

## *Leonora Carrington: El Mundo Magico de los Mayas*

Giulia Ingarao

ACCADEMIA DI BELLE ARTI - PALERMO

---

### ABSTRACT

---

*El Mundo Magico de los Mayas* is one of the most significant works of Leonora Carrington, who was the only foreign artist invited to decorate one of the rooms of Mexico City new National Museum of Anthropology in 1963. She was commissioned to decorate the room where artefacts coming from contemporary Maya civilization would have been displayed. The result was a multi-layered composition in which classical themes of surrealism coexisted with countless references to the Mayan culture.

**Keywords:** Carrington, surrealism, Mexico, syncretism, Maya.

*El Mundo Magico de los Mayas* è una delle opere più significative di Leonora Carrington, unica artista straniera invitata a decorare, nel 1963, una delle sale tematiche del nuovo Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico. A lei viene affidata la sala che ospiterà la civiltà Maya contemporanea. Il risultato è una composizione molto complessa che rimanda a una articolata stratificazione di significati nella quale coesistono, insieme a innumerevoli riferimenti alla cultura Maya, i temi profondi del surrealismo.

**Parole-chiave:** Carrington, surrealismo, Messico, sincretismo, Maya.

---

Nella sua vasta produzione artistica, maturata tra Europa e Messico, Leonora Carrington (Clayton Green 1917 – Città del Messico 2011) rielabora e traduce in una pittura evocativa e ricca di dettagli iconografici i suoi studi di alchimia, esoterismo, ermetismo, cabala e buddismo tibetano. Nata in Inghilterra, si trasferisce a Città del Messico nel 1943; in questa terra adottiva, dove l'Artista vivrà per quasi settanta anni, rinascono, come fantasmi familiari, i miti celtici della sua infanzia: magia e culto della morte tornano ad essere realtà quotidiana (Ingarao, 2014). La coesistenza tra culture diverse pur nell'impossibilità di una fusione totale, aspetto che contraddistingue la civiltà messicana, la incuriosisce e ne stimola la creatività, alimentando la personale ricerca di una "visione composita del mondo" (Chadwick, 1994, p. 97).

Carrington proietta la sua ricerca dell'arcano in immagini di vita quotidiana, creando spazi intimi e familiari e, allo stesso tempo, imprevedibili. Dipinge storie dentro altre storie che rimandano alla compresenza di più mondi come ad esempio in *The House Opposite* del 1945, una delle sue opere più significative in cui sono già presenti gli elementi essenziali della sua poetica iconografica che, nel tempo, si andrà arricchendo del confronto costante con la cultura messicana.

In questo olio Carrington dipinge la sezione di una casa di campagna – che rimanda alla sua casa d'infanzia a Crookhey Hall – nella quale convivono scene di creazione e resurrezione all'interno di un regno femminile suddiviso in scompartimenti. Di fatto, ogni spazio vive in modo autonomo ma con la possibilità, attraverso scale, porte o varchi, di entrare in comunicazione con la realtà attigua. La sezione della casa dalle fondamenta arriva al sottotetto, dal mondo sotterraneo si arrampica fino al regno dei sogni. Questo schema compositivo che, rimodulato, applicherà a molte delle sue composizioni pittoriche, traduce in immagine i livelli di conoscenza possibili e i diversi accessi al mondo.

La lunga permanenza a Città del Messico (dal 1943 al 2011) finisce per influenzare la sua opera, nonostante le resistenze dell'Artista alla cultura locale. Trenta anni dopo, nel dipinto *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975) troviamo una composizione simile ma inserita in un contesto nuovo, che si caratterizza per la sua natura sincretica. Nonostante il quadro sia un omaggio alla tradizione irlandese e alla nonna materna, che per prima iniziò l'Artista ai miti celtici, vi appaiono numerosi elementi che appartengono alla cultura popolare messicana. In un'ampia cucina dalle mura rosse si sta svolgendo un esperimento di stregoneria alla presenza di una grande capra, affiancata da una scopa e da un'enorme oca bianca; la scena è illuminata dalla luce lunare che filtra dalla finestra. Creature dal volto coperto sono impegnate in rituali culinari. "Tra gli strumenti e gli ingredienti utilizzati si riconoscono elementi familiari al lessico iconografico della Carrington, come ad esempio il calderone dove bolle una zuppa, il melograno e il cavolo cappuccio ma, accanto a questi, in bella vista si distinguono anche elementi prettamente messicani: due pannocchie di mais, alimento primario in Mesoamerica, e una serie di utensili tipici come il *metate*, un mortaio utilizzato per sminuzzare il mais, il *comal*, una sorta di piastra per cuocere tortillas, e i caratteristici fornelli da cucina" (Ingarao, 2014, p. 100).

Le tradizioni messicane di magia e stregoneria sono affascinanti ma non sono uguali alle mie. Mi spiego? Credo che ogni paese abbia una propria tradizione magica, ma la nostra reazione al mistero dipende dalla tradizione

d'appartenenza. È un non so che legato al sangue, alla carne, alle ossa di ognuno (Carrington in Aberth, 2004, p. 122 ).

È estremamente interessante questa testimonianza di Leonora Carrington del 1994, quasi cinquant'anni dopo il suo arrivo in Messico, dalla quale risulta evidente la volontà dell'Artista di sottolineare la diversità della propria origine prendendo le distanze dalla tradizione messicana. Nonostante il suo rapporto ambivalente con il paese adottivo, l'interesse crescente che coltiva per le pratiche magiche di curanderos e spiritisti è testimoniato da Janet Kaplan, biografa di Remedios Varo, che nel suo libro *Viajes inesperados/ El arte y la vida de Remedios Varo*, ricostruisce, con ricchezza di dettagli, la relazione di amicizia tra le due artiste:

In Messico hanno incontrato un ambiente molto propizio poiché lì la magia era parte del quotidiano: venditori ambulanti di erbe medicinali si collocavano negli angoli delle strade mettendo in mostra semi, insetti, candele speciali, conchiglie e dei pacchetti ben confezionati con sopra scritto "Debilidad Sexual", tutto ciò veniva utilizzato da curanderos e stregoni che erano assai più numerosi dei medici. Il Messico ha esercitato un'appassionante influenza su Varo e Carrington per le quali il potere degli incantamenti e dei presagi era già realtà (Kaplan, 1998, p. 85).

Nelle opere che Leonora Carrington realizza a partire dagli anni Cinquanta, spesso ambientate in scenari di creazione domestica, si legge un legame sempre più esplicito tra processo alchemico, pittura e arte culinaria. In Messico il suo immaginario iconografico si infittisce di riferimenti sempre più complessi - esito della fusione di culture, fantasie e mitologie diverse - generando gli esseri ibridi tipici della sua opera.

### **Il mondo magico dei Maya**

Nel 1963 Carrington riceve un'importante commissione pubblica da parte del nuovo Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico, un'occasione che la porta ad un incontro diretto con la realtà Maya contemporanea e con la sua storia.

Il direttore, Ignacio Bernal, proprio per ampliare e differenziare la fruizione del nuovo polo museale, invita alcuni artisti a decorarne le diverse sale tematiche. Il progetto di Bernal mira a creare un dialogo attivo tra le moderne strutture architettoniche e la ricca collezione che il museo si preparava ad ospitare.

Tra gli artisti chiamati a riflettere sulla relazione tra eredità storica e presente culturale vi erano pittori del calibro di Rufino Tamayo, Pablo O'Higgins, Carlos Mérida, tutti particolarmente rappresentativi dell'arte contemporanea messicana (Ramírez Vásquez, 1985). Tra questi c'è anche Leonora Carrington, a cui viene affidata la sala che ospiterà la civiltà maya contemporanea: un'area del plesso museale collocata al secondo piano e destinata a documentare tradizioni, usi e credenze delle diverse culture messicane.

Sarà l'unica a non produrre una pittura murale ma, per il Museo di Antropologia, realizza la sua più grande opera pittorica: *El mundo magico de los*

*mayas* (colori a caseina su pannelli di legno) che, di fatto, nella letteratura critica sull'artista, resta nota come murale<sup>1</sup>.



Prima di realizzare l'opera l'Artista decide di trasferirsi in Chiapas per qualche tempo, per assimilare le caratteristiche fisiche, storiche, religiose e mitologiche di questa regione. Chiaramente l'opera di Carrington è molto lontana dalla matrice didascalica e politica del muralismo (Desmond, 1998), con cui peraltro avrà pochissimi contatti, ma è interessante notare come abbia raccolto l'invito a dialogare con la cultura messicana attraverso il mezzo espressivo che per eccellenza identifica l'arte nazionalista messicana. Leonora Carrington lo fa prendendone le distanze, creando un simil-murale, *El mundo magico de los mayas*, nel quale fonde immagini tratte da miti e storie del *Popol Vuh*, testo sacro degli antichi Maya-Quichés, con scene di vita contemporanea della moderna popolazione Maya.

'Il Mondo dei Maya' reinventato da Carrington rivela le affinità tra le credenze magiche dei Maya e quelle dei Surrealisti:

D'accordo con la tradizione Maya, l'uomo ha due anime: una è immortale e gli sopravvive dopo la morte, passando nell'*oltremondo*; l'altra è mortale e assume le sembianze di un animale, vivendo tra i monti. La conoscenza dell'anima animale viene rivelata durante il sonno attraverso il sogno. Così sia per i Maya che per i Surrealisti, l'elemento onirico, che segna il legame tra il sonno e la veglia, è la chiave per la conoscenza, nel punto in cui le nostre esperienze oggettive e soggettive si incontrano in una più vasta totalità (Orenstein, 1975, p. 126).

Da San Cristobal de las Casas, dove Carrington si era trasferita, può facilmente raggiungere i villaggi tra le montagne abitati dai discendenti degli antichi Maya Quiché. In Chiapas è ospite di Gertrude Blom, un'antropologa svizzera impegnata da molti anni nello studio degli indigeni lacandoni. Grazie all'intermediazione della Blom, riesce a stabilire contatti diretti con le comunità indigene della zona e ha anche la possibilità di assistere a cerimonie di

<sup>1</sup> L'opera citata spesso come murale nella letteratura critica sull'artista, è un dipinto realizzato con colori a caseina su pannelli di legno ricurvo (213 x 457 cm). Oggi è esposto - dopo una lunga permanenza prima presso il museo di Antropologia e Storia di Tuxtla Gutierrez e poi nei magazzini del Museo d'Antropologia di Città del Messico - nella sezione del Chiapas contemporaneo dove era stato destinato originariamente.

guarigione sciamanica. Non le è possibile utilizzare la macchina fotografica, i popoli Maya pensano che abbia il potere di rubare l'anima, perciò raccoglie nel suo taccuino schizzi a matita di vita quotidiana, scandita dal ritmo della natura, componente sacra nella visione maya del mondo.

Nel suo murale Carrington racconta dunque una storia antica e ancora attuale:

Nel 3000 a.c., un gruppo di uomini si stabilisce nella parte nord occidentale del Guatemala e subito inizia una diaspora verso diverse zone, alcuni arrivano in luoghi lontani come la costa del Golfo e le profonde selve della Huasteca, o i bianchi altipiani della penisola dello Yucatán (...). Uno di questi gruppi giunge, circa sedici secoli fa, presso le montagne del Chiapas e, disperdendosi tra valli e monti, continua dall'interno un processo di differenziazione che prosegue fino ai nostri giorni. Questi sono i tzeltales, tzotziles e i tojolabales (Medina, 1964, p.10).

In questa zona desertica vivono ancora oggi i discendenti dei popoli Maya; la conquista spagnola ha prodotto un cambiamento violento nella cultura indigena: popoli interi sono stati spostati e battezzati con nomi spagnoli, come per esempio San Cristobal de las Casas; altri sono stati decimati da calamità e pestilenze portate dagli europei, altri ancora raggruppati e forzatamente uniti ad altri ceppi e infine alcuni sono completamente scomparsi. Una chiesa d'impronta coloniale, posta al centro del murale, segna il passaggio degli spagnoli; la struttura ad essa annessa era invece la residenza dei religiosi che furono i primi evangelizzatori della popolazione indigena (domenicani, francescani e gesuiti). Leonora Carrington si dedica alla resa minuziosa di ogni singolo particolare, riproducendolo realisticamente; un'attenzione al dettaglio che risulta evidente dall'analisi dei numerosi schizzi che l'artista realizza prima del murale. Ma il particolare, nell'insieme dell'opera, perde il suo carattere realistico e si confonde, assorbito nella dimensione magico-onirica che domina la scena. L'Artista rappresenta quell'universo privo di confini in cui vivono i Maya: il mondo sotterraneo dove risiedono le divinità dell'*inframundo* e le anime dei morti in attesa di tornare ad una nuova vita, la terra popolata da uomini e animali e il cielo, sede delle divinità.

Nella parte bassa del dipinto una crepa enorme percorre il terreno, mettendo direttamente in comunicazione la superficie della terra con il mondo sotterraneo: "un mondo abitato da esseri fantastici, governato da divinità terribili che hanno il potere di diffondere malattie mortali. Ad ognuno di questi dei è assegnata una regione dello Xibalba, regno degli inferi" (Schmidt, De La Garza, Nalca, 1998, p. 221). Il mondo sotterraneo è presieduto dal Dio Giaguaro (in basso, all'estrema sinistra del murale): una grande testa di giaguaro sorveglia, con un occhio a forma di spirale, le viscere della terra abitate da creature ibride (Rius Caso, 2003).

La crepa nel terreno che apre la comunicazione tra i due livelli traduce in immagine un'antica credenza maya: in quasi tutti i popoli esistono leggende che narrano di come molti uomini siano riusciti accidentalmente ad entrare in questo mondo sotterraneo e di come ebbero modo di osservare la vita degli dei che lì dimorano. Una volta tornati alla superficie, si racconta che, questi 'individui scelti', narrando delle esperienze soprannaturali vissute nell'Aldilà, abbiano confermato le antiche leggende. La fiducia che da sempre si attribuisce a questi racconti si basa proprio sulla credenza nel potere di ubiquità di cui gode l'uomo grazie alla sua anima animale (Medina, 1964).

Tra i personaggi che si distinguono appena nelle gallerie sotterranee, scuri su fondo scuro, riconosciamo interessanti esempi di quei “fantastici ibridi” (L. Andrade, 2001, p. 62) che popolano l’immaginario iconografico dipinto da Carrington: un serpente-tigre, un drago, due avvoltoi, due donne-civette, diversi riferimenti iconografici alla mitologia preispanica e una coppia di scimmie dal vistoso copricapo. Come ha notato Chadwick, l’origine di queste due scimmie è spiegata nel *Popol Vuh* (Chadwick, 1992): si racconta di come i due gemelli eroici, Hunahpu e Xbalanque - figli della principessa di Xibalba Sangue Luna, fecondata dalla saliva di Hun Hunahpu - avessero vendicato il padre, che era stato ucciso dai signori del regno di Xibalba, trasformando i loro mezzi fratelli invidiosi in scimmie e condannandoli a vagare per sempre nel mondo sotterraneo, dove li dipinge Carrington.

La continuità tra mondo sotterraneo, terreno e divino è simbolicamente rappresentata da un albero sacro, la Ceiba: l’albero che sostiene il cielo sulla terra e con le sue radici penetra nel mondo sotterraneo. Una grande Ceiba, presente in quasi tutti gli *zocalos* messicani, occupa il lato destro del murale: i rami spogli dalle punte svettanti guardano al cielo mentre le radici affondano proprio all’entrata del regno degli inferi.

Piccole e sporadiche macchie di pini sopravvivono in questo territorio aspro e quasi desertico. Il pino è un albero sacro per i Maya; ancora oggi, nelle chiese cristiane dei villaggi indios – dove il sincretismo è fortissimo – l’intero pavimento è cosparso di aghi di pino. Altra pianta sacra è il mais che nel murale occupa un posto d’onore: col mais vennero creati i primi uomini, dopo tre tentativi falliti, secondo quanto tramandato dal *Popol Vuh*. Andrés Medina, nella sua analisi sulla magia e religione nei popoli Maya, afferma:

Sono tutti popoli di agricoltori, che dipendono dalla coltivazione del mais per la sussistenza. Questo cereale è alla base di un’ampia varietà di alimenti, dai più comuni come le tortillas o il pozole, sino al suo utilizzo per rituali sacri o per pietanze speciali come gli atoles o i tamales. Dall’abbondanza o scarsità di mais dipende il benessere o la fame. L’agricoltura è l’attività fondamentale per gli indios dell’Altos de Chiapas (Medina, 1964, p. 13).

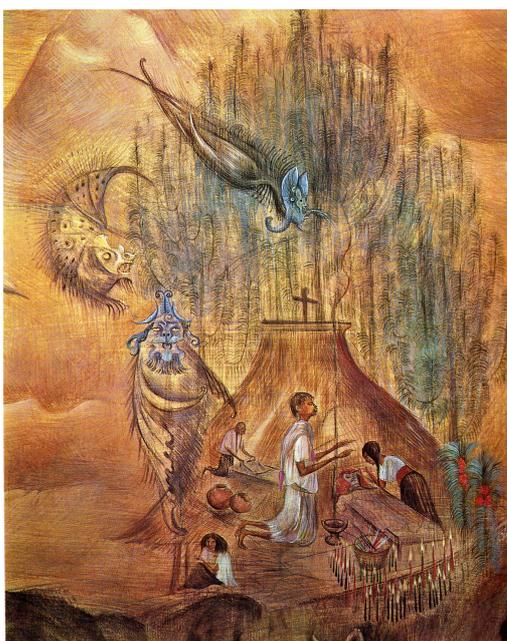
Nel murale, in fondo, dietro la chiesa in stile coloniale che, secondo quanto afferma L. Rius Caso ricorda la chiesa di Santo Domingo di San Cristobal (Rius Caso, 2003), una grande croce si staglia tra le montagne. È una croce dalle forme arrotondate che nasce da una ricca pianta di mais; la croce ha volto umano, il naso è una pianta di mais poggiata sulla bocca semiaperta e dagli occhi sgorgano lacrime. Una leggenda racconta che, durante la guerra di casta, combattuta negli anni Quaranta del XIX secolo, quando i popoli Maya erano sul punto di arrendersi, una grande croce parlò ai soldati dando loro fiducia e incitandoli alla battaglia. Secondo la leggenda della *Cruz sagrada que habla*, fu allora che improvvisamente i Maya vinsero la battaglia; la guerra durò più di un secolo e l’accordo di pace risale alla metà degli anni Sessanta del XX secolo.

La croce è un simbolo d’importanza fondamentale nella religione dei maya: il suo valore simbolico è legato alla concezione quadripartita del mondo e risale a molto prima dell’arrivo dei missionari cristiani. Non è un caso, ad esempio, che le festività agricole, durante le quali si invoca l’aiuto delle divinità affinché il raccolto sia prospero, coincidano con la celebrazione della Sacra Croce nel calendario cristiano.

“Durante la sua permanenza in Chiapas Leonora riuscì ad immergersi in questo mondo che vive fuori dal ritmo incalzante dell’epoca contemporanea, facendo esperienza di credenze e rituali della vita quotidiana del popolo maya. Una delle esperienze vissute allora che le rimase più impressa fu l’incontro con dei *curanderos* chiapanenchi, provenienti dal villaggio di Cinecatan che significa “La casa dei pipistrelli”, che le permisero di prendere parte a pratiche di guarigione e a cerimonie private” (Ingarao, 2014, pp. 127-128).

Nelle comunità maya se un individuo si ammala, la malattia è considerata riflesso di un comportamento non corretto rispetto alle norme sociali e culturali sulle quali si basa la vita di gruppo; è a questo punto che interviene il *curandero*:

Il *curandero*, pregherà nei luoghi sacri e nella casa del malato; qui effettuerà un’elaborata cerimonia composta da lunghe preghiere e complicate manipolazioni di oggetti carichi di un profondo significato religioso, tra questi ci sono: incenso, candele, erbe medicinali, fiori e acqua bollente. L’apice della cerimonia si raggiunge con il sacrificio di un animale, spesso una gallina nera, la cui carne viene cucinata e mangiata immediatamente. Il momento ultimo della cerimonia prevede un banchetto a cui partecipano i familiari del malato che sono stati i testimoni di tutte le tappe della cerimonia di guarigione e un’ubriacatura generale. L’individuo a questo punto si pente e accetta le norme del gruppo, riconosce la sua colpa come causa della sua malattia davanti a un gruppo di persone e ai suoi familiari (Medina, 1964, p. 19).



saprà mantenere con ciò che lo circonda; lo stesso ordine cosmico può distruggersi, se queste relazioni vengono alterate da una mancanza d’armonia” (Sejourne, p. 42).

Sul lato destro del murale, alla sinistra della grande Ceiba, l’artista illumina una piccola capanna consentendoci così di assistere alle sacre cerimonie che avvengono al suo interno: un malato è disteso su un letto, una donna dalle lunghe trecce nere, china su di lui, lo assiste, mentre dall’altro lato un guaritore è assorto in preghiera. Ai piedi del letto, un incensiere brucia, i fumi si spandono

nell'ambiente, candele di vari colori sono accese e circondano il letto dell'infermo; dei piccoli palmizi dai fiori color arancio sono posti all'entrata della capanna.

Il *curandero*, inginocchiato, con le mani protese in avanti e lo sguardo fisso nel vuoto sembra interloquire col fumo dell'incenso; sullo sfondo una donna anziana è china sul suo *metate*, intenta a preparare *tortillas* di mais, mentre una giovane attende fuori l'esito della complessa cerimonia. La piccola capanna, sormontata da una croce, è immersa in un'oasi di pini ed è circondata da enormi pipistrelli dalla faccia azzurra. I tre grandi pipistrelli attorno alla capanna, testimoni del rituale, sono i primi di una lunga schiera che sta per arrivare in picchiata dal fondo: hanno barba, tratti da cinghiale, capelli bizzarramente acconciati, denti aguzzi e piume di pavone.

In America Centrale il pipistrello è simbolo di rinascita: per secoli è stato utilizzato come medicina dalla gente azteca, tolteca, toluca e maya; simbolizza l'idea sciamanica di morte e rinascita. La morte rituale del guaritore corrisponde a quella dell'iniziando che abbandona la sua vecchia identità e maniera di vivere. Appeso a testa in giù, nella stessa posizione assunta dai neonati quando vengono al mondo dall'utero materno, il pipistrello è simbolo della capacità di lasciare il proprio io e di accogliere il nuovo essere appena nato. La presenza dei tre pipistrelli vicino alla capanna sottolinea dunque la fase di passaggio in cui si trova il malato e con lui il *curandero*, e l'attesa, dopo i lunghi e complessi rituali della cerimonia di guarigione, di una prossima rinascita.



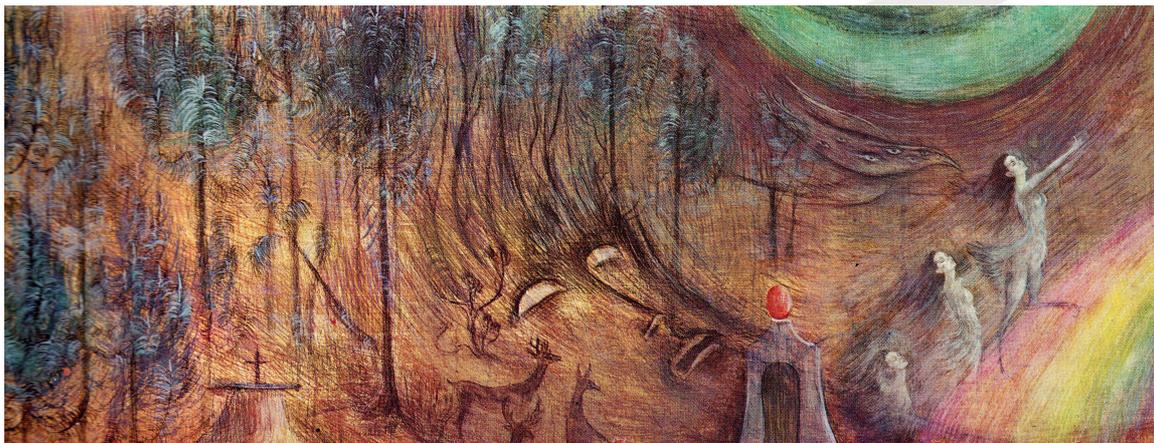
compiti diversi: Leonora Carrington ritrae le donne impegnate nelle loro attività, con le spalle curve dal peso dei loro piccoli avvolti in grandi scialli scuri

In questo grandioso paesaggio la natura è sovrana; il sole, la luna e il pianeta venere, sullo sfondo di un cielo rossastro, illuminano le alte montagne che abbracciano tutt'intorno quest'area semidesertica, abitata da gruppi di uomini la cui quotidianità è scandita dai ritmi della natura. Una lunga processione parte dal fondo del murale: alla testa tre uomini con tre croci di dimensioni differenti precedono il gran sacerdote dalla pelle scura portato a braccio su un podio dorato. Proprio di fronte la grande chiesa centrale, gruppi di persone vestite di bianco si radunano con i loro strumenti da lavoro, altri con cappelli a falde larghe si dirigono verso i campi, alcuni vanno in chiesa o a caccia; c'è anche chi suona o chi, come l'uomo accovacciato in un angolo, beve il *pulque* bevanda superalcolica considerata sacra. Uomini e donne, indistintamente lavorano attendendo a

Davanti alla chiesa, sul lato sinistro del murale vi è una figura che L. Ruis Caso identifica con una grande pecora sacra. Questa creatura evanescente sembra venire da un tempo lontano e fantastico: ricorda Pegaso, il cavallo alato, e il suo manto di un biancore lucido e quasi trasparente fa pensare che si tratti di un'immagine momentanea, una figura eterea che sta per scomparire.

Dalla piccola chiesa sulla sinistra parte un arcobaleno che, tracciando un grande arco lungo tutto il dipinto, scompare dietro i monti, alle spalle della piccola capanna dove giace il malato/iniziando. Insieme all'arcobaleno sorgono tre figure femminili, dal busto di donna e zampe d'uccello: coperte di piume si librano in volo come a volere scalare a passo di danza il cammino tracciato dall'arcobaleno. Chadwick e Ruis Caso concordano nel riconoscere in quest'immagine la divinità Maya Ix Chel, o la dama dell'arcobaleno (Chadwick, 1992).

Le fonti scritte parlano dell'esistenza di una grande dea madre relazionata con la luna, le medicine, i parti e le attività tipicamente muliebri, come quelle tessili. Siamo a conoscenza di numerosi nomi di dee, grazie ai testi coloniali, ma tra questi spicca quello di Ix-Chel, che sembra corrispondere alle principali divinità femminili dei codici. Le fonti coloniali non menzionano Ix-Chel come dea lunare, ma è possibile dedurre che lo fosse dal suo nome traducibile in "colei che ha il viso bianco" (Schmidt, De La Garza, Nalda, 1998, p. 245).



Le tre figure femminili dipinte da Leonora Carrington, poste proprio sotto la luce lunare, vestite di piume argentee, hanno il volto niveo, di un biancore luminoso che risalta sul fondo scuro delle montagne. La luna, azzurra e traslucida come fosse acqua, si trova proprio sopra la piccola chiesa sulla sinistra: illumina con la sua luce argentea le tre dame dell'arcobaleno dai candidi seni nudi, mentre sotto di lei, in mezzo ad una macchia di pini superstiti, il terreno sembra animarsi e assumere sembianze umane. La Carrington dà voce all'anima della terra: il terreno con occhi vuoti guarda alla luna mentre i pini che coronano questo volto appena creato da un soffio non sono altro che i capelli turchini di questa divinità ctonia che, mossi dal vento, ondeggiano.

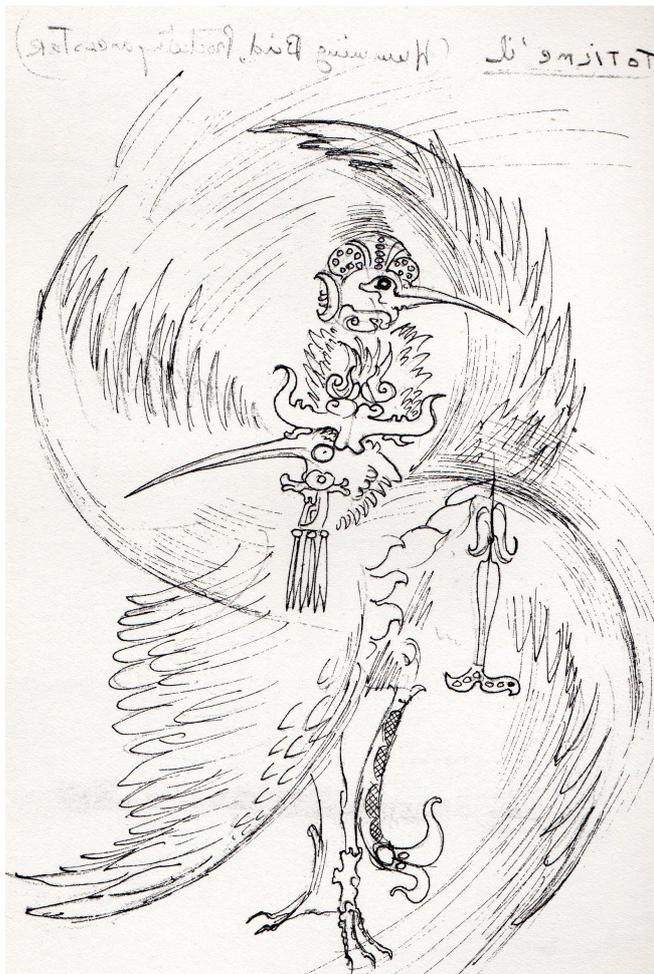
Il sole rosso fuoco, attraversato da una nuvola, domina la parte destra della composizione e tinge, con la sua luce rosso arancio, tutto il cielo mentre sotto di lui splende Venere.

Il pianeta Venere nella tradizione Maya è legato alla rappresentazione del serpente piumato, Kukulcán: "Venere rappresentava Quetzalcoatl, risuscitato

all'Est dopo la sua morte all'Ovest. Era il dio del serpente piumato" (Chevalier, Gheerbrant, 1986, p. 537).

Il dio supremo dei Maya è essenzialmente celeste, ma il concetto che sta alla base della loro religione è l'armonia degli opposti, per cui quest'entità riunisce in sé le grandi antitesi cosmiche rappresentate da simboli animali che incarnano per eccellenza le forze contrarie: l'uccello come incarnazione del cielo e il serpente, simbolo della terra. Tra i Maya si veneravano numerosi serpenti e uccelli ma in questa divinità celeste si fondono un uccello in particolare, il quetzal e un ofidio, più potente di altri, il serpente a sonagli tropicale. La sintesi poi si arricchisce degli attributi d'altri animali considerati sacri, quali il giaguaro, il caimano e il cervo, per dare vita al Drago Celeste. Quetzalcoatl, assunte successivamente il nome di Kulkulkán e venne rappresentato come serpente piumato o con le sembianze di Uomo Uccello Serpente (Schmidt, De La Garza, Nalda, 1998, p. 237).

La Carrington unisce tutti questi elementi disponendoli in circolo: in alto il sole, sulla destra il pianeta venere, poi un serpente dalle piume verdi sospeso in volo e, sulla sinistra, come a voler chiudere un circolo che eternamente torna ad



aprirsi, l'uccello sacro, il Quetzal dalle penne di mille colori, ansioso di prendere il volo ma immobile nella sua posizione d'onore sopra la grande chiesa in stile coloniale. "L'associazione di Venere con il Sole, l'analogia del loro corso diurno, fa talvolta di questo astro divinizzato un messaggero del Sole, un intercessore fra questo e gli uomini" (Chevalier, Gheerbrant, 1986, p. 537). L'artista colloca Venere alla destra del sole, mentre il serpente verde, che avanza proprio in direzione del pianeta appare illuminato dai suoi riflessi. Il Quetzal, uccello sacro, è posto in secondo piano rispetto al serpente, come a volerne sottolineare la doppia natura: Carrington li rappresenta fusi in un unico essere e al contempo separati. Il 'mondo superiore' che dall'alto guarda alla terra e al mondo sotterraneo si popola così di divinità celesti a cui ogni giorno gli uomini rivolgono le loro preghiere.

All'estrema destra l'artista dipinge un altro maestoso volatile che, avvolto in un gioco di luci e colori, sospeso in aria, guarda alla sua sinistra. Chadwick ha visto in quest'uccello multicolore un antenato del colibrì (humming-bird); se

infatti guardiamo tra gli schizzi a matita che Leonora Carrington realizzò in Chiapas, troviamo disegnato un grande uccello, molto simile a quello dipinto e, sopra il disegno, la scritta: Totilme'il (Humming Bird, ancestor).

Si tratta dunque di un colibrì preistorico dalle caratteristiche fantastiche: il volto rosso fuoco, le piume viola, celesti, rosse, arancioni, gialle e rosa; zampe da uccello, un lunghissimo becco e una lunga coda viola e carnosa. Dal capo e dalle orecchie produce fumi biancastri; al centro del corpo del volatile, immerso nel barbaglio di luci e colori, appare un volto giallo dagli occhi vitrei sulla cui fronte splendono un piccolo sole e una bianca spirale. All'altezza dei genitali si apre un grande fiore giallo, mentre da dietro scende la lunga coda violacea la cui estremità evoca la forma di un tridente. Questa creatura, in posizione simmetrica rispetto alla luna sul lato sinistro, avvolta in una sferica luce azzurrina, appare come una seconda luna, con nel cuore il sole. Forma androgina, sole e luna, sintesi d'uomo e natura, splende sospesa in questo cielo magico che appartiene alla fantasia dell'artista e al magico mondo dei Maya.

La resistenza degli indigeni al materialismo culturale dell'Occidente "deriva dalla loro tenace ricerca dell'anima – spiega Laurette Sejourné –, dalla loro enigmatica esigenza vitale di comunicare con l'inconoscibile, dal loro costante desiderio di conquista dell'unità attraverso la diversità. Da ciò si comprende che queste creature, intimorite come piccoli uccelli, sono portatrici di un messaggio che ci riguarda [...] un messaggio che gli indigeni continuano a difendere e che può ancora essere utile" (Sejourné, p. 50). Portano nella loro intimità, nei loro atti, nel loro lavoro, nei loro dei, nella loro vita, la sacralità del vivere in armonia col proprio essere: "Leonora Carrington ha colto quest'essenza profonda, con una chiaroveggenza propria dei grandi poeti" (*ibidem*).

### Bibliografia

- ABERTH Susan L. *Leonora Carrington. Surrealism, Alquemy and Art*. London, Lund Humphries, 2004. Trad. sp., *Leonora Carrington: Surrealismo, alquimia y arte*. Madrid, Turner – Conaculta, 2004.
- ANDRADE Lourdes. *Leyendas de la novia del viento*. Messico, Artes de México, 2001.
- CHADWICK Whitney. *El Mundo Magico: Leonora Carrington Enchanted Garden in Leonora Carrington. The Mexican Years 1943-1985: A Retrospective of her works*. San Francisco, University of New Mexico Press, 1992.
- CHADWICK Whitney. *La Realidad de la imaginación*. México, Era, 1994.
- CHEVALIER Jean, Alain GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano 1986, p.537.
- FEMAN ORENSTEIN Gloria. *the Theater of the Marvelous/Surrealism and The Contemporary Stage*. New York, New York University Press, 1975.
- INGARAO Giulia. *Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento: dal sogno surrealista alla magia del Messico*. Milano, Mimesis, 2014.
- INGARAO Giulia. "Leonora Carrington. *La femme sorcière*" in di Stefano Eva, Giulia Ingarao, Davide Lacagnina (coord.). *Surrealismo e dintorni*. Roma, XL edizioni, 2010 (pp.33-56).
- KAPLAN Janet. *Viajes inesperados/ El arte y la vida de Remedios Varo*. Messico D.F., Era, 1998.
- MEDINA Andrés, Laurette Sejourné (coord.). *El mundo magico de los Mayas*. I.N.A.H /S.E.P, Messico, 1964.
- RAMÍREZ VÁSQUEZ Pedro. *Contemporary, Art at the National Museum of Antropology*. Messico D.F., Dupont, 1985 (pp. 42-49).

RUIS CASO Luis. *“El Mundo Magico de los Mayas de Leonora Carrington”*. *Excelsior*, Messico, sez. E, n. 23, 1983 (pp. 26-28).

RUIS CASO Luis. *“Leonora Carrington: el mundo mágico de los mayas”*. *Artes de México*, CONACULTA- INBA, n. 64, Messico, 2003.

ROCHFORD Desmond (coord.). *Mexican Muralist*, Chronicle books, San Francisco, 1998.

SCHMIDT Peter, Mercedes DE LA GARZA, Enrique NALDA (coord.). *I Maya*. Catalogo della mostra (Palazzo Grassi Venezia), Milano, Bompiani, 1998.

**Giulia Ingarao**, critica e storica dell'arte, ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Palermo e si è specializzata presso l'Universidad Nacional Autónoma de México. Ha pubblicato numerosi saggi, molti dei quali sulla diaspora surrealista in Messico. È docente di storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

**Contatto:** ingaraogiulia@gmail.com

**Ricevuto:** 13/8/2016

**Accettato:** 01/12/2016