ABside

V8 (2026)



Raffaella PICELLO

Il varco dell'inconscio: il Surrealismo di natura di Paul Nash

UNICA*press*

AB*side*. Rivista di Storia dell'Arte
ISSN 2704-8837
V. 8 (2026)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Direttore
Andrea Pala

Comitato scientifico internazionale
Marcello Angheben, Paolo Bolpagni, Gerardo Boto Varela, Simona Campus, Ivana Čapeta Rakić, Eduardo Carrero Santamaría, Nathan Dennis, Maria Luisa Frongia, Francesco Gangemi, Antonella Gioli, Alejandro García Avilés, Romy Golan, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Claudia Guastella, Francisco Javier Herrera Garcia, Mark Johnson, Yoshie Kojima, Saverio Lomartire, Nuria Lloren Moreno, Luigia Lonardelli, Julien Lugand, Audrey Nassieu-Maupas, Patricia Olivo, Alessandra Maria Pasolini, Riccardo Pizzinato, Elena Pontiggia, Tina Sabater, Mauro Salis, Marcello Schirru, Elisabetta Scirocco, Chiara Travisonni, Giovanna Valenzano, Michele Luigi Vescovi.

Comitato di Direzione
Tancredi Bella, Rita Pamela Ladogana, Antònia Juan Vicens

Comitato di Redazione
Giulia Arcidiacono, Emanuele Gallotta, Rita Pamela Ladogana, Domenico Laurenza, Fabio Linguanti, Andrea Pala, Nicoletta Usai, Alberto Virdis

Assistenti di Redazione
Agnieszka Śmigiel, Valeria Carta, Martina D'Asaro

Segreteria di Redazione
Valeria Carta

Traduzioni
Martina D'Asaro

in copertina: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amor vincit omnia*, olio su tela (156x 113 cm), 1602-1603, Berlino, Gemäldegalerie.

AB*side*. Rivista di Storia dell'Arte, 8 (2026), pp. 55-76
DOI: 10.13125/abside/6584
ISSN 2704-8837

Il varco dell'inconscio: il Surrealismo di natura di Paul Nash

Raffaella PICELLO
Università degli Studi della Repubblica di San Marino
pclrfl@unife.it

Riassunto: il contributo indaga il concetto di soglia nella produzione di Paul Nash, figura di primaria rilevanza nell'ambito del modernismo britannico e del surrealismo. Nel privilegiare una lettura dialettica delle opere, si analizza il modo in cui Nash impiega la soglia non solo come elemento spaziale, ma come principio epistemologico capace di generare significati ambigui e molteplicità interpretative. La ricerca si sofferma sulla tensione tra astrazione e figurazione nella sua produzione pittorica, mettendo in evidenza il modo in cui le immagini di Nash si situano su un confine mobile tra riconoscibilità e spaesamento. La sua pratica artistica sfida la stabilità percettiva dello spettatore, trasformando il limite in uno spazio fluido di metamorfosi visiva e concettuale. L'analisi proposta consente di interpretare il lavoro di Nash come un'indagine sullo statuto dell'opera d'arte nel contemporaneo, dove la soglia diventa non solo un confine da attraversare, ma un dispositivo critico che interroga le convenzioni della rappresentazione, un luogo di tensione dinamica e di continua rinegoziazione del senso estetico e concettuale. Attraverso un linguaggio pittorico che oscilla tra presenza e assenza, Nash crea un dialogo tra visibile e invisibile, proponendo una riflessione profonda sulla natura dell'immagine e sulla sua capacità di articolare esperienze liminali.
Parole chiave: Surrealismo, Paul Nash, inconscio, natura, Giorgio de Chirico.

Abstract: In 1905, The study investigates the concept of the threshold in the work of Paul Nash, a key figure within British modernism and surrealism. Adopting a dialectical approach to his oeuvre, the analysis explores how Nash employs the threshold not merely as a spatial element but as an epistemological principle capable of generating ambiguous meanings and multiple interpretations. The research focuses on the tension between abstraction and figuration in his painting, highlighting the way in which Nash's images occupy a shifting boundary between recognisability and disorientation. His artistic practice challenges the viewer's perceptual stability, transforming the limit into a fluid space of visual and conceptual metamorphosis. The proposed analysis allows for an interpretation of Nash's work as an inquiry into the status of the artwork in contemporary contexts, where the threshold emerges not only as a boundary to be crossed but as a critical device that interrogates the conventions of representation—a site of dynamic tension and continuous renegotiation of aesthetic and conceptual meaning. Through a pictorial language that oscillates between presence and absence, Nash establishes a dialogue between the visible and the invisible, offering a profound reflection on the nature of the image and its capacity to articulate liminal experiences.
Keywords: Surrealism, Paul Nash, unconscious, nature, Giorgio de Chirico.

La caratteristica più sorprendente dell'arte surrealista è il suo potere perturbante che coinvolge lo spettatore attraverso un effetto estetico peculiare, al tempo stesso straniante e inquietante, ma misteriosamente irresistibile e vitale. L'immagine surrealista cattura lo sguardo con un pervasivo senso del perturbante che sfugge a qualsiasi descrizione politica, estetica o storica. La visione surrealista emerge da questo peculiare senso di premonizione, intriso di un sentimento di desiderio o di nostalgia.



Il presente contributo si propone di indagare, in una prospettiva critica rinnovata, la specificità del Surrealismo di Paul Nash, mettendone in luce la posizione eccentrica e al contempo nodale nel contesto delle avanguardie europee. Se, infatti, il Surrealismo continentale si configura prevalentemente come pratica di sovversione del visibile attraverso l'irruzione dell'inconscio, l'esperienza di Nash si distingue per una diversa modalità operativa, fondata su una tensione più sottile e stratificata tra dato naturale e trasfigurazione immaginativa. In essa, il paesaggio non è mai negato né dissolto, ma piuttosto interrogato e rivitalizzato quale luogo di emersione di corrispondenze latenti. In tale prospettiva, l'opera di Nash si colloca entro una linea di confine in cui convergono istanze apparentemente divergenti: da un lato, il confronto con le ricerche internazionali, dalla lezione metafisica di de Chirico alle elaborazioni teoriche di Breton e Dalí; dall'altro, una profonda adesione a una sensibilità lirica e a una nozione di *genius loci* intimamente connessa alla tradizione britannica. Ne deriva una forma di Surrealismo che potremmo definire "radicato", in cui la dimensione visionaria si inscrive nella materialità del mondo, trasformando il paesaggio in uno spazio attivo di sedimentazione storica, memoria e proiezione psichica.

La ricerca qui proposta vuole assumere tale specificità non come variante periferica del Surrealismo, bensì come strumento interpretativo centrale. Attraverso un'analisi congiunta delle opere e degli scritti teorici dell'artista, si intende evidenziare come la produzione del pittore inglese si strutturi attorno a una dialettica della soglia, il discrimine tra interno ed esterno, visibile e invisibile, organico e geometrico, che percorre trasversalmente la sua produzione. In questo senso, l'adozione di elementi quali lo specchio, la finestra, la griglia o l'oggetto trovato non risponde a una logica puramente formale, ma si pone come strumento di interrogazione critica della percezione e dei suoi limiti.

L'indagine si propone inoltre di ridefinire il rapporto tra astrazione e rappresentazione nell'opera di Nash, mostrando come tali polarità non si escludano reciprocamente, ma concorrano alla costruzione di una sintesi dinamica, in cui la forma si fa veicolo di una tensione vitale interna. È proprio in questa capacità di mantenere in equilibrio controllo compositivo e apertura all'imprevisto, struttura e visione, che si manifesta la portata innovativa del suo linguaggio.

Alla luce di tali considerazioni, il Surrealismo di Nash emerge non come semplice ricezione di modelli continentali, ma come processo di traduzione e reinvenzione, capace di riformulare i presupposti stessi del movimento. Le opere datate tra la fine del 1928 e oltre la metà degli anni Trenta si collocano così in una posizione singolare: non tanto ai margini del Surrealismo, quanto piuttosto in un punto di intersezione in cui il movimento stesso si ridefinisce, assumendo nuove configurazioni e aprendo a ulteriori possibilità interpretative.

Dopo la formazione alla Slade School, Nash prestò servizio come artista ufficiale di guerra in Belgio durante la Prima guerra mondiale, fu ferito e produsse alcune delle immagini più memorabili del conflitto, in cui il paesaggio devastato dai bombardamenti assume una dimensione quasi metafisica.

Negli anni Venti l'artista sviluppò un legame emotivo con luoghi significativi dell'Inghilterra, tra cui Whiteleaf nel Berkshire, Dymchurch sulla costa del Kent e Iden nel Sussex, da cui scaturirono cicli di opere. Nash rispose sia alle qualità specifiche di questi paesaggi, che alle sensazioni e ai ricordi che essi evocavano. Echi del paesaggio di guerra delle Fiandre, dove era stato dislocato, si possono individuare nelle ricorrenti rappresentazioni di stagni, che richiamano i crateri delle bombe, e nella serie di dipinti della diga di Dymchurch, in cui le forme geometriche della barriera marina evocano il ritmo spezzato delle trincee. Queste opere riflettono anche la carica emotiva delle esperienze belliche, esplorando il senso di minaccia e difesa attraverso l'immagine del mare che si infrange contro le difese costiere e le figure spettrali che popolano la diga

Un'aura di inquietudine permea i primi dipinti di Nash, molti dei quali ritraggono l'area attorno alla casa di famiglia nel Buckinghamshire: il giardino degli uccelli e il suo limite con la campagna. È proprio questa soglia - tra giardino e bosco, tra ciò che è addomesticato e ciò che è selvaggio, tra la veglia e il sogno - a esercitare una forza magnetica nelle sue opere. Per Nash si trattava di recuperare un'epoca dominata dall'immaginazione e dalla purezza della mente infantile, affrancata dalle costrizioni imposte dalla società.

Il suo metodo consisteva nell'applicare al paesaggio inglese una sorta di Surrealismo arcaico, che non altera direttamente il paesaggio, ma possiede una qualità singolare capace di suggerire ciò che vi potrebbe essere nascosto. Anticipando in qualche misura la pittura paesaggistica neoromantica britannica degli anni Quaranta, Nash intuì come le emozioni personali potessero essere espresse attraverso il paesaggio e, già nella prima metà degli anni Venti, iniziò a rappresentare sentieri che si snodano tra alberi imponenti, conducendo verso una destinazione indefinita.

Fin dalla prima visione degli alberi di Wittenham Clumps nell'Oxfordshire avvenuta in gioventù, questi lasciarono un segno duraturo nell'immaginario di Nash. Essi segnano il sito di un antico forte dell'Età del Ferro, di fossati neolitici, di sepolture romane e sassoni: molteplici strati di occupazione, tutti celati tra le radici e i fiori. Persino i tronchi degli alberi sono interamente avvolti da graffiti ottocenteschi, ampliati dal tempo fino a divenire geroglifici indecifrabili su colonne allungate. Le colline stesse, che Nash rappresenta sempre da lontano, appaiono come monumenti nel paesaggio.

Era persuaso che se fosse riuscito ad estendere questo principio, in modo che quasi ogni angolo di un campo o tratto di spiaggia potesse segnare il luogo di un evento in attesa di riaffiorare, avrebbe potuto trasfigurare anche il paesaggio più inerte nello spazio di contesa della psiche. Dunque, Nash si trovava dinnanzi a un bivio: dipingere luoghi impregnati di carica cosmica per via della loro storia e preistoria, come Wittenham Clumps, Avebury, Silbury e Stonehenge; oppure servirsi di un paesaggio reinventato, popolato di oggetti naturali o dislocati. Forse non sarebbe giunto a questa soluzione senza l'esempio del Surrealismo europeo o senza la fotografia, mezzo a cui fece sovente ricorso. L'atto stesso di inquadrare un oggetto attraverso un mirino lo separa dal resto del mondo, conferendogli un'enfasi innaturale.

La riflessione di Nash iniziò a concentrarsi sulla possibile conciliazione tra modernità e "Britishness": unire internazionalismo, cultura locale e suggestioni industriali e pastorali, con l'intento di elaborare una versione distintamente britannica del Surrealismo. In alcuni dipinti, oggetti dai tratti monumentali sono collocati nei paesaggi del sud dell'Inghilterra secondo modalità che li equiparano ad antichi megaliti preistorici, profondamente integrati nell'ambiente circostante. Altrove, la metafora della separazione tra due dimensioni opposte si concretizza nell'inserimento di un recinto, di un passaggio segnato dagli alberi o di un muro all'interno della composizione. Un precoce esempio di questa tendenza si rinviene in *The Cherry Orchard* (fig. 1), dipinto durante una licenza temporanea dal fronte nel 1917.

Come osserva Mellor, i rimandi ai simboli bellici risultano evidenti in questo appezzamento a cui si accede oltrepassando un filo spinato evocativo delle immagini e dei fantasmi delle trincee: «I ciliegi invernali, spogli, si dispongono secondo un ordine geometrico, quasi fossero schierati in una formazione d'esercitazione. A segnare una soglia d'ingresso all'immagine, Nash sormonta una recinzione di rete metallica, disposta parallelamente al piano pittorico, con due linee di filo spinato. […] una porzione di fattoria delle pianure inglesi è investita da una tonalità più cupa. La visione si avvicina a quella che si apre dalle trincee, restituita attraverso un segno metallico, duro, che non lascia presagire alcuna possibilità di trascendenza».[1]



Fig. 1. Paul Nash, *The Cherry Orchard*, 1917, Tate Gallery, Londra (da Causey, 1980, 90).

[1] Mellor (2016), 27.

A distanza di un decennio, *Oxenbridge Pond* (1927-28) (fig. 2) raffigura uno stagno ubicato nuovamente presso la fattoria di Oxenbridge, a Iden, nel Sussex, dove Nash e la moglie Margaret vissero dal 1925 al 1930. La scena si costruisce attraverso un intreccio di pennellate scomposte, indicative di una pittura fondata sulla memoria, che si assemblano nella trama del fogliame e si distribuiscono sulla superficie dell'acqua in primo piano. L'osservatore è invitato a varcare la cortina degli alberi, variamente disposti in profondità, per addentrarsi nell'estesa campagna dell'East Sussex, concepita come luogo della memoria e del conforto offerto dal contesto naturale. In sintonia con la poetica del Surrealismo, l'artista trasfigura immagini familiari in visioni perturbanti, fondendo oggetti quotidiani con elementi onirici così da evocare un'atmosfera di mistero e inquietudine.



Fig. 2 Paul Nash, *Oxenbridge Pond*, 1927-28, Museums Trust, Birmingham (da Causey, 1980, 39).

In capo a un anno, *Landscape at Iden* (1929) (fig. 3) propone in forma schematizzata la vista sulla Rother Valley in direzione dell'Isle of Oxney, ora ripresa dal retro di Oxenbridge Cottage. In primo piano, al centro del dipinto campeggiano un palo verticale e una cesta contenente alcuni tronchi; sulla sinistra si erge una recinzione in vimini, mentre a destra compare un grande schermo utilizzato per proteggere i frutteti dal gelo e dal vento. Nella parte centrale della composizione, un'imponente pila trapezoidale di tronchi si staglia davanti a una recinzione attorno alla quale si avvolge un serpente. Oltre la staccionata, si dispongono in file ordinatamente piantati degli alberi da frutto, motivo

già presente in *The Cherry Orchard*, delimitati su due lati da siepi e da un cancello. Sopra le colline in lontananza, sei nuvole emergono nitidamente contro il cielo azzurro.



Fig. 3 Paul Nash, *Landscape at Iden*,1929, Tate Gallery, Londra (da Hendon, 1997, 601).

La scena pare ambientata all'inizio della primavera: il verde del prato, del frutteto e delle colline è smorzato dalla luce solare tenue, e i rami degli alberi non si sono ancora rivestiti di foglie. In tempi abbastanza recenti, i critici Andrew Causey[2] e David Peters Corbett[3] hanno sottolineato l'uso che Nash fa della prospettiva accentuata e la natura essenzialmente geometrica e artificiale del soggetto della tela, evidenziando rimandi all'opera di de Chirico e a illustrazioni tratte da un trattato prospettico del 1726 dell'Abate Dubreuil.

Non meno rilevante è l'interpretazione attribuita allo schermo ligneo, che rimanda ancora una volta al concetto di separazione o soglia. La pila di tronchi è stata interpretata[4] come un'allusione allo sterminio degli uomini durante la Prima Guerra Mondiale da parte dei tedeschi e, coerentemente, la vulnerabilità dei giovani alberi da frutto sembrerebbe riflettere la fragilità della giovinezza, recisa prima della fioritura dalla crudeltà della guerra. Invece di ergersi accanto ai giovani alberi per proteggerli, lo schermo è collocato vicino alla cesta di tronchi abbattuti. Tuttavia, l'intera composizione appare chiusa rispetto al mondo esterno, invertendo così la consueta funzione dello schermo/soglia nell'opera di Nash.

[2] La monografia più completa resta tuttora Causey A. (1980). Ad essa vanno affiancati per completezza i saggi: Read (1944), King (1987), Eates (1973), Boyd Haycock (2002), Chambers (2016).

[3] L'opera di riferimento è Peters Corbett (1997).

[4] Chambers (2016), 35.

Verso la fine degli anni Venti, le figure vennero progressivamente sostituite da oggetti simbolici e Nash iniziò a giustapporre costruzioni architettoniche al paesaggio. Nell'autobiografia intitolata *Outline*, nel 1928 Nash individuò l'inizio di «una nuova visione e un nuovo stile»[5]. In quell'anno vide per la prima volta di persona le opere di Giorgio de Chirico esposte alla Tooth's Gallery di Londra, un incontro che influenzò profondamente la produzione successiva: «Le sue composizioni non fluiscono come quelle di Matisse o non si costruiscono come quelle di Picasso; esse accadono con tutta la sorprendente intensità di una visione o di un sogno. Questi accadimenti non sono affatto fortuiti: la struttura del loro contenuto è decisamente architettonica. Gli elementi di scala, prospettiva e illuminazione, usati con sapienza, giocano sempre un ruolo fondamentale»[6].

In realtà, Nash venne a conoscenza della produzione metafisica di de Chirico sin dal 1919, anno in cui l'artista era stato incluso nella mostra dei Sitwell presso Heals', nonostante il dipinto *Mistero e malinconia di una strada, fanciulla con cerchio* fosse stato pubblicato sulla rivista «The Enemy» soltanto nel 1927[7]. Fu proprio quest'opera a essere oggetto del commento di Nash nella recensione della seconda mostra di de Chirico alla Tooth Gallery nel 1931, in cui egli sottolineava la qualità architettonica delle sue composizioni.

D'ora in avanti le tele dell'artista inglese rifletteranno l'influenza del maestro italiano, inscenando narrazioni misteriose suggerite mediante oggetti isolati e un uso estremizzato della prospettiva, dove edifici enigmatici e oscure aperture invitano l'osservatore a penetrare spazi inquietanti, solo suggeriti e mai del tutto rivelati.

Il dipinto *Lares* (fig. 4), eseguito alcuni mesi più tardi e intitolato agli dèi romani del focolare domestico, è uno dei numerosi lavori di questo periodo incentrati sul tema di un'apertura da uno spazio all'altro, trattata in chiave semi-cubista e semi-astratta. In *Lares*, Nash sviluppò una precedente composizione dal titolo *Dead Spring* utilizzando la stessa combinazione di righello e squadra e un dispositivo di inquadratura rettangolare, ma sostituendo la pianta e la finestra con una rappresentazione astratta del suo caminetto. Qui egli iniziò a elaborare il tema dell'apertura tra spazi diversi, costruita attraverso forme architettoniche, e tuttavia trattate con un linguaggio alquanto prossimo all'astrazione in opere quali *Opening* e *Kinetic Feature*, entrambe incluse nella mostra *Recent Developments in British Painting*[8] del 1931.

Nell'autobiografia *Outline*, Nash individuava nel 1928 l'inizio di «una nuova visione e di un nuovo stile»[9]. Egli proseguiva annunciando «il cambiamento ha inizio» e citando *Northern Adventure*, insieme ad altri dipinti, quale espressione paradigmatica di questa fase

[5] Nash (1949), 221.

[6] Nash (1931), pubblicato in Nash (2000), 58-60.

[7] Lewis (1927), 9. La rivista era stata fondata e diretta dal principale esponente dell'avanguardia vorticista, Wyndham Lewis, nel 1927. Per circa un biennio trattò temi di arte e letteratura consentendo al suo promotore di lanciare strali verso molteplici aspetti della società contemporanea.

[8] Arthur Tooth & Sons (1931).

[9] Nash (2016), 154.

In effetti, la congiunzione tra formalismo geometrico e immaginazione caratterizza la produzione coeva e di poco successiva, evidente proprio in *Northern Adventure* (1929) (fig. 5). Qui un'impalcatura, ispirata a una struttura osservata davanti alla stazione di St Pancras dalla finestra dell'appartamento londinese della moglie, si riverbera in tutta la composizione, ricomparendo sullo sfondo e in una finestra inclinata verso l'alto. Ciononostante, la stazione appartiene alla dimensione onirica, mentre la sua architettura si disgrega: una finestra si distacca e fluttua nello spazio, mentre un'arcata introduce a un ambiente oscuro e ambiguo, abitato da piani geometrici che evocano le architetture metafisiche dell'immaginario dechirichiano.



Fig. 4. Paul Nash, *Lares*, 1929-31, Tate Gallery, (da Causey, 1980, 235).



Fig. 5. Paul Nash, *Northern Adventure*, 1929, Aberdeen Art Gallery & Museums, Aberdeen (da Peters Corbett, 1992, 468).

Poco oltre la metà degli anni Venti, la natura morta ambientata in interni divenne un tema centrale nella ricerca di Nash. La sua produzione evolvette da un trattamento di matrice naturalistica verso un'indagine incentrata sull'intersezione di forme geometriche, mirante a generare una molteplicità di punti di vista, in concomitanza con l'esplorazione delle concezioni cubiste dello spazio e con un progressivo confronto con l'astrazione e il Surrealismo.

Le sue composizioni, in cui forme vegetali sono giustapposte a specchi, finestre aperte e strutture architettoniche, indagano la relazione tra interno ed esterno, nonché tra elementi organici e costruzione architettonica. L'impiego di riflessi, piani intersecanti e prospettive multiple si fa via via più astratto. Parallelamente, l'artista iniziò a rappresentare

disposizioni di oggetti quotidiani, generando un'atmosfera misteriosa, di matrice proto-surrealista, attraverso l'accostamento inatteso di elementi tratti dalla realtà osservata.

Egli presentò un nucleo di tali opere nella mostra *Recent Developments in British Painting*, tenutasi presso la galleria Tooth's nell'ottobre del 1931, esposizione che contribuì a collocarlo tra i protagonisti del movimento moderno in Gran Bretagna.
Tra queste, vale la pena citare *Dead Spring* (fig. 6). La tela fu completata poco dopo la morte del padre del pittore, avvenuta nel febbraio del medesimo anno. Incorniciata da una finestra che qui subentra al tema della porta, la pianta appassita in vaso, collocata sul davanzale nell'appartamento del pittore in Judd Street, è inserita in una matrice di forme geometriche, tra cui una squadra e un righello, strumenti propri del disegnatore.

Questo elemento esemplifica il gusto di Nash per il contrasto e per accostamenti insoliti, in particolare tra il mondo organico e quello artificiale.



Fig. 6 Paul Nash, *Dead Spring*, 1929, Pallant House Gallery, Chichester (da Read, 1944, 29).

Il critico Herbert Read vi scorgeva un decisivo passo avanti sulla via dell'astrazione; tuttavia, intrapreso senza estromettere la componente surreale: «A un primo sguardo, queste strutture architettoniche rigorose, entro le quali strumenti di precisione fanno talora una comparsa di valore simbolico, sembrano collocarsi a notevole distanza dalla composizione irrazionale di *Swan Song*. Esse possono tuttavia essere lette come il tentativo di trasporre l'istanza dell'astrazione entro il territorio della fantasia»[10].

[10] Read (1944), 11.

Il tentativo di Nash, attraverso l'arte, di contrapporre le forze dell'immaginazione a quelle della distruzione, il suo profondo credo nella capacità della natura di rigenerarsi e rinnovare la visione umana, il suo interesse per le forme enigmatiche liberate dal caso e per il potere associativo di gruppi di alberi, colline e pietre, rimase costante anche quando, nei primi anni Trenta, si dedicò alla fotografia e intorno al 1933 arrivò a una sintesi tra astrazione e Surrealismo. In questo periodo viaggiò ampiamente in Francia e visitò quasi tutti i circoli megalitici dell'Inghilterra meridionale.

Nel febbraio 1930, Nash visitò la galleria di Léonce Rosenberg a Parigi. Il dipinto *Opening* riflette l'influenza del Cubismo tardo che egli ebbe modo di osservare al pari, come si è notato, di *Kinetic Feature*. Entrambe le opere esplorano l'uso di spazi multipli all'interno della composizione, un tratto distintivo del lavoro di Picasso, e segnano l'apice della sperimentazione di Nash nell'ambito dell'astrazione.

Parallelamente, Nash scrisse regolarmente critiche d'arte per la *Weekend Review* e per *The Listener*, alternandosi con Herbert Read. Nel 1931, su *The Listener*, Nash dichiarò che de Chirico «possedeva l'incredibile potere di far accadere qualcosa nei suoi dipinti ... con tutta la qualità stupefacente dell'evento visionario oppure onirico»[11].

È qui che risiede la poetica surrealista di Nash: nella rivalutazione dell'evento, nella sospensione della cosiddetta oggettività del visibile e nella sua drammatizzazione. Al principio del decennio, Nash andava scoprendo un nuovo universo di corrispondenze, tessendo una trama tra il manifesto e il latente, il fisico e il metafisico. L'opera quasi coeva intitolata *Blue House on the Shore* (fig. 7) interviene a conferma della direzione intrapresa. Come suggerisce il titolo, un edificio che proietta un'ombra eccessivamente allungata si staglia nuovamente in prossimità del mare: il suo interno oscuro conferisce alla casa un'aura di mistero e solleva interrogativi su ciò che potrebbe celarsi al suo interno o dietro di essa.



Fig. 7. Paul Nash, *Blue House on the Shore*, 1930-1, Tate Gallery, Londra (da Causey, 1980, 158).

[11] Causey (2000), 59.

Nel frattempo, a Londra nasceva il gruppo "Unit One" proprio su iniziativa dello stesso Nash, il quale ne annunciava la formazione in una lettera al *Times* puntualizzandone gli intenti in favore di un discorso formale astratto capace di riallineare la produzione inglese al contesto internazionale: «Se si considera la sola pittura non figurativa, è già possibile riscontrare un apporto inglese di rilievo allo sviluppo di questa forma artistica. Vi è tuttavia un aspetto più profondo che merita attenzione. Solo i più ostinati potrebbero negare che l'arte inglese abbia storicamente sofferto di una debolezza strutturale fondamentale: la carenza di un'intenzionalità costruttiva. Con rare eccezioni, i nostri artisti hanno dipinto "alla luce della Natura".

Anche tra i migliori, una composizione fine o sottile sembra spesso il risultato del caso; diversamente, si manifesterebbe con maggiore frequenza. Questa sorta di esenzione dalla responsabilità del progetto si è progressivamente consolidata in una tradizione: siamo frequentemente invitati ad ammirare le bellezze inconsapevoli della Scuola britannica, tanto fedeli alla Natura. Alla Natura non intendiamo sottrarre valore. Tuttavia, si è portati a ritenere che sia l'arte, piuttosto, a dover esercitare un principio di controllo»[12].

Tra i suoi membri figuravano gli scultori Henry Moore e Barbara Hepworth, i pittori Ben Nicholson, Edward Wadsworth, Edward Burra, John Bigge, John Armstrong, Tristram Hillier e l'architetto Wells Coates. Il gruppo si avvalse del supporto critico di Herbert Read, il quale caldeggiò la realizzazione di una pubblicazione che raccogliesse dichiarazioni programmatiche e opere significative. Il progetto si concretizzò nel volume *Unit One: the Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, pubblicato in concomitanza con l'unica mostra del gruppo, ospitata dalla Mayor Gallery nell'aprile del 1934[13]. Tuttavia, le divergenze interne tra una corrente più incline al Surrealismo e un'altra orientata verso l'arte costruttivista non figurativa portarono rapidamente allo scioglimento della compagine nel giro di due anni.

La natura dialettica del processo creativo, ormai divenuta il fulcro dell'estetica di Read, si configurò nei suoi scritti apparsi sul catalogo della mostra, come il principale terreno d'incontro tra il critico e i Surrealisti: egli concepiva infatti l'«intera esperienza» del pittore, al contempo «cosciente e inconscia», nell'opera pittorica come esito del proprio vissuto soggettivo e del relativo processo elaborativo. Ne derivava, pertanto, la possibilità di una dualità che coinvolge termini figurativi e astratti: «Sembra esistere, dietro le espressioni schiette del ritratto e della scena, uno spirito imprigionato: e tuttavia è proprio questo spirito la fonte, la forza motrice che anima tale arte. Questi dipinti ne costituiscono i veicoli, ma in qualche modo risultano inadeguati, essendo soltanto echi e riflessi di immagini familiari (nel ritratto e nella scena). Se mi fosse chiesto di descrivere questo spirito, direi che esso è della terra; il *Genius loci* ne rappresenta, in effetti, quasi la concezione. Se si volesse designarne l'espressione, direi che essa è pressoché interamente lirica […] Noi, oggi, dobbiamo trovare nuovi simboli per esprimere la nostra reazione

[12] Nash (1933a), 10.
[13] Read H. (1934) [ed.].

all'ambiente. In alcuni casi ciò assumerà la forma di un'arte astratta; in altri si potrà ricorrere a una diversa modalità di ricerca immaginativa. Ma, in qualunque forma si manifesti, sarà un'arte soggettiva.»[14]

Di fatto, il Surrealismo approdò con un certo ritardo in Gran Bretagna, sebbene molti artisti avessero già stabilito contatti con il movimento. Una delle prime apparizioni del Surrealismo continentale si registrò a Londra con la mostra tenutasi alla Mayor Gallery nell'aprile del 1933, in cui furono esposte opere di Jean Arp, Max Ernst, Francis Picabia e Joan Miró, accanto a quelle di Henry Moore e Paul Nash. Soltanto nel 1936, con l'allestimento dell'Esposizione Internazionale Surrealista di Londra, il Surrealismo britannico assunse una fisionomia definita. Poco tempo prima David Gascoyne aveva pubblicato il primo manifesto del Surrealismo inglese nel 1935 e una *Short Survey of Surrealism*, introducendo e traducendo testi di Breton, Dalì ed altri, contribuendo così alla diffusione del movimento nel Regno Unito.

Le prime risposte degli artisti britannici al Surrealismo furono eterogenee. Al principio degli anni Trenta, seguendo l'esempio del *Pictor Optimus*, si rintracciano nelle opere di Nash, Wadsworth, Hillier e Armstrong immagini correlate a sollecitazioni mnemoniche, a oggetti e luoghi densi di associazioni psichiche nella formulazione dei soggetti per i loro dipinti.

Nel luglio del 1933, nel discutere la fondazione di "Unit One", Nash aveva rilevato l'urgente esigenza contemporanea, avvertita da pittori e scultori, di «ritrovare un'avventura nell'arte». Tale necessità, secondo Nash, non solo suggeriva, ma al contempo chiariva il significato dello «spirito contemporaneo». Egli sosteneva che l'astrazione e il surrealismo rappresentavano, rispettivamente, i luoghi da cui si poteva intraprendere la «ricerca della forma» e il «tentativo di tracciare la "psiche" nel suo volo tortuoso»[15].

Nel suo contributo al volume *Unit One*, Nash ampliava altresì la riflessione sul carattere dell'arte inglese, già ben delineata nel 1931: «Lo spirito che ha guidato i pittori in Inghilterra verso l'espressione di sé è di natura lirica. I nostri migliori artisti, in ogni epoca, hanno sempre posseduto eminenti qualità poetiche. D'altro canto, la loro espressione è stata prevalentemente interpretativa. Quale scelta più naturale, dunque, che rivolgersi alla Natura—intendendo il paesaggio inglese—e, come si è rivelato, quale esito più fecondo, poiché da quel contesto privilegiato è emersa una grande scuola di pittura di paesaggio e una figura prossima alla statura di un grande artista quale questo paese abbia saputo produrre. Ne è derivata una tradizione secondo cui, se gli artisti si limitassero ad "attenersi alla Natura", difficilmente incorrerebbero in errore; poiché ciò che fu adeguato per Constable lo sarebbe altrettanto per loro. Tale convinzione permane, ancora oggi, saldamente radicata nell'immaginario dei non specialisti e di molti critici»[16].

Nel saggio del 1934, Nash si soffermava inoltre sulla linearità del Gotico e sulle sue origini nell'ornamentazione celtica, nonché sulle cromie distintive dell'arte britannica; evocava le figure di Blake e Turner, rifletteva sullo "spirito imprigionato" che soggiace alle «espressioni di ritratto e di scena», sul *Genius loci*, e infine sulla propria scoperta del

[14] Read (1934), 80.
[15] Nash (1933), 105.
[16] Nash (1931b), 715.

cerchio di pietre di Avebury, destinata a orientare il suo interesse verso l'archeologia del paesaggio e verso le permanenze del passato inscritte nella superficie del territorio.

A partire dal gennaio del 1935 esce invece a Londra la rivista d'avanguardia trimestrale *Axis. A Quarterly Review Of Contemporary "Abstract" Painting and Sculpture*, diretta dalla scrittrice Myfanwy Evans, affiancata dal pittore francese Jean Hélion e dal pittore inglese John Piper.

La comparsa nel sottotitolo del termine 'Abstract' tra apici segnala un'ambivalenza confermata negli articoli principali. L'editoriale di apertura del primo numero suggerisce come la nozione di modernità sia intesa come oggetto di sfida: «*Abstract is an inadequate and misleading term, that is why it is put into inverted commas in the description of this paper. It is used as a general name for the painting and sculpture of today that is not naturalistic, nor surrealist, nor purely decorative. It suggests certain limits rather than defines them and is not in itself a criterion*»[17].

Nash fu invitato a contribuire al dibattito avviato dalla rivista in favore dell'astrazione, pur se il saggio "For But Not With", pubblicato nel numero inaugurale, esprimeva già un'ammissione di impossibilità da parte dell'artista di intraprendere il sentiero dell'astrazione pura ribandendo la necessità di fondare la ricerca condotta in ambito astratto e surrealista sull'osservazione delle forme naturali: «Pur avvertendo tale esigenza, mi accorgo tuttavia di necessitare ancora di elementi parzialmente organici per dare forma alla mia immagine concettuale, altrimenti immobile. Nella molteplicità dei fenomeni naturali distinguo innumerevoli configurazioni che potrebbero, con profitto, essere dissolte nel crogiolo di una trasfigurazione astratta; e tuttavia la durezza gelida della pietra, l'asprezza dell'erba, la complessa architettura degli alberi e delle onde, o la fragile scultura di una foglia morta - tutto ciò non mi è possibile tradurre interamente oltre la propria immagine senza patirne interiormente. Il mio intento, nella rappresentazione simbolica e nell'astrazione, pur essendo guidato da una finalità orientata verso un ideale formale, mira costantemente a infondere vita a una concezione racchiusa entro il suo involucro formale. Quando però mi è concesso mutare disposizione d'animo e volgermi alla progettazione geometrica di un tessile o di altre forme di design industriale, ho l'impressione di conseguire un guadagno nella liberazione da ogni problema rappresentativo; ed è proprio in tali momenti intermittenti che la pittura non figurativa mi si rivela come una gioia pura, libera da ogni impedimento»[18].

In consonanza con le teorie surrealiste degli anni Trenta, l'«oggetto trovato» (*found object*) assunse un ruolo centrale nell'opera di Nash, che avvia parallelamente l'elaborazione del concetto di *object-personage*. Nel 1934 egli rinvenne un frammento di legno levigato dal mare, che avrebbe ribattezzato in seguito *Marsh Personage*, descrivendo come

[17] Evans (1935). I, 1, 3. Traduzione dell'A.: Astratto è un termine inadeguato e fuorviante, ecco perché è posto tra apici nel titolo di questo saggio. È utilizzato come termine generico per la pittura e la scultura di oggi che non sono naturalistiche, né surrealiste, né puramente decorative; indica certi limiti piuttosto che definirli e non costituisce di per sé un criterio.

[18] Nash (1935), 24-26.

fu «immediatamente e intensamente consapevole di trovarsi in presenza di ciò che poteva soltanto definire un "personaggio"»[19].

A partire da tale esperienza, Nash prese a indagare l'idea di una forza vitale insita negli oggetti inanimati, costruendo relazioni e incontri tra di essi: selci, ossa, legni di deriva e piccoli elementi geometrici vengono così disposti in composizioni di natura morta. In tale processo, egli si confrontava con le posizioni di Breton e di Salvador Dalí, secondo cui l'oggetto trovato è, sì, individuato dall'artista, ma al contempo preesiste come attesa latente nell'inconscio: «Tutti gli oggetti appartengono al mondo comune; equivalenti di ciascuno di essi possono essere rinvenuti, letteralmente, ovunque e da chiunque. Vi è tuttavia, ancora una volta, una condizione: per trovare, è necessario essere in grado di percepire. Anni or sono il signor Webster, nel suo Dictionary, indicava tra le definizioni di "aesthetic" quella di "percezione della bellezza negli oggetti" […][20]».

Nel 1935, durante il soggiorno a Swanage, sulla costa del Dorset, Nash incontrò Eileen Agar: insieme, i due artisti approfondirono le potenzialità dell'"oggetto trovato", esplorando altresì le possibilità creative offerte dalla fotografia, dal collage e dall'assemblage.

Nash fu presto direttamente coinvolto nell'organizzazione della Mostra Internazionale Surrealista[21], tenutasi presso le Burlington Galleries di Londra nel giugno del 1936. Alla mostra presero parte tutti i principali esponenti del Surrealismo continentale, tra cui André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Man Ray, Joan Miró, Yves Tanguy, oltre ad altri artisti di rilievo come Paul Klee e Pablo Picasso, allora associati al movimento. Furono esposte anche dodici opere di Giorgio de Chirico, tra cui *Malinconia* (1912), *La purezza di un sogno* (1915), *Il profeta* (1917), le cui architetture porticate e le prospettive allungate, ma soprattutto i piani vertiginosamente inclinati de *Il genio malvagio di un re* (1914-15), lasciarono un'impronta indelebile nell'immaginario di Nash.

La Mostra Internazionale Surrealista londinese fu accolta come la più grande mostra di arte surrealista dell'epoca, contando quattrocento opere di cinquantaquattro artisti provenienti da quattordici paesi. La mostra includeva contestualmente le opere di un emergente gruppo surrealista inglese, tra cui figuravano Eileen Agar, John Banting, Edward Burra, Merlyn Evans, David Gascoyne, Humphrey Jennings, Henry Moore, Julian Trevelyan e lo stesso Nash.

Nash fece parte del comitato di allestimento dell'esposizione e le quattordici opere da lui presentate, tra dipinti, collage e «oggetti trovati», comprese *Harbour and Room*, *Mansions of the Dead*, *Encounter in the Afternoon*, *Landscape of the Megaliths* e *Marsh Parsonage*, rifletteva l'impatto crescente delle idee e delle metodologie surrealiste sulla sua produzione artistica. In particolare, il dipinto *Harbour and Room* (1932-36) (fig. 8), denso di simboli e avviato nel periodo in cui Nash si dedicava a esplorare il potenziale onirico dell'arte, riecheggiava l'architettura visionaria di de Chirico nei piani inclinati della stanza e la compenetrazione degli elementi. L'opera trae ispirazione dalla visione di una

[19] Paul Nash a Clare Nielsen, 6 August 1934: Bertram (1955), 220.

[20] Nash (1936), 207.

[21] Per un resoconto esaustivo dell'iniziativa si rimanda ai testi: Harrison (1981), 309 e ss. e Remy (1999), 73 e ss.

nave riflessa nello specchio di una stanza d'albergo affacciata sul porto di Tolone: l'effetto risultava perturbante, come se l'imbarcazione fluttuasse all'interno della stanza. Nel contempo, un secondo specchio sovrastante la mensola del camino riflette una porzione sghemba della parete opposta contribuendo alla sensazione di spazio claustrofobico invaso dalle acque. Non sfugge il richiamo al tema del viaggio di dechirichiana memoria del peregrinare insaziabile di un artista alla ricerca del disvelamento di ciò che appare ineffabile, così come delle proprie radici.

Nel contempo, la fusione tra interno ed esterno esprime con evidenza la tensione dell'artista a oltrepassare le fragili barriere percettive costruite dall'uomo, per aprirsi a orizzonti più ampi. Il tema si inscrive nell'ambito del surrealismo per il suo contenuto onirico e presenta una stretta affinità con analoghe manifestazioni di liberazione dell'inconscio, quali si riscontrano nelle opere di Magritte e de Chirico; e, come nei lavori di questi due pittori, l'enunciato si articola in termini rigorosamente definiti.

Nash colloca uno specchio sulla parete quasi a voler richiamare l'origine dell'illusione ottica: a questo punto, il motivo può essere colto come una variante della finestra, intesa simbolicamente quale dispositivo attraverso cui un'arte di tal genere inquadra e trasfigura il mondo, fondendo la realtà interiore con quella esteriore. Ora la geometria è posta al servizio dell'immaginario, una relazione che Nash approfondì anche nei suoi dipinti dei megaliti di Avebury, traducendone la carica cosmogonica e destabilizzante in volumi rettangolari o cilindrici attraverso un processo di analogia.

Landscape from a Dream (fig. 9) venne realizzato nel biennio successivo all'Esposizione Surrealista del 1936 e ne rivela la consapevolezza. Al centro della composizione, un falco si posa sulla base di un paravento trasparente, il quale lascia intravedere la costa di un paesaggio del Dorset. Causey ha osservato che, come in altre opere quali *Equivalents for the Megaliths* (1935), Nash «fornisce informazioni sufficienti sul paesaggio per consentire di ricondurlo a un luogo noto, introducendo al contempo elementi fantastici in modo tale da preservare un ancoraggio alla realtà visiva, evitando una disorientante frattura percettiva per lo spettatore»[22].



Fig. 8. Paul Nash, *Harbour and Room,* 1932-36, Tate Gallery, Londra (da Hendon, 1997, 600).



Fig. 9. Paul Nash, *Landscape from a Dream*,1936-38, Tate Gallery, Londra (da Read, 1944, 34).

[22] Causey (1980), 256.

Qui Nash attinge all'immaginario metafisico e surrealista di de Chirico e Magritte, in particolare alla concezione del 'quadro nel quadro', suggerendo una riflessione sullo statuto della visione e sulla costruzione scenica dell'atto del guardare. Emma Chambers pone invece l'accento sulla permeabilità tra i poli della realtà e del sogno: «in cui gli oggetti si collocano in uno spazio onirico, dove i confini tra terra e mare e tra riflesso e realtà risultano fluidi e instabili»[23]. Di nuovo, l'accento è posto sui meccanismi della rappresentazione attraverso una serie di tensioni tra solidità e trasparenza, realtà e illusione, riflesso e visione, sostegno e levitazione, nonché sull'ambiguità dello statuto dell'ombra.

Una tensione evidente attraversa l'opera, contrapponendo il paravento trasparente alla cornice opaca e quadrata che racchiude quello che appare essere uno specchio. Anche Nash adottò il motivo dello specchio per mettere in discussione la nostra percezione del mondo, suggerendo che la realtà così come la conosciamo potrebbe essere soltanto un'illusione.

Questo dipinto genera un'ambiguità percettiva, dimostrando come lo specchio possa riflettere non ciò che è logicamente atteso, ma piuttosto ciò che contraddice le aspettative dello spettatore.

I Surrealisti ricorsero frequentemente alla tecnica della distorsione del riflesso, alludendo alla natura soggettiva della percezione e alla sua intrinseca malleabilità. Essi sovvertirono la nozione di realtà presentando nello specchio immagini assurde, illusioni e costruzioni mentali che mostravano qualcosa di completamente differente rispetto alla scena effettivamente riflessa.

L'ultima porzione del paravento si sovrappone quasi esattamente alla cornice, ed è proprio attraverso questa porzione che il falco scruta la scena. Lo spazio racchiuso dalla cornice potrebbe allora essere rivelatore del paesaggio retrostante, ma in una temporalità differente. Il falco rivolge il proprio sguardo verso l'osservatore, mentre alle sue spalle uno specchio riflette più volte una grande sfera ocra che sembra appartenere al mondo di chi guarda. Il riflesso genera una profondità enigmatica, trasformando lo specchio in una finestra aperta verso una dimensione ignota. Gli elementi simbolici, quali il falco e le sfere, alludono rispettivamente al mondo visibile e alla sfera spirituale, suggerendo una dualità tra materia e anima, e inducendo lo spettatore a interrogarsi sulle molteplici dimensioni della realtà.

Il processo di scomposizione e sdoppiamento della visione è inscritto nella stessa struttura dell'opera: lo sguardo si ripiega su sé stesso, così come il falco rimane ipnotizzato dal proprio doppio. L'occhio dello spettatore viene costantemente scisso nel tentativo di coniugare interno ed esterno, prossimità e distanza, identico e altro.

Nostalgic Landscape (fig. 10), iniziato a Dymchurch nel 1923 e completato solo nel 1938, riprende e rielabora un disegno appartenente alla serie dedicata a Dymchurch. Al centro della composizione si erge una costruzione rettangolare di fattura classicheggiante la cui facciata presenta un passaggio che la attraversa caratterizzato dall'estrema profondità, incompatibile la linea di costa e con con la chiusa retrostante situata lungo il muro di contenimento tra Dymchurch e Hythe.

[23] Chambers (2016), 19.



Fig. 10 Paul Nash, *Nostalgic Landscape*, 1938, Leicester Museums and Galleries (da Read, 1944, 35).

Il dipinto, ambientato ora lungo la costa del Kent, rappresenta l'incontro tra il mare, fluido e mutevole, e la rigidità della diga. Il titolo dell'opera assume qui un ruolo chiave. Il termine 'nostalgia', ricorrente nel repertorio dechirichiano, racchiude simultaneamente nella propria etimologia (dal greco *νόστος*, ritorno, e *ἄλγος*, dolore) il carattere malinconico del desiderio di ritorno e la dimensione più effimera di un rimpianto per il passato. In tal senso, la riflessione freudiana sulla nostalgia come espressione del desiderio di ritorno all'origine, al grembo materno, si intreccia alla poetica di Nash, delineando un'opera che non è soltanto memoria di un luogo, ma rielaborazione di un sentimento di appartenenza e di perdita.

Rispetto a un disegno risalente al 1922 vi affiora una lettura incongruente: la porta d'ingresso alla torre viene trasformata in un tunnel, mentre il tondo superiore assume la funzione di equivalente del sole[24]. Quest'ultimo, situato nel cielo a sinistra della torre,

[24] Causey (1980), 154, 284.

proietta un'ombra profonda in primo piano, che si estende in modo inquietante verso lo spettatore, coinvolgendolo nel suo ruolo di percorso verso la porta ad arco. Il rosone superiore funge da ulteriore richiamo verso il tunnel: un sole oscuro, più simile a un buco nero che assorbe la luce piuttosto che a un astro che la irradia. L'oscura figura materna descritta nell'autobiografia *Outline*[25], come caratterizzata da frequenti episodi di depressione e malattia sembra un'aggiunta plausibile a questo momento drammatico e inusuale. Il passato (Dymchurch, la madre, l'infanzia) si sovrappone in modo inquietante al presente (l'uomo, il figlio), mentre il cammino visionario che promette protezione dal dolore viene offerto in modo netto come via di fuga. La tentazione di eludere le difficoltà del presente per rifugiarsi nel passato e immergersi nel ricordo è evidente, ma al contempo viene riconosciuto come il passato eserciti sempre una pressione sul presente.

I sereni paesaggi pastorali del Sussex rivelano tracce della loro antichissima origine attraverso la presenza di ossa o megaliti. Gli immemorabili riti di adorazione del fuoco e del sole, manifestandosi come luci cosmiche, illuminano fugacemente la terra contemporanea. Talvolta, Nash introduce oggetti estranei nei suoi paesaggi, come quando dissemina un campo di strame con forme geometriche astratte; in altre occasioni, raffigura elementi propri del paesaggio come se fossero alieni, osservandoli con sorpresa e persino con sgomento.

Questa sorpresa di fronte agli oggetti naturali fu di fondamentale importanza per la generazione tra le due guerre. Fu l'epoca dell'*objet trouvé*, della pietra o del ramo contorto raccolto sulla spiaggia e conservato come scultura domestica. Il circolo formatosi attorno a Ben Nicholson, Henry Moore e Barbara Hepworth trasse ispirazione costante da tali scoperte fortuite, facendone un uso esplicito nelle loro opere. Nel caso di Moore, il cui studio ospitava pietre e reperti rinvenuti casualmente, a un livello profondo anche il corpo umano costituisce un paradigma delle strutture fisiche dell'intera natura. Ugualmente, lo 'scheletro' di un paesaggio si disvela nei profili netti delle ossa animali o delle radici degli alberi. Tuttavia, lo svelamento dell'essenza del paesaggio può assumere anche un carattere inquietante: molte opere di Nash suggeriscono, infatti, una storia più oscura, che riguarda tanto la terra quanto la nazione.

Nel saggio *The Nest of the Wild Stones* (1937), Nash descrive in modo immaginifico la vita delle selci e delle pietre, elementi che caratterizzano alcune sue opere realizzate tra la metà e la fine degli anni Trenta. In quegli anni, Nash visitò gli scavi condotti da Tessa Verney Wheeler e Sir Mortimer Wheeler a Maiden Castle. Durante la sua permanenza, egli documentò fotograficamente sia gli scheletri rinvenuti nel sito sia la morfologia stessa della collina. Nash descrisse la scena con queste parole: «Il sole batteva sulle ossa candide e scintillanti, disposte in eleganti raggruppamenti e arabeschi di rami e sorgenti sbiancate. Alcuni sembravano nidi di uccelli giganteschi; i teschi lucenti, simili a covate di uova mostruose»[26].

[25] Nash (1949), 31-33.
[26] Nash (1937), 38.

Il dipinto *Encounter in the Afternoon* (1936) (fig. 11), pure esposto alla mostra surrealista londinese, raffigura forme litiche zoomorfe adagiate su una griglia grigia.



Fig. 11 Paul Nash, *Encounter in the Afternoon,* 1936, Collezione privata (da Causey, 1980, 260).

Ora lo schermo allusivo al confine con l'ignoto e l'inconscio, si tramuta in griglia, come avviene in *Equivalents for the Megaliths* (fig. 12), che lo precede di un anno.

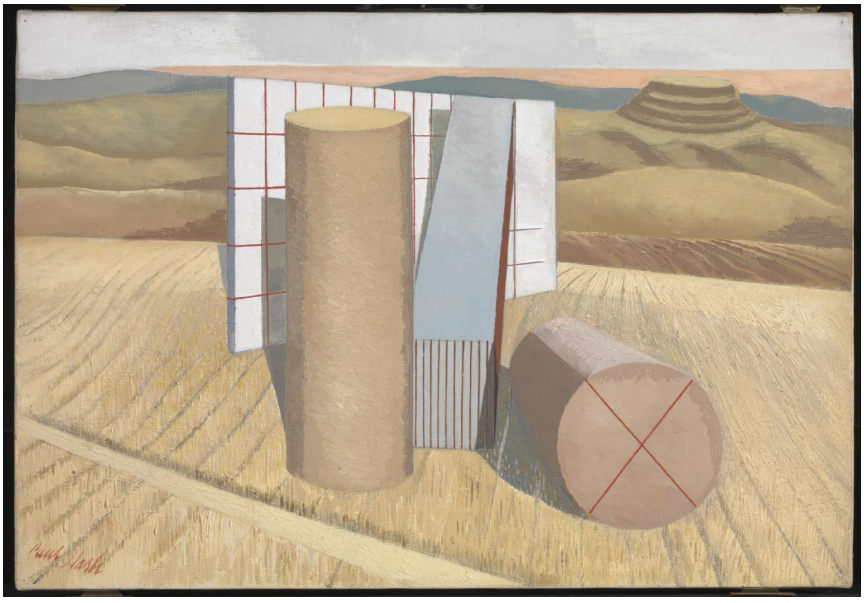

Fig. 12 Paul Nash, *Equivalents for the Megaliths,* 1935, Tate Gallery, Londra (da Peters Corbett, 1992, 471).

Quest'ultima sembra derivare dal metodo di quadrettatura utilizzato dai Wheeler per la mappatura degli scavi, mentre la conformazione delle pietre parrebbe riecheggiare la

descrizione che Nash stesso fornì delle ossa rinvenute a Maiden Castle: «Talvolta si scopre una coppia di pietre che paiono uccelli, quasi affiancate. Complementi inseparabili, in perfetta relazione. Eppure, giacendo lì nell'erba, non si erano mai trovate l'una con l'altra finché non le ho scoperte quel pomeriggio sulle colline del Sussex, mentre cercavo di ricordare se Edward James vivesse a East o West Dean. Quel problema non fu allora risolto, ma non appena le mie pietre giunsero nelle mie mani, la loro equazione si risolse e furono unite per sempre. E appena Edward James vide l'immagine di quelle due, volle immediatamente acquistarle»[27].

Le due pietre campeggiano al centro della composizione, l'una in posizione verticale, l'altra disposta in orizzontale. La materia pittorica è trattata in modo da renderle simili ad ossa sbiancate di uccelli, caratterizzate da corpi voluminosi, colli allungati e teste minute. Confrontandosi con la preistoria e le origini dell'uomo, Nash rielabora ciò che è familiare rendendolo estraneo. La griglia accentua tale estraniazione, inscrivendo le pietre all'interno di una struttura geometrizzante che rinvia alla sfera del sapere e del controllo.

Pur essendo caratterizzate dalla dislocazione e dallo sconvolgimento degli oggetti, le opere di Nash mirano a rivelare la vitalità intrinseca propria non solo delle creature viventi, ma anche ad oggetti apparentemente inanimati. Attraverso la manipolazione delle forme naturali, l'artista porta in primo piano il processo di metamorfosi, facendolo emergere dall'interno per strutturare la composizione. In questo senso, la sua ricerca si allinea a quella surrealista, volta a individuare il luogo in cui tutte le fonti della creazione convergono. Se è vero che il suo controllo della materia, il senso dell'equilibrio, della proporzione e del ritmo, nonché l'organizzazione razionale che sottende ogni sua opera, tendono a smorzare la portata sovversiva del suo lavoro, è altrettanto vero che egli incarna un aspetto cruciale del Surrealismo: la continua interrogazione del rapporto tra potenza immaginativa e mondo naturale.

Fu Herbert Read nel saggio introduttivo dedicato al pittore alcuni a suggellare l'equazione fra arte e forme naturali risolta dal pittore nell'unicità dell'incanto simbolico: «L'arte di questo quinquennio, dal 1934 al 1938, giunge a risolvere tali equazioni. Il dato naturale e organico, la vita presente del fiore e della foglia, irrompe nel paesaggio animistico, dimora sacrale di presenze familiari. La conchiglia, il fossile, lo stelo inaridito, il fungo, l'albero e la nube si configurano come altrettanti elementi di un rituale druidico. La sintesi, ovvero la soluzione dell'equazione, non appartiene all'ambito della letteratura, né si inscrive in una dimensione metafisica. Se di magia si può parlare, essa consiste piuttosto nella riattivazione della funzione originaria e più potente dell'arte»[28].

Per questa ragione Nash merita un posto non solo all'interno del circolo del Surrealismo britannico, ma anche in una prospettiva internazionale. La sua capacità di attingere al subconscio e di distaccarsi dalla realtà esterna per immergersi in un universo di forme attive realizza un equilibrio perfetto tra spontaneità e organizzazione, tra una comunicazione istintiva con le forze latenti e un'analisi razionale e cerebrale. Così

[27] Nash (1937), 38.
[28] Read (1944), 14.

Roland Penrose celebrò la capacità di Nash di aprire nuove prospettive negli oggetti naturali, scrivendo sul *London Bulletin*: «Una realtà conduce a un'altra con la certezza che entrambe esistano simultaneamente e nello stesso luogo... Paul Nash, con ammirevole sottigliezza, fonde e medita... sciogliendo gli elementi fino a renderli trasparenti, e in quella trasparenza costruisce la nuova vita, il nuovo mondo dietro lo specchio»[29].

Bibliografia

AA.VV. (1936), *International Surrealist Exhibition*, (London June 11th - July 4th , 1936), New Burlington Gallerie Lonsons.

Alunni S. (1999), Opere inedite di Cesare Fracassini (1838-1868) nei depositi dei Musei Vaticani. Schede e notizie, *Bollettino*, XIX, 177-208.

Bertram A. (1955), *Paul Nash: The Portrait of an Artist*, London: Faber & Faber.

Boyd Haycock D. (2002), *Paul Nash*, London: Tate Publishing.

Brook P. (2009), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines; Britain and Ireland*, Vol. I, Oxford: Oxford University Press.

Causey A. *et al.* (1975) [ed.], *Paul Nash Paintings and Watercolours*, (London 12 Nov.- 28 Dec.1975), London: Tate Gallery.

Causey A. (1980), *Paul Nash*, Oxford: Clarendon Press.

Causey A. (2000) [ed.], *Paul Nash.Writings on Art*, Oxford: Oxford University Press.

Eates, M. (1973), *Paul Nash: Master of the Image 1889-1946*, London: John Murray.

Evans M. (1935), «Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting & Sculpture», I, 3.

Evans M. (1937) [ed.], *The Painter's Object*, London: Gerald Howe.

Chambers E. (2016) [ed.], *Paul Nash*, (London 26th October 2016 - 5th March 2017), London: Tate.

Harrison C. (1981), *English Art and Modernism 1900- 1939,* London: Allen Lane.

Lewis W. (1994), *The Enemy. A Review of Art and Literature*, a cura di Peters Corbett D., London: Taylor & Francis.

Nash P. (1931a), Giorgio di Chirico, «*The Listener*», 29 April 1931.

Nash P. (1931b), Nature, Life and Art, «Week-end Review», 5 December, 715-16.

[29] Penrose (1938), 24.

Nash P. (1933a), "'Unit One': A New Group of Artists", *The Times*, 12 June.

Nash P. (1933b), Unit One, *The Listener*, 5 July.

Nash P. (2016), *Outline: An Autobiography and Other Writings,* ed. by D. Boyd Haycock, London: Lund Humphrey.

Nash P. (1935), For, But Not With, in «Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting & Sculpture», a. I, 1, January 24-26.

Nash P. (1936), The Object, «Architectural Review», vol. 80, November, London.

Nash P. (1937), "The Nest of Wild Stones", in Evans M. (1937) [ed.], 38-42.

Mellor D.A. (2016), "A Spectral Modernity", in Chambers E. (2016) [ed.], *Paul Nash*, (London 26th October 2016 - 5th March 2017), London: Tate, 23-53.

Penrose R. (1938) On Paul Nash, «London Bulletin», N.2, May.

Peters Corbett D. (1997), *The Modernity of English Art*, Manchester: Manchester University Press.

Read H. (1934) [ed.], *Unit One: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, London: Cassell and Company Ltd.

Read, H. (1944), *Paul Nash*, London: Penguin Books.

The Tate Gallery 1980-82: Illustrated Catalogue of Acquisitions (1984), London: Tate Gallery.