrestre* (1960): <https://www.remediosvaro.art/paintings/bordando-el-manto-terrestre>.

²⁵ Ivi., p. 188. Vale la pena di ricordare, come sottolinea Tere Arcq, che la pratica di lavori manuali era fondamentale per il sistema di Gurdjieff: sartoria, ricamo e pittura erano considerate

imbrogliarsi, si nasconde in realtà un inganno appena visibile, un ricamo di libertà, un'immagine capovolta che ritrae due giovani amanti.

Questa fanciulla riesce a dar voce al suo desiderio di libertà, che si materializzerà poi esplicitamente nell'opera *La huida*²⁶: «Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encamina en un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta»²⁷. Appare evidente in questo caso il forte nesso tra opera e autobiografia: l'artista si sposò giovanissima con uno dei suoi compagni della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gerardo Lizárraga²⁸. Il matrimonio durò poco²⁹, ma questa unione rappresentò per Varo la possibilità di fuggire dal controllo familiare e liberarsi di un passato asfissiante caratterizzato da una *routine* di «comidas, clases, rezos, costura, paseos y confesión en grupo»³⁰. Creatrice del suo proprio destino, non rimase intrappolata nei ruoli imposti dalla società, come accade invece alle figure ritratte in *Au bonheur de dames*³¹:

Criaturas caídas en la peor mecanización; todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas, etcétera. En la tienda venden las piezas que se deseen adquirir para sustituir las usadas. Criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y próximas a pasar al estado de insectos, hormigas en particular³².

Janet Kaplan afferma che Remedios Varo non era solita dipingere autoritratti, non cercava di riprodurre somiglianze dopo essersi a lungo guardata nello specchio. I suoi personaggi, spesso androgini, sembrano «réplicas simbólicas de la propia artista»³³, versioni di possibili identità, personaggi che giocano e sovvertono i ruoli imposti, figure sulla soglia di frontiere reali e simboliche, personali e socialmente riconosciute. In definitiva, queste «repliche simboliche» possono essere intese come generatrici di progetti, capaci di accelerare trasformazioni non solo esteriorizzando sogni e desideri, ma mediando tra questi e il mondo esterno. Seguendo Mario Trevi, potremmo dunque intendere

attività quotidiane di grande importanza, che dovevano essere realizzate sempre sotto la guida di un maestro (cfr. T. Arcq, *La llave esotérica*, pp. 21, 34).

²⁶ *La huida* (1962): <https://www.remediosvaro.art/paintings/la-huida-tercer-panel-del-triptico>.

²⁷ E. Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*», p. 189.

²⁸ Gerardo Lizárraga fu un artista specialmente prolifico, che non si dedicò solo alla pittura, ma anche alla scenografia e al disegno di propaganda politica. Partecipò attivamente a favore della causa repubblicana e fu rinchiuso nel campo di Argelès-sur-Mer: «Una asombrosa casualidad hizo que, durante la proyección de un documental sobre los campos de concentración, Varo lo reconociera en la pantalla y emprendiera gestiones para liberarlo» (*Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018*, Ciudad de México 2018, p. 352).

²⁹ Il matrimonio con Lizárraga si ruppe già negli anni barcellonesi, trasformandosi però ben presto in una solida amicizia che li avrebbe accompagnati fino alla morte della pittrice.

³⁰ C. Valcárcel, *Los hechizos literarios de Remedios Varo*, in Zamora Calvo, M. J. y Ortiz, A. (Eds.), *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, Zacatecas/Madrid 2012, p. 373.

³¹ *Au bonheur de dames* (1956): <https://www.remediosvaro.art/paintings/au-bonheur-des-dames>.

³² E. Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*», p. 171.

³³ J. Kaplan, *Viajes inesperados*, p. 147.

la tessitura, con le sue trame e le sue rotture, non solo come un simbolo, ma come un vero e proprio 'evento simbolico', «come la più adeguata espressione di quel 'non-ancora' che il progetto comporta: rappresentazione allusiva -tanto vivace quanto necessariamente oscura- di una condizione non ancora ospitabile nella coscienza»³⁴.

La tessitura acquisisce dunque nell'opera di Varo un triplice significato simbolico³⁵: si manifesta innanzitutto come evento intimo che permette di tessere e ricamare idee e di dare un nuovo significato, non oppressivo, allo spazio domestico:

Si en los espacios abiertos habitan seres que se asoman y persiguen con la mirada, en los cerrados los personajes femeninos se convierten en alquimistas, adivinatoras, tejedoras en contacto con otras fuerzas. A las mujeres les es concedida una conciencia poderosa que las vuelve perceptivas a una realidad no visible y transforma su propio entorno. [...] Las mujeres tejedoras son creadoras de vida [...].³⁶

La tessitura appare inoltre come evento determinante del destino, un tessuto che dipende dall'ordito del mondo ma anche dalle nostre scelte personali, dai fili della nostra trama; infine, la tessitura diviene simbolo dell'attività artistica, pittorica ma anche letteraria, della trasformazione dei fili del destino nel filo argomentativo di storie e narrazioni. Un filo che rintracciamo anche nell'opera letteraria di Varo, in particolare in uno dei suoi sogni: dinnanzi all'inevitabilità della morte preannunciata da un boia, l'artista scoppia a piangere, non per paura dell'imminente esecuzione, ma per non aver avuto il tempo di fare qualcosa che le permetterebbe di morire tranquilla, un'azione speciale. Un «tejimiento», un particolare intreccio:

Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus 'destinos' con los míos, pues una vez hecho este tejimiento quedaríamos unidos para la eternidad. El verdugo pareció encontrar muy razonable mi petición y me concedió unos diez minutos más de vida. Entonces yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a manera como van tejidos los cestos y canastas) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). El material con que lo tejí era como [de] cintas que se materializaban en mis manos y que sin ver de dónde venían yo sabía que eran de substancia y la mía. Cuando acabé de tejer esa especie de huevo me sentí tranquila, pero seguía llorando; entonces le dije al verdugo que ya podía matarme porque el hombre que yo quería estaba tejido conmigo para toda la eternidad.³⁷

³⁴ M. Trevi, *Per uno junguismo critico. Interpretatio duplex*, Roma 2000, p. 77.

³⁵ Cfr. I. Castells Molina, *Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo*, in M. J. González Madrid y R. Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo*, p. 37-38.

³⁶ *Adictos a Remedios Varo*, p. 83.

³⁷ R. Varo Uranga, *Sueño 10*, in Ead. *Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de I. Castells, Ciudad de México 1997, pp. 132-133.

3. Sulla soglia del surrealismo

«¿Piensa usted que el surrealismo está declinando?
- No creo que pueda declinar en su esencia,
ya que es un sentimiento inherente al hombre. [...]
¿En qué piensa usted que el surrealismo ha
contribuido al arte en general?
- En la misma medida en que el psicoanálisis
ha contribuido a explorar el subconsciente».

R. Varo³⁸

Il 1930 fu per Remedios Varo un anno particolarmente importante, per il matrimonio con Lizárraga e anche per la sua prima esperienza parigina. La giovane coppia si rifugiò in Francia per la curiosità e il desiderio di avventura, ma soprattutto per sfuggire al clima politico incerto e a volte violento che si iniziava ad avvertire a Madrid. Dopo un anno, si trasferirono a Barcellona, dove Remedios Varo iniziò a frequentare artisti delle avanguardie, come José Luis Florit, Esteban Francés y Óscar Domínguez. Il periodo barcellonese le offrì l'opportunità di partecipare alla prima *Exposición logicofobista*, organizzata da un gruppo di artisti vicini alle avanguardie e al surrealismo che cercavano di integrare metafisica ed arte (tra di essi, Esteban Francés e Maruja Mallo)³⁹ e grandi lettori dell'opera di Sigmund Freud. Barcellona significò per Remedios Varo anche la rottura con il codice morale dell'epoca e l'inizio di due importanti avventure amorose, con Esteban Francés e successivamente con il poeta surrealista Benjamin Péret, con il quale decise di trasferirsi a Parigi nel 1937.

Le tensioni politiche che l'artista aveva vissuto a Madrid si estesero ben presto anche a Barcellona ed esplosero definitivamente con l'inizio della guerra civile; una guerra che coinvolse da vicino la famiglia di Remedios Varo⁴⁰. L'insensatezza del conflitto politico e la gratuità della violenza permeano i lavori di tutti gli artisti del circolo di Varo, che già a partire dal 1935 sembrano descrivere e prevedere il futuro belligerante del paese. Ci riferiamo, in particolare, ad un disegno che l'artista realizzò con Esteban Francés e Marcel Jean e che si discosta da altri

³⁸ R. Varo Uranga, *Una entrevista inédita*, ivi, p. 67-68.

³⁹ In realtà Remedios Varo era già entrata in contatto con il surrealismo a Madrid. Come ricorda Janet Kaplan, «la poesía surrealista, las conferencias sobre el surrealismo y las exposiciones de pintura surrealista eran cada vez más frecuentes en Madrid. Como decía Alberti, 'la cosa estaba en el aire'» (J. A. Kaplan, *Viajes inesperados*, p. 30). Potremmo addirittura dire che Varo fu, anche da studentessa, una surrealista 'a sua insaputa'. Se osservate oggi, molte delle sue opere e disegni giovanili mostrano elementi immaginativi e di sperimentazione molto vicini alle proposte del surrealismo. La stessa artista, ricordando quegli anni, dirà: «Todo lo que yo aprendía, lo aprovechaba para pintar por mi cuenta las cosas que me interesaban, que es lo que podemos llamar, unida a la técnica, la iniciación a la personalidad» (ivi, p. 29).

⁴⁰ Il fratello minore dell'artista decise di combattere a favore di Franco e, a causa delle difficili condizioni di vita imposte della guerra, contrasse un'infezione tifoidea che lo portò alla morte.

collages e *cadáveres exquisitos*⁴¹ per il suo carattere quasi narrativo e premonitore: *Quiere conocer las causas de*⁴², un disegno nel quale è rappresentata una figura umana, in piedi su di un tavolo, isolato in un paesaggio quasi desertico, e le cui zampe ricordano zampe animali o resti umani. Il corpo del personaggio è mutilato, una stampella sostituisce un braccio, le gambe sono protesi, e nel petto proliferano seni e si apre un foro che lascia intravedere la rappresentazione della testa informe della persona ritratta.

Grazie a Benjamin Péret, Varo si gettò alle spalle gli orrori della guerra civile e ben presto entrò in contatto con il gruppo surrealista di André Breton. Come ricorderà la stessa artista, non smise mai di sentirsi intimidita dal padre del surrealismo:

[...] mi posición era la tímida humilde del oyente, no tenía ni la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Eluard, un Benjamin Péret o un André Breton, yo estaba con la boca abierta dentro de un grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad⁴³.

In effetti, Remedios Varo sperimentò temi e tecniche care al surrealismo: il desiderio, l'erotismo, la sottile frontiera tra sogno e realtà, i mondi dell'inconscio non corrotti dalle logiche della ragione, l'alchimia, l'automatismo psichico, il *fumage*, il *frottage*, la decalcomania. Sebbene meno numerose di quelle barcellonesi⁴⁴, le opere parigine dell'artista furono ben accolte nel mondo surrealista, in riviste ed esposizioni collettive. Tra di esse, le più famose furono *El deseo* y *La espera* (1937), *Recuerdo de walkiria*, *Las almas de los montes*, *Marionetas vegetales*, *Comme un Rêve* (1938) y *En el techo del mundo* (1938-1939). Tuttavia, l'artista non si sentì mai parte integrante del movimento ed esplorò le idee del surrealismo in modo più stilizzato e controllato. Come ricorda Kaplan, in un'intervista in Messico le chiesero di spiegare quale fosse il processo di creazione delle sue opere, pianificato sin dall'inizio o piuttosto frutto di uno sviluppo automatico. Varo rispose: «La visualizo antes de comenzar a pintar y ajusto la técnica a esta idea»⁴⁵.

⁴¹ Il *cadavre exquis* (in francese) o *cadáver exquisito* (in spagnolo) era un gioco collettivo molto caro ai surrealisti, che consisteva nel far comporre una frase o un'immagine da più persone, senza che nessuna potesse conoscere l'intervento dell'altra. Non si trattava solo di un mero gioco di intrattenimento, ma di una pratica che rifletteva alcuni dei principi surrealisti (il risultato del *cadáver exquisito* era frutto di giustapposizioni fortuite ed associazioni inconse).

⁴² *Quiere conocer las causas de* (1935): <https://www.remediosvaro.art/paintings/quiere-conocer-las-causas-de>.

⁴³ Ivi, p. 56. Senza ombra di dubbio, Parigi fu una città importante per Varo, però furono soprattutto gli anni di Barcellona a permetterle di dar vita a un surrealismo 'tutto suo', più libero, energico e senza freni.

⁴⁴ L'attività barcellonese dell'artista fu realmente febbrile: solo nel 1935, partecipò attivamente alla realizzazione di 25 opere, disegni, *cadáveres exquisitos* e *collages*.

⁴⁵ J. Kaplan, *La llave surrealista. La energía creativa en la Barcelona de la preguerra*, in VV.AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, p. 143.

Pur considerando le distanze che l'artista marcò sempre tra la sua produzione e alcuni dei dettami del movimento⁴⁶, appare tuttavia evidente che Varo condivise con il surrealismo un profondo interesse per il mondo dei sogni, che la accompagnò per il resto della sua vita. In un mondo dominato «dalla logica» e dall'interesse esclusivo per gli elementi palesi dell'esperienza umana, André Breton, nel suo celebre *Manifesto del Surrealismo* del 1924, aveva rivendicato l'urgenza di un profondo cambiamento di paradigma:

In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera; a proscrivere qualsiasi forma di ricerca della verità che non sia conforme all'uso. Si direbbe che si debba a un caso fortunato se di recente è stata riportata alla luce una parte del mondo intellettuale, a mio parere di gran lunga la più importante, di cui si ostentava di non tener più conto. Bisogna renderne grazie a Freud. [...] L'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti. Se le profondità del nostro spirito celano strane forze capaci di dare incremento a quelle di superficie, o di lottare vittoriosamente contro di esse, abbiamo tutto l'interesse a captarle, a captarle per cominciare, per poi sottometerle, se sarà il caso, al controllo della nostra ragione⁴⁷.

Conosciuto ed ampiamente studiato è l'interesse dei surrealisti per le teorie freudiane. Breton, già dal suo primo *Manifesto*, riconosceva al padre della psicoanalisi il merito di aver ridato protagonismo ad una esperienza che veniva ingiustamente considerata nient'altro che una parentesi nel *continuum* della veglia, come l'opposto della realtà della ragione datrice di senso e verità. Breton e i surrealisti, al contrario, credevano «alla futura soluzione di questi due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire»⁴⁸.

Anche Varo fu profondamente affascinata dal tema. Sappiamo, ad esempio, che la sua biblioteca personale non includeva solo testi di Sigmund Freud⁴⁹; la pittrice fu anche una gran lettrice delle opere di Carl Gustav Jung, la cui teoria psicoanalitica le offrì probabilmente un marco teorico più propenso al dialogo e al riconoscimento del ruolo creativo e progettuale dei sogni. Come sottolineato da Angela Connolly, la divergenza più radicale tra Freud e Jung consiste esattamente nella forma di intendere il «processo onirico»: il primo «pensava al lavoro onirico

⁴⁶ La distanza forse più evidente rispetto al surrealismo riguarda la rottura di Varo con gli archetipi femminili proposti dal movimento (la *femme fatale*, la *femme-enfant*): «Varo propone una versión alternativa y crítica de la teoría y prácticas surrealistas y una iconografía femenina contraria al imaginario del surrealismo, a la visión de la mujer, fruto de los deseos de 'ellos'» (C. Valcárcel, *Remedios Varo: espacios de la creación*, in S. Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Frankfurt am Main / Madrid 2017, p. 414). Su questo tema, vid. M. A. Zanetta, *Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell, (eds.), *Remedios Varo*, pp. 139-159.

⁴⁷ A. Breton, *Manifesto del Surrealismo (1924)*, in *Manifesti del Surrealismo*, introduzione di G. Neri, Milano 2003, p. 17.

⁴⁸ Ivi, p. 20.

⁴⁹ «Varo estuvo en contacto con los escritos de este autor, dos libros de su biblioteca lo demuestran: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (edición de 1930) y *El análisis profano* (edición de 1936)» (*Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018*, p. 79).

come essenzialmente di occultamento e di travestimento dei desideri e delle pulsioni inconsci. [...] Per Jung, invece, il sogno era semplicemente 'la diretta espressione di attività psichiche inconscie'⁵⁰. In altre parole, se per Freud i sogni erano un sintomo dell'inespresso o inibito, un «deposito del rimosso»⁵¹, per Jung rappresentavano un'occasione creativa e creatrice di senso, un'apertura verso il possibile. Un approccio che Varo sembra aver fatto suo, dal momento che non si avvicina ai sogni con atteggiamento da *detective*, pronta a cogliere il ladro 'in fragranza di reato'; tenta semmai di dialogare con un mondo percepito non come sintomatico, ma come simbolico.

Questo profondo interesse di Varo per il mondo dei sogni si manifestò in molteplici opere che l'artista dedicò al tema, durante e dopo la sua permanenza parigina. Ci riferiamo, ad esempio, a *Comme un Rêve*⁵²: una figura femminile, della quale vediamo il corpo nudo ma non il volto, si allunga e incurva a dismisura su di una struttura sospesa, accessibile solo grazie ad una ripida scala. Spesso nei quadri di Varo le figure femminili appaiono intrappolate, o sul punto di esserlo, ed in questo caso lo spettatore arriva a temere che la struttura sia in realtà una trappola, quasi un tavolo di tortura. La figura femminile appare incapace di compiere movimenti propri, sembra essere quasi imprigionata. Per la postura del corpo, risulta impossibile capire se il movimento sinuoso sia stato imposto o se si tratti di una strategia che le permetterà di scendere la scala che da sotto la sua testa si protrae fino a toccare il suolo. Una porta aperta segnala l'ingresso varcato o forse rimanda ad una possibile via di fuga dall'incubo.

Non si tratta, ovviamente, dell'unico caso nel quale il mondo onirico si manifesta. Sono numerose, in particolare, le opere variamente vincolate alla fluidità temporale dei sogni. L'opera *Tejido Espacio-Tiempo*⁵³, ad esempio, mette in evidenza l'atemporalità dell'esperienza onirica o, per meglio dire, la coesistenza di tempi e spazi che risulterebbero inconciliabili nel mondo della veglia. Una coppia, che sembra appartenere a tempi remoti, è colta in un momento quotidiano in casa. La scena è sostenuta da una fitta rete di fili, da un tessuto spazio-temporale la cui trama si dirada per permetterci di intravedere la scena. Remedios Varo si sofferma sulla soglia del tempo e dello spazio, non attraversa questa frontiera, si limita a rivelarla.

⁵⁰ A. Connolly, *L'estetica cognitiva delle metafore oniriche: alcune riflessioni sul lavoro onirico e sul non sognare nella psicosi e nella perversione*, in VV.AA., *Riflettere con Jung*, Roma 2018, p. 35.

⁵¹ Scrive a tal proposito Luigi Aurigemma: «il rimosso, per così dire, non inventa nulla. Naturalmente l'integrazione ne è utilissima e guaritrice [...]; ma quel che mi sta a cuore è di puntualizzare che [nella teoria psicoanalitica di Freud] la realtà inconscia, in quanto prodotto dimenticato di un lavoro di eliminazione dal campo della coscienza, non ha in sé creatività vera; e quindi il suo linguaggio onirico [...] è in realtà il linguaggio della censura, e cioè il linguaggio di un'attività di camuffamento propria dell'io che vuole dormire in pace» (L. Aurigemma, *Sogno e visione nella prospettiva junghiana*, in VV.AA., *I linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola, S. Resnik, Firenze 1984, p. 124).

⁵² *Comme un Rêve* (1938): <https://www.remediosvaro.art/paintings/comme-un-reve-como-un-sueno>.

⁵³ *Tejido Espacio-Tiempo* (1954): <https://www.remediosvaro.art/paintings/tejido-espacio-tiempo>.

Un altro esempio significativo è offerto da *Locomoción capilar (Detectives)*⁵⁴, un'opera che ritrae un'inquietante scena di inseguimento: dei detectives barbuti sembrano seguire le tracce di una giovane che, dietro l'angolo, sta per essere rapita:

Estos señores son unos detectives bien disfrazados para pasar desapercibidos; las barbas también les sirven de medio de locomoción. El hombre que se asoma a la ventana usa su barba para raptar a esa pobre joven asustada, que está a la vuelta de la esquina.⁵⁵

Come sottolineato da Isabel Castells⁵⁶, in realtà l'immagine rimanda ad una sovrapposizione spazio-temporale, possibile solo all'interno di una cornice narrativa onirica. Vediamo, al tempo stesso, due azioni appartenenti a tempi e spazi diversi: lo spazio-tempo dell'inseguimento delle figure maschili e quello della cattura della giovane donna, intrappolata dalla lunga barba di un uomo che spunta da una finestra e la mantiene sospesa.

Il mondo pittorico di Remedios Varo si apre a molteplici 'mondi possibili' che l'osservatore percorre senza sussulti, come in un sogno. Nei sogni possono coesistere mondi alternativi, metamorfosi e alchimie che non considereremmo valide da svegli: barbe che fungono da strumenti di locomozione, oggetti e mobili che si animano, foreste che sembrano cattedrali vegetali, figure femminili che imboccano la luna o ne tessono il manto, tempi e spazi simultanei. L'esperienza onirica permette di considerare 'mondo' non solo l'insieme di elementi che si realizzano materialmente; nell'universo simbolico di Varo, possibile è qualsiasi mondo, purché possa essere sognato, purché possa essere immaginato.

4. La trama narrativa dei sogni

«...le esperienze non si possono mai <fare>: accadono»

C. G. Jung⁵⁷

La curiosità di Remedios Varo per i sogni travalicò il limite della pittura e del disegno. Il mondo onirico svolse un ruolo significativo anche nell'opera scritta dell'artista, composta da trascrizioni di sogni, lettere a psicoanalisti e psichiatri reali o immaginari, ricette per curare l'insonnia o provocare sogni

⁵⁴ *Locomoción capilar (Detectives)* (1959): <https://www.remediosvaro.art/paintings/locomocion-capilar-detectives>.

⁵⁵ E. Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto», p. 178.

⁵⁶ Cfr. I. Castells Molina, *Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo*, p. 45.

⁵⁷ C. G. Jung, *I rapporti della psicoterapia con la cura d'anime*, in Id. *Opere*, v. XI, Torino 1979, p. 314.

di ogni tipo, veri e propri «*hechizos literarios*»⁵⁸. Vale la pena menzionare, ad esempio, l'ironica lettera che Varo scrisse al dott. Alberca, amico di famiglia che le aveva chiesto di poter avere delle fotografie dei suoi quadri:

Después de escribir la carta adjunta, que considero un modelo de sencillez y sobriedad, añado este papel que debe usted considerar escrito por mi doble. Es la primera vez que escribo a un psiquiatra en forma abierta y desembozada, porque en forma solapada y misteriosa ya lo he hecho tres veces sin obtener resultado. Yo quería tantear el terreno antes de ponerme en contacto con ninguno, no para juzgar su sabiduría o capacidad, puesto que soy incapaz de ello, sino más bien su carácter como ser humano. [...]

Naturalmente, todo esto escrito por mi doble, puede usted ignorarlo tranquilamente, en el entendimiento de que sé de sobra que está usted ocupadísimo y que no tendrá mucho tiempo que perder, pero no por atreverme yo a escribirle con tal frescura y libertad deje de contestarme al asunto de las fotografías...⁵⁹

Non riteniamo che Remedios Varo sia stata mai particolarmente interessata ad illustrare i suoi sogni, considerando lo scarso numero di trascrizioni giunte fino a noi (dieci in tutto), né tantomeno che stesse cercando solo di dar libero sfogo al mondo dell'inconscio; crediamo piuttosto che si sia avvicinata al mondo onirico come cornice narrativa da esplorare. Sostiene a tal proposito Fariba Bogzaran che «*muchas de sus pinturas sugieren una narrativa compleja semejante a la de los sueños lúcidos, en los que el soñador adquiere conciencia de que está soñando y se convierte así en cocreador, junto al universo inconsciente*»⁶⁰. Particolarmente opportuna appare la proposta di vedere l'opera pittorica e scritta di Varo come la messa in pratica del marco narrativo e simbolico dei sogni lucidi, sogni di frontiera e, proprio per questo, creatori:

Despertar, sin dejar de soñarnos, sería tener un sueño lúcido. Es el ansia que se padece y que se está a punto de lograr en ciertos momentos de la historia – individual o colectiva – cuando un pueblo despierta soñándose, cuando despierta porque su ensueño – su proyecto – se lo exige, le exige conocerse; conocer su pasado, liquidar las amarguras que guarda en su memoria, poner al descubierto las llagas escondidas, realizar una acción que es al par una confesión, “purificarse” haciendo⁶¹.

In termini zambraniani, potremmo affermare che la sperimentazione di Remedios Varo fosse orientata alla ricerca non tanto dell'interpretazione del

⁵⁸ Cfr. C. Valcárcel, *Los hechizos literarios de Remedios Varo*. Le ironiche ricette di Remedios Varo avevano l'obiettivo di produrre «sueños eróticos», «soñar que sois rey de Inglaterra» e casi più complicati, «como son los de necrofilia, autofagia, tauromaquia, alpinismo y otros»: queste ricette, commenta l'artista, «se encuentran en un volumen especial de nuestra colección *Consejos discretamente sanos*» (R. Varo Uranga, *Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama*, in *Cartas, sueños y otros textos*, p. 109).

⁵⁹ R. Varo Uranga, *Carta 4. Al doctor Alberca*, ivi, p. 75.

⁶⁰ F. Bogzaran, *La llave onírica. Sueños de alquimia*, in VV.AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, p. 148.

⁶¹ M. Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, in *Obras Completas, VI (Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas. Delirio y destino)*, Barcelona 2014, p. 890.

contenuto dei sogni, quanto della loro «forma»⁶², della loro possibilità espressiva di vissuti non traducibili al linguaggio della veglia. I sogni non erano per Varo, né tantomeno per Zambrano, residui della vigilia, ma semmai il punto centrale dell'esistenza: il sogno «es el estado inicial de nuestra vida, del sueño despertamos; la vigilia adviene, no el sueño. Abandonamos el sueño por la vigilia, no a la inversa»⁶³, scriverà la filosofa ne *El sueño creador*. In definitiva, il merito del surrealismo, secondo María Zambrano, è di aver incarnato una specifica necessità dell'essere umano, di aver cercato quel «centro de identidad que está en el hombre y no es facultad o potencia»⁶⁴, ma un punto di incontro e unione tra il reale e l'immaginario, affinché cessassero di essere percepiti come elementi contrari. Fu una vera e propria confessione: «tiene mayor lucidez y a pesar de su agresividad, menos violencia; el no ser un método científico como el psicoanálisis le hace ser más verídica confesión en lo que no tiene de método [...] sino de búsqueda, de aidez, de intención».⁶⁵

Sebbene l'opera artistica di Varo non debba essere considerata come una mera trascrizione dei sogni reali della pittrice, esiste tuttavia un'analogia particolarmente significativa tra uno dei sogni dell'artista e l'opera *Presencia inquietante*⁶⁶, carica di violenza ed erotismo. Il quadro ritrae una donna, seduta su di una poltrona con un alto schienale, davanti ad un tavolo. La donna è alle prese con una delicata operazione: sta aprendo una fessura nella superficie del tavolo, per facilitare l'uscita di una pianta, le cui radici si propagano rapidamente per tutta la stanza. All'improvviso, la protagonista inizia a percepire la presenza inquietante di qualcosa o qualcuno alle sue spalle. Una figura maschile appare, rompendo il tessuto del rivestimento dello schienale della poltrona, ed inizia, con atteggiamento lascivo, a leccare il collo della donna. Tale è la forza di questa apparizione, che le decorazioni del tessuto dello schienale saltano, conficcandosi a terra o su di una parete come se si trattasse di oggetti metallici. Si tratta di una scena che rimanda esplicitamente ad un sogno trascritto dall'artista:

Soñaba que estaba dormida acostada en mi recámara y que un ruido fuerte me despertaba. El ruido venía de arriba, del estudio, y era como si arrastrasen un sillón. Pensé que esto quería decir que alguien intentaba entrar desde la terraza y que empujaba el sillón que estaba contra la puerta. Estaba asustada y me pareció prudente hacer comprender a quien fuese que estaba despierta, pero hacérselo comprender sin que se diese cuenta que yo sabía que era él, para que así pudiera retirar sin mayores males. Me levanté y, desde la puerta de la recámara, hablé en voz alta hacia arriba. Dirigiéndome al gato, le pregunté: ¿Qué jaleo es éste, Gordi? Di un paso más hacia adelante y en se momento sentí con horror espantoso algo detrás de mí que más bien

⁶² M. Zambrano, *El sueño creador*, in *Obras Completas*, III (Libros 1955-1973), Barcelona 2011, p. 990.

⁶³ Ivi, p. 991.

⁶⁴ M. Zambrano, *La confesión: género literario y método*, in *Obras Completas*, II (Libros 1940-1950), Barcelona 2016, p. 119.

⁶⁵ *Ibid.* Per María Zambrano, il surrealismo è da apprezzarsi per la sua ricerca, più che per i risultati ottenuti (cfr. ivi, pp. 120-121).

⁶⁶ *Presencia inquietante* (1959): <https://www.remediosvaro.art/paintings/presencia-inquietante>.

salía de mí misma y, simultáneamente, comprendí que no era verdad el haber oído ese ruido peligroso arriba, pero que yo había en cierto modo *querido* oír esta amenaza fuera y arriba, pero que en realidad estaba siempre junto a mí o *en mí*. Esa ‘cosa’ detrás de mí me produjo un terror enorme y una sensación de sueño pesadísimo y angustioso del que me esforzaba en despertar totalmente para defenderme, pero la criatura misteriosa me agarró fuertemente de la nuca, metiendo los dedos como intentando juntar estos dos músculos largos y estrechos que hay detrás del cuello (o que me pareció que tenía yo en la nuca) y con la otra mano me apretó la frente entre los ojos. Al mismo tiempo me decía: ‘Esto es para que no te despiertes, no quiero que despiertes. Necesito que duermas profundamente para hacer yo lo que tengo que hacer’. No me hacía daño, ni sentía dolor, pero sentía un terror mucho peor que todo y no quería dormirme. ‘Él me dio un último apretón más fuerte y, al sentir que caía en un sueño profundo, me desperté realmente, angustiadísima y bañada en sudor’⁶⁷.

Come ha brillantemente sottolineato Octavio Paz, Remedios Varo non sembra inventare, ma semmai ricordare: «Remedios no inventa, recuerda. Pero ¿qué recuerda? Esas apariciones no se parecen a nadie»⁶⁸. Secondo Paz, Varo dipingeva nella «Aparición, la Desaparición»⁶⁹. Le opere di Varo sono spesso popolate da visitatori inaspettati, da figure che si fanno strada tra le crepe e le fessure della realtà; da ombre e fantasmi, esseri che appaiono e scompaiono. Lo spettatore transita senza soluzione di continuità dal mondo onirico a quello della veglia, perché si tratta di mondi che coesistono, dimensioni che a volte si toccano, che irrompono una nell’altra alterando la superficie della realtà.

Pur considerato l’interesse di Remedios Varo per il mondo onirico e le teorie psicoanalitiche, non dobbiamo tuttavia vedere nell’artista una fedele seguace di nessuna di esse. La stessa trasgressione del canone che è possibile scorgere nelle sue opere dedicate al tema della tessitura, appare anche nelle opere dedicate ai sogni: Remedios Varo si burla di ogni tentativo di tradurre il contenuto dei sogni, di interpretarlo. L’opera *Mujer saliendo del psicoanalista*⁷⁰ ritrae un personaggio femminile, avvolto da un ampio vestito, che vicino al collo sembra quasi irrigidirsi ed assumere le caratteristiche di una maschera che, scivolando, lascia intravedere una parte del volto della donna. L’esile figura femminile porta con sé un piccolo cestino, con al suo interno un orologio, dei fili, una chiave; con la mano destra sorregge la testa di un uomo calvo, prendendola per la barba. Ma lasciamo che sia la stessa Remedios Varo a descrivere il suo quadro:

Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre -como es correcto al salir del psicoanalista-. En el cesto lleva desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera. El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler)⁷¹.

⁶⁷ R. Varo Uranga, *Sueño 9*, in *Cartas, sueños y otros textos*, p. 131.

⁶⁸ O. Paz, *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo*, in *Corriente alterna*, Ciudad de México 1973, p. 51.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960): <https://www.remediosvaro.art/paintings/mujer-saliendo-del-psicoanalista>.

⁷¹ E. Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*», p. 183.

Un'opera liberatoria e profondamente ironica, che, se per un verso riconosce l'importanza della psicoanalisi, dall'altro ne critica la pretesa di oggettività. Il mondo onirico non è, come abbiamo sottolineato, frutto di esperienza fatte da svegli e rimosse, ma semmai un mondo intraducibile e proprio per questo creatore di infinite possibilità.

3. Le crepe della memoria, gli equilibrismi dell'esilio

«Mas ahora no se sentía en ninguna parte,
en parte alguna del planeta, como sucede
en el centro del océano cuando el alma no siente
ninguna señal de la presencia de la tierra,
de esa presencia que se acusa antes de
hacerse visible, antes de que el vuelo
de ningún pájaro la anuncie [...]».

M. Zambrano⁷²

Come per molti altri artisti, i progetti di Remedios Varo furono bruscamente interrotti dagli orrori della Seconda Guerra Mondiale, che la pittrice visse in prima persona: Benjamin Péret fu arrestato e recluso in un prigione militare a Rennes; Gerardo Lizarraga dovette subire la terribile esperienza dei campi di reclusione francesi; infine, lei stessa fu arrestata e rimase in prigione probabilmente per alcuni mesi, esperienza della quale non lasciò nessuna testimonianza, ma che dovette segnalarla profondamente. Ben presto si vide obbligata a lasciare la capitale e si diresse al sud della Francia; a Marsiglia riuscì a rincontrarsi con Péret e, dopo mesi di attesa e in condizioni rocambolesche⁷³, la coppia arrivò a Casablanca e da lì riuscì a imbarcarsi a bordo del *Serpa Pinto*, il 20 novembre del 1940, per raggiungere il Messico. L'artista ricorderà il lungo viaggio verso l'America con queste parole:

⁷² M. Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, in *Obras Completas*, VI, p. 1053.

⁷³ «Los alimentos escaseaban, la situación era cada vez más acuciante y la pareja, en un acto desesperado por no poder encontrar un visado con el que salir de Francia, acabó dando su dinero a un joven a quien no conocía. Varo y Péret perdieron su dinero, pues el desconocido resultó ser un ladrón» (J. Caballero Guiral, *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, Gijón 2018, p. 55). La coppia arrivò a Casablanca quasi per miracolo e lì riuscì ad ottenere i soldi necessari per sopravvivere solo grazie ad uno stratagemma di Varo, come racconta lei stessa in una lettera a sua madre «tuve la suerte de llevar en mi equipaje dos sábanas, por cierto nada nuevas, y como resulta que los árabes necesitan mucha tela para envolver a los muertos, porque parece que solo así llegan al Paraíso, y en Casablanca ya no quedaba ni un centímetro de tela, pues vendí mis dos sábanas por la astronómica suma de mil ochocientos francos, con lo que me pude esperar tranquilamente a que saliera el barco» (*Carta de Remedios Varo a su madre*, in B. Varo Jiménez, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid 1990, p. 216).

Una vez que me vi embarcada, respiré, pero el viajecito era de los de órdago también; como el barco llevaba unas cuatro veces más viajeros de los que cabía normalmente, nos aglomeraron en las bodegas. Para qué os voy a contar lo que es estar en una bodega con otras cien personas y con unas temperaturas tropicales, sin contar el mareo, yo no lo pude aguantar y agarré mi colchoneta y me subí a cubierta, donde hice todo el viaje; estuve en las islas Bermudas, en Santo Domingo y en Cuba; sólo en Cuba me pude bajar del barco a dar un vistazo a La Habana, que me pareció un lugar succulento y paradisíaco. Llegué a Veracruz en los huesos y de allí trepé a esta ciudad de México, que está nada menos que a 2.400 metros de altura, y como se te ocurra andar deprisa o correr se te sube el corazón a la garganta⁷⁴.

Remedios Varo giunse dunque nel paese che André Breton aveva definito come il più surrealista del mondo⁷⁵. Un paese nel quale si sentì a casa e dove il suo lavoro come artista fu ampiamente riconosciuto, soprattutto a partire dal 1955. La pittrice continuò instancabilmente a creare opere e testi di frontiera, a tessere le trame della sua esistenza, a dar vita a molteplici mondi immaginari.

Il Messico le offrì l'opportunità di vivere lontana dagli orrori della guerra e dalla violenza: in America Varo fece nuove amicizie (come il vero e proprio sodalizio con Leonora Carrington), visse nuovi amori (come quello per Walter Gruen), creò nuove crepe ed interstizi di libertà. Tuttavia, dovette anche percorrere, come alcuni personaggi dei suoi quadri, itinerari tortuosi, attraverso paesaggi inospitali e solitari, tra rovine e ricordi.

Molti dei personaggi di Varo sono viaggiatori, in continuo movimento, «a veces en estrambóticos mecanismos de locomoción»⁷⁶: vestiti dotati di ruote, timoni, vele; navi astrali, imbarcazioni-guscio, taxi acquatici, roulottes. In molte occasioni, le figure delle opere di Varo riescono a muoversi grazie a oniriche metamorfosi del corpo, come la protagonista dell'opera *Comme un Rêve*, già analizzata in questo articolo, i cui piedi appaiono trasformati in ruote. Esili funambolista⁷⁷, le figure variane si muovono sul filo dell'esistenza, percorrono vie simili a fili di ragnatele sospese sull'abisso. Come gli abitanti di una delle celebri città invisibili di Italo Calvino, la città-ragnatela Ottavia⁷⁸, le funamboliste di Remedios Varo vivono una vita paradossalmente meno incerta, perché sanno che i fili che le sostengono possono reggere fino ad un certo punto. Consapevoli del fragile equilibrio della vita, si muovono agili e leggere sul filo del vuoto, su funi che fungono al tempo stesso da passaggio e da sostegno.

⁷⁴ Frammento di una lettera del 1946, cit. in A. Luquín Calvo, *Remedios Varo: El espacio y el exilio*, Sant Vicent de Raspeig 2009, p. 34.

⁷⁵ Per un approfondimento sull'esilio messicano dell'artista, vid. E. Trapanese, *Figures de l'exil, figures du seuil: Remedios Varo à Mexico*, in J. Bergeron (ed.), *Seuil, exil*, Paris 2021, pp. 223-246.

⁷⁶ M. J. González Madrid, *Recetas, pócimas, retortas. Alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell, R. (eds.), *Remedios Varo*, p. 105.

⁷⁷ *Funambulistas* (1944): <https://www.remediosvaro.art/paintings/funambulistas-la-funambulista>.

⁷⁸ Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano 2020.

I paesaggi che circondano le funambole variare sono solitari, non importa che si tratti di paesaggi naturali o di città in rovine. A volte si muovono sospese tra rami di una foresta; nessuna corrente o vento le spinge, ma un impulso interno; spesso, come vere e proprie equilibriste, riescono a scrutare l'orizzonte, rimanendo in piedi ed in bilico sulla cima di edifici in rovina, come la protagonista dell'opera *La Torre*⁷⁹. In questo caso, Remedios Varo ritrae una figura femminile di spalle, in cima all'albero-mulino da vento di una fragile imbarcazione. La piccola barca è ferma, circondata dall'acqua che sembra aver invaso un castello in rovina: solo la donna e la vecchia torre sembrano resistere all'inondazione. Guardando l'orizzonte, la donna si sdoppia e immagina due possibili vie di fuga, entrambe attraverso strade solitarie e tortuose. Andrea Luquín Calvo ha osservato a tal proposito che la figura femminile sta cercando di

encontrar una orilla que no puede ver (referencia claramente personal en la vida de Remedios: el cuadro fue pintado en la época en la cual tomó la decisión de quedarse en México y no regresar a Francia). La figura femenina que se encuentra en lo alto de la torre parece estar buscando el horizonte de un nuevo espacio, en la tierra de su exilio. Remedios ahora no va hacia la torre de su juventud (*hacia la torre*), sino, ahora ya en ruinas, atraída por ese imán de las apariciones, va rumbo al *afuera*⁸⁰.

I personaggi di Varo si incamminano dunque verso un 'fuori' immenso, a volte desertico; sotto un cielo continuo, sono diretti verso un orizzonte illimitato. Come dirà María Zambrano, è questo il segno inequivocabile dell'esilio, «un océano sin vista alguna, sin norte real, punto de llegada, meta»⁸¹.

I viaggi di Remedios Varo non furono però solo immaginari o onirici. Vale la pena di ricordare, ad esempio, la permanenza dell'artista in Venezuela tra il 1947 e 1948 e la sua partecipazione ad una spedizione scientifica francese, che le offrirà spunti interessanti per le opere degli anni successivi. In Venezuela, Remedios Varo rivide finalmente sua madre e suo fratello maggiore, Rodrigo, e realizzò studi che utilizzerà per una campagna pubblicitaria della casa farmaceutica Bayer contro la malaria.

Particolarmente significativo fu anche il breve viaggio dell'artista in Europa nel 1958. Impossibilitata ad entrare in Spagna a causa del regime franchista, Varo si recò a Biarritz per vedere sua madre e anche a Parigi per visitare Benjamin Péret. Si trattò di un viaggio reale, ma anche di un viaggio attraverso ricordi, più o meno nostalgici, a volte inquietanti; un viaggio nella memoria, come quello intrapreso dalla protagonista dell'opera *Visita al pasado*⁸². La donna, entrando in una stanza in affitto (*chambre meublée à louer*, secondo la scritta che appare sulla finestra), ancora con la valigia in mano, osserva stupita lo spazio dinnanzi a lei:

⁷⁹ *La Torre* (1947): <https://www.remediosvaro.art/paintings/la-torre-1>.

⁸⁰ A. Luquín Calvo, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, p. 271.

⁸¹ M. Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid 2004, p. 39.

⁸² *Visita al pasado* (1957): <https://www.remediosvaro.art/paintings/visita-al-pasado>.

presenze inquietanti affiorano da crepe nelle pareti, nel tavolo, nella tappezzeria di una poltrona, mentre una sedia sembra prendere vita e girare su sé stessa.

L'esilio fu per l'artista anche l'occasione per dare vita a «vislumbres entre visiones no reductibles al análisis, revelaciones, pues»⁸³. Remedios Varo transita, e con lei anche i suoi personaggi, in spazi e tempi liminali, come rispondendo ad una chiamata (*La llamada*)⁸⁴:

Una mujer llena de luz, eléctrica y brillante, colmada de energía y resplandores internos acude decidida a un llamado misterioso. La calle está bordada por mudos testigos de piedra ajenos e incapaces de entender lo que sucede.

Está ligada al cosmos y a sus designios a través de su cabello, pende de su cuello el mortero de la alquimia, pero no para mezclar las sustancias y las tramas, sino para trascender ella misma.⁸⁵

Remedios Varo non visse dunque l'esilio unicamente come un 'afuera' geografico, ma anche come uno spazio simbolico da attraversare o nel quale sostare; uno spazio non sempre accogliente. L'esilio si delineò anche come un tempo da abitare, come una soglia infinita e porosa, ricca di crepe e fenditure, di alterazioni, fatta di confini elastici e in continua metamorfosi. Da questo punto di vista, si trattò di un'esperienza generatrice non solo di linee di separazione, ma bensì di una soglia capace di accogliere e proteggere le differenze⁸⁶, una soglia aperta alla trasgressione e all'incontro; una membrana in grado di mettere in comunicazione mondi diversi, realtà e tempi altri.

Varo seppe trasformare le frontiere reali della storia -personale e collettiva- in soglie del possibile. Diede vita ad un mondo abitato da figure luminose, che riscattò dal caos e dalla contraddizione; ad un universo fatto di sogni e tessiture.

¡Qué figuras nos deja entrever su transparencia!
Galerías sin fin, palacios desolados,
complejas maquinarias
donde se transformaba el universo
en belleza y en orden y en ley resplandeciente.

Mujer, hilaba copos de luz; tejía redes
para apresar estrellas.
Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse
y a engañar a los otros,
mas cuando contemplaba su rostro verdadero
era una flor de pétalos
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.

⁸³ Ivi, p. 29.

⁸⁴ *La llamada* (1961): <https://www.remediosvaro.art/paintings/la-llamada-el-llamado>.

⁸⁵ R. Varo Uranga, *Consejos y recetas. Pinturas, manuscritos y dibujos*, Monclova, Coahuila 1988, p. 60.

⁸⁶ Cfr. F. Ainsa Amíguez, *Espacios literarios y fronteras de la identidad*, San José (Costa Rica) 2005.

Y en su corola había
alguna cicatriz casi borrada.
Por todo lo que supo era obediente y triste
y cuando se marchó por esa calle
-que tan bien conocía- de los adioses,
fueron a despedirla criaturas de hermosura,
esas que rescató del caos, de la sombra,
de la contradicción, y las hizo vivir
en la atmósfera mágica creada por su aliento.⁸⁷



Remedios Varo nello studio di Ikerne, 1957. Foto di Ikerne Cruchaga.

© *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018*, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 2018, p. 276.

⁸⁷ R. Castellanos, *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*, Ciudad de México 2004, p. 102.

Bibliografia

- Aínsa Amíquez, F. 2005. *Espacios literarios y fronteras de la identidad*, San José, Universidad de Costa Rica, 2005.
- Arcq, T. 2015. *La llave esotérica. En busca de lo milagroso*, in VV. AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona, Atalanta, pp. 17-86.
- Arellano, I., Farré, J., Mendoza, E. 2009. *Una lectura en imágenes de El gran teatro del mundo de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Aurigemma, L. 1984. *Sogno e visione nella prospettiva junghiana*, in VV.AA., *I linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola, S. Resnik, Firenze, Sansoni, pp. 123-142.
- Breton, A. 2003. *Manifesti del Surrealismo*, Milano, Einaudi.
- Caballero Guiral, J. 2018. *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, Gijón, Trea.
- Calvino, I. 2020. *Le città invisibili*, Milano, Einaudi.
- Castellanos, R. 2004. *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R. 2015. *Mujer que sabe latín...*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Castells Molina, I. 2013. *Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, p. 37-61.
- Connolly, A. 2018. *L'estetica cognitiva delle metafore oniriche: alcune riflessioni sul lavoro onirico e sul non sognare nella psicosi e nella perversione*, in VV.AA., *Riflettere con Jung*, a cura di A. Iapoce, Roma 2018, pp. 35-59.
- González Madrid, M. J. 2013. *Recetas, pócimas, retortas. Alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell, R. (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, pp. 99-119.
- González Madrid, M. J., Rius Gatell, R. (eds.). 2013. *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia.
- Gualerzi, S. 2007. *Penelope o della tessitura. Trame femminili da Omero a Ovidio*, Bari, Palomar.
- Guenon, R. 1973. *Il simbolismo della croce*, trad. di T. Maserà, Milano, Rusconi.
- Jung, C. G. 1979. *Opere*, v. XI, trad. di E. Schanzer, L. Aurigemma, Torino, Boringhieri.
- Kaplan, J. A. 1988. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, trad. de A. Martín-Gamero, Córdoba, Fundación Banco Exterior.
- Kaplan, J. A. 2015. *La llave surrealista. La energía creativa en la Barcelona de la preguerra*, in VV.AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona, Atalanta, pp. 121-144.
- Luquín Calvo, A. 2009. *Remedios Varo: El espacio y el exilio*, Sant Vicent de Raspieg, Centro de Estudios de la Mujer, Universidad de Alicante.

- Mendoza Bolia, E. 2010. «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana.
- Ouspensky, P. D. 1997. *Tertium Organum*, Buenos Aires, Kier.
- Paz, O. 1973. *Corriente alterna*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- R. Rius, R. 2013. *Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, pp. 77-97.
- Trapanese, E. 2021. *Figures de l'exil, figures du seuil: Remedios Varo à Mexico*, in J. Bergeron (ed.), *Seuil, exil*, Paris, Editions des archives contemporaines, pp. 223-246. doi: <https://doi.org/10.17184/eac.7563>
- Trevi, M. 2000. *Per uno junguismo critico. Interpretatio duplex*, Roma, Giovanni Fioriti Editore.
- Valcárcel Rivera, C. 2012. *Los hechizos literarios de Remedios Varo*, in M. J. Zamora Calvo, A. Ortiz (eds.), *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, Zacatecas (Messico) / Madrid, Universidad Autónoma de Zacatecas / Abada Editores, pp. 371-384.
- Valcárcel, C. 2017, *Remedios Varo: espacios de la creación*, in S. Millares (Ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Varo Jiménez, B. 1990. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Varo Uranga, R. 1997. *Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de Isabel Castells, Ciudad de México, Era.
- Varo Uranga, R. 1988. *Consejos y recetas. Pinturas, manuscritos y dibujos*, Museo Biblioteca Pepe, Monclova, Coahuila.
- Vitale, I. 2017. *Poesía reunida*, Barcelona, Tusquets.
- Zambrano, M. 2004. *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, M. 2011. *Obras Completas*, III (Libros 1955-1973), a cura di J. Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. 2013. *Obras Completas*, VI (Escritos autobiográficos. *Delirio y destino*), a cura di J. Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. 2016. *Obras Completas*, II (Libros 1940-1950), a cura di J. Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Zanetta, M. A. 2013. *Subversión dialógica y mitología femenina en el arte de Maruja Mallo, Ángeles Santos y remedios Varo*, in M. J. González Madrid, R. Rius Gatell, (eds.), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid, Eutelequia, pp. 139-159.

Cataloghi

2008. *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México D. F., Era (4a ed. ampliada).
2018. *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Moderno.

Elena Trapanese
Universidad Autónoma de Madrid
✉ elena.trapanese@uam.es