

I LINGUAGGI DELLA PASSIONE

Atti del XIII Congresso
dell'Associazione Italiana di Anglistica

A cura di
Romana Rutelli e Anthony Johnson

Pisa, 25-27 ottobre 1990

Estratti

Campanotto Editore Udine

Roberto Baronti Marchiò

L'IMMAGINAZIONE ALCHEMICA NEI RACCONTI DI LEONORA CARRINGTON E ITHELL COLQUHOUN

Disciplina marginale, sapere *maudit*, forma di ribellione contro la società e l'ideologia borghese, l'alchimia ha attirato l'attenzione dei surrealisti(1). Ma, al di là di quella che potrebbe apparire una semplice fascinazione per il medioevo e per l'esotico, l'idea di *trasmutazione alchemica* si colloca al centro del concetto surrealista di *merveilleux*. Il meraviglioso non è un gioco dello spirito, un racconto senza conseguenze come, per i surrealisti, è il fantastico. Esso implica una trasformazione, un'utopica unione di opposti, frutto del contatto casuale tra realtà e desiderio, della corrispondenza tra mondo interiore ed esteriore in cui il desiderio trova improvvisamente una manifestazione concreta al di fuori di ogni metafisica.

L'artista surrealista è come l'alchimista, un eroe nero che non solo trasforma suoni, sensi, forme e colori, ma la cui opera è la pietra filosofale capace di trasformare l'uomo, la vita e il mondo. Entrambi basano il loro pensiero sulla dialettica esterno-interno, alto-basso, macrocosmo-microcosmo, su cui si fonda anche l'interesse per il linguaggio analogico e per le corrispondenze. Come l'alchimista che vuole realizzare in poche settimane ciò che la natura ha impiegato secoli a creare, il surrealista, attraverso immagini che racchiudono "un'enorme dose di contraddizione apparente"(2) e che implicano un faticoso superamento di momenti contrastanti, vuole sintetizzare tempo e spazio, trasmutando la realtà conosciuta.

Oltre questa divisione dialettica c'è, però, la sintesi. L'idea alchemica di punto supremo, il punto dove tutte le contraddizioni si risolvono, è collegata - a parte l'origine hegeliana di alcuni procedimenti surrealisti - all'idea surrealista di scrittura. La dialettica tra sogno e realtà, ragione e meraviglioso, implicita nella scrittura surrealista, trova nella tradizione ermetica la sintesi finale. Anche in alchimia il punto supremo è espressione della totalità del reale e corrisponde alla creazione.

Tutte le tecniche surrealiste mirano al recupero di poteri psichici nascosti o dimenticati, alla liberazione dell'uomo dal giogo della ragione e della logica in modo che l'inconscio sia libero di proiettarsi sul mondo esterno e percepisca la vera natura delle cose al di là delle apparenze. Allo stesso modo, C.G.Jung(3) ha interpretato l'alchimia come la proiezione esteriore

di un processo di trasformazione interiore. Come nel *Magnum Opus* la trasformazione della materia implica un processo di mutamento nell'alchimista stesso - la sua piena autocoscienza -, così la scrittura surrealista porta l'uomo a contatto con i misteri dell'universo e, rivelandogli i legami tra inconscio e fenomenico, dà inizio alla sua metamorfosi.

Attraverso la poesia, che Breton afferma appartenere al reame della *haute magie*, i surrealisti intendevano praticare "cette métamorphose de l'homme en créature de lumière"(4). L'alchimia poetica consiste dunque nel ricercare e recuperare una realtà umana capace di ricreare un uomo completo. La trasformazione del piombo in oro in termini psichici o spirituali è la trasformazione dell'uomo incompleto in uomo conscio di sé e dei suoi poteri. Il poeta come l'alchimista è l'*athanor*, il luogo dove avviene il processo alchemico, è la materia informe che viene sottoposta ad un processo di trasformazione. L'alchimia, al pari della poesia surrealista, permetteva all'immaginazione dell'uomo di cambiare la sua condizione sociale e spirituale. In questo senso il Surrealismo si considerava più rivoluzionario del comunismo in quanto capace di trasformare non solo l'universo materiale ma anche quello della mente.

Le ricerche surrealiste presentano, quanto al loro obiettivo, una notevole analogia con le ricerche alchimistiche: la pietra filosofale è in sostanza ciò che deve permettere all'immaginazione dell'uomo di prendere una rivalse clamorosa sulle cose (5)

Sia l'alchimia sia la scrittura surrealista sono legati all'idea della donna. Per Breton il principio femminile governa la creazione. In *Arcano 17* egli definisce l'artista come la forza che unisce le polarità maschile/femminile. Questa è la sintesi finale, il punto supremo, un omaggio mistico ed alchemico al potere di redenzione dell'amore, del desiderio e della passione, e mitologema della finale riconciliazione degli opposti. Simbolo di questa sintesi è Melusine per metà donna alata e per metà serpente. Il suo aspetto l'avvicina allo stesso tempo alle forze animali e telluriche della natura, al mondo umano, ed al mondo superiore. Melusine simboleggia la donna depositaria dell'immaginazione come facoltà di trasformare ciò che la percezione ci presenta.

In *Arcano 17* Breton vede nell'*amour passionelle* per la donna il bisogno di abbandonare i valori maschili che si erano dimostrati disastrosi(6) e di rifarsi all'irrazionalismo femminile, solo così l'uomo potrà trovare il suo posto nella natura e salvarsi.

è giunta l'ora di far valere le idee della donna a scapito delle idee dell'uomo ...- far prevalere al massimo grado ciò che appartiene al sistema femminile del mondo in opposizione al sistema maschile,

far riferimento esclusivamente alle facoltà della donna, esaltare, e anzi fare gelosamente proprio tutto ciò che la distingue dall'uomo nelle forme di conoscenza e di volizione... (7)

Nessun movimento dal Romanticismo aveva mai riservato alla donna un ruolo così significativo e rivoluzionario. Ma pur sempre Breton inseriva la donna in un universo "maschile". L'interpretazione della donna come musa ispiratrice soffocava il suo ruolo come artista. L.Carrington dirà a questo riguardo:

I didn't have time to be anyone's muse...I was too busy rebelling against family and learning to be an artist. (1983)

Certamente queste donne intraprendono e si sottopongono ad un processo di trasformazione che spesso è tutto nel segno della *passion*, passione anche come dolore. Come per altre prima di loro, il tentativo di autoaffermazione come donne e come artiste passa attraverso la rinuncia alle convenzioni della società patriarcale.

Al di fuori delle teorizzazioni dei surrealisti sulla donna, e rifiutando l'idea di donna come altro, esse si rivolgono alla loro realtà come fonte di arte, alla propria immagine nello specchio e vanno ad esercitare la propria arte in quei campi di indagine (come anche il gotico) considerati marginali. In questa ottica la donna surrealista fa suoi i concetti e i metodi dell'alchimia e del meraviglioso, che, se da una parte comportano una costante fusione di tangibile ed immaginario, implicano anche doppiatezza, ambivalenza.

Come ci informa P. Mabilie(8), *merveilleux* deriva da "mirabilia" che a sua volta deriva dalla radice "miror", cioè cosa suscettibile o degna di essere guardata. Ma dalla stessa origine si ha anche "miroir", specchio. Il meraviglioso ci fa interrogare sulla natura della realtà perché come lo specchio ci fa dubitare dei sensi. Tra il soggetto e il suo riflesso comincia cioè uno scambio dialettico che non cessa mai. L'immaginazione alchemica attira chi è conscio di tale dualità in quanto la Grande Opera è, in parte, la drammatizzazione esoterica di tale divisione interiore.

Lo scopo reale, dunque, del viaggio nel meraviglioso è l'esplorazione più totale della realtà. L'alchimia, la scrittura, il meraviglioso non sono che mezzi per affinare la propria sensibilità, le vie d'accesso ad una più profonda conoscenza. La donna surrealista, abbandonati tutti gli stereotipi e le convenzioni sociali, conquista indipendenza e autonomia ed acquista dei poteri psichici divenendo "veggente". Dunque, l'abbandono del suo ruolo femminile non comporta la perdita delle capacità particolari dell'essere donna. Al contrario i poteri psichici sono aumentati non essendo la donna limitata alla sua identità sessuale. La donna viene presentata come Grande Madre, alchimista, creatrice, guida spirituale.

Inoltre l'alchimia è legata al lavoro delle donne perché rimanda

al mito primordiale della Grande Madre nel cui grembo, la terra, il dio da lei creato - figlio, marito e fratello - deve morire e rinascere annualmente nel grande ciclo delle stagioni (9).

L'alchimia è anche "lavoro di donne" in quanto operazione pratica che richiede un lavoro meticoloso e ripetitivo come il cucinare. La cucina è una forma di alchimia in quanto implica un processo di trasformazione artistico-alchemico(10). Spesso il cucinare o il mangiare è presente nelle opere di donne surrealiste. Anche Breton ricorda come la Carrington per la preparazione di una cena

dedicava ore e ore di cure meticolose, con l'ausilio di un libro di cucina inglese del XVI secolo - salvo rimediare con l'intuito alla mancanza di qualche ingrediente introvabile o scomparso col passare dei secoli (11)

Leonora Carrington(12), una delle donne *numinose* del Surrealismo, era paragonata da Breton alla "strega" di Michelet in quanto come lei dotata di due doni inestimabili, perché concessi solo alla donna, "l'illuminismo della follia lucida" e "la sublime potenza della *concezione solitaria*"(13).

Nei suoi primi racconti rimane in bilico tra allucinazione e realismo "come provvista di un permesso di circolare a volontà nei due sensi"(14). Le invenzioni allucinanti si mescolano ad uno humour crudele, e il fantastico, a metà strada tra realismo e una particolare luce occulta, è valorizzato da una scrittura densa e personale. Questo realismo magico è basato su dettagli autobiografici, su leggende, su un personale simbolismo al di fuori del linguaggio freudiano del sogno e dell'inconscio di alcuni surrealisti.

I suoi scritti rivelano un'immaginazione tutta nella direzione del mondo magico dell'infanzia, capace di una trasformazione creativa attraverso un potere mentale piuttosto che sessuale. Pieni di animali magici, simbolici intermediari tra inconscio e meraviglioso, i suoi racconti rivelano un forte legame con le forze telluriche e suggeriscono il potente ruolo della Natura come fonte di potere creativo per la donna. La linea tra l'umano e l'animale, tra l'animato e l'inanimato è sfuocata. Le immagini occultamente polisense del cavallo (simbolo della rinascita in un mondo oltre lo specchio) e della iena (animale notturno e legato al mondo del sogno) hanno forti associazioni personali per la Carrington ed appaiono nei suoi racconti e in alcuni dei suoi quadri. Ad esempio il bianco cavallo a dondolo Tartar appare in Penelope, opera teatrale del 1946. Esso diviene il simbolo della ribellione all'autoritarismo paterno, che cerca di castrare l'immaginazione della piccola Penelope. In *The House of Fear* (1937) il

cavallo diviene una guida spirituale che conduce la protagonista in un mondo caratterizzato da rituali e cerimonie di trasformazione.

Da questa fase iniziale, la Carrington passa ad una fase più matura basata sulla trasformazione alchemica.

Down Below è un'autobiografia, una stupefacente testimonianza di sensibilità poetica e di lucida osservazione che ci conduce al limite dell'inconoscibile.

Frutto di "uno di quei viaggi da cui si hanno poche probabilità di ritornare"(15), è una sorta di *quest* psichica che narra il grave esaurimento nervoso che, negli anni 1940-42, portò la scrittrice alle soglie della follia. E' dunque una confessione, come quella dell'alchimista che scrive dopo il "miracolo", dopo aver riorganizzato il "caos", dove l'attenzione è tutta concentrata sulla parola, sulla scrittura solo apparentemente lineare. L'attività creativa risulta, comunque, essere taumaturgica:

I must tell my story up to the very end, in order to deliver myself from this anguish. Only at the end of the book I'll be free.

A seguito dell'internamento di Max Ernst in un campo di concentramento, la Carrington vede crollare il mondo che faticosamente si era conquistata. A questo crollo corrisponde la disgregazione del suo io.

I begin therefore with the moment when Max was taken away to a concentration camp... 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 allayed by those violent spasms which tore my stomach apart like so many earthquakes... I had realized the injustice of society... 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.

Il corpo stesso si fa specchio, ma riflette solo un io disgregato che si assimila a quella società che aveva combattuto.

I tentativi di ricongiungimento tra io e corpo falliscono: la mente è chiusa in sé, e la realtà è confinata alla sfera tattile delle mani. Anche il ciclo mestruale s'interrompe e comincia un viaggio nel profondo, in un pozzo colmo di angoscia. L'io frantumato è condotto nell'oscurità. Ma è proprio nel buio della nigredo che in alchimia si genera il "nuovo".

Il rinchiudersi nella sfera fisica, il duro lavoro manuale è visto come una forma di purificazione a cui la Carrington si dedica per tre settimane. Poi, confusa dagli eventi che si accavallano, lascia la Francia a pena di un suo

sicuro arresto. Il viaggio diventa un incubo paralizzante di crescente ansia e delusione. Anche il pericolo di stupro, che poi viene tentato sul suo corpo alienato, non la spaventa. Arriva ad identificarsi con l'automobile su cui viaggia, con il meccanismo che si inceppa. Il crollo avviene a Madrid, nell'ambasciata inglese, dove minaccia di uccidere Hitler ed invoca la liberazione metafisica dell'umanità. La sua famiglia la fa internare in un manicomio dove le viene somministrato del "cardiazol" una potente droga capace di indurre shock molto forti ed utilizzata per combattere gli accessi di delirio. Tutto il racconto è pieno di dolore e violenza.

they tore my clothes off brutally and strapped me naked to the bed accompanied by intense pain and vivid hallucinations.

Il libro, scritto con "sconvolgente precisione"(16), è di una intensità bruciante. E' l'immagine di un io prigioniero della propria *rêverie*. E' la storia di una ricerca psichica narrata nella lingua di un viaggio alchemico per l'autoconoscenza, per la ricerca di un metodo. La Carrington si rifà chiaramente al simbolismo del laboratorio alchemico, e struttura la ricomposizione della realtà fisica e psicologica, l'unità individuale e cosmica, usando la lingua della erudizione alchemica. Ciò la allontana dall'autobiografia *tout-court* e anche gli accenni all'astrologia, in grado di delimitare l'ignoto e di renderlo comprensibile, indicano la ricerca di una regola simbolica, di un "centro" nel viaggio verso l'autorealizzazione.

L'alchimia fornisce il percorso che le fa ricomporre il suo io disgregato, la Grande Opera è la terapia. Nella sua ricerca disperata la Carrington individua causalità occulte, tenui legami, implicazioni interiori fino ad una comunione con la materia, al rifiuto del pensiero logico che è ridotto a metafora, mania, ossessione.

La trasformazione alchemica della materia e dello spirito è alla base anche di *The Earing Trumpet*. Essa fornisce sbalorditive metafore per la liberazione dell'immaginazione e dello spirito che permettono, come nei testi alchemici tradizionali, continue associazioni d'idee.

Il romanzo si conclude con la dea Ecate che riconquista il Santo Graal. E' una nuova speranza per il mondo.

Anche Ithell Colquhoun(17) si interessò di occultismo, e ciò la fece entrare in disaccordo con E.L.T.Mesens che guidava il gruppo surrealista inglese. A seguito di ciò uscì dal Surrealismo ufficiale. Ha fatto pratica di tecniche automatiche:

It is only at the approach of the fantastic, at a point where human reason loses its control, that the most profound emotion of the individual has the fullest opportunity to express itself. (1947)

L'automatismo della Colquhoun è legato al mistero della trasformazione

di materia e forma in natura. Proponendo una sorta di alchimia visiva della trasformazione, la Colquhoun elabora una posizione nuova nella discussione sull'automatismo. La pratica dell'automatismo è per lei simile a quella del veggente e crede nell'automatismo come mezzo per catturare i fenomeni del mondo naturale in costante stato di trasformazione metamorfica. C'è dunque una profonda relazione tra l'automatismo che è in grado di liberare l'inconscio, e le misteriose trasformazioni della materia e della forma che hanno luogo in natura. Come i liquidi diventano cristalli, così i sogni mutano l'inconscio.

Myth comes from the region between sleeping and waking, the multitudinous abyss, the unceasing cauldron rimmed with pearls. If we let it pour out unhindered, we shall be free to plunge into its depths (18).

La Colquhoun crede che attraverso l'esplorazione dell'inconscio e la proiezione del sogno sulla realtà sia possibile per l'artista raggiungere nuovi livelli di immaginazione creativa.

Goose of Hermogènes, ispirato ai suoi interessi alchemici e di occultismo, narra un viaggio di conoscenza alle origini ctonie del leggendario potere femminile. E' un viaggio simbolico alla ricerca della verità che prende molto in prestito dalla *Grail Literature* e dalle tradizioni del romanzo gotico. In questo viaggio simbolico nel cuore della terra, la tradizione ermetica va ad identificarsi con il potere creativo della donna. La Colquhoun usa spesso forme naturali e soprattutto una iconografia marina, metafora della capacità femminile di trasformazione della esperienza percettiva.

Il libro narra la storia di una donna in visita ad un castello posto su di un'isola ed abitato da suo zio alchimista che si è dedicato alla creazione dell'*Homunculus*, della vita che superi la morte. La protagonista, una giovane donna di cui non si conosce il nome, rintraccia la sua stirpe nell'alchimista "white woman, lunar progenitrix", la White Goddess. Lo zio è l'uomo che possiede la conoscenza conquistata attraverso lo studio e la sperimentazione scientifica o pseudo-scientifica, ma la donna possiede poteri magici intuitivi senza i quali la conoscenza degli uomini è inutile.

Il libro si sviluppa come un lungo sogno in cui ogni scena sfuma impercettibilmente nell'altra, e mescola la ricerca alchemica con rituali satanici e purificazioni simboliche. La narrazione in prima persona assicura una certa immediatezza.

Il legame tra i poteri creativi della donna e i misteriosi cicli della natura si rintraccia nella costante presenza di immagini naturali. Le piante, i fiori bizzarri, le foreste ricche di foglie e tutta la natura in generale compiono la Grande Opera sotto i nostri occhi, quando dal "caos" creano frutti, e metalli diversi. Anche l'immagine del giardino, *topos* della letteratura alchemica, è

usata per enfatizzare il processo di generazione e di nascita, e la realtà risulta in questa costante fusione di tangibile e immaginario, di fisico e psicologico: in ciò risiede la genuina *imagery* alchemica. La materia è la migliore via d'accesso al meraviglioso. Il linguaggio alchemico ingloba attraverso il concreto anche l'astratto. Non esiste alcuna differenza tra pensiero e fenomeno, tra percepibile e immaginabile. Il meraviglioso è dovunque. Nelle cose che sono frammenti ma di cui il nostro spirito conosce la totalità. L'attenzione si sposta verso l'interno, verso ciò che è misterioso e inaccessibile alla luce solare, al controllo razionale. La donna possiede questi poteri segreti, è una parte attiva del processo creativo e non più una musa, e sebbene l'idea di un'arte a contatto con l'interiore fosse comune a tutti i surrealisti, ora acquista un significato specifico ed una chiara associazione con la donna. Essa diviene il depositario della conoscenza ermetica. L'alchimia è l'alternativa al sapere razionale maschile, è il mezzo per investire la poesia di un nuovo senso di mistero e di nuovi significati. Se il poeta surrealista diviene un alchimista del linguaggio il cui lavoro ha il potere di trasformare la coscienza, la vita e il mondo, l'alchimia e l'occulto sono per la donna il mezzo per riappropriarsi dei poteri creativi troppo a lungo soffocati dalla civiltà occidentale.

A differenza degli artisti surrealisti che assorbono l'immagine della donna nella propria, attraverso la metafora dell'androgino, le donne surrealiste individuano, dunque, le specifiche forze biologiche e spirituali che distinguono l'esperienza della donna da quella dell'uomo e che la pongono in contatto diretto con i poteri magici della natura, con la sfera della notte e della luna. In "The Water-Stone of the Wise", ad esempio, la Colquhoun trasforma l'immagine dell'androgino da simbolo surrealista dell'unione finale dei due sessi in un mezzo per rovesciare la mitologia fallocratica.

We must have liberty... No more tyrants and victims, no more the fevered alternations of that demon-star which sponsored the births of de Sade and von Sacher-Masoch; but the hermaphrodite whole, opposites bound together in mitigating embrace by a silk-worm's thread... Oedipus will be king no longer but will return to Colonnus. The new myth, the myth of the Siamese Twins will make of him a forgotten bogey.

Linguaggio alchemico, dunque, come linguaggio femminile che, al di là dell'abusata corrispondenza donna/irrazionale, è dotato di una ragione interna. Un linguaggio capace di indagare nel profondo ed incomprensibile per la ragione dominante. Ma come ha scritto A.Schwartz, l'alchimia è

un'eresia creativa, inconciliabile con la cultura e la società del dominio (19).

NOTES

- (1) Un filone ininterrotto di scienza occulta dal romanticismo passa al Surrealismo attraverso il Simbolismo.
- (2) A. Breton, "Manifesto del Surrealismo", in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, p. 41.
- (3) In *Psicologia e Alchimia*, Roma, Astrolabio, 1950.
- (4) M. Carrouges, *A. Breton et les données fondamentales du Surrealisme*, Paris, Gallimard, p. 72.
- (5) A. Breton, "Secondo Manifesto del Surrealismo", in *Manifesti del Surrealismo*, op. cit., p. 106.
- (6) Qualcosa di simile a quello che V. Woolf afferma in *Three Gineas*.
- (7) A. Breton, *Arcano 17*, Napoli, Guida, 1985, p. 47.
- (8) In *Le Miroir du Merveilleux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1962, p. 22.
- (9) M. Kunzle introduzione a *Muus Liber*, Milano, Mazzotta 1980, p. 25.
- (10) Cfr. M. Kunzle, op. cit., pp. 26-27.
- (11) A. Breton, *Antologia dell'Humour Nero*, Torino, Einaudi, 1970, p. 349.
- (12) Nasce nel 1917 a Clayton Green, Lancashire. Figlia di un ricco manifatturiere tessile, da giovane legge *fairy tales*, miti celtici, storie tratte dalla Bibbia e si esercita a scrivere "allo specchio" cosa di cui L. da Vinci e L. Carroll raccomandavano l'esercizio. Studia a Firenze e a Parigi, quindi frequenta l'accademia Amédée Ozenfant a Londra. Nel 1937 incontra Max Ernest. Si trasferisce a Parigi dove diviene una figura prominente in quello che rimane del gruppo surrealista. Partecipa a mostre e pubblicazioni surrealiste. Vive per due anni con Ernest a Saint-Martin d'Ardèche. Nel 1940 con lo scoppio della guerra, Ernest viene internato in un campo di concentramento. Traumatizzata da questi avvenimenti si trasferisce in Spagna dove è colpita da un grave esaurimento nervoso. Durante la guerra emigra negli Stati Uniti, a New York, e poi in Messico. Dopo la guerra si dedica soprattutto alla pittura allestendo numerose mostre a New York, Parigi, e Mexico City. Bibliografia: *La Maison de la peur*, Paris, Parisot, 1938; *La Dame ovale*, Parigi, G.L.M., 1939 (*The Oval Lady*, Capra Press, Santa Barbara, 1975); *Down Below*, in "VVV", n.4 New York, 1944 (trad. it. *Giù in fondo*, Milano, Adelphi, 1979); *Le Cornet Acustique*, (c.1952) Paris, Flammarion 1974 (*The Hearing Trumpet*, London, Routledge & Kegan, 1977 - trad. it. *Il Cornetto Acustico*, Milano, Adelphi, 1984); *Une Chemise de nuit en flanelle*, Paris, Flammarion, 1951; *La Porte de Pierre*, (c.1945) Paris, Flammarion, 1976 (*The Stone Door*, London, Routledge & Keagan, 1978); *La Débutante*, Paris, Flammarion, 1978; *Le Septième Cheval*, Montpellier, Coprah, 1977; *Pigeon Vole*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1986; "The Bird Superior: Max Ernest", *New Road 1943*, The Grey

Wall Press.

(13) A.Breton, *Antologia dell'Humour Nero*, cit., p. 349.

(14) A.Breton, *Antologia dell'Humour Nero*, cit., p. 350.

(15) A.Breton, *Antologia dell'Humour Nero*, cit., p. 349.

(16) *Ibid.*

(17) Nasce nel 1906 a Shillong Assam in India. Studia alla Slade School. Nel 1933 si reca a Parigi dove conosce Breton e Dalí. Ma è nel 1936 alla Mostra Internazionale del Surrealismo che, ascoltando Dalí, decide di condividere le idee del gruppo. Con Breton sviluppa un interesse per la psicomorfologia e tenta di superare le barriere della coscienza tra veglia e sonno. Uscita dal gruppo surrealista inglese, ha continuando le sue ricerche. Vive e lavora a Pensance. Bibliografia: *The crying of the wind: Ireland*, London, P.Owen, 1955; *The living stones: Cornwall*, London, P.Owen, 1957; *Goose of Hermogenès*, London, P.Owen, 1961 (ma scritto negli anni 40); *Grimoire of the entangled Thicket*, Ore Publications, 1973; "The double-village", *London Bulletin*, 7 (dic 1938-gen 1939); "The Moths", *London Bulletin*, 10 (feb 1939); "What do I need to paint a picture?", *London Bulletin*, 17 (15.6.1939); "The Volcano", *London Bulletin*, 17 (15.6.1939); "The echoing bruise" *London Bulletin*, 17 (15.6.1939); "The Water-Stone of the Wise", *New Road 1943*.

(18) "The Water-Stone of the Wise", *New Road 1943*, pp. 198-99.

(19) A.Schwartz, "Introduzione" a *Arte e Alchimia*, in *Catalogo generale 1986 della Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia - Electa Editrice, 1986, p.77.