



Il tempo e lo spazio, laggiù in fondo... Una doppia lettura di Leonora Carrington*

Federico Fastelli, Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze

(<federico.fastelli@unifi.it>; <diego.salvadori@unifi.it>)

Citation: F. Fastelli, D. Salvadori (2023) Il tempo e lo spazio, laggiù in fondo... Una doppia lettura di Leonora Carrington. *Lea* 12: pp. 87-98. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-14505>.

Copyright: © 2023 F. Fastelli, D. Salvadori This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This article analyzes Leonora Carrington's *Down Below* from a dual perspective. First, we aim to provide an interpretative framework to contextualize Carrington's literary production within the Surrealist avant-garde. Then, we examine the literary geographies of Carrington's writing, offering a parallel reading of *Down Below* with *The Hearing Trumpet*, focusing on the interconnection between physical space and the body – a geography made of flesh, which can be analyzed according to the hermeneutical lines of neo-materialism.

Keywords: Avant-garde, Leonora Carrington, Geocriticism, New Materialism, Surrealism

1. Il tempo rovesciato dell'avanguardia (e la conoscenza)

Provare a spiegare l'arte intellettualizzandola è uno spreco di tempo. Questa dichiarazione programmatica, più volte ripetuta da Leonora Carrington nei suoi più tardi interventi pubblici, significa molto di più di quanto si potrebbe pensare di primo acchito. Si tratta in effetti di un invito, rinforzato dunque a una certa distanza dalla fine del movimento surrealista, a decostruire una delle principali opposizioni binarie che regolano la società moderna, dalla rivoluzione scientifica ad oggi. La separazione di ciò che chiamiamo razionale dall'irrazionale è possibile, infatti, solo all'interno di un determinato assetto della conoscenza e della fisiologia umana. Dipende, in altri termini, da uno specifico filtro ideologico che nasce e si impone grazie alla straordinaria scoperta del metodo galileiano, secondo cui, in buonissima sostanza, è possibile misurare l'esperienza. Misurare l'esperienza, sottraendola all'imperio dell'autorità, significa anche includere

* Nel presente contributo si è scelto di citare la letteratura secondaria in traduzione italiana.

una parte di essa sotto l'insegna della conoscenza intellettuale, separandola da quella sensibile. Nell'esperimento scientifico, l'esperienza (come esperienza controllata) è trasferita dal soggetto collettivo e comunitario antico e medioevale al soggetto individuale, o meglio agli strumenti che questi impiega per verificarne la ricorsività e stilare le leggi che regolano il funzionamento dei fenomeni. Il che significa anche, inevitabilmente, stabilire la posizione del dominio della realtà, quella misurabile e conoscibile, entro il primo polo, cioè nella sfera della ragione. Il secondo resta invece l'incubatore di pericolosi fantasmi, dal sogno alla follia, inconoscibili e semmai appannaggio di metodi occulti, iniziatici o magici (la cui tradizione guarda caso, sebbene risalga miticamente indietro nei millenni, si attesta proprio in corrispondenza della nascita della scienza moderna). L'arte, l'infanzia e per qualcuno la religione restano in questo modo i soli ambiti in cui è lecito sperimentare le potenzialità largamente inesprese di forme conoscitive non misurabili. Ora, evitare di intellettualizzare l'arte non significa affatto, per Carrington, così come per l'intera avanguardia novecentesca, sublimare nell'arte quella che Giorgio Agamben (1979) chiamerebbe l'espropriazione dell'esperienza subita dall'uomo moderno. La vicenda antagonista e oppositiva delle avanguardie storiche rispetto alla società e all'arte borghesi è stata spesso interpretata, nel corso del Novecento e in questi primi vent'anni del Duemila, come una risposta radicale e, in senso proprio, politica, mossa essenzialmente a partire dal concetto di nuovo. Un nuovo che, come sappiamo, nasce simbolicamente con Baudelaire, e che si rapporta al mercato in maniera peculiarmente beffarda. Tutta l'arte d'avanguardia, infatti, esprime un proprio momento eroico, per dirla con un saggio essenziale e insuperato di Sanguinetti (1965), come produzione sostanzialmente invendibile e non museificabile, e, allo stesso tempo, un proprio momento cinico, come merce (quindi arte prodotta "per" il mercato) che cavalca e si pone alla testa di quel mercato stesso, poiché, come scriveva Benjamin (1939) della poesia di Baudelaire, questo tipo di arte contiene dei dispositivi atti a scacciare l'arte concorrente. Tuttavia, la storia delle avanguardie del primo Novecento è anche, seppur non sempre consapevolmente, la storia della ricerca incessante e impossibile dell'esperienza perduta. Dall'intuizione che Marinetti vorrebbe far regnare sull'imperio passatista dell'intelligenza, alla regressione monellesca, infantile o primitiva di un Picabia o del primo Tzara, fino alla teorizzazione dell'idea medesima di surrealità, potremmo tracciare una antistoria dell'avanguardia che punti non verso il futuro, ma in direzione di un passato, o meglio all'utopico inseguimento di una causa assente, barrata, inaccessibile, posta in qualche punto nel passato: un tempo rovesciato dell'avanguardia. Per farlo, potremmo iniziare prendendo davvero sul serio il celeberrimo motto bretoniano secondo cui tutto l'irrazionale è reale e tutto il reale è irrazionale, che non significa, nuovamente, negare il paradigma moderno, ma, semmai, ricomporlo nella sua interezza. In maniera complementare con la nota affermazione di Hegel, il reale, per essere davvero tale, deve reincludere in sé ciò che ha arbitrariamente espulso da sé. L'irrazionale fa parte del reale tanto quanto ciò che è razionale, o anche, potremmo dire, il vero è il tutto.

Se volessimo, poniamo per assurdo, procedere in questa direzione, allora potremmo partire da una delle pochissime opere della storia letteraria moderna e contemporanea capace di sintetizzare e addirittura fondere tra loro il fare e l'aver esperienza di qualcosa. Mi riferisco al commovente e disturbante resoconto della reclusione manicomiale di Leonora Carrington nel sanatorio di Santander che si legge in *Laggiù in fondo*. Per chiarire le ragioni per cui la nostra anti-storia delle avanguardie declinata al passato potrebbe iniziare da quest'opera, ho pensato di dividere la questione in una serie di insegne costituite da binomi oppositivi, nella convinzione che questo racconto possiede alcuni dispositivi volti a smontare da principio letture intellettualizzanti, e dunque riunire gli opposti. Del resto, come ha scritto Marina Warner (1988) nella bellissima prefazione all'edizione inglese del racconto, *Down Below* si offre come un atto di memoria veritiera che trae la sua forza da questa antinomia di fondo, ovvero dal fatto di essere

una narrazione, apparentemente composta in modo razionale e accuratamente ricordata, di comportamenti sconsiderati da far accapponare la pelle e di terapie scientifiche e crudeli che inducono stati di annichilimento personale. L'idea è che l'impossibile negazione della differenza tra razionale e irrazionale porta con sé il reciso superamento di antinomie che fondano la realtà per come noi oggi la sperimentiamo.

Primo binomio: reale e immaginario. La ricomposizione tra l'aver esperienza e il fare esperienza realizza un'unità al tempo stesso non verificabile, non sperimentabile razionalmente, ma nemmeno fantasmatica, irrelata o, in chiave moderna, se volete, finzionale. Queste due dimensioni sono straordinariamente ricucite nel racconto di Carrington, in primo luogo dal complesso trattamento del dato biografico o meglio autobiografico. Sappiamo bene dalla lettura di opere più espressamente d'invenzione della stessa autrice che l'arte narrativa di Carrington funziona attraverso una profonda tensione tra reale e immaginario, riassumibile nell'adozione di figure totemiche, per prendere in prestito le parole di Alessandra Scappini (2017), come il cavallo o l'uccello o, anche, come il doppio perturbante impersonato dalla iena nella *Debuttante*, e dalla sospensione epistemica che, come ha spiegato chiaramente Todorov (1970), caratterizza il genere fantastico. In queste opere l'immaginato tende a sostituire il reale biografico, in una specie di costruzione letteraria della verità biografica. In *Down Below* l'aspetto biografico ha un peso determinante, ma non può essere inteso nel senso con cui lo intendiamo in opere di carattere storiografico o semplicemente non-finzionale. Questa biografia è possibile e vera solo perché è filtrata da ciò che un tempo chiamavamo il poetato. Possiamo considerare vero, in altre parole, ciò che è costruito, dunque finzializzato nel senso proprio del termine, cioè messo in intreccio, disposto, attraverso il linguaggio letterario. Si pensi a quanto si legge nell'attacco del racconto del giorno 24 agosto

I am afraid I am going to drift into fiction, truthful but incomplete, for lack of some details which I cannot conjure up today and which might have enlightened us. [...] The task of the right eye is to peer into the telescope, while the left eye peers into the microscope. (Carrington 1988, 31)

L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande devono trovare una loro sintesi. Questa sintesi si installa concettualmente nella finzione ma è attivata soltanto dalla memoria. La finzione, pur veritiera, da sola è incompleta. La verità della memoria, da sola, è una menzogna.

Questo effetto bivalente è accentuato, nella versione del racconto che leggiamo oggi, da una seconda antinomia negata da *Down Below*, cioè quella che separa oralità e scrittura. Come molti altri scritti di Leonora Carrington, *Down Below* ha avuto una storia editoriale e varianistica complicata: la prima stesura in inglese risale al 1942, quando l'artista si trovava a New York. Fu visionata dalla scrittrice e editrice Janet Flanner, per un'eventuale pubblicazione, che non ebbe mai luogo. La bozza andò perduta quando Leonora partì per il Messico. Fu Pierre Mabille, a Città del Messico, a spronare Leonora a ricostruire quel testo. Nel primo paragrafo della versione attuale leggiamo, infatti:

Since I fortuitously met you, whom I consider the most clear-sighted of all, I began gathering a week ago the threads which might have led me across the initial border of Knowledge. I must live through that experience all over again, because, by doing so, I believe that I may be of use to you, just as I believe that you will be of help in my journey beyond that frontier by keeping me lucid and by enabling me to put on and to take off at will the mask which will be my shield against the hostility of Conformism. (1)

Carrington si riferisce qui proprio a Pierre Mabille. Il resto della vicenda lo racconta nell'agosto 1943 oralmente, in francese, alla moglie di Mabille, Jeanne Megnen, che trascrivendolo ne realizza una prima stesura. Questa fu tradotta in inglese nel febbraio del 1944 da Victor Llona, per la rivista surrealista *VVV*. Al netto di questa storia editoriale, il superamento

dell'opposizione tra oralità e scrittura non è soltanto un precipitato casuale della storia. È una precisa indicazione di metodo, magari intenzionata dal caso, che risponde anche in generale alla poetica di Carrington. Nelle altre sue opere narrative, infatti, noi vediamo confluire una tradizione ancestrale del racconto, fondata sull'oralità, che risale al mito e alla fiaba, entro la logica tipicamente moderna della scrittura romanzesca. In *Laggiù in fondo* questo aspetto è reso esplicito: il testo scritto, dettato oralmente, ha una funzione di ammaestramento, e riscatta dal passato la funzione primaria del racconto, cioè appunto comunicare l'esperienza: "devo rivivere quella esperienza perché TI sarò utile", si legge. Ciò, incidentalmente, spiega la necessità dell'artista di presentarsi, a distanza, come colei che non è più la ragazza incantevole che passò un tempo da Parigi, innamorata. La Carrington che rilegge il suo racconto è un'anziana signora dotata di tutta l'autorità possibile per trasmettere davvero la sua esperienza. L'edizione francese pubblicata nel 1973 si apre, per espressa volontà dell'autrice, con una lettera indirizzata all'editore Henri Parisot, che si conclude, non senza una vena grottesca e il ricorso a quell'umor nero che ha caratterizzato tutta la sua carriera, con queste parole:

Je vous envoie encore beaucoup d'affection et je vous embrasse à travers mon Râtelier (que je garde à côté de moi la nuit dans une petite boîte bleu ciel en plastique). JE N'AI PLUS UNE SEUL DENT, Leonora. P.S. Si les jeunes me disent maintenant qui j'ai l'esprit jeune je m'offense – J'ai l'ESPRIT VIEILLE. Tâchez de comprendre ça. (Carrington 1973, 3)

Il terzo binomio (e anche l'ultimo di cui qui avrò tempo di parlare, temo) è, riprendendo le parole di un importante saggio di Ernestina Pellegrini (2016), quello tra "Breakdown" e "Breakthrough". La rابدantica e catastrofica transcodificazione dell'esaurimento nervoso, come spiega Pellegrini, funziona infatti come un'illuminazione attraverso cui guardare in faccia la verità, appunto "vedere attraverso il mostro". Anche qui, però, non nel senso che potremmo pensare a tutta prima. Vi sono infatti due catabasi nel racconto. La prima, quella vissuta dalla Leonora personaggio, è diretta verso quel "giù in fondo" manicomiale che non è affatto l'eden da lei sperato, non è l'ultima tappa di beatitudine, dopo la via crucis del cardiazol e delle altre violenze ricevute; non conduce all'illuminazione nel senso promesso dal meraviglioso immaginato da Breton e dal surrealismo, ma porta a scoprire l'immaginazione che si celava in fondo alla realtà, l'immaginazione che guidava quella follia. Si ricorderà che nel finale il personaggio di Etceverria spiega a Leonora come stanno davvero le cose, e cioè che Luis non è un mago ma un bandito, che Covadonga, l'Egitto, Amachu, la Cina erano reparti dove si curavano i pazzi. In altre parole, Etceverria disoculta il mistero. Ma c'è una seconda catabasi, quella compiuta dalla Leonora più matura, in due fasi: la prima, raccontando oralmente la propria esperienza, dove la rimessa in trama della vicenda coincide con una rimessa in trama della propria vita; la seconda ritornandoci sopra in qualità di anziana saggia, come dimostra la lettera a Parisot. Questa seconda catabasi opera al contrario, rispetto alla prima. Rivivere quella discesa, infatti, significa questa volta disoccultare la realtà che si cela dietro l'immaginazione, cioè significa riscattare attraverso il racconto il fantasma dall'ambito dell'irrazionale e porlo nuovamente al centro del processo esperienziale, trasmetterlo: il fantasma non è un oggetto irrazionale escluso dall'esperienza in quanto irreali. Al contrario è il solo mezzo attraverso cui è possibile appropriarsi della realtà. Provare a spiegare l'arte intellettualizzandola sarebbe uno spreco di tempo.

2. *Made of flesh. Traiettorie spaziali e geografie del soma*

Guardare alle geografie letterarie di Leonora Carrington significa scendere a patti con una spazialità progressiva, liminale e cangiante, dove le coordinate spaziali si fanno echi e anamorfofi

di referenti situati oltre la percezione *strictu sensu*. Alla base, questo è indubbio, vi è la lezione del Surrealismo e conseguentemente l'ingresso in un mondo situato al di là del visibile, ma mette conto guardare anche all'esistenza nomadica di questa soggettività femminile sempre in transito: a un'erranza inquieta che, a livello testuale, restituisce uno spazio ri-simulato e parimenti trasgressivo. Uno spazio – per dirlo con Bertrand Westphal – animato da uno sguardo “costantemente diretto verso un orizzonte che emancipi dal codice e dal territorio” (2009, 81), per quanto la trasgressione spaziale alberghi anche e soprattutto “nello scarto, nella traiettoria nuova, imprevedibile e imprevedibile [...]. [Una trasgressione] centrifuga perché fugge dal cuore del sistema, dallo spazio di riferimento [...], il [cui] movimento risiede nel *gredi*, [nel]le modalità del movimento *altro* e dell'incompletezza nel *tras* e nel *di(s)*, prefissi dell'infinità” (*ibidem*). In virtù di simili considerazioni, i territori postulati dalla scrittura di Carrington divengono vere e proprie mappe somatiche: sono cartografie atipiche e al tempo stesso penetrate dal corpo; mappe eterotopiche,² detentive, nonché elementi germinativi del testo stesso. E se in *Down Below*, l'autrice rievoca la sua esperienza manicomiale a Santander; nelle pagine di *The Hearing Trumpet* (1976), la forma-racconto porta sulla pagina l'ospizio della Confraternita del Pozzo di Luce, poi regno futuro di una ginecocrazia *sui generis* che vede donne e animali coesistere in un pianeta Terra letteralmente stravolto da una nuova era glaciale.³

Ferma restando la natura claustrofobica di questi due spazi (il manicomio di *Down Below* e l'ospizio di *Then Hearing Trumpet*), sussiste in entrambe le opere una ricorsività *border-crossing* (Mudie 2014, 146), che sotto la spinta di due traiettorie specifiche – una verticale, l'altra orizzontale – rivela “the ambivalent subject position that the surrealist woman occupies in relation to conventional surrealist mapping strategies” (*ibidem*).⁴ Nel caso di *Down Below* – le cui tangenze intertestuali rimandano alla *Nadja* (1928) di Breton e alla *Aurélia* (1855) di Nerval – la linea orizzontale è da ricercarsi in un punto di origine ben preciso: ovverosia Saint Martin d'Ardeche, in Provenza, da cui Leonora inizia la propria fuga poi destinata a toccare i nodi di una topografia reale e effettiva (Andorra, il confine con la Spagna, Barcellona e Madrid) e infine convergere nello spazio chiuso del manicomio. Un libro di *s/confinamenti*, insomma: e la barra obliqua, in tal caso, rivela l'antinomia stessa di questa cinetica testuale, da intendersi quale attraversamento (cioè lo sconfinare dalla Francia alla Spagna) e parimenti l'arrestarsi della soggettività in movimento (il soggetto confinato all'interno del manicomio).

Sin dalle prime battute del libro – “I began gathering a week ago the threads which might have led me across the *initial border* of Knowledge [...]. I believe that you will *be of help in my journey beyond that frontier* by keeping me lucid” (Carrington 1988, 1, corsivi nostri) – il viaggio fisico e il viaggio mnestico (cioè il ricordo dell'esperienza manicomiale mediante l'atto della scrittura) vengono a porsi sullo stesso livello, rivelando in tal senso la traiettoria verticale che soggiace al testo: un movimento dal *down* all'*up* (e viceversa) che si sviluppa nello spazio dell'internamento dove Leonora si sveglia immobile e legata a letto dopo la prima delle tante iniezioni di Cardiazol.⁵ Solo allora ha inizio la *quête* psicologica verso un Ego stabilizzato, che

² Il rimando va a Michel Foucault e alle eterotopie, da intendersi quali spazi della differenza, “una specie di contestazione, al contempo mistica e reale dello spazio in cui viviamo” (Foucault 2010, 11).

³ “Ice ages pass, and although the world is frozen over we suppose someday grass and flowers will grow again. In the meantime I keep a daily record on three wax tables” (Carrington 1996, 199).

⁴ Per le geografie letterarie di *Down Below*, cfr. anche Castagna 2020; de la Parra Fernández 2021. Sulle cartografie surrealiste, si veda altresì il ricco contributo di Adamowicz 2015.

⁵ “And I would sink again into panic, as if my prayer had been heard. Have you an idea now of what the Great Epileptic Ailment is like? It's what Cardiazol induces. I learned later that my condition had lasted for ten minutes; I was convulsed, pitiably hideous, I grimaced and my grimaces were repeated all over my body” (Carrington 1988, 46).

nell'agire cartografie sovversive (Mudie 2014, 147) rovescia la logica stessa delle rivelazioni surrealiste, localizzando il soggetto in uno spazio alterato e straniante, a sua volta coestensivo a una rivisitazione *ex post* dell'esperienza traumatica (*ibidem*). Lo si evince dalla mappa *in texto* situata a conclusione del libro, che nel tracciare i perimetri di Santander si oppone a una visione planimetrico-cartesiana del mondo e propizia in tal senso una soggettività rizomatica e fluida. Una mappa, questa, in cui i simboli alchemici – dal castello di sabbia al corpo bicefalo in una bara – divengono funzionali a una riconnessione psichica, e perciò antitetica alla semplice pratica surrealista dell'oltrepassare la mente conscia per stati dissociativi: nel farsi ritratto, la geografia ri-territorializza uno spazio altrimenti franto (151), aumentando la capacità che il soggetto ha di orientarsi, nonché le sue abilità propriocettive.

Le due traiettorie (cioè orizzontale e verticale) tornano ancora in *The Hearing Trumpet*, dove Marion, la protagonista, è confinata nell'ospizio dalla sua famiglia medio-borghese, il che riconferma il passaggio da uno spazio domestico o comunque "aperto" (la casa d'origine) a una zona del contenimento. Nondimeno, la costante *border-crossing* è ravvisabile in due aspetti specifici. Si pensi, in prima battuta, alla Lapponia: meta bramata e *leitmotiv*, su cui il libro andrà chiudersi in una geografia da *day after*,⁶ dal momento che la nuova era glaciale ha spostato le coordinate terrestri e adesso – così si legge nella pagina conclusiva – “we are now somewhere in the region where Lapland use to be and this makes me smile” (Carrington 1996, 215). Ma per quanto concerne la pratica dello sconfinamento, necessario si fa il rimando a Carmella: l'amica di Marion e viaggiatrice per carta, la ladra di elenchi telefonici che scrive “letters all over the world to people she has never met and signs them with all sorts of romantic names, never her own” (6). In maniera analoga, è presente un movimento di tipo verticale, che nel mimare il processo adattativo di *Down Below* – Marion impiega del tempo a familiarizzare con la nuova struttura – si risolve nella catabasi delle pagine conclusive, quando il soggetto femminile si cala negli ipogei della torre ottagonale e ivi rintraccia una soggettività speculare: la megera dell'inferno (o Grembo del Mondo) che, con le sue stesse sembianze, la mette a bollire in pentola fianco a nutrirla della sua carne:

I watched in horrified silence as she peeled a carrot and two onions which she tossed into the foaming pot. I never had any pretensions to a glorious death, but ending up as a meat broth had never entered my calculations. There was something paralyzingly sinister in the offhand manner that she peeled the vegetables which were going to make my juice tastier. Then, whetting the knife on the stone floor and smiling in a friendly manner, she approached to me. ‘Not afraid surely?’ she said. ‘Why, it won’t be take a moment, and after all it is your own decision. Nobody made you come down here did they?’. I tried to nod and move away at the same time, but my knees were trembling so much that instead of going towards the staircase I shuffled crabwise nearer and nearer the pot. When I was well withing range she suddenly jabbed the pointed knife into my backside and with a scream of pain I leapt right into the boiling soup and stiffened in a moment of intense agony with my companions in distress, one carrot and two onions. A mighty rumbling followed by crashes and there I was standing outside the pot stirring the soup in which I could see my own meat, feet up, boiling away as merrily as any joint of beef. I added a pinch of salt and some

⁶ “All nations and seas were shaken by earthquakes, which were so violent not a house, castle, hovel or church was left standing. All this took place after days of snowfall and darkness. In some regions there was violent thunder and rain which froze as it fell from the sky. Spears of rain as tall as skyscrapers stood stiff over the snow. It was a rare sight. Herds of wild and domestic animals galloped through the cities, uttering their different cries all at once and seeking shelter from the heaving earth. In some places fire leapt out of the earth and strange sights were seen in the sky. The surviving humans were mostly overcome by panic and shock, although some were stalwart and tried to save the many million victims still alive under the fallen cities. Frightful prevailed in the areas with many inhabitants” (Carrington 1996, 181).

peppercorns then ladled out a measure into my granite dish. The soup was not as good as a bouillabaisse but it was a god ordinary stew, very adequate for the cold weather. (Carrington 1996, 175-76)

L'autofagia – quasi una sorta di cannibalismo rovesciato – è allora il completamento dell'esperienza alchemica: il giro di boa di una ricezione sotterranea che attinge dall'inframondo⁷ – prendendo a prestito un termine dalla mitologia Maya – le sue costanti specifiche.

Simili considerazioni ci inducono a postulare l'esistenza di una geografia corporea, immanente e somatica, che candida i libri di Carrington a banchi di prova per future letture secondo le frange del Nuovo Materialismo⁸, in base a cui il soggetto umano si situa in campo relazionale di forze agenti e si fa punto di interscambio con gli elementi a esso esterni. D'altronde, guardando alle intuizioni di Jane Bennett, “while the smallest or simplest body or bit may indeed express a vital impetus, conatus, or clinamen, an actant never really acts alone. Its efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces” (2010, 21). Va da sé che il corpo assurga a interfaccia tra il sé e il mondo, in un ricongiungimento per gradi che sfocia in una vera e propria *embodied geography*:⁹ una geografia incarnata. Un concetto esplicitabile in maniera più esaustiva se riprendiamo la visione “cartografata e situata” del corpo avanzata dalla geografa Elizabeth Grosz:

By body I understand a concrete, material, animate organization of flesh, organs, nerves, muscles, and skeletal structure which are given a unity, cohesiveness, and organization only through their psychological and social inscription as the surface and raw materials of an integrated and cohesive totality... The body becomes a human body, a body which coincides with the 'shape' and space of a psyche, a body whose epidermic surface bounds a psychological unity, a body which thereby defines the limits of experience and subjectivity, in psychoanalytic terms through the intervention of the (m)other, and ultimately, the Other or Symbolic order (language and rulegoverned social order). (1992, 243)

Se il corpo è enclave osmotica e connessa al mondo restante¹⁰ – e quindi una concertazione animata di carne, organi e nervi – va da sé che suo il collocarsi nel territorio inauguri un'esistenza porosa, atta a restituire una topografia tutt'altro che appiattita, quanto piuttosto vitale, pulsante e intimamente connessa al soggetto agente. Sin dalle pagine iniziali di *Down Below*, si arguisce

⁷ Per quanto concerne l'inframondo, cfr. de la Garza 2003, 101: “I Maya concepirono il cosmo come una struttura geometrica di piani orizzontali sovrapposti. Vi sono tre ambiti: il cielo, la terra e l'inframondo [...]. I tre spazi cosmici, a loro volta, si dividono orizzontalmente in quattro settori o 'rotte', che coincidono più o meno con i punti cardinali; ognuno di questi settori ha un colore associato: bianco per il nord, giallo per il sud, nero per l'occidente e rosso per l'oriente. Il settore nero dell'inframondo costituisce l'accesso alla regione più bassa, dove risiedono gli dèi della malattia e della morte, accompagnati dalla maggior parte degli spiriti degli uomini defunti, cioè di coloro che non ebbero una morte sacra (causata cioè da acqua, guerra, sacrificio o parto)”.

⁸ Sui recenti sviluppi del Nuovo Materialismo, segnatamente alle sue applicazioni a livello della lettura ecocritica dei testi, nonché ai suoi apporti fondamentali alle frange del pensiero femminista, si veda il bel saggio di Re 2022.

⁹ Mutuiamo la definizione da Kenworthy Theather 1999.

¹⁰ Obbligato il rimando a Coole and Frost: “As human beings we inhabit an ineluctably material world. We live our everyday lives surrounded by, immersed in, matter. We are ourselves composed of matter. We experience its restlessness and intransigence even as we reconfigure and consume it. At every turn we encounter physical objects fashioned by human design and endure natural forces whose imperatives structure our daily routines for survival. Our existence depends from one moment to the next on myriad micro-organisms and diverse higher species, on our own hazily understood bodily and cellular reactions and on pitiless cosmic motions, on the material artifacts and natural stuff that populate our environment, as well as on socioeconomic structures that produce and reproduce the conditions of our everyday lives. In light of this massive materiality, how could we be anything other than materialist? How could we ignore the power of matter and the ways it materializes in our ordinary experiences or fail to acknowledge the primacy of matter in our theories?” (2012, 1).

come la materia corporea assume il ruolo di plasmalemma – cioè di membrana – e profili sulla pagina una geografia sostanzialmente immanente. Si legga il passaggio in cui l'autrice rievoca l'internamento del compagno Max Ernst:

I begin therefore with the moment when Max was taken away to a concentration camp for the second time, under the escort of a gendarme who carried a rifle (May 1940). I was living in Saint-Martin-d'Ardèche. I wept for several hours, *down* in the village; then I went *up* again to my house where, for twenty-four hours, I indulged in voluntary vomitings induced by drinking orange blossom water and interrupted by a short nap. I hoped that my sorrow would be diminished by these spasms, which tore at my stomach like earthquakes. I know now that this was but one of the aspects of those vomitings: I had realized the injustice of society, I wanted first of all to cleanse myself, then go beyond its brutal ineptitude. (Carrington 1988, 12-13, corsivi nostri)

L'alternanza deitica in apertura del passo (“I wept for several hours, *down* in the village; then I went *up* again to my house”, *ibidem*, corsivi nostri) conferma la persistenza delle due traiettorie cui abbiamo fatto riferimento all'inizio: una polarità che espande lo spazio della mnesi (e dunque la “grafia”, cioè la scrittura, del “geo”) e ne potenzia la portata assimilativa, in una con-fusione di corpo e topografia. Lo si evince dal prosieguo dell'estratto, là dove lo stomaco – e l'apparato digerente riveste un ruolo di assoluta preminenza all'interno del libro – si fa punto di contatto tra geografia fattiva e spazi del corpo, come se l'approssimarsi dei due prefigurasse quel “journey beyond that frontier” (1) auspicato da Carrington a inizio del libro:

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; and when I say ‘the earth’, I mean of course all the earths, stars, suns in the sky and on the earth, as well as all the stars, suns, and earths of the microbes’ solar system. (12-13, corsivi nostri)

Potremmo addurre, quale stringa commentativa, le intuizioni di Nancy Tuana in relazione alla porosità viscosa, là dove la soggettività membranacea – il plasmalemma chiamato in causa poc'anzi – aderisce a vettore e mediatore di interazioni tra i corpi e lo spazio. Per la studiosa, non a caso, “there is a viscous porosity of flesh—my flesh and the flesh of the world. This porosity is a hinge through which we are of and in the world” (2008, 199). Tuana, in tal senso, postula una porosità viscosa: “I refer to it as viscous, for there are membranes that effect the interactions. These membranes are of various types—skin and flesh, prejudices and symbolic imaginaries, habits and embodiments. They serve as the mediator of interaction” (200). Nel passo citato da *Down Below*, Carrington muove dall'infinitamente grande (“all the earths, stars, suns in the sky”, 1988, 13) all'infinitamente piccolo (“as well as all the stars, suns, and earths of the microbes’ solar system”, *ibidem*), al che il corpo non solo accoglie la materia cosmica e biosferica, ma al tempo stesso si sintonizza col mondo esterno in una congiunzione che, per quanto dolorosa, segue proprio il paradigma di una conoscenza incarnata. Potremmo chiamare in causa l'approccio enattivo e incorporato – poi sviluppato da Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch – secondo cui la mente – in opposizione alla dicotomia cartesiana – è sede di processi cognitivi intimamente influenzati dal corpo. Ora: secondo il principio dell'enazione (dall'inglese *to enact*, cioè produrre), la realtà è percepita sulla scorta di una precisa modalità corporea – cioè l'affettività – la quale consente all'organismo di attribuire determinati significati al suo ambiente e, a tal proposito, il filosofo Mark Rowlands ha ipotizzato quattro tipologie di processi enattivi: *embodied*, cioè la combinazione delle strutture cerebrali con quelli corporee

(2010, 53); *embedded*, quando la mente si evolve in relazione all'ambiente (54); *enacted*, ovvero l'unione tra i processi mentali e l'interazione dell'organismo con l'ambiente circostante (55); *extended*, in relazione ai "mental processes – not all, but some – extend into the cognizing organism's environment in that they are composed, partly [...] of actions, broadly construed, performer by that organism on the world around it" (58). Per quanto nella disposizione geo-corporea di *Down Below* siano rintracciabili solo tre tipologie enattive (*embodied*, *embedded* ed *enacted*), la porosità di fondo (Tuana 2008) alimenta una tensione irriducibile tra il *geo* (lo spazio) e la *grafia* (la scrittura), sotto le sferze di un'immanenza vibrante, contaminata, che fa del corpo una zona di convergenza. Che la mente si incarni, d'altronde, è facilmente deducibile dal seguente passaggio, a conclusione del quale è ravvisabile il punto di arrivo di una diade oppositiva (dentro e fuori) che sembra trovare risoluzione nel soggetto quale organismo:

By day, we tried to walk about on the mountain-side, but no sooner would I attempt to ascend the slightest slope than I would jam like Catherine's Fiat, and be compelled to climb down again. 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. Later it would exercise itself upon other objects. I was trying to understand this vertigo of mine: that my body no longer obeyed the formulas established in my mind, the formulas of old, limited Reason; that my will no longer meshed with my faculties of movement, and since my will no longer possessed any power, it was necessary first to liquidate my paralyzing anguish, then to seek an accord between the mountain, my mind, and my body. In order to be able to move around in this new world, I had recourse to my heritage of British diplomacy and *set aside the strength of my will, seeking through gentleness an understanding between the mountain, my body, and my mind*. (Carrington 1988, 17, corsivi nostri)

La triangolazione posta a chiusura del passo postula una topografia tripartita ed interconnessa (il corpo, la mente e la montagna), che proprio in virtù del suo sovrapporsi restituisce un'immanenza mai trascesa dal *soma*. Prosegue Carrington:

One day I went to the mountain alone. At first I could not climb; I lay flat on my face on the slope with the sensation that I was being completely absorbed by the earth. When I took the first steps up the slope, I had the physical sensation of walking with tremendous effort in some *matter as thick as mud*. Gradually, however, perceptibly and visibly, it all became easier, and in a few days I was able to negotiate jumps. I could climb vertical walls as easily as any goat. I very seldom got hurt, and I realised the possibility of a very subtle understanding which I had not perceived before. Finally, I managed to take no false steps and to wander around quite easily among the rocks. (17-18, corsivi nostri)

Si noti il riferimento a una agentività materiale ("matter as thick as mud") e all'incorporazione tra la componente costitutiva del luogo e la corporeità del soggetto stesso. Una fusionalità graduale destinata a risolversi in un vero e proprio "accordo" tra Carrington e la montagna stessa, nel tentativo di penetrarne le tumescenze e sintonizzarsi con il restante ecosistema. Abbiamo parlato di plasmalemma in quanto il processo è mediato dalla membrana *par excellence* di ogni organismo vivente, e cioè il derma:

Following my pact with the mountain – once I could move easily in the most forbidding places – I proposed to myself an agreement with the animals: horses, goats, birds. This was accomplished *through the skin*, by means of a sort of 'touch' language, which I find difficult to describe now that my senses have lost the acuity of perception they possessed at the time. The fact remains that I could draw near animals where other human beings put them to precipitate flight. (18-19, corsivi nostri)

Sulla scorta di un *lògos* tattile, il passo ci autorizza a portare avanti una lettura neo-materialistica dell'opera e al tempo stesso ristabilire lo statuto ontologico del corpo materiale che grazie alla pelle – all'organo-barriera destinato a erigere un limite tra le realtà esterna e gli organi interni – si fa co-estensione dello spazio stesso. Uno spazio la cui materialità, volendo far nostre le intuizioni di Diana Coole e Samantha Frost “is always something more than ‘mere’ matter: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable [...]” (2012, 9). Una materialità, proseguono le studiose, “that materializes, evincing immanent modes of self-transformation that compel us to think of causation in far more complex terms” (*ibidem*). Va da sé che *Down Below* si faccia testo di geografie *embodied* e corporali, in cui lo stesso paesaggio restituisce, seppur a rovescio, la propria agentività, da leggersi anche quale marchio di sofferenza, come accade per le insanguinate campagne spagnole. Scrive Carrington: “I was quite overwhelmed by my entry into Spain: I thought it was my kingdom; *that the red earth was the dried blood* of the Civil War. I was choked by the dead, by their thick presence in *that lacerated countryside*” (Carrington 1988, 20, corsivi nostri). L'arrivo in Spagna, non a caso, sancisce l'identificazione definitiva tra il *soma* e un'altra tipologia di spazio, ovvero sia quello metropolitano. Quando a Madrid Leonora è colta da un attacco di dissenteria, l'apparato digestivo del mondo si fa tutt'uno con quello del Sé autoriale, sotto la spinta di una cartografia infetta proprio perché vessata dall'espansione nazista in atto. Citiamo:

In Madrid, we put up at the Hotel Internacional, near the railway station, leaving it later for the Hotel Roma. At the Internacional we dined that first night on the roof; to be on a roof answered for me a profound need, for there I found myself in a euphoric state. In the political confusion and the torrid heat, I convinced myself that *Madrid was the world's stomach* and that I had been chosen for the task of restoring this digestive organ to health. I believed that all anguish had accumulated in me and would dissolve in the end, and this explained to me the force of my emotions. I believed that I was capable of bearing this dreadful weight and of drawing from it a solution for the world. The dysentery I suffered from later was nothing but the *illness* of Madrid *taking shape in my intestinal tract*. (21, corsivi nostri)

Tra il corpo malato e la Storia contaminata sussiste un rapporto di innegabile reciprocità, come testimonia la continuazione stessa del passo: “I met a Dutch man, Van Ghent, who was Jewish and somehow connected with the Nazi government, who had a son working for Imperial Chemicals, the English company. He showed me his passport, *infested with Swastikas*” (*ibidem*, corsivi nostri). Ma sono oltremodo innegabili le suggestioni da *Les Misérables* di Victor Hugo – si pensi al grande pezzo sulle fogne di Parigi – nonché la retorica digestiva che sempre si accompagna alla rappresentazione dello spazio urbano e, nello specifico, delle sue celate cloache: organismi e apparati di cui si è consapevoli solo dinanzi al loro malfunzionamento (cfr. Salvadori, in corso di stampa). Nondimeno, il passo struttura un'evidente trans-corporeità, istituendo un punto di raccordo tra la Madrid “world's stomach” (Carrington 1988, 21) e il “my intestinal tract” (*ibidem*) del soggetto protagonista: i due sintagmi si collocano in un asse di progressivo congiungimento volto a oltrepassare le barriere ontologiche dell'Essere e al tempo stesso ispessire una geografia *made of flesh*, talvolta non esente da una putrescenza onnipervasiva e totale. Si pensi, a tal proposito, al racconto *White Rabbits* – scritto in inglese dall'autrice nel 1973 – e chiaro esempio di una topografia corporale, epidermica, non mai disgiunta dall'ineludibile intersezione tra spazio e *soma*, sempre oggettivati in un continuo interscambio (la chiusa dell'estratto, d'altronde, è lì a dimostrarlo):

The time has come that I must tell the events which began in 40 Pest St. The Houses which were reddish-black looked as if they had survived mysteriously from the fire of London. The house in front of my window, covered with and occasional wisp of creeper, was a black and empty looking as any

plague-ridden residence subsequently licked by flames and saliv'd with smoke. This is not the way I had imagined New York. It was so hot that I got palpitations when I ventured out into the streets – so I sat and considered the house opposite and occasionally bathed my sweating face. The light was never very strong in Pest Street. There was always a reminiscence of smoke which made visibility troubled and hazy – still it was possible to study the house opposite carefully, even precisely; besides my eyes have always been excellent. I spent several days watching for some sort of movement opposite but there was none and I finally took to undressing quite freely before my open window and doing breathing exercises optimistically in the thick Pest Street air. *This must have blackened my lungs as dark as the houses.* (Carrington 1975, 27, corsivi nostri)

Dimore che sono corpi, e dove tutto fa corpo. Organismi che nel situarsi alla base di una geografia osmotica sono membrane, soglie di carne, tali da autorizzare il soggetto a compiere veri e propri s/confinamenti. Ed ecco allora che anche lo spazio abitativo può e deve essere considerato alla stregua di uno spazio corporeo: ipostasi di quel plasmalemma cui le topografie di Carrington sembrano tributarie. Ne è un esempio piuttosto eloquente il seguente passaggio da *The Hearing Trumpet*, che vogliamo citare a chiusura del nostro intervento: “Houses are bodies. We *connect* ourselves with walls, roofs, and objects just as we hang on to our livers, skeletons, flesh and bloodstream [...]. My body, the cats, the red hen all my body all part of my own sluggish bloodstream” (Carrington 1996, 34, corsivi nostri).

Riferimenti bibliografici

- Adamowicz, Elza. 2015. “Surrealism’s Utopian Cartographies”. In *Utopia. The Avant-Garde, Modernism and (Im)Possible Life*, edited by David Ayers, Benedikt Hjartarson, Tomi Huttunen *et al.*, 85-100. London: de Gruyter.
- Agamben, Giorgio. 1979. *Infanzia e storia*, Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 1995 [1939]. *Parco centrale*. In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri. Torino: Einaudi, 131-44.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Carrington Leonora. 1988 [1942]. *Down Below*, introduction by Marina Warner, New York: New York Review Books.
- . 1973. *En bas*. Paris: Henri Parisot.
- . 1975 [1973]. “White Rabbits”, in Ead. *The Oval Lady. Surreal Stories by Leonora Carrington*, Santa Barbara: Capra Press, 27-34.
- . 1996 [1974]. *The Hearing Trumpet*, illustrations by Pablo Weisz Carrington, Boston: Exact Change.
- Castagna, Valentina. 2020. “Lo specchio della terra: *Down Below* e le visioni fantasmagoriche di Leonora Carrington”. In *Verbis*, 1, gennaio-giugno, 85-97.
- Coole, Diana and Samantha Frost (eds). 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham-London: Duke University Press.
- De la Garza, Mercedes. 2003. “Il Pensiero maya”. In *E la filosofia scopri l’America. L’incontro-scontro tra filosofia europea e culture precolombiane*, a cura di Laureano Robles, prefazione all’edizione italiana di Carlo Sini, traduzione di Davide Domenici e Alessandro Cassol. Milano: Jaca Book, 99-128.
- de la Parra Fernández, Laura. 2021. “Mapping the Self: Leonora Carrington’s Journey through the Mad Mind in *Down Below*”. *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* vol. 43 no. 2: 110-29. doi: 10.28914/Atlantis-2021-43.2.06.
- Foucault, Michel. 2010. “Spazi altri”. In Id., *Eterotopia*, traduzione di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani e Pino Tripoli, 7-21. Milano: Mimesis. (Orig. Foucault, Michel. 1984. “Des espaces autres”. Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité* no. 5: 46-49).
- Grosz, Elizabeth. 1992. “‘Bodies-Cities’”. In *Sexuality and Space*, edited by Beatriz Colomina, 241-54. New York: Princeton Architectural Press.

- Kenworthy Teather, Elizabeth (ed.). 1999. *Embodied Geographies. Spaces, Bodies and Rites of Passages*, London: Routledge.
- Mudie, Ella. 2014. "The Map of *Down Below*: Leonora Carrington's Liminal Cartography", *English Language Notes* vol. 52: 145-54.
- Pellegrini, Ernestina. 2016. *Dietro di me. Genealogie. Le ariste surrealiste e altre storie*, Firenze: Florence Art Edizioni.
- Sanguineti, Edoardo. 2001 [1965]. "Sopra l'avanguardia". In Id., *Ideologia e linguaggio*, 55-58. Milano: Feltrinelli.
- Salvadori, Diego. (In corso di stampa). "Le labirintiche repulsioni. Lo spazio fognario e la grammatica del disgusto". *Comparatismi* vol. 8.
- Scappini, Alessandra. 2017. *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Milano-Udine: Mimesis.
- Re, Anna. 2022. "Premesse teoriche e prassi della svolta materiale ecocritica", *Symbolon* vol. 16, no. 13: 247-60.
- Rowlands, Mark. 2010. *The New Science of The Mind. From Extended Mind to Embodied Phenomenology*. London: Mit Press.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Tuana, Nancy. 2008. "Viscous Porosity: Witnessing Katrina". In *Material Feminism*, edited by Stacy Alaimo and Susan Hekman, 188-214. Bloomington: Indiana University Press.
- Warner, Marina. 1988. "Introduction". In Leonora Carrington, *Down Below*, New York: New York Review Books.
- Westphal, Bertrand. 2009. *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, traduzione di Lorenzo Flabbi. Roma: Armando. (Orig. Westphal, Bertrand. 2007. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuti).