

Capitolo IV

L'acanto perenne



Il complesso della pittura daliniana si presenta così polimorfo ed eclettico da suggerire l'immagine di un enorme serbatoio; un serbatoio in cui le suggestioni più eterogenee, i rimandi più impreveduti, le riprese dalle fonti più distanti vengono impastati e riassembleati con una libertà e un'arditezza che trovano il proprio limite solo nell'illimitata visionarietà del pittore. Eppure, questa sorta di centrifuga che seleziona e plasma irrefrenabilmente le nuove forme della "materia metamorfica", questa attività inconscia parossistica che accosta senza alcun apparente pregiudizio estetico o logico i materiali di provenienza più diversa, elegge un repertorio privilegiato da cui preleva i motivi e i temi che ripresenta previa opportuna deformazione, quello cioè della tradizione artistica, della storia dell'arte.

Il saccheggio delle immagini della statuaria classica o della pittura rinascimentale e barocca, tanto note da divenire vere e proprie icone inconsce, si acuisce soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, coincidendo con la svolta mistica e l'arcangelismo genetico-nucleare, ma in realtà già le prime opere di Salvador Dalì realizzate sotto la diretta influenza del gruppo surrealista parigino che lo accolse tra le sue fila a partire dal 1929, presentano significative citazioni di quel repertorio figurativo, recuperato e ricontestualizzato secondo gli oscuri ed arbitrari, però sistematici, principi dell'attività paranoico-critica. Possiamo infatti parlare della citazione come di una vera costante della pittura daliniana, che fa del suo autore uno degli antesignani (assieme all'amato De Chirico) delle tendenze culturali più recenti legate al Postmoderno, alla ripetizione ciclica degli stili, alla poetica dell'anacronismo e del kitsch; evidenziando semmai come quella tendenza citazionista si declini, nei vari momenti della parabola artistica del pittore, secondo modalità e intenti differenti, rintracciabili dapprima soprattutto nella volontà di derisione e destituzione della storia dell'arte, nella provocazione autopromozionale dello scandalo, poi, al contrario, come direttrice di un autentico

programma culturale che, attraverso la rilettura straniante, risarcisca il mondo contemporaneo di tutto un codice simbolico ed estetico momentaneamente dimenticato.

Questo programma artistico non è in realtà in disaccordo con gli orientamenti di ricerca imposti da Breton al movimento surrealista: la dimensione inconscia, la testimonianza dell'irrazionale, dell'Altro che i surrealisti ricercavano nelle manifestazioni marginali in cui la tradizione europea l'aveva relegata, è al contrario da Dalì rintracciata nei caratteri più manifesti ed ufficiali di quella tradizione, a cominciare dall'esaltazione della chiesa cattolica e dell'autorità monarchica: Dio e Impero, assolutismo spirituale ed assolutismo temporale diventano così i territori d'espressione privilegiati della straniante retorica daliniana.

E' singolare notare come l'interesse per il passato si accentui nel pittore proprio durante la lunga permanenza negli Stati Uniti, nella culla di una civiltà pragmatica, ottimisticamente positivista, disattenta a quei valori simbolici e rappresentativi che da sempre costituiscono l'essenza dello spirito europeo. Nel 1940, infatti, la coppia Gala-Dalì, ai primi sentori dell'invasione nazista della Francia, parte per New-York, dove rimarrà sino al 1948 ricevendo dal pubblico americano quell'accoglienza calorosa che già aveva salutato i precedenti soggiorni effettuati a partire dal 1934. Forse è proprio il contatto con la nuova realtà socio-culturale statunitense a spingere il pittore a recuperare le proprie radici europee, per assecondare lo stereotipo che i collezionisti americani richiedevano a lui, al baroccheggiante genio mediterraneo, certo, ma anche per sincere e innegabili motivazioni interiori. Negli Stati Uniti, nazione che l'artista doveva forse amare solo nella misura in cui le inesauribili risorse finanziarie della borghesia americana potevano soddisfare le dispendiose esigenze e concretizzare i deliri scenografici di Avida Dollars, Salvador Dalì si sente sradicato da quell'universo iconografico e simbolico così vivamente impresso nella sua coscienza di uomo europeo

e che le drammatiche devastazioni della Seconda Guerra mondiale nel vecchio continente rischiavano di distruggere irrimediabilmente. E allora proprio per scongiurarne il distacco personale, e ancor più l'oggettiva e definitiva perdita, Dalì rievoca quel patrimonio spirituale con insistenza ossessiva e magniloquente, all'inseguimento di quell'ideale classico sempre rinascente, alla ricerca di quella "perennità dell'acanto" a cui il pittore intona l'inno commosso che conclude *La mia vita segreta*:

«Quando, agli albori della cultura, gli uomini che avrebbero posto le basi eterne dell'estetica occidentale scelsero, tra l'informe molteplicità delle foglie esistenti, l'unica, la lucente forma della foglia di acanto, materializzarono così il simbolo occidentale eternamente opposto a quello dell'Estremo Oriente, alla foglia di loto. E la foglia di acanto, resa divina, non sarebbe morta più. Avrebbe vissuto in tutte le future architetture dello spirito e, attraverso le convulsioni dell'Occidente, si sarebbe semplicemente allargata, arricciata, lisciata, appesantita, assottigliata, ma sempre per germogliare ancora. Spesso, nelle tempeste, sarebbe scomparsa, ma sempre per riapparire, più perfetta, nella serenità dei diversi rinascimenti.

Gli uomini si uccidono a vicenda, mordono la polvere sotto il giogo di vincitori, o si gonfiano di sangue immondo. Il Medioevo, la rivoluzione sembrano distruggere l'antistorica "piccola vita" della foglia di acanto, e nessuno ci pensa più. Ma, ignorata, la forma rinasce, verde tenera, brillante tra i crepacci di recentissime rovine.»¹

Dalì dunque attua una risemantizzazione delle immagini della tradizione occidentale investendole di nuovi significati o, al contrario, i nuovi significati si appoggiano a quelle immagini archetipiche per compiere il loro processo di mistificazione. Il recupero dei capisaldi dello spirito europeo, delle mitografie del paganesimo greco-romano così come dei personaggi del cristianesimo, rimasti per secoli i temi fissi dell'arte occidentale, si presenta come operazione dal carattere decisamente ambivalente. L'appropriazione surrealista daliniana delle icone di Venere, di Leda, della Madonna in trono, del Cristo crocifisso comporta indubbiamente la loro conservazione nel presente (e nel futuro) della società tecnologica e industriale, ma i contenuti spirituali, poetici, emotivi che tradizionalmente accompagnavano quelle icone sono stati, almeno in parte e forse solo temporaneamente, cancellati dal materialismo, dal nichilismo, dal relativismo

¹ Salvador Dalì, *La mia vita segreta*, Longanesi, Milano 1982, pagg.343-344.

del mondo contemporaneo. Una loro riesumazione sarà possibile solo a condizione di una traslazione di significati che ne faccia i simulacri di quei bisogni primari dell'uomo, di quelle impellenze fondanti e coesenziali alla natura umana ("la fame e il sesso" per dirla con Calvesi²) che hanno attraversato invariabilmente tutte le epoche sino a giungere immutati nella contemporanea "società di massa" e che a ben vedere avevano appunto informato l'elaborazione di quei simulacri già nell'epoca remota della loro nascita. Forte delle sue conoscenze psicanalitiche e consapevole dell'apporto che queste hanno fornito alle ricerche antropologiche, Salvador Dalì sa bene che dietro le immagini di ogni mitologia pagana o cristiana si agitano, più o meno mascherate, pulsioni elementari di conservazione e godimento, e come quelle personificazioni siano il risultato di un processo di sublimazione atto a deviare e, ad un tempo, a soddisfare le motivazioni inconse da cui è stato generato. Sottoporre quelle immagini ad un sovrainvestimento libidico di carattere sessuale o alimentare (che, per Dalì, è poi la stessa cosa) al fine di renderle nuovamente significative ed allettanti per le distratte e disincantate masse contemporanee significa stravolgerle solo all'apparenza; in realtà vuol dire recuperarne la radice primaria e fondante, così che restituzione archeologica e aggiornamento straniante, filologia e mistificazione, tradizione e tradimento coincidono. E' solo perché quei prototipi sono stati dimenticati, sono caduti nell'obsolescenza, che è possibile riscoprirli e reinvestirli di nuovi significati inconsci, e proprio perché sono stati dimenticati sono ancora, e più di prima, inconsciamente operativi.

Reinventare sulla scorta delle associazioni inconse un soggetto della tradizione corrisponde a riscoprirlo nel suo autentico e originario significato. Così Dalì scrive:

«Avendo perduto quasi tutto il suo contesto, essendo diventato un puro e banale elemento decorativo, vuoto, privo di qualsiasi significato, proprio per questo esso è più adatto a innestare e a riempire

² Cfr. Maurizio Calvesi, *Essendo dati: la fame e il sesso in Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1968.

significazioni «nuovissime» che sovrapponendosi a quelle inconse e ataviche, latenti nel modello, non possono che rendere quest'ultimo più efficace rispetto ai nuovi fantasmi». ³

Il passo precedente si riferisce al motivo tradizionale della ghirlanda, ed è estrapolato da un *Trattato delle ghirlande e dei nidi* in cui Dalì propone la realizzazione di nuovi oggetti d'affezione surrealisti, ottenuti scolpendo delle ghirlande in legno dipinte con diversi colori a cui l'artefice assocerà indissolubilmente profumi e sapori, cosicché l'oggetto diverrà il pretesto di un percorso rimemorativo del tutto soggettivo. Il testo succitato è del 1978, appartiene dunque agli ultimi anni di attività del maestro; ma le motivazioni che espone per la scelta dell'elemento che avvierà la mnemotecnica, la ghirlanda appunto, sono retrospettivamente applicabili a tutti i simulacri della tradizione artistica messi in scena da Dalì nell'intero arco della sua produzione, a tutti i motivi erotizzati, e erotizzabili, perché classici, e quindi obsoleti.

Alla luce di queste considerazioni perde allora anche senso voler rintracciare nella tendenza citazionista daliniana fasi differenti, la prima volta al rovesciamento parodistico, la seconda all'appropriazione integrale e consapevole, cui avevamo alluso in precedenza: saccheggiando il repertorio della classicità, Dalì inizialmente non ignora affatto i contenuti culturali legati a quelle forme che in modo così irriverente sembra liquidare, così come nei decenni successivi, dopo la svolta mistico-nucleare, non rinuncia a fare entrare in collisione quelle forme archetipiche alte e solenni con elementi di ordine del tutto differente e irriducibile (come, ad esempio, le nuove acquisizioni scientifiche della fisica nucleare o della genetica) e di piegarle ad una mitologia personale attraverso accostamenti stridenti e improbabili.

³ S. Dalì, *Trattato delle ghirlande e dei nidi* (1978) in *Si. La rivoluzione paranoico critica L'arcangelismo scientifico*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1980, pag.394.

L "ironia" e la memoria

Alcune celebri immagini daliniane come la Venere di Milo attraversata da cassetti o la figure allungate e serpentine di chiara ascendenza manierista puntellate da stampelle che le preservino dalla caduta sembrano, certo, a prima vista, rispondere a nient'altro che a un'intenzione ironica, ad una sfrontata furia iconoclasta che pretende, sulla scorta delle direttive di Breton e della sua "révolution surréaliste", di fare *tabula rasa* della tradizione precedente, di rovesciare i valori consolidati, di azzerare tutte le illusorie certezze, frutto di una secolare rimozione. Ma, a questo punto, è bene ricordare le osservazioni fatte all'inizio del primo capitolo intorno al significato di quella "ironia" che sembra presiedere a tanta parte delle sue invenzioni; per ribadire che in essa il pittore non vede affatto una tecnica di spaesamento volta a suscitare sorpresa e riso negli osservatori, ma al contrario, la formula, serissima, che consente di cogliere la vera natura segreta delle cose attraverso i legami più impensati, i continui rimbalzi dall'altamente significativo all'(apparente) insignificante, la chiave d'accesso che schiude il livello delle continue trasmutazioni della materia metamorfica.

L'immersione nell'inconscio, in cui l'oggetto verrà ritrovato in una sua inedita potenzialità lirica ed evocativa, proprio grazie agli accostamenti più imprevisi e razionalmente inammissibili, si configura, lo abbiamo già evidenziato, come immersione nella memoria inconscia, cioè nella storia pregressa della psiche; ma questa memoria non si limiterà solo all'autobiografismo del soggetto, al rinvenimento dei suoi personali fantasmi, dei suoi privati conflitti, dei propri esclusivi simulacri, essa si configurerà anche come recupero delle costanti universali, delle tracce del rimosso antropologico che si è sedimentato e decantato nelle immagini dell'inconscio collettivo. D'altronde, già nella riflessione freudiana, l'inconscio presenta sin nelle sue prime

formulazioni questo carattere duplice, di istanza contenente tanto le rappresentazioni e le pulsioni soggettive rimosse dall'individuo, quanto le immagini archetipiche, i simboli che si possono considerare universali perché riferiti ad universali esperienze psichiche comuni a tutti gli individui di tutte le epoche, come l'analisi dei miti greci o delle narrazioni bibliche da un lato, dall'altro lo studio antropologico dei riti e delle organizzazioni sociali delle contemporanee società tribali ha incontestabilmente dimostrato. Ed è questa una posizione destinata ad acuirsi e a precisarsi nell'evoluzione del pensiero freudiano, con l'elaborazione della seconda topica dell'apparato psichico esposta nel celebre saggio del 1923 *L'Io e l'Es*⁴, in cui l'Es, approssimativamente equivalente al sistema inconscio della prima, «costituisce il polo pulsionale della personalità; i suoi contenuti, espressione psichica delle pulsioni, sono inconsci, per una parte ereditari e innati, per l'altra rimossi e acquisiti»⁵.

Tornando a Salvador Dalì, allora, possiamo affermare che la rappresentazione delle immagini archetipiche del mito o della religione, così come sono stati riflesse da una tradizione artistica perdurata numerosi secoli, non costituisce nemmeno il risultato di un preciso programma culturale razionalmente fissato, ma si impone come inevitabile nel momento in cui ci si sporge sulle profondità dell'inconscio, perché su quest'ultime quelle immagini sono appunto precipitate come relitti; per ritrovare i simulacri della tradizione non servirà cercare deliberatamente, ma semplicemente farsi trasportare, seguire a battere i sentieri dell'inconscio perché quei sentieri sono lastricati di quei simulacri.

Se per Dalì la pittura deve visualizzare la metamorfosi della materia, e se la metamorfosi è il prodotto dell'articolazione del desiderio nella memoria inconscia, dove

⁴ Sigmund Freud, *L'Io e l'Es* (1922) in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pagg.469-520.

⁵ Jean Laplanche – Jean Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, 2 voll., Laterza, Bari 1995, vol. I, voce "Es", pag.161.

posano anche le icone archetipiche della tradizione, allora la metamorfosi stessa consiste nella retrospezione, nel ripiegamento sul passato artistico del mondo occidentale. Ed è infine lo stesso Dalì a chiudere il nostro precedente sillogismo, quando accosta direttamente i termini che lo compongono nell'affermazione: «La mia metamorfosi è tradizione, perché la tradizione è precisamente cambiamento e reinvenzione di un'altra pelle. [...] Non rinuncio a nulla, continuo.».⁶

Contro l'arte moderna. L'Astrattismo e Mondrian

Votarsi alla restituzione del passato vuol dire recuperare una nozione dell'arte eminentemente figurativa, vuol dire rifondare un'arte sensibile e materiale opposta alle gelide astrazioni contemporanee frutto di intellettualismi pretenziosi più che di ispirazione emotiva, un'arte barocca che appaghi edonisticamente con l'avvenenza delle sue forme i desideri degli osservatori, anziché impegnarli in sterili elucubrazioni concettuali, un'arte infine "sacra", nel seno più vasto del termine, in cui cioè il pittore operi per una sorta di invasamento mistico o mania platonica. Su questa strada, Dalì mira a ripristinare la figura dell'artista come sacerdote eletto dalla volontà divina, che lo chiama a farsi tramite e catalizzatore della comune aspirazione alla trascendenza; ma poiché solo all'artista è consentito realizzare questa comunicazione, poiché solo alla sua tecnica miracolosa e irreprensibile è concesso dialogare con le sfere celesti, egli è allora di per sé divino, è il "genio" rinascimentale, colui che crea e dà fondamento a ciò che prima era inesistente, il demiurgo che pone in essere nuove forme grazie alla propria esclusiva e illimitata capacità poetica. Se la pittura contemporanea è regredita al grado

⁶ S. Dalì, *Omaggio a Meissonier* (1967), in *Sì*, op. cit., pag.354.

zero dell'astrattismo, se l'architettura moderna è snaturata dall'ingegneria funzionalista, per cui le esigenze di natura economica condizionano sino a negarla la ricerca puramente estetica, bisogna rifugiarsi nel passato, bisogna retrocedere nell'inattualità, «*il faut être absolument anciens*», confutando Rimbaud. Bisogna, insomma perseguire «l'anacronismo, vale a dire il «concreto delirante» »⁷, ammettere che «l'anacronismo è l'unica *costante immaginativa* capace di un perpetuo *rinnovamento traumatico*»⁸, e praticarlo non solo in ambito estetico ma anche politico, ad esempio dichiarandosi nel maggio 1968 agli studenti della Sorbonne in piena contestazione «cattolico, apostolico e romano, apolitico per eccellenza e spiritualmente monarchico»⁹.

Non è difficile leggere in questi atteggiamenti, così fortemente retrogradi da non poter essere considerati che in senso metaforico, in quest'incredibile esaltazione del fanatismo religioso e dell'imperialismo, l'aspirazione del maestro a ristabilire in un utopico eppure prossimo futuro non solo l'immagine e la funzione dell'artista dei secoli passati, ma anche il contesto storico che quell'artista circondava, le autorità religiose e politiche che con quello si confrontavano in un accordo armonioso e perfetto (almeno nelle fasi auree della classicità greca o del Rinascimento italiano), il sistema raffinato delle più squisite committenze ecclesiastiche e aristocratiche, compenstrate all'unisono con il genio dei maestri.

E' questa una concezione che, ovviamente, taglia fuori gran parte dell'arte contemporanea, delle ricerche di carattere meccanomorfo delle avanguardie storiche, della loro immersione nella vertigine del moderno, di ogni tendenza progressista che equipari l'arte alla produzione industriale e l'artista al tecnico competente; e che, nel

⁷ Idem, *Della bellezza terrificante e commestibile dell'architettura modern style* (1933), in *Si*, op. cit., pag.230.

⁸ Id., *Ultimi modi di eccitazione intellettuale per l'estate 1934* (1934), in *Si*, op. cit., pag.245.

⁹ Id., *La mia rivoluzione culturale* (1968), in *Si*, op. cit., pag.364.

quadro di una polemica esplicita rispetto alle “aberrazioni” più vistose, fa dichiarare al pittore:

«La mancanza profonda di originalità dell’arte moderna è dovuta al fatto che rompendo con la tradizione gli artisti incatenati alle loro rivoluzioni non possono aggiungere nulla; devono rifare tutto di nuovo; cioè male [...] I maestri dell’arte moderna hanno lottato contro l’accademismo; ma l’arte moderna, ai giorni nostri, sta producendo un nuovo accademismo, forse peggiore del precedente; poiché in quello, almeno, c’erano tracce di tecnica. Oggi, quasi nessuno sa disegnare né dipingere.»¹⁰.

Tra i bersagli polemici contro cui Dalì si scaglia più violentemente risalta quello costituito dall’arte astratta, soprattutto nella formulazione Neo-Plasticista di Piet Mondrian. Possiamo facilmente cogliere le ragioni del disprezzo manifestato dal maestro spagnolo nei confronti degli astrattisti, «coloro che non credono in niente e di conseguenza non dipingono niente»¹¹, e che gli fa lamentare «La flagrante mancanza di cultura filosofica e generale degli allegri propulsori di quel modello di carenza mentale che si chiama arte astratta, astrazione-creazione, arte non figurativa, ecc.»¹²; non trascurando infine la tabella comparativa¹³ che conclude il “*Diario di un genio*” in cui, sulla scorta della famigerata *Balance des Peintres* del teorico classicista francese Roger De Piles contenuta nel suo *Cours de Peinture par principes* del 1708, Dalì giudica e raffronta la pittura dei maestri che maggiormente lo hanno ispirato, attraverso le categorie della Tecnica, della Composizione, del Colore etc., valutate come nell’originale in base ad una scala da uno a venti, e attribuisce a Mondrian un vistoso e sarcastico zero in quasi tutte la categorie considerate!

Certamente Dalì, fautore di un’arte sensuale e barocca, edonistica ed evocativa, intrisa, anche retoricamente, di sangue e sogno, di virtuosismo e narrazione, non poteva tollerare le tele di Mondrian in cui la pittura, attraverso un algido processo sottrattivo, viene ridotta a pura matematica, ad astratta verifica di rapporti proporzionali tra figure

¹⁰ Id., *Picasso e io* (1951), in *Si*, op. cit., pag.323.

¹¹ Id., *Diario di un genio*, SE, Milano 1996, pag.32.

¹² Id., *La conquista dell’irrazionale* (1935) in *Si*, op. cit., pag.267-268.

geometriche, a statico equilibrio cromatico di colori fondamentali. Dalì che affermava: «Io odio, in tutte le sue forme, la semplicità»¹⁴, non poteva certo ammettere quadri che per il loro rigore riduttivo e la loro sintassi elementare possono creare perplessità anche nello spettatore contemporaneo.

Ma c'è forse, nell'avversione del maestro, una matrice più profonda, che rispecchia un'effettiva inconciliabilità tra le teorie gestaltiche che costituiscono lo sfondo teorico dell'astrattismo, e il proprio metodo paranoico-critico. Lo stesso Dalì afferma infatti, a proposito dei sostenitori dell'astrattismo:

«Se, come sostengono, le forme e i colori hanno un valore estetico in se stessi e al di fuori del loro valore «rappresentativo» e del loro significato aneddótico, come faranno a risolvere e a spiegare l'immagine paranoica classica, a figurazione doppia e simultanea, che può offrire senza difficoltà un'immagine puramente imitativa, inefficace dal loro punto di vista, e al tempo stesso, senza alcun cambiamento, un'immagine valida e ricca sul piano plastico?»¹⁵;

e ancora, rifiuta la

«teoria gestaltica/ perché/ questa teoria/ della figura/ rigorosa/ e della struttura/ non possiede/ mezzi fisici/ che consentano/ l'analisi/ e nemmeno/ la registrazione/ del comportamento umano/ di fronte/ alle strutture/ e alle figure/ che si presentino/ oggettivamente/ come/ fisicamente deliranti»¹⁶.

Possiamo affermare che Dalì non solo rifiuta “la teoria della forma” perché questa si riferisce ad una percezione della realtà puramente razionale, che esclude nelle esperienze sensoriali ogni interferenza dell'inconscio psicanaliticamente inteso come serbatoio dei desideri inespressi, ma soprattutto si accorge che quella teoria, attribuendo un particolare significato ad un colore o ad un poligono (ad esempio caldo o freddo, estensione in orizzontale o in verticale) valido comunque per tutti gli osservatori, impedisce proprio il continuo slittamento di significato, la perpetua evocazione di forme succedentisi nella metamorfosi, che è il cardine stesso della pittura daliniana.

¹³ Id., *Diario di un genio*, op. cit., pag.201.

¹⁴ Id., *La conquista dell'irrazionale* (1935), in *Si*, op. cit. 263.

¹⁵ Ibid., pag.268.

¹⁶ ibid., pag.270-271.

Se per la *Gestaltpsycologie* le forme richiamano sempre una e una sensazione, una e una sola idea, allora le rappresentazioni sono legate in modo biunivoco, fisso, ad un significato psichico, la percezione è un codice oggettivo in cui ad uno stimolo corrisponde precisamente un oggetto esterno, ad un elemento visivo un concetto, ad un asse posto sulla sezione di una convessità corrisponde solo la carena dello scafo di una barca, e non, come ne *L'enigma senza fine*, anche la cassa di un mandolino, la zampa di un levriero, il ramo di un albero, e quant'altro il nostro desiderio inconscio sarà in grado di farci vedere. Se per l'Astrattismo ogni stato psichico ha un proprio, unico equivalente grafico in un segno oggettivo e universale, che andrà ricercato mediante una fredda decantazione e semplificazione, l'ambiguità paranoica dell'immagine eletta a sistema, il metodico fraintendimento della cosa obbligata a diventare altro da sé sotto la spinta della pulsione, non hanno alcuna cittadinanza nel dominio della visione. Ma poiché l'equivalenza biunivoca tra un'immagine e un certo valore psichico, tra un significante e un significato, per dirla con Lacan, è prerogativa del processo secondario, in cui l'energia è legata e la rappresentazione è investita in modo stabile, appare evidente che la *Gestaltpsicologie* e l'Astrattismo considerano solo la percezione razionale della forma, riducendo quasi i rapporti tra l'immagine e il soggetto che la osserva ad una sorta di simbolismo universale.

Per Dalì, invece, il fenomeno allucinatorio indotto dall'immagine doppia è attivato proprio dalla possibilità di riconnettervi i significati più vari e personali, i valori affettivi più ambivalenti e opposti, lungi da una legge di corrispondenza prefissata e in base ad un potere evocativo che è direttamente proporzionale alla precisione mimetica dell'immagine stessa. Se la fissità della forma geometrica concepita come simbolo astratto di uno stato psichico interrompe e frammenta lo scorrimento sulla catena dei significanti, l'immagine doppia daliniana visualizza al contrario, mediante la

metamorfosi, lo slittamento metonimico, il libero fluire dell'energia psichica nel processo primario, dunque la struttura stessa dell'inconscio.

Contro l'arte moderna. Il Funzionalismo e Le Corbusier

Accomunato all'Astrattismo nell'elusione dei desideri inconsci, e dunque nel rifiuto derisorio del maestro catalano, è poi un altro fenomeno artistico in cui Dalì individua una delle aberrazioni più intollerabili dello spirito moderno, cioè l'architettura funzionalista, che dell'Astrattismo si può considerare quasi l'equivalente plastico tridimensionale. E se nel caso precedente la polemica si era indirizzata precisamente contro Mondrian, questa volta il bersaglio chiamato in causa è Le Corbusier, che del Funzionalismo aveva fornito una lettura lucida e cartesiana, di spirito tipicamente francese. Va però premesso che le posizioni del pittore a questo proposito non sono state sempre le stesse, ma hanno subito in un brevissimo arco di tempo un ribaltamento totale. Dalì, che certo brillava per genialità ma molto meno per coerenza, denuncia nel 1970, in uno scritto dedicato al brillante architetto francese di epoca Liberty Hector Guimard, «la totale mancanza di erotismo di Le Corbusier e di altri ritardati mentali della nostra più che deplorabile architettura moderna»¹⁷; eppure, nel 1929, all'età di venticinque anni e da poco entrato nel dibattito culturale e artistico contemporaneo, Dalì pubblicava su *L'amic de les Arts* un pezzo intitolato *Poesia dell'utile standardizzato*, che non solo tesseva l'elogio degli oggetti-feticcio della società industriale e tecnologica, come il telefono, la macchina fotografica o il frigorifero, ma si apriva proprio con un citazione di Le Corbusier! Ciò che sorprende è che questo mutamento di

giudizio si delinea non solo negli anni della maturità e come conseguenza di quell'effettiva svolta che intorno agli anni Cinquanta trasforma l'artista da paladino dell'Avanguardia in alfiere della Restaurazione, ma già nel 1930, ad appena un anno di distanza dall'articolo succitato, attraverso numerose dichiarazioni di stima nei confronti dell'ecllettismo liberty e della sua sovrabbondante decorazione, contenute in importanti scritti come *Posizione morale del surrealismo*, *L'asino putrefatto*, o il breve intervento *Soprattutto l'arte ornamentale*, apparso sul catalogo dell'esposizione alla parigina Galleria Pierre Colle. Così, se in *Poesia dell'utile standardizzato* Dalì canta «la bellezza semplice e suggestiva del miracoloso mondo meccanico e industriale appena nato, perfetto e puro come un fiore»¹⁸ e «la perfezione quantitativa negli oggetti standards risultanti dalla più economica e necessaria logica pratica»¹⁹, in *Soprattutto l'arte ornamentale* predilige, appunto, «l'arte ornamentale più stereotipata, specialmente quella che ripete e confonde con minor convinzione i ricordi di stili remoti e diversi, non senza una certa fantasia»²⁰.

Il metro di giudizio è ancora una volta la capacità degli oggetti di farsi carico dei desideri inconsci di chi li fruisce, di essere investiti dalle pulsioni erotiche che si agitano nella psiche degli osservatori e, al tempo stesso, la loro attitudine a suscitare. Nel caso degli oggetti frutto del design industriale, l'interesse dovrebbe nascere dalla inedita semplicità delle forme aerodinamiche, dalla novità dei materiali, dalla entusiasmante modernità delle funzioni, nella convinzione che

«L'oggetto levigato, appena fabbricato, leggermente febbricitante delle proprie perfezioni articolari, ci offre la sua poesia. Saremo forse così ciechi da non vedere la spiritualità e la nobiltà dell'oggetto bello in sé, per la sua sola struttura necessaria e armoniosa, spoglia di ogni artificio ornamentale aperta ai più selvaggi e elementari istinti?»²¹.

¹⁷ Id., *La monarchia cilindrica di Guimard* (1970), in *Si*, op. cit., pag.377.

¹⁸ Id., *Poesia dell'utile standardizzato* (1929), in *Si*, op.cit., pag.89.

¹⁹ Ibid., pag.89.

²⁰ Id., *Soprattutto l'arte ornamentale* (1931), in *Si*, op. cit., pag.186.

Nel caso delle architetture o delle suppellettili del Liberty, in modo diametralmente opposto, è proprio l'inattualità, l'inutilità della decorazione sinuosa e come disciolta, l'allusione sessuale e alimentare delle curve a solleticare la libido, tanto che:

«Nessuno sforzo collettivo è arrivato a creare un mondo di sogno così puro e conturbante come questi edifici modern style, i quali, in margine all'architettura, costituiscono, da soli, autentiche realizzazioni di desideri solidificati»²².

È' inevitabile, a questo punto, rivelare una vistosa contraddizione in queste frasi che attribuiscono la stimolazione del desiderio ora all'assenza della decorazione, ora alla sua sovrabbondanza; ma è una contraddizione superabile se si pensa che a quella data (1930), Dalì, appena entrato nel gruppo surrealista e coinvolto nella furia iconoclasta con cui i suoi compagni miravano alla distruzione della categoria dell'"artistico" tradizionalmente intesa, volge indistintamente la sua attenzione a tutti quegli oggetti e tutte quelle forme che non erano inclusi in quella categoria, che si inscrivevano nella classe degli scarti, che venivano riconosciuti come "anestetici" (nel caso degli oggetti industriali) oppure come "antiestetici" (nel caso degli oggetti modern style, ormai superati dalla moda e non ancora risarciti alla storia dell'arte). Non bisogna infatti dimenticare che, all'epoca in cui Dalì scriveva i suoi elogi al Liberty, le raffinate testimonianze di questo stile erano considerate scadute, obsolete, addirittura di cattivo gusto; la loro esaltazione comportava quindi la sovversione dei canoni estetici allora correnti, e la polemica messa in questione dell'oggetto artistico, così come, su un versante opposto, accadeva con l'apoteosi dei feticci della società industriale, non tanto condannati, ma completamente ignorati, non contemplati, dal gusto accademico e dalle estetiche retrograde, ottusamente refrattarie alla modernità. Dunque, ciò che avvicina

²¹ Id., *Poesia dell'utile standardizzato* (1929), in *Si*, op. cit., pag.91.

²² Id., *L'asino putrefatto* (1930), in *Si*, op. cit., pag.172.

Dalì alle creazioni dell'arte Liberty è dapprima soprattutto la volontà di riabilitare polemicamente il (supposto) cattivo gusto:

«se posso affermare che il modern *style*, - che a Barcellona è rappresentato in modo eccezionale, - è ciò che vi è oggi di più vicino alle cose che possiamo sinceramente amare, è questa certamente una prova di disgusto e d'indifferenza totale per l'arte»²³;

«Ecco ciò che possiamo ancora amare, il blocco impressionante di questi edifici deliranti e freddi sparsi per tutta l'Europa, disprezzati e trascurati da studi e antologie. Ci basta opporre questo ai nostri porci estetici contemporanei, difensori dell'eseccabile «arte moderna», anzi, ci basta opporre questo a tutta la storia dell'arte»²⁴

Ma presto, quella predilezione, basata all'inizio su un intento provocatorio, si rafforza e approfondisce con il riconoscimento dei valori intrinseci allo stile Liberty, elencati nell'importante articolo apparso nel 1933 sul numero 3-4 della celebre rivista *Minotaure*, intitolato *Della bellezza terrificante e commestibile dell'architettura modern style*:

«Automatismo ornamentale. [...] Realizzazione di desideri solidificati. - Maestoso schiudimento alle tendenze erotico-irrazionali inconse. [...] Estasi erotica continua. [...] Rapporti stretti col sogno: fantasticherie, fantasie diurne. - Presenza degli elementi onirici caratteristici: condensazione, spostamento ecc. - Maturazione del complesso sadico-anale. - Coprofagia ornamentale fragrante. - Onanismo molto lento, snervante, accompagnato da un enorme senso di colpa.»²⁵.

Per appuntarsi poi in particolare su uno dei massimi e più originali rappresentanti del movimento, l'architetto catalano Antoni Gaudì, autore a Barcellona della splendida cattedrale incompiuta dedicata alla *Sagrada Familia*, dunque osannato da Dalì e per motivi campanilistici, e per una tensione mistica che, come già ricordato, dopo la svolta degli anni Cinquanta, anima anche il pittore.

Ma è inevitabile ritornare alla contraddizione già evidenziata, tra l'esaltazione dell'anacronismo decorativo e quella, diametralmente opposta, del funzionalismo della società industriale; certo, il prosieguo della sua carriera mostrerà chiaramente come per

²³ Id., *Posizione morale del Surrealismo* (1930), in *Si*, op. cit., pag.166.

²⁴ Id., *L'asino putrefatto* (1930), in *Si*, op. cit., pagg. 172-173.

Dalì è la decorazione, anzi la proliferazione decorativa congiunta alla reviviscenza eclettica a poter incarnare ed esaltare il desiderio inconscio; quando il pittore afferma:

«Tutto ciò che è stato più ovviamente utilitaristico o funzionalista nelle architetture conosciute del passato, nel modern style improvvisamente non serve più a niente, o piuttosto [...] serve solo al «funzionamento dei desideri», e dei più torridi, squalificati e inconfessabili»²⁶

dichiara implicitamente che ciò che è esclusivamente «utilitaristico e funzionalista», ciò che è sottoposto ad un'austera e ferrea legge economica, ciò che è semplicemente aderente alla struttura, e dunque all'utilizzo di un manufatto, non può caricarsi di significati secondari, non può essere sovrainvestito da pulsioni aggiuntive, come accade invece per gli elementi superflui ed esornativi.

Ciò comporta la condanna insindacabile dell'architettura contemporanea, funzionalista appunto, ma non esclude l'entusiasmo per i ritrovati della tecnica, per i feticci della società industriale, allo scientismo della quale, anzi, Dalì vuole improntare la propria arte. Possiamo allora concludere che quella contraddizione che abbiamo diffusamente illustrato nelle righe precedenti nasce in realtà dalla compresenza nella poetica daliniana di due tendenze distinte, opposte, eppure entrambe fruttuose per gli sviluppi artistici successivi del Novecento. La costante retrospeziome, la volontà di far rivivere il passato, l'ancoraggio alla tradizione fa di Dalì, come già sottolineato, una delle fonti del Postmoderno, della ripetizione ciclica degli stili, dell'atteggiamento fortemente ambivalente che in pittura, in architettura, nel design, attraverso la citazione straniata, mostra da un lato la deriva e lo svuotamento, dall'altro la reinvenzione e la continuità dello spirito occidentale. Sul versante opposto, la febbricitante immersione nella contemporaneità, la costante esibizione dei protagonisti dell'attualità (volti di divi cinematografici, prodotti di consumo, elettrodomestici) fa invece di Dalì il diretto

²⁵ Id., *Della bellezza terrificante e commestibile dell'architettura modern style* (1933), in *Si*, op. cit., pag. 234.

²⁶ Ibid., pag.232.

precursore della Pop-Art, e del programma dei suoi protagonisti, volti ad assecondare e ad accelerare – più o meno ironicamente – la deificazione dei feticci della società di massa, la trasformazione degli oggetti e dei personaggi più vieti e stereotipi nei nuovi mistificanti monumenti della civiltà dei consumi.

In ogni caso, su questo terreno di battaglia dove si fronteggiano due tendenze antitetiche, resta come vittima illustre chi, come Le Corbusier, aveva cercato di farsi interprete delle nuove esigenze produttive della società industriale, attraverso una pratica architettonica severa, refrattaria alla rappresentazione occulta di significati inconsci, spoglia di ogni mascheramento simbolico, e proprio per questo, secondo Dalì, sterile e inservibile. Se l'architettura per il pittore catalano, deve configurarsi come «Realizzazione di desideri solidificati», e se questa funzione è affidata esclusivamente a ciò che non è strettamente funzionale, a ciò che è decorativo, allora l'architettura di Le Corbusier in cui «tutto ciò che è in rappresentazione deve essere in funzione» non riveste alcun interesse per le pulsioni inconse, non soddisfa affatto quella innata esigenza simbolica dell'uomo che richiede, oggi come in passato, di veder innalzare monumenti in cui si celebri, previ opportuni spostamenti e sublimazioni, il trionfo della propria libido.

«All'ignominoso concetto di Le Corbusier «una casa è una macchina da abitare», Dalì oppone le sue «case per erotomani», fatte non per abitarci ma per viverci e anche, col permesso di Le Corbusier, per sognare»²⁷. E ancora, Dalì oppone alla fredda proposta dell'architetto francese, la sensualità del neo-gotico mediterraneo del «suo» Antoni Gaudì, mostrando comunque una lungimiranza maggiore del suo antagonista, che, nel corso di una conversazione con il pittore, aveva screditato i capolavori dell'architetto catalano; ricorda infatti Dalì:

«in occasione del nostro memorabile incontro in casa di Roussy de Sales, nel 1929, [Le Corbusier] mi aveva detto che Gaudì era la vergogna della città di Barcellona. Nel corso di quello stesso incontro, quando mi domandò se avevo qualche idea sul futuro della sua arte, gli risposi: l'architettura sarà «molle e pelosa» e affermai categoricamente che l'ultimo grande genio dell'architettura si chiamava Gaudì, il cui nome in catalano significa «godere», così come Dalì vuol dire «desiderio». Gli spiegai che il godimento e il desiderio sono i caratteri peculiari del cattolicesimo e del gotico mediterraneo reinventati e portati al parossismo da Gaudì»²⁸.

Aggiungiamo, da ultimo, che se il giudizio di Dalì su Le Corbusier, come affermato in apertura di paragrafo, subì un completo ribaltamento, anche il giudizio di Le Corbusier su Gaudì era destinato a mutare, tanto che il pittore continua:

«Verso la fine della sua vita, Le Corbusier, cambiando opinione, doveva infine considerare Gaudì come un genio, senza però comprendere l'essenza sublime, cattolica, apostolica e romana della sua opera»²⁹.

Come dire che al suo spirito nordico razionalista, al suo austero rigore protestante, era fatalmente precluso il mistero glorioso della mistica del desiderio.

La Venere di Milo

Abbiamo messo in risalto il significato ambivalente che il recupero della tradizione assume nell'intero arco della produzione daliniana, e il valore dichiaratamente polemico che esso riveste rispetto all'eseqrata "arte moderna". Dobbiamo adesso impegnarci in un'analisi iconografica che raccolga e interpreti, riordinandoli cronologicamente, alcuni dei principali esempi di citazione o riutilizzo delle immagini della storia dell'arte, delle icone della classicità, attinta direttamente dalla statuaria classica o, in una lettura già mediata, attraverso i prototipi del Rinascimento italiano o dell'arte sacra barocca; per arrivare all'accademismo ottocentesco dei pittori preraffaelliti e di quelli "pompiers" e

²⁷ Id., *La monarchia cilindrica di Guimard* (1970), in *Si*, op. cit., pag.377.

²⁸ Id., *La visione di Gaudì* (1969), in *Si*, op. cit., pag.374-375.

all'eclittismo architettonico delle mirabili liquefazioni plastiche dello stile Liberty, che ci riportano proprio alle soglie del nostro secolo, a quel Novecento in cui, secondo Dalì, tutta la tradizione classica precedente si precipita e rimpasta in attesa, dopo la momentanea negazione delle Avanguardie, di una nuova rinascita trionfale.

La tappa di partenza obbligata per questo nostro *excursus* non può che essere l'esempio di citazione più celebre e sconcertante messo in atto da Dalì, quella *Venere di Milo con cassetti* (Fig.32) destinata, per l'arditezza della trovata e per la sua potenzialità evocativa, a divenire una delle icone più rappresentative di tutta l'arte surrealista. L'opera, del 1936, consta di un calco in bronzo ricoperto in gesso, riprodotto su scala dimensionale ridotta il magnifico capolavoro della statuaria ellenistica del II secolo a.C. conservato al Louvre di Parigi. La versione daliniana è però arricchita da una variazione inedita e inquietante: nel corpo della statua alcuni particolari anatomici scorrono in avanti su cerniere, risaltando rispetto ai volumi retrostanti e svelando, così dei cassetti vuoti. Le forme apollinee ed imperturbabili della Venere sono così deturpate da cavità segrete che, senza dubbio, alludono alla dimensione inconscia e nascosta della figura, quella dimensione che la sua bellezza patente, superficialmente esibita, vuole quasi eludere. D'altronde, è questa solo una trasposizione tridimensionale particolarmente efficace di un tema che Dalì affronta in numerosi quadri e disegni: le anatomie della figura femminile in primo piano ne *La giraffa in fiamme*, o quella che si contorce a terra in preda a lancinanti convulsioni ne *Il mobile antropomorfo*, entrambi del 1936, sono anch'esse squassate dall'apertura di cassetti al loro interno, in una drammatica visualizzazione dell'emersione irrefrenabile dell'inconscio, degli scomparti della nostra psiche che vorremmo tenere ben chiusi in noi e che invece, con intensità proporzionale

²⁹ Ibid., pag.375.

alla nostra rimozione, affiorano in tutto il loro potere distruttivo, in tutta la loro facoltà di annientamento dell'istanza dell'Io e dello schema corporeo razionale.

Ciò che differenzia questi esempi pittorici, in cui le figure sembrano patire l'incipiente trasformazione e volersene sottrarre, rispetto alla statua che stiamo analizzando, è proprio l'olimpico distacco con cui Venere assiste alla propria metamorfosi: la dea sembra rispondere con l'imperturbabilità al paradosso che si instaura nel suo corpo, alla contraddizione di quei cassetti aperti nel suo interno, che lei stessa, bellissima anche se (o proprio perché) priva di braccia, non potrà richiudere, quei cassetti in cui lei stessa non potrà frugare.

Ma al di là della riflessione sulla metamorfosi dello schema anatomico, che si configura qui come variante della rappresentazione della statua con cavità al suo interno, e si iscrive nel tema più generale della frammentazione del corpo ad opera del desiderio, del lacaniano "*corps morcelé*", l'opera analizzata assume una posizione paradigmatica anche rispetto al valore contraddittorio che il Surrealismo daliniano stabilisce con la tradizione, tanto da giustificare la nostra scelta di inaugurare l'elenco delle principali citazioni classiche proprio sotto l'egida della Venere a cassetti. Rare volte infatti Dalì, il cui genio tende piuttosto alla divagazione straniante, al procedere addizionale dell'attenzione su una costellazione di elementi da ricondurre all'idea fissa paranoica, riesce a raggiungere una concisione così serrata, una sintesi ultimativa che raccoglie ed espone in modo immediato un'ampia gamma di concetti e osservazioni, come accade nella Venere a cassetti, il cui carattere iconico è tale da poter essere accostato a quello degli inderogabili postulati sulla visione, degli aforismi visivi di René Magritte. L'immagine della Venere di Milo, infatti, non solo è perpetuata e, insieme, modificata, rovesciata parodisticamente nei tratti della scultura daliniana, che aggiunge all'iconografia della dea degli improbabili cassetti; ma quei cassetti sono appunto vuoti,

rivelatori di una cavità, di una vacuità che le forme perfette della statua, ridotte ad un involucro sottile, cercano inutilmente, pateticamente di nascondere.

Come l'icona della dea, l'ideale di euritmia e bellezza che essa incarna è allora, letteralmente, "svuotato", privo di contenuto, svelato nella sua imbarazzante inconsistenza di simulacro. L'essenza intima del mito è il vuoto. D'altra parte, però, proprio perché quei cassetti sono vuoti possono essere riempiti da nuovi significati, da nuove rappresentazioni con le quali lo spirito contemporaneo reintegrerà il mito, dandogli un'ulteriore e diversa sostanza, una polpa inedita. Analogamente a quanto è accaduto per la psicanalisi, che ha "reinventato", o meglio riscoperto, al di là delle interpretazioni apollinee a posteriori, l'essenza dei miti classici, riconoscendo in essi le pulsioni più elementari e incontrollate della psiche umana e facendone gli arce tipi costanti dell'inconscio collettivo occidentale, nuovi valori potranno colmare i cassetti vuoti di Venere; cassetti che, una volta richiusi, si reinseriranno perfettamente nel corpo della dea senza modificarne la splendida anatomia, la curva dei seni, l'ampiezza della fronte, attestando cioè il mutamento di contenuti nell'identità della forma, la variazione dei significati nella persistenza del significante.

Certo, la reinterpretazione del mito classico non è quasi mai un'operazione neutrale, corrisponde spesso ad una semplificazione dimidiante, ad un abbassamento di grado, ad una volgarizzazione. In questo senso va interpretato l'ultimo particolare della Venere daliniana su cui soffermeremo la nostra attenzione, ossia i pomelli dei sei cassetti, vistosamente circondati da nappe di candida pelliccia. L'attualizzazione dell'icona classica, riportata più o meno forzatamente nell'ambito della società dei consumi, implica che l'altissima immagine divina in cui il pensiero greco aveva sintetizzato e spiritualizzato la perfezione della bellezza femminile si accompagni a quell'attributo che il consumismo contemporaneo riconosce come il segno distintivo della seduzione,

quindi della bellezza mercificata, e del prestigio economico della donna: la preziosa pelliccia che, appunto, abbassa il bello ideale nel (presunto) bello sociale.

Lungi dal fondare una nuova categoria dell'elegante, però, l'incontro, o la collisione, di quei materiali di diversa estrazione produce un risultato assolutamente goffo, improbabile, assolutamente kitsch, in cui si iscrive l'ambigua denuncia daliniana della riduzione della forma classica a superficiale elemento decorativo di cattivo gusto, la trasformazione del capolavoro scultoreo in mobile pretenzioso. La Venere diviene così uno stravagante accessorio, quasi un comodino, magari sfuggito ad un'orrenda villa hollywoodiana, teatro dell'apoteosi della confusione mistificante e maldestra tra il sublime della bellezza artistica e il prosaico del consumo di massa. D'altronde, come chiosa lo stesso Dalì:

«Là dove la Venere della logica si estingue, la Venere del «cattivo gusto», la «Venere delle pellicce» si annuncia sotto il segno dell'unica bellezza, quella delle vere agitazioni vitali e materialistiche»³⁰.

La statuaria classica

Il simulacro della Venere di Milo viene rievocato da Salvador Dalì ancora una volta nel *Torero allucinogeno* (Fig.33), tela di grandi dimensioni (circa 4x3 m) dipinta nel 1970 e dalla composizione piuttosto affaticata, seppure densa di significati psichici che rimandano alla prima infanzia del pittore. La figura del bambino vestito alla marinara che regge un cerchio di legno dietro le spalle, collocato sull'angolo destro in basso, rappresenta l'artista stesso, mentre assiste indifeso e soggiogato all'evocazione delle possenti apparizioni paranoiche che s'inscena nell'arena per le corride; quest'ultima, della quale nella parte superiore del quadro si scorge la curva fiancheggiata da arcate, è

³⁰ Id., *Della bellezza terrificante e commestibile dell'architettura modern-style* (1933), in *Sì*, pag. 236.

stata ispirata, come ricorda Fernando Arrabal, tanto dall'arena di Figueras distrutta durante la seconda guerra mondiale e su cui sorgerà in seguito il Teatro-Museo che Dalí dedicherà a se stesso, quanto dagli anfiteatri e acquedotti romani ammirati in Provenza e in Italia, nonché dal Teatro Olimpico di Palladio a Vicenza.

Il piccolo Salvador, che si sporge sul suo stesso inquietante teatro onirico quasi rivestendo la funzione di testimone e tramite, come avviene peraltro in molte altre tele, è collocato al termine di una piccola teoria diagonale che alterna immagini della Venere di Milo a delle mosche in volo ingrandite e alle ombre prodotte da queste. Queste riproduzioni della Venere, così come l'altra che occupa l'angolo sinistro inferiore, preannunciano quelle della serie principale che si accampa al centro del quadro distribuendosi ancora su una direttrice obliqua e convergente sul lato sinistro; qui l'immagine di Venere è replicata quattro volte di spalle, con un'apertura rettangolare sulla schiena, e due volte nuovamente di prospetto. Ed è proprio questa la parte più interessante dell'opera, perché Dalí vi raffigura una tipica immagine doppia paranoica: grazie ad una calibratissima illuminazione, sul torso della statua si disegna il volto inclinato e assorto di un torero, con l'ombra della mammella destra che diviene quella delle narici e la piega dell'ombelico che si dilata a formare il taglio delle labbra contratte. Sul panneggio di questa riproduzione della statua si individuano poi la camicia candida e la cravatta verde, mentre su quello dell'ultima replica, collocata più a destra, si trasforma nel drappo rosso fiammeggiante con cui l'uomo aizza il toro e che ripiega con una piroetta sulla spalla dopo averlo vinto. Un *ductus* pittorico nettamente distinto da quello di questi elementi, e costituito di una sorta di maculatura, disegna in basso a destra la figura del toro morente trafitto dalle *banderillas* che appoggia pesantemente il muso al terreno, così come la spalla sinistra del torero e il suo basco

sono individuati da tondi colorati variamente accostati tra loro, in una specie di *pointillisme* stereoscopico.

Un altro simulacro della scultura ellenistica, l'Erme di Prassitele, è rievocato nella tela del 1965 nota come *L'apoteosi del dollaro* (Fig.34), ma il cui titolo completo, di lunghezza chilometrica, cita espressamente la statua greca e il suo autore, accanto a Marcel Duchamp mascherato da Luigi XIV, ad una tenda ripresa dal pittore fiammingo Vermeer, e naturalmente a Dalì che dipinge Gala, sua compagna, sua musa ispiratrice, suo alter-ego. Il quadro raccoglie dunque alcune delle principali ossessioni dell'artista, compreso l'interesse per la pittura dei *pompier* ottocenteschi, e di Meissonier in particolare, dalle cui affollate scene di battaglia sono tratte le sfocate figure a cavallo che si dispongono nei margini superiori del quadro come in un campo lungo cinematografico; ossessioni che vengono comunque sussunte a quella principale per il denaro, di cui Salvador Dalì/Avida Dollars tesse qui un elogio esplicito. Così l'artista, che in modo estremamente sfacciato e sincero ad un tempo scriveva nel suo *Diario di un genio*: «sono sempre rimasto abbagliato dall'oro sotto qualunque forma si presenti»³¹; e: «Il modo più semplice di rifiutare qualsiasi concessione all'oro è di possederne»³², scomoda qui, forse nel tentativo di nobilitare la sua “apoteosi del dollaro”, la figura classica di Erme, dio che nell'Olimpo greco presiedeva appunto ai commerci, agli scambi, al denaro, e proteggeva non solo i mercanti ma anche i ladri e i truffatori. Il profilo perfetto del volto della divinità raffigurata nella statua di Prassitele ritrovata nella cella del tempio di Era ad Olimpia, viene ripetuto più volte sul lato destro del quadro, accogliendo nell'ombra dell'orbita sopraccigliare l'immagine di Duchamp mascherato, come rammenta il titolo, da Luigi XIV, cioè accogliendo ancora una volta un camuffamento, proteggendo una truffa messa in opera da un impostore, come

appunto si dichiarava il grande artista francese incline, non meno di Dalì, al travestimento e alla moltiplicazione della propria personalità (pensiamo all'alter-ego femminile *R-rose Sélavy*), nonché alla mistificazione azzerante dell'arte. La successione dei profili del dio si semplifica così in un gioco di curve opposte che evoca le pieghe sinuose di una tenda leggerissima, le colonne tortili e, naturalmente, la "esse" del dollaro, così che tutta la parte centrale del quadro è mossa da un fascio di linee ondulate con effetti tridimensionali, che ricordano molto quelli della filigrana della banconote.

Nell'insieme, l'opera in questione appare particolarmente pesante e frammentaria, inserendosi nel novero delle prove non troppo convincenti dei decenni Sessanta e Settanta, dominate dall'esibizione virtuosistica delle nuove ricerche visive sulle tecniche dell'elaborazione dell'immagine messe a punto dall'Optical Art, e dall'esaltazione di temi epico religiosi dalla retorica piuttosto esteriore. Ciononostante, quadri come *L'apoteosi del dollaro*, *il Torero allucinogeno*, *La pesca del tonno* etc., pur apparendo accumulativi e disorganici, specie se confrontati con i capolavori sobri e compatti del periodo atomico realizzati nel decennio precedente, rivelano comunque una nuova attitudine, una nuova sintassi nella trascrizione dell'allucinazione paranoica o del teatro onirico: rispetto ai capolavori dipinti con la precisione del realismo fotografico e nati dall'intenzione di realizzare una "decalcomania del sogno", in cui gli oggetti, pur in preda alle metamorfosi più imprevedute e alle letture più ambigue, conservavano una chiara consistenza materiale che si esaltava nell'atmosfera raggelata e lirica dei panorami interiori, i quadri degli anni Sessanta-Settanta cercano attraverso l'indistinzione spaziale, l'affastellamento di figure sul piano, l'uso di stesure pittoriche più o meno dense o acquerellate, di rendere le sovrapposizioni, le intensificazioni, le

³¹ Id., *Diario di un genio*, op cit., pag.32.

³² Ibid., pag.32.

pause, le interferenze dei fenomeni fisiologici che articolano il pensiero inconscio, di cui trascrivono il corso temporale mediante dissolvenze quasi cinematografiche.

La testa dell'Erme prassitelico che, come abbiamo visto, avvia la serie di associazioni deliranti ne *L'apoteosi del dollaro*, era stata già raffigurata da Dalì, scolpita contro una lastra di marmo verticale liscia, quasi si trattasse di un rilievo, nell'affascinante quadro del 1945 *Mia moglie, nuda, che guarda il suo corpo diventare scale, tre vertebre di una colonna, cielo e architettura* (Fig.35). In questa composizione, il dio dell'inganno, del travestimento, della doppiezza presiede appunto allo sdoppiamento di Gala che, volgendo le spalle all'osservatore, assiste alla metamorfosi architettonica che si compie sullo sfondo, e che la trasforma in un fantastico e colorato padiglione con volte a vela e volute decorative, in corrispondenza dei riccioli dei capelli, di gusto vagamente barocco o liberty. Alla donna è accostato un fiore di tarassaco, o soffione, forse come simbolo di evanescenza e transitorietà delle forme, che ripete con il suo esile stelo il contorno della schiena. Di fronte all'opera, vengono in mente le belle righe che Dalì dedica alla donna amata nella *Vita segreta*:

«Gala è composta dalle divine attitudini [...] che, traducendo i contorni architettonici di un animo perfetto, si cristallizzano nelle linee della carne, nella superficie della pelle, nelle spume marine di gerarchie privatissime e, classificate, schiarite d'un delicatissimo alitare di sentimenti, si induriscono, si organizzano, e si fanno architetture umane. Così io posso dire che Gala, seduta, rassomiglia perfettamente al tempietto di Bramante presso la chiesa di San Pietro in Montorio, a Roma, perché ha la stessa grazie di atteggiamento.»³³.

Se nelle opere sino ad ora analizzate il gusto citazionista daliniano si indirizzava a testimonianze della statuaria ellenistica, il meraviglioso quadro del 1954 *Scomposizione rinocerontica dell'Ilyssos* (Fig.36), virtuosistico capolavoro del periodo atomico, scomoda invece una delle figure modellate da Fidia per il frontone occidentale del Partenone, appunto la personificazione del fiume omonimo che scorre a sud dell'Acropoli di Atene, rappresentato dal grande scultore greco con l'intento di

localizzare precisamente la gara tra Atena e Poseidone per il possesso dell'Attica scolpita accanto. La figura daliniana riprende così il bellissimo marmo classico conservato oggi al British Museum di Londra, e di cui il maestro surrealista possedeva una copia in gesso, presentando il nudo virile disteso, dalle forme atletiche e al tempo stesso fluide, in sospensione sulla baia di Cadaqués, di cui si riconosce all'orizzonte la scogliera che ne marca l'entrata. La muscolatura del personaggio fidiaco, come levigata delicatamente dall'acqua (Ilisso era non a caso un fiume), ha suggerito a Dalì quasi lo scioglimento di alcuni particolari anatomici, ad esempio i pettorali e il costato destro, combinato con la consueta frammentazione atomica dei volumi, che qui interessa soprattutto le gambe e il panneggio che ricade sul braccio sinistro, ridotti al volo gravitazionale di elementi cuneiformi affini al corno di rinoceronte. La sospensione della materia sorpresa dall'esplosione atomica non si arresta alla sola scultura classica ma, con una trovata davvero mirabile, si estende all'intera massa della distesa marina, che appare come sollevata dal fondo, su cui proietta un'ombra luminescente, come già accadeva nella *Leda atomica* del 1949. Efficacissimi appaiono i fasci cuneiformi non solo nella delineazione dei muscoli delle gambe, ma soprattutto nel panneggio a destra, perché la combinazione dei filamenti plastici e dei vuoti che li separano sembra nata quasi da una spontanea corrosione, da un prosciugamento del panneggio stesso, con il minuto oggetto delle pieghe alternato agli incavi profondi, che può essere stato suggerito a Dalì anche dalle splendide figure femminili (forse Hestia, Dione e Afrodite) scolpite da Fidia per il frontone orientale, e che appaiono ricoperte da vesti con un minutissimo movimento di groppi, vera anticipazione del cosiddetto "panneggio bagnato" prassitelico di gusto ellenistico.

³³ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op.cit., pag.14.

Distinguiamo poi nella figura daliniana la struttura nitida di un cubo, parzialmente visibile nell'apertura che svuota i pettorali, ispirata allo studio dei corpi geometrici regolari del matematico Luca Pacioli e di Piero della Francesca e allusiva forse alle analoghe ricerche sulla perfezione delle figure geometriche e sulla loro euritmia rispetto alle proporzioni umane condotte in età classica, in base alle quali il tetraedro sarebbe stato il modello delle forme "tetragone" della scultura fidiaca; e più in basso, oltre l'ombelico e l'addome, resi con un modellato più fluido rispetto all'originale, i testicoli, che Dalì rende piuttosto vistosi, confermando l'insistenza ossessiva su questo particolare che emerge nelle annotazioni del *Diario di un genio* relative all'anno 1953, durante il quale il quadro fu elaborato. Da queste righe apprendiamo infatti con sorpresa, e in certo senso con irritazione, che l'opera così felice che stiamo analizzando è stata realizzata quasi come esercizio pittorico preparatorio per il *Corpus hypercubus*, l'impressionante crocifissione a cui Dalì stava lavorando contemporaneamente all'Ilisso; il maestro, preoccupato di non possedere una tecnica abbastanza efficace per portare a termine questa sua moderna pala d'altare, cercava di superare le difficoltà incontrate nel corso del lavoro dedicandosi alla riproduzione del torso di Fidia. Ma, a ben vedere, quelle difficoltà erano non tanto di ordine tecnico, quanto di carattere psicologico, nascevano da un momentaneo complesso di inferiorità dell'artista rispetto al capolavoro che dalle sue mani avrebbe dovuto prendere vita; ecco allora che l'interesse per l'Ilisso si indirizza in particolare ai suoi genitali, a quei testicoli che il pittore si impegna a riprodurre perfettamente, a possedere completamente con la propria pittura, in una specie di gesto scaramantico:

«Poiché ho paura di iniziare una cosa nuova, tanto la pittura del mio «Corpus hypercubus» è perfetta, ho un'idea tipicamente daliniana. La mia paura è un difetto di testicoli. [...] Così mi sono dedicato nel pomeriggio a due cose molto diverse eppure coerenti fra loro: i testicoli del torso di Fidia e l'ombelico dello stesso torso. Risultato: non ho quasi più paura!»³⁴.

³⁴ Ibid., pag. 93.

E poco più oltre:

«Il segreto più ri-segreto è che il pittore più famoso del mondo, che sono io, non sa ancora come si fa a dipingere. Tuttavia sono vicinissimo a saperlo, e d'un sol colpo dipingerò un quadro che supererà quelli antichi. Insisto sui testicoli di Fidia per riacquistare coraggio... Oh, se non avessi paura di dipingere! Ma in fin dei conti desidero che ogni colpo di pennello raggiunga l'assoluto e dia l'immagine perfetta dei testicoli della pittura, testicoli che non sono i miei.»³⁵.

Dunque, l'artista riviveva, di fronte alle perplessità avvertite rispetto all'efficacia della sua tecnica, il pregiudizio atavico che inevitabilmente trasferisce l'inattitudine pratica, l'inadeguatezza ad una specifica mansione, all'impotenza sessuale, alla mancanza dei genitali, cioè all'impossibilità di generare. Dietro il grossolano gioco di parole, dietro il volgare gesto scaramantico, si legge l'autentico terrore che la sterilità dell'artista sia una conseguenza (o una causa) della sterilità dell'uomo, si insinua l'autoconsapevolezza della propria mancata maturità sessuale, della propria inadempita identità psichica.

L'*Atleta cosmico* (Fig.37) del 1968, indietreggia ancora di più nella storia dell'arte greca, risalendo ad una fase di poco precedente la magnifica "età dell'oro" di Pericle, durante la quale Fidia aveva operato; il quadro, infatti, ci presenta una riproduzione del celeberrimo Discobolo di Mirone, opera ancora legata allo stile severo, qui trasposto in un inquietante anfiteatro dai bagliori rossastri quasi infernali. Come la Venere del *Torero allucinogeno*, la statua si innalza enorme contro una fuga di arcate e possenti imbotti, suggerite dagli acquadotti e dalle basiliche romane, e le sue dimensioni colossali sono ancor più enfatizzate dalle minuscole figure che si muovono ai suoi piedi, in procinto di entrare nel corpo cavo della scultura, reso praticabile da scalinate e gallerie interne: attorno al piede più arretrato del discobolo si avviluppa infatti una scala elicoidale che termina in una fessura aperta nel tallone, una porta che si presume dia

³⁵ Ibid., pag.99.

accesso agli ambienti scavati al suo interno, di cui intravediamo degli scorci nelle aperture del polpaccio, e più su, nella galleria ad archi lungo il costato e i pettorali.

La tensione saliente della statua ha dunque suggerito a Dalì la sua trasformazione in rampa di lancio, in scalinata per l'ascensione, trasformando il Discobolo in una sorta di architettura figurata di un mondo ultraterreno, anzi di un vero e proprio Inferno, almeno a giudicare dalla luce infuocata che pervade tutta la landa sottostante e accende dal basso di lampi rutilanti i particolari anatomici dell'atleta, secondo un'illuminazione teatrale drammatica e spaventosa, memore degli antri infernali cinquecenteschi dipinti da Domenico Beccafumi, nonché dalle scene notturne fosche e minacciose di Füssli e Blake. La visionarietà della tela daliniana è infatti molto vicina a quella dei pittori del "sublime" preromantico, tanto da configurare l'immagine come una sorta di percorso ascetico verso l'altezza dell'ideale: sulla schiena tesa del Discobolo, infatti, sale una scala elicoidale di nuvole su cui transitano delle figure fantasmatiche (angeli, geni dell'ispirazione, tedofori che innalzano le torce), quasi come nella biblica scala di Giacobbe, raffigurata tra l'altro proprio da William Blake in un acquerello conservato al British Museum di Londra, che presenta suggestive affinità di composizione e di atmosfera con la tela di Dalì.

Queste figure spettrali si elevano verso una presenza celeste, rappresentata dal disco che emana un chiarore lattiginoso e livido, verso un Paradiso di fredda luce lunare, contrapposto al fiammeggiante Inferno sottostante. E, si direbbe, lo spirito classico, il suo ideale di perfezionamento ottenuto grazie alla *paideia*, all'educazione del corpo e delle facoltà razionali, e lo spirito cristiano, volto alla trascendenza mistica, all'ascesi della grazia divina, che intrecciandosi costituiscono il motivo principale suggerito del quadro, trovano la loro acme comune nel fatto che l'astro luminoso, la luan piena verso cui si muovono (o da cui discendono) gli spettrali personaggi ultraterreni, la fonte della

luce divina, altro non è che il disco che l'atleta si accinge a lanciare oltre quell'arena infernale, oltre gli inferi della condizione umana. Facendo del disco lunare il disco degli esercizi ginnici, in cui per lo spirito greco si manifesta tutta la consapevolezza di essere al mondo per trascendere il mondo, il Discobolo daliniano celebra l'accordo tra l'antropocentrismo classico e il misticismo cristiano, tra la perfezione estetica e l'elevazione spirituale: lanciando il suo disco, l'"atleta cosmico" si lancia nella perfezione incorruttibile dell'Iperurano.

La nascita di Venere dalle acque. Botticelli

Abbiamo iniziato il nostro *excursus* nel citazionismo daliniano partendo dalle impreviste alterazioni cui l'artista ha sottoposto l'immagine della Venere di Milo; un altro simulacro della dea, quello cioè della Venere nascente dal mare, della Venere Anadiomene, ci introduce all'analisi dei rapporti tra il surrealismo di Dalì e l'ideale classico, non più direttamente attinto dalla statuaria greca, ma recuperato attraverso la lettura già mediata elaborata dalla cultura umanistica del Quattrocento italiano. L'interpretazione spiritualistica del mito, filtrato dalla cultura neoplatonica fiorentina, aveva trovato, come è ampiamente noto, una delle sue espressioni figurative più compiute nelle allegorie dipinte da Sandro Botticelli che, richiamandosi puntualmente ai testi di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola, offrivano quasi la visualizzazione di una storia atemporale dello spirito attraverso icone e simboli di significato universale. Così, un'importante gruppo di quadri daliniani, tra cui si annoverano molti dei capolavori del periodo atomico, appare riconducibile alla celeberrima *Nascita di Venere* dipinta da Botticelli nel 1485 e conservata agli Uffizi di Firenze, per la ripresa

enigmatica e sotterranea di un elemento di spiccata valenza simbolica, l'acqua, appunto, e con essa la nascita dal mare, che il maestro catalano trasferisce con disinvoltura dall'iconografia pagana a quella cristiana, quasi a voler rimarcare la contiguità di queste due tradizioni culturali, in un rinnovato sincretismo spirituale umanistico.

Il volo sospeso e armoniosamente regolare di "atomi" su cui si proiettano con magnifico virtuosismo le fattezze di Gala nello stupendo *Galatea dalle sfere* (Fig.38) del 1952, assume come scenario naturale la vastità luminosa e tranquilla delle distese marine; il volto malinconicamente reclinato verso la spalla sinistra, le ciocche di capelli che ne accompagnano il moto perdendosi nell'aria come rivoli d'acqua, il collo allungato e curvo di struggente e mesta eleganza riprendono le forme della Venere botticelliana, ribaltandole in modo speculare. Ma a suggellare il legame tra la due opere, anche in assenza di più specifici attributi iconografici che indizino l'identificazione Gala/Venere, è proprio l'elemento di maggiore risonanza simbolica, il mare appunto, panorama prediletto di tante apparizioni daliniane, e che pure, qui, è stranamente non inquadrato dalle quinte rocciose della Costa Brava. Siamo indotti a pensare ad un'omissione significativa: Dalì sembra quasi voler sottolineare come questo straordinario quadro si ponga idealmente al vertice di una serie analoga in cui il mare non va interpretato solo come lo scenario consueto delle proprio teatro onirico, non trattandosi dell'orizzonte della baia di Port Lligat, e dunque dell'orizzonte dell'infanzia costantemente rievocato come soglia di un'esperienza originaria, ma di un'immagine ancor più assoluta, più essenziale, radicata nell'apparato simbolico di ogni uomo, prima ancora che nella mitologia personale dell'artista. Come nell'illustre precedente rinascimentale, il mare è qui un prototipo universale, è l'acqua che genera la vita, di cui l'amore e le bellezze, simboleggiati da Venere, costituiscono gli elementi della perpetuazione e, dunque, dell'eternità. L'acqua è il liquido amniotico dove si compie il

miracolo della vita, la fonte della materia che la scienza ha attualmente svelato con la scoperta della fissione atomica e delle catene dell'acido desossiribonucleico. Per questo su quel mare Dalì innalza la prodigiosa visione di Gala scomposta in sfere, facendo del proprio personale oggetto d'amore la nuova Venere nascente, la nuova divinità della mistica nucleare, la nuova reggitrice della materia vitale del mondo agli esordi dell'era atomica.

Abbiamo alluso al valore di capostipite che l'opera succitata assume nell'arco della produzione daliniana: e infatti, il mare come significante di un momento inaugurale, quello in cui la vita svela il suo segreto principio, costituisce lo sfondo dei più importanti quadri del periodo atomico, accompagnando tanto i travestimenti pagani di Gala, quanto quelli cristiani: se nella *Leda atomica* del 1949 l'evocazione si rivolge ancora al mito classico, effigiando la madre dei Dioscuri nati da un uovo, nelle due versioni della *Madonna di Portlligat* del '49 e del '50, che recuperano la tipologia della "Madonna in trono", nonché nell'*Assumpta corpuscularia lapislazzulina* del '52, Gala appare come la Vergine Maria, dunque come la madre per eccellenza che, mettendo al mondo Cristo, avvia una nuova era per tutta l'umanità.

Il *Ritratto di Gala con sintomi rinocerontici* (Fig.39) del 1954 ripete gli stessi elementi della *Galatea dalle sfere*, ma, per così dire, umanizzando la composizione: in accordo con lo sfondo, tornato a rappresentare chiaramente gli scogli di Portlligat, anche il volto della donna non appare atomizzato ma nettamente definito da quella pittura accademica e meticolosa in cui il maestro eccelleva. Solo il collo è qui scomposto in frammenti "rinocerontici", cioè in unità volumetriche che seguono la curva logaritmica proprio come accade – almeno secondo Dalì - nel corno del rinoceronte, mentre il viso di Gala che guarda l'osservatore, sereno e disteso in un sorriso, non ha più la malinconica ritrosia dell'icona, come nell'opera del '52. Non è più (o non è ancora) il

momento del miracolo che sospende il tempo e frantuma la materia, ma quello del suo presentimento, del suo “sintomo” iniziale, come appunto recita il titolo.

Del 1956 è un quadro che raffigura uno statuario corpo acefalo contro una distesa oceanica racchiusa in basso dal contorno di un’immensa conchiglia: è ancora una versione della *Nascita di Venere*, cui Dalì dà il titolo, apparentemente assurdo, e in realtà duplice e allusivo, di *Chair de poule rinocérontique*, ovvero, alla lettera, *Carne di gallina rinocerontica* (Fig.40); la materia di questa apparizione divina è carne “rinocerontica”, perché ridotta ai principi matematici elementari e perfetti della curva logaritmica, e di gallina, perché presumibilmente nata da un uovo. Ma in realtà, poiché in francese “chair de poule” è espressione idiomatica, corrispondente al nostro “pelle d’oca”, il titolo si riferirebbe appunto al brivido primordiale provato dalla divinità emergente dalle acque a contatto con l’atmosfera terrestre. L’uovo, invece, rappresenta un altro elemento generatore primario, il principio da cui tutto nasce, a cominciare dallo spazio che da esso si genera quasi per dilatazione esplosiva della convessità del guscio, e che su di esso si commisura; con allusione a questo significato Piero della Francesca, pittore non meno compenetrato di Botticelli nella cultura umanistica vagamente esoterica del secolo, ma di indirizzo più matematico e pitagorico, aveva posto sulla testa della Madonna e dei santi che le fanno corona nella celeberrima Pala di Brera un uovo sospeso ad una solenne abside conchigliata. E proprio questi due elementi vengono citati da Salvador Dalì in entrambe le versioni della *Madonna di Portlligat*, secondo una continua trasmissione di simboli e attributi iconologici che sincreticamente attribuisce l’uovo di Galatea alla Madonna in trono, e da questa lo trasferisce a Venere, che cede a sua volta alle altre due figure lo sfondo marino e la conchiglia.

Abbiamo sottolineato, nell’analisi di questa “serie”, che il mare assumeva il valore di soglia soprannaturale per figurazioni che traevano il loro statuto superiore e divino dalla

narrazione del mito o della religione; ma c'è una terza forma di perfezione assoluta, una terza fonte di immortalità, che poggia le proprie fondamenta sull'arte stessa e sul suo divenire storico, cui Dalì dà l'onore di una rappresentazione analoga: quello dell'ideale estetico della pittura rinascimentale, quello del classicismo universale, quello della "perennità dell'acanto". Nella *Nascita di una divinità* (Fig.41) del 1960 ritroviamo il consueto metafisico paesaggio d'acqua e rocce davanti al quale si delinea l'apparizione del volto colossale di un personaggio femminile sconosciuto che, per una volta, misteriosamente, si sostituisce all'onnipresente Gala. Il volto ha proporzioni raffaellesche, con un ovale delicato in cui si disegnano gli occhi languidi e sognanti, la nuca nascosta da una fascia turchese e il margine della scollatura richiamano la resa dei costumi dei personaggi biblici nella pittura rinascimentale; ma i lineamenti splendidamente resi attraverso filamenti liquidi che s'immedesimano con le ombre degli archi sopraccigliari per sfaldarsi sulla fronte, sulle gote e sul petto, dove la luce avrebbe rischiarato le superfici riflettendosi, ricostruiscono volumi possenti, segnano lo sguardo pensosamente severo e il protendersi, insieme sdegnoso e sensuale, delle labbra. Dunque, tratti della volitiva terribilità michelangiolesca si fondono, stemperandosi, nelle tenui fattezze raffaellesche: la divinità di cui Dalì celebra qui l'avvento è quella nata dalla fusione degli ideali estetici assoluti dei due più grandi pittori del classicismo rinascimentale.

Il Rinascimento

Il recupero del repertorio iconografico tradizionale, perseguito programmaticamente a partire dalla fine degli anni Quaranta, culmina con la pubblicazione nel 1951 del

Manifesto mistico: nelle sue righe si sancisce espressamente il nuovo corso della pittura daliniana, conseguente ad una crisi spirituale dell'artista, al suo avvicinamento alla religione cristiana, all'esigenza del ripristino dello statuto sacro dell'arte, congiunto ad un rinnovato interesse per le scienze naturali e per la fisica che, prima con la scoperta della fissione atomica, poi con quella dell'acido desossiribonucleico, sembravano aver individuato i segreti più reconditi della materia, della sua coesione interna e della sua dissociazione, della sua conservazione e della sua metamorfosi organica. La coincidenza di questi temi, l'approccio estetizzante ed intellettualistico al cattolicesimo, la deificazione della bellezza e il culto religioso della forma, nonché il riconoscimento della prossimità tra ricerca artistica e analisi scientifica, portano inevitabilmente il pittore a confrontarsi con i capisaldi culturali del Rinascimento maturo, con quella magnifica età dell'oro che in Italia, e soprattutto a Roma, nei primi trent'anni circa del Cinquecento, aveva visto realizzarsi l'accordo armonioso tra arte e fede, tra sensibilità classica e spiritualità cristiana, tra edonismo e misticismo, tra bellezza e potere; quell'età che, assumendo e rinnovando l'ossequio umanistico alla cultura degli antichi, affermava però orgogliosamente il genio e la grandezza dei contemporanei, la necessità di precipitare entusiasticamente il passato nel presente del nuovo secolo, dominato, e non solo in campo artistico, dalle figure sovrumane di Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Ci accorgeremo poi, nel corso della nostra analisi, di come quell'ideale di classicismo universale verrà da Dalì più inseguito che realmente raggiunto, come quell'armonia perfetta del dogma accettato dalla ragione non come suo limite ma come suo coronamento, si accompagni ancora, nella produzione del pittore, agli insopprimibili fantasmi dell'uomo novecentesco, al vertiginoso relativismo, alla disillusione scettica, all'angoscia esistenziale, accompagnati dalle fobie consuete e dai deliri inconsci di carattere personale; ma certo, la posizione ottimistica dell'artista negli

anni Cinquanta traduceva un diffuso sentimento di sollievo del mondo occidentale per la fine della Seconda Guerra Mondiale, l'avviata ricostruzione, la ripresa economica, nonché un entusiasmo ormai irrefrenabile per le scienze e la tecnologia che, sebbene avessero mostrato con l'esplosione atomica su Hiroshima nel '45 il loro aspetto più devastante e distruttivo, aprivano tuttavia innegabili scenari di progresso e miglioramento.

Tutto ciò porta dunque Dalì a recuperare la fede nelle potenzialità dell'uomo, nel suo accordo con il cosmo, di cui la persona umana diviene nuovamente l'elemento ordinatore, contro l'incertezza della sua collocazione professata dall'Esistenzialismo; Dalì, insomma, ripristina l'antropocentrismo platonico rinascimentale, tanto che nel 1965 scrive:

«la totalità dell'universo [...] concorre a produrre quanto c'è di più perfetto nel Cosmo, l'essere umano, e la parte più perfetta dell'essere umano, l'occhio, e dall'occhio la pittura a tre dimensioni»³⁶,

dichiarazione significativa perché non solo risarcisce l'individuo di tutta la sua dignità e centralità, ma sottolinea in lui la vista come strumento di conoscenza razionale, e riconosce nella visione prospettica secondo le leggi cristalline ed obiettive della geometria il mezzo privilegiato di riproduzione e sistemazione del mondo, proprio come avveniva nelle parole dei trattatisti studiosi di prospettiva ed ottica dell'Umanesimo quattrocentesco italiano.

Leonardo

L'osmosi tra arte e scienza che Dalì realizza in modo sempre più serrato a partire dagli anni Cinquanta, richiama in modo inderogabile la figura di Leonardo da Vinci, senza

³⁶ S. Dalì, *Riassunto di storia e di storia della pittura* (1965), in *Sì*, op. cit., pag.352.

dubbio il più poliedrico tra i geni rinascimentali, la cui personalità, come è noto, esorbita magnificamente dallo specifico campo delle arti figurative per toccare i domini più disparati dell'ingegneria, della fisica, della biologia, della riflessione filosofica etc. Leonardo inaugura il Cinquecento non solo elaborando i primi esempi pittorici di stile rinascimentale maturo, ma anche sradicando definitivamente la ricerca scientifica dagli schemi obbligati di carattere aristotelico-scolastico di derivazione medievale, mettendo a punto un metodo di analisi eminentemente empirico fondato sulla verifica, dunque sull'osservazione costante della natura, osservazione che è lucida e spregiudicata e insieme emotiva e lirica. Risiede forse proprio in questo aspetto la motivazione più profonda dell'interesse di Dalì per Leonardo: il maestro rinascimentale studiava analiticamente i fenomeni naturali per coglierne i più segreti processi, muovendo l'intelletto umano all'unisono con le energie e le dinamiche della natura, sicché l'osservatore stesso si scopriva parte di quelle dinamiche, si riconosceva come prodotto di uno stadio di quel generale processo di trasformazione e di metamorfosi costante; analogamente, Dalì affonda con gli strumenti della scienza moderna (la fisica, la genetica e ancor prima, ovviamente, la psicanalisi) nel magma del mondo esterno, per accorgersi che quel magma scorre dentro di noi, che ciò che credevamo Altro da noi coincide con la nostra dimensione più profonda e originaria, che – per dirla con Lacan - in noi, «l'inconscio è il discorso dell'Altro». E come Leonardo mirava alla fusione più intima della finitezza del soggetto umano con l'infinito del cosmo naturale, così Dalì si immerge nel flusso della “materia metamorfica” scoprendo che quel flusso lo attraversa, e che distrugge la forma umana per tramutarla in fiore, in crisalide, in colata lavica.

D'altronde, lo stesso Dalì riconosce in Leonardo quasi l'iniziatore del metodo paranoico-critico, cioè dell'individuazione e oggettivazione di immagini corrispondenti al desiderio dell'osservatore in forme imprecise e dalla lettura ambigua: nel già

menzionato scritto *Dalì, Dalì!* del 1939, il pittore, dopo aver ribadito che «Il «fenomeno paranoico» (delirio di interpretazione sistematica) è consustanziale al fenomeno umano della vista»³⁷, traccia quasi una storia delle immagini doppie che annovera, accanto alle pitture rupestri preistoriche, suggerite dalle stesse rugosità della roccia, e alle figure riconosciute per gioco nelle nuvole e ricordate dal commediografo greco Aristofane, alcuni appunti del maestro rinascimentale fiorentino, sicché:

«Leonardo da Vinci si è rivelato un autentico innovatore della pittura paranoica, raccomandando ai suoi allievi di ispirarsi, con una particolare disposizione di spirito, alle forme imprecise delle macchie di umidità delle crepe dei muri; potevano così veder sorgere immediatamente sotto i loro occhi, dalla massa confusa e amorfa, i contorni precisi del tumulto viscerale di un immaginario combattimento equestre.»³⁸.

Nello scritto del 1942 *Mimetizzazione totale per guerra totale*, che risente della drammatica esperienza bellica contemporanea e presagisce l'imperialismo americano di cui l'artista si farà convinto assertore nel Dopoguerra, Dalì ritorna su questo tema, riportando gli esempi precedenti (le nuvole di Aristofane e le macchie di Leonardo) e concludendo che:

«Quelle stesse nuvole e macchie di umidità di un vecchio muro, avevano provocato le allucinazioni della mia infanzia»³⁹.

L'intelligenza da parte di Dalì dell'opera di Leonardo è attestata inoltre dalle notevoli riflessioni elaborate dall'artista intorno al simulacro della pittura leonardesca, anzi, della pittura *tout-court*, quel ritratto femminile noto come la *Gioconda*, divenuto il “quadro” per antonomasia di tutta la storia dell'arte. E si tratta di riflessioni di carattere psicanalitico che sono state certamente suggerite al pittore catalano dalla lettura del saggio che Freud aveva dedicato nel 1910 al maestro fiorentino⁴⁰, ma che soprattutto risentono della dissacrante operazione dadaista condotta da Marcel Duchamp ai danni

³⁷ S. Dalì, *Dalì, Dalì*, (1939), in *Si*, op. cit., pag.302.

³⁸ *Ibid.*, pag.302.

³⁹ *Id.*, *Mimetizzazione totale per guerra totale* (1942) in *Si*, op. cit., pag.315.

del capolavoro rinascimentale. Com'è noto, il grande artista francese, intimo amico di Dalì a cui sembra aver rivelato la propria ossessione per la dinamica del desiderio ridotta a meccanismo automatico e per la sospirata identificazione, o mutua sostituzione, tra elemento maschile ed elemento femminile, dissimulata nell'intero arco della sua opera, aveva realizzato nel 1919 un "ready-made rettificato", cioè un oggetto "bell'è fatto", elevato (o abbassato) a dignità artistica dal semplice prelevamento deciso dall'autore. In questo caso l'oggetto era semplicemente costituito dalla riproduzione della *Gioconda*, mentre l'intervento di Duchamp consisteva solo nell'aggiunta di un'irriverente paio di baffetti e di una barba allo sfuggente e ambiguo volto leonardesco, il tutto accompagnato dalla scritta "L.H.O.O.Q.", che, letta di seguito lettera per lettera dà in francese una frase omologa a "Elle a chaud au cul". Senza addentrarci nella complessa area di possibili significati istituiti dalla sconcertante immagine di Duchamp, destinata presto a divenire quasi più famosa dell'originale che l'aveva ispirata, vogliamo qui sottolineare come essa, stravolgendo all'apparenza il capolavoro di Leonardo, non aveva che esplicitato quell'ambiguità sessuale che da sempre ne costituisce una delle principali attrattive. La Gioconda con i baffi è infatti il risultato dirompente di una riflessione - tutta dadaista, certo, e perciò sempre in bilico tra profondità ermetica e non-senso gratuito - sul valore androgino di Monna Lisa, sul segreto della sua perfezione fondata sulla fusione di maschile e femminile, sulla sua misteriosa *conciliatio oppositorum*, ottenuta quasi mediante un processo alchemico, una sublimazione attraverso il fuoco, di cui l'acrostico del titolo è il parodistico e triviale testimone.

Nell'articolo *Perché attaccano la Gioconda*, pubblicato su *Art news* nel marzo del 1963, Dalì, da parte sua, rilegge con grande intelligenza l'operazione dissacrante dell'amico Duchamp, nel tentativo di spiegare come mai

⁴⁰ S Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), in *Opere*, vol.6, Bollati Boringhieri,

«*La Gioconda* – un «semplice ritratto» dipinto dal più complicato e più ambiguo di tutti gli artisti – abbia avuto il potere unico in tutta la storia dell’arte, di provocare le più violente e diverse forme di aggressione.»⁴¹;

aggressioni che, continua Dalì, si dividono tra quelle indirette, intellettuali, perpetrate dagli artisti che hanno voluto desublimare questa grande icona della pittura e irridere l’ammirazione consolidata e meccanica che il pubblico le rivolge, e quelle dirette, realizzate da anonimi, che hanno mirato alla distruzione effettiva dell’opera, alla sua cancellazione materiale attraverso il furto o le lesioni. Entrambe queste forme di aggressione, afferma acutamente l’autore, sono però riconducibili ad una matrice comune, cioè l’intuizione del carattere di archetipo psichico che *Monna Lisa* rappresenta, l’oscuro presentimento del suo fortissimo valore di significante inconscio materno, svelato da Freud nel succitato saggio su Leonardo, per cui l’aggressione alla *Gioconda* si traduce sempre nella regressiva aggressione alla madre, per come questa è percepita nelle fantasie infantili come oggetto unico d’investimento affettivo ambivalente. Con riferimento all’intervento derisorio di Duchamp, Dalì scrive allora:

«Dada ricerca l’anale zona erogena della *Gioconda*; e pur accettando «l’agitazione termica» della Madre, come un’opera d’arte, si ribella contro la sua idealizzazione, mascolinizandola. Dada dipinge i baffi del padre sulla *Gioconda* per assicurarsi il suo aiuto nella denigrazione dell’arte.»⁴².

Dalì si sofferma poi sulle « «aggressioni ingenuie» dirette contro *La Gioconda*, con riferimento alla rivelazione freudiana della libido di Leonardo e alle sue visioni subconsce e erotiche nei confronti della madre»⁴³, sottolineando le possibili reazioni di un osservatore comune di fronte al capolavoro rinascimentale:

«un figlio, semplice e ingenuo, inconsciamente innamorato di sua madre, sconvolto dal complesso di Edipo, visita un museo. Per questo ingenuo [...] il museo è l’equivalente di una casa pubblica; casa pubblica, in altre parole, bordello; e la rassomiglianza è rafforzata dall’abbondanza di oggetti erotici che vi trova: nudi, sculture scandalose, Rubens. In una così sensuale e libidinosa promiscuità, il figlio edipico

Torino 1974, pagg.207-284.

⁴¹ S. Dalì, *Perché attaccano La Gioconda* (1963) in *Sì*, op. cit., pag.346. L’autore aveva già trattato questo tema in *Diario di un genio*, op.cit., pagg.137-138.

⁴² *Ibid.*, pagg. 346-347.

⁴³ *Ibid.*, pag.347.

scopre con stupore un ritratto della propria madre, trasfigurata dall'estrema idealizzazione femminile. Sua madre qui! E quel che è peggio, sua madre gli sorride in modo ambiguo che in un contesto simile, non può che apparirgli equivoco e spregevole. L'aggressione è la sola risposta possibile a un simile sorriso; a meno che egli non rubi piamente il quadro per sottrarlo allo scandalo e alla vergogna dell'esposizione in una casa pubblica.»⁴⁴.

L'efficacia con cui l'autore procede nella ricostruzione dei meccanismi inconsci che la Gioconda produce in chi l'osserva, non può non suggerire che lo stesso Dalì avesse sperimentato quei meccanismi, avesse condiviso quella dinamica psichica, ovviamente in modo consapevole e culturalizzato, guidato in questa elaborazione dal saggio di Freud. In *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, il padre della psicanalisi, d'altronde, non soltanto aveva fornito una interpretazione del capolavoro del Louvre, ma anche tentato una ricostruzione della personalità del maestro fiorentino che, veritiera oppure no, si potrebbe adattare facilmente anche a Dalì. Freud spiega infatti la continua e inappagabile curiosità di Leonardo rispetto ai più svariati fenomeni naturali, come continuazione delle ricerche sessuali infantili, cioè di quella fitta rete d'indagini sulla nascita, sulla presenza del feto all'interno del corpo materno, sull'atto sessuale, che i bambini, soprattutto quelli più dotati intellettualmente, attraversano a partire circa dall'età di tre anni:

«Qualche tempo dopo il declino dell'esplorazione sessuale infantile, l'intelligenza irrobustita, memore dell'antico legame, offre il suo aiuto per eludere la rimozione sessuale, e l'esplorazione sessuale repressa fa ritorno dall'inconscio come rimuginare ossessivo, certamente deformata e non libera, ma abbastanza forte da sessualizzare il pensiero stesso e da colorire le operazioni intellettuali con il piacere e con l'angoscia propri degli autentici processi sessuali. L'indagare diventa allora un'attività sessuale; ma l'inconcludenza tipica dell'esplorazione infantile, si riproduce anche qui, giacché questo rimuginare non ha mai fine e la sensazione intellettuale di aver trovato la soluzione agognata si sposta sempre più lontano.»⁴⁵.

A proposito di Leonardo, Freud ipotizza una variante della dinamica sopra descritta, causata dalla sublimazione della pulsione sessuale, anziché dalla sua rimozione, e afferma:

⁴⁴ Ibid., pag. 347.

⁴⁵ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, op. cit., pag.226.

«Dopo un periodo infantile di curiosità al servizio di interessi sessuali, egli sarebbe riuscito a sublimare la maggior parte della sua libido in una spinta alla ricerca: ciò costituirebbe il nucleo e il segreto del suo essere.»⁴⁶;

per concludere più avanti che: «L'ardimento e l'autonomia della sua successiva indagine scientifica presuppongono l'esplorazione sessuale infantile non inibita dal padre, prolungata a patto di escludere la sessualità»⁴⁷

Se, come dicevamo, questo tipo di ricostruzione è plausibile e corretta, essa si sposerebbe – *mutatis mutandis* – anche alla personalità di Dalì, la cui infanzia fu segnata da un'analogha brama di ricerca, da una curiosità ossessiva per le forme naturali, dalla tendenza, già paranoica, a rintracciare connessioni assolutamente personali, eppure formalmente irreprensibili, tra fenomeni distanti tra loro, almeno secondo ciò che lo stesso artista racconta di sé nella sua autobiografia *La mia vita segreta*. Una ricerca spregiudicata, peraltro anche in questo caso non troppo ostacolata dal controllo delle figure genitoriali, soprattutto da quella del padre, allora amorevolmente connivente con le stravaganze del piccolo Salvador, e che già manifestava i segni di una sessualità precoce, espressa nelle forme regressive, perversamente polimorfe, dell'ossessione alimentare, dell'interesse scatologico, dell'autoerotismo, del sadomasochismo, dell'angoscia di castrazione.

Nelle pagine del suo scritto, poi, Freud si impegna a restituire quello che poteva essere stato il rapporto di Leonardo con la madre, rapporto marcato da un'edipismo mai superato e che lo avrebbe portato nella maturità ad una scelta omosessuale, espressione residuale di una sostanziale rimozione della sessualità, a partire dal ricordo d'infanzia che dà il titolo al saggio, riportato dallo stesso maestro rinascimentale nel Codex Atlanticus: Leonardo ricorda che, quando si trovava ancora in fasce, un nibbio si

⁴⁶ Ibid., pag.227.

⁴⁷ Ibid., pag.262.

sarebbe avvicinato alla sua culla e, aprendogli la bocca, vi avrebbe infilato la coda, percuotendola più volte nelle sue labbra, scena singolare che giustamente Freud considera una rielaborazione della pratica della cosiddetta “sunzione sensuale”, caratteristica dei mesi neonatali, poi trasformata nella fantasia della *fellatio* all’immaginario pene che il bambino, proiettando la propria struttura genitale, attribuisce al corpo materno. Attraverso raffronti iconologici con le rappresentazioni di divinità egizie (in realtà non pertinenti, dal momento che Freud, utilizzando un’errata traduzione in tedesco del testo di Leonardo, sostituisce con un avvoltoio il nibbio dell’originale), giunge però comunque ad una conclusione corretta, cioè all’individuazione dell’Ermafrodito, personaggio dal corpo femminile materno dotato però di fallo, come soggettivo e collettivo prototipo inconscio di perfezione:

«La mitologia può allora azzardare la spiegazione che il fallo aggiunto al corpo femminile significhi la forza creativa primigenia della natura, e che tutte queste figure di divinità ermafrodite esprimano l’idea secondo cui soltanto l’unione del maschile e del femminile può rappresentare degnamente la perfezione divina.»⁴⁸.

Leonardo così, nella Gioconda, recuperando un tema psichico personale e, insieme, un archetipo inconscio antropologico, avrebbe visualizzato l’esempio più celebre di Ermafrodito, l’emblema più enigmatico di ambiguità sessuale, scaturito dall’identificazione edipica da parte del bambino con l’*imago* inconscia della propria madre:

«Il familiare sorriso ammaliatore fa sospettare un segreto d’amore. Forse Leonardo ha superato con la forza dell’arte l’infelicità della sua vita amorosa, creando queste figure in cui la beata fusione della natura maschile con quella femminile rappresenta l’appagamento dei desideri del fanciullo infatuato della propria madre.»⁴⁹.

Alla luce delle complesse osservazioni sopra riportate, non ci stupisce allora il ritrovare i tratti di Monna Lisa in quell’impressionante e stratificatissimo amalgama di

⁴⁸ Ibid., pag.240.

⁴⁹ Ibid., pag.258.

fantasmi primordiali che s'innalza nel quadro *Monumento imperiale alla donna-bambino* (Fig.42), del 1929, dove su un diafano pavimento di pietre che sfuma all'orizzonte, un'ondata di materia liquescente fa torreggiare uno spaventoso assemblaggio di immagini simboliche inconsce, una sorta di monumento totemico, come appunto recita il titolo. Partendo dall'angolo in basso a destra, dove una curiosa figura vagamente antropomorfa, dalle gambe scheletriche e con il busto costituito di assi di legno incurvate come lo scafo di una nave, s'inchina innanzi alla strabiliante costruzione, vediamo affiorare dal "monumento", tra le altre, immagini di rovine classiche accompagnate dai cipressi de *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, un torso femminile voluttuosamente abbandonato e dalla pelle a tratti scorticata come un intonaco, che mostra un seno e poggia su una sorta di grande fiore pietrificato, tradizionale simbolo sostitutivo dei genitali, poi una serie di mani, teste e altri particolari anatomici più o meno accennati, come disciolti nel magma di questa apparizione. Più in alto si accampa un gruppo di quattro volti, tra cui quello di un gatto, dagli occhi orrendamente sgranati, illuminati da una luce lampeggiante: si tratta di un gruppo familiare, che ritorna anche in altre opere degli stessi anni, in cui Dalì trasfigura i membri della sua famiglia intenzionati a divorare il piccolo Salvador (!), tanto che il personaggio barbuto vicino al gatto, raffigurante il padre, stringe tra i denti, scoperti da un sorriso invasato, una scheletrica mano. Completa in alto l'apparizione una testa, dissimulata nella materia liquescente, che si porta le mani agli occhi imitando un volto situato più in basso accanto al torso femminile succitato, in un gesto di costernazione, di vergogna, di disperazione, mentre sulla destra, come in concrezioni rocciose nate l'una dall'altra e connesse tra loro da sottili istmi che abbiamo più volte evidenziato, si profilano in un impossibile equilibrio la testa di un avvoltoio, un volto umano bifronte, e i musci di due felini dalle fauci minacciosamente spalancate.

L'opera, di cui non abbiamo citato che i particolari più vistosi, si presenta dunque come un estenuante inventario di fantasie inconsce primordiali, dall'esaltazione del seno materno come oggetto pulsionale della fase orale al desiderio di incorporazione, dal terrore ancestrale di essere divorati alla volontà di autodistruzione, che suggerisce le immagini funebri alla base, dall'ansia di soddisfacimento alla negazione fobica del piacere, sormontate da quella figura patetica situata alla sommità che sembra piangere, o voler nascondere alla vista, rimuovere, quelle efferate sequenze di un insostenibile dramma psichico. Quel dramma nasce dalla regressione alle fantasie sessuali infantili, conduce dall'*imago* della madre fallica alla fase orale, sino alla primordiale indistinzione del bambino rispetto alla madre nel rapporto simbiotico duale dei primi mesi di vita. Ecco così giustificato l'inserimento in quell'inestricabile magma pulsionale della Gioconda leonardesca, simbolo atemporale ed esteticamente compiuto dell'ambivalenza sessuale, della proiezione edipica, della regressione al ventre materno, affiancata dalla piccola ma significativa immagine di Napoleone, disposta come l'altra in un alveo, emblema dell'imperiosità del desiderio, della sua megalomania, della sua inappellabile esigenza di riconoscimento assoluto. Il "monumento imperiale" è allora, in sostanza, un grandioso e sconcertante trofeo dell'onnipotenza che nasce dall'indistinzione dell'Io con l'oggetto che l'ha generato, in una volontà di ricongiungimento con la propria origine prenatale che è, infine, volontà di annientamento, ansia di distruzione, pulsione di morte.

Raffaello

« [...] l'Universo, come tutte le cose materiali, ha un'aria terribilmente meschina e striminzita se lo si paragona, per esempio, all'ampiezza di una fronte dipinta da

Raffaello.»⁵⁰. E' questa solo una, anche se particolarmente suggestiva, delle attestazioni non tanto di stima ma di vera e propria devozione nei confronti del maestro rinascimentale, che si rincorrono fittamente negli scritti di Salvador Dalì. Eppure, fatta salva la comprensibile ammirazione per la grandezza dell'Urbinate, a qualsiasi livello di analisi, è davvero difficile immaginare due artisti tanto distanti tra loro per temperamento, intenti e risultati: niente contrasta maggiormente con il *grandguignol* daliniano, con le ossessioni paranoiche, con le perverse allusioni sessuali, con l'ironica e al tempo stessa fragorosa messa in scena dei propri fantasmi inconsci quanto la grazia serafica, la misura composta, la retorica pausata e a tratti un po' convenzionale di Raffaello.

Ad ogni modo, Dalì, soprattutto dopo la svolta degli anni Cinquanta, ripete costantemente il suo amore per il maestro rinascimentale (« Maestri del passato più ammirati: Raffaello e Velázquez»⁵¹, dichiara per esempio all'inizio di *Un ritratto di Salvador Dalì secondo Salvador Dalì*, che conclude il già citato scritto del 1942 *Mimetizzazione totale per guerra totale*), tanto da sforzarsi di riconnettere all'opera di Raffaello la sua nuova, più alta, "invenzione" pittorica, cioè la scomposizione atomica dei volumi, nella convinzione di essere stato preceduto nella ricerca di forme geometriche elementari e di tracciati lineari di energia proprio dall'Urbinate, così come Leonardo lo aveva anticipato nella raffigurazione delle immagini doppie paranoiche.

Nel corso della conferenza *Aspetti fenomenologici del metodo paranoico-critico*, tenutasi il 17 dicembre 1955 alla Sorbonne di Parigi, Dalì, nel tentativo di mostrare le equivalenze tra forme naturali ricalcanti la spirale logaritmica e divagando intorno all'immagine della *Merlettaia* di Vermeer, dichiara:

⁵⁰ S. Dalì, *Diario di un genio*, op. cit., pag.60.

⁵¹ Id., *Mimetizzazione totale per guerra totale* (1942), in *Sì*, op.cit., pag.318.

«Ho scoperto in Raffaello, si vede nettamente nel collo, nella forma del collo, ho fatto degli studi, tutto è formato come questi angoli, con dei cubi e dei cilindri; Raffaello dipingeva unicamente con dei contorni, delle forme molto simili alle curve logaritmiche che sono presenti nel corno del rinoceronte»⁵².

Subito dopo, a conferma della sua tesi, l'artista proiettava una versione personale atomizzata di una Crocifissione raffaellesca precedentemente esposta agli spettatori, dichiarando che: «Questa crocifissione di Raffaello è uno dei più grandi esempi di organizzazione conica di una superficie»⁵³, e concludendo, attraverso l'analisi di un grafico dello stesso quadro, che

«la cosa essenziale è un piano in cui tutte le figure sono ripartite in base alla Divina Proporzione monarchica di Luca Pacioli, il quale si serve continuamente in estetica del termine «Monarchico», dato che i cinque corpi regolari sono interamente governati dalla monarchia assoluta delle sfere»⁵⁴.

Lo stile rinascimentale maturo di Raffaello veniva così ricondotto al misticismo pitagorico del matematico Luca Pacioli, attivo anch'egli ad Urbino e in rapporto con Leonardo e soprattutto con Piero della Francesca, che probabilmente gli fornì i disegni per la pubblicazione, avvenuta a Venezia nel 1507, del suo trattato *De quinque corporibus regularibus*; misticismo pitagorico a cui negli anni Cinquanta, come abbiamo delucidato in precedenza, anche Dalì aveva improntato la propria arte, attraverso l'interpolazione degli studi di Matila Ghyka.

Eppure, a ben vedere, l'influenza diretta dell'Urbinate si riduce in realtà alla tensione verso una pienezza formale classica, ad un imperturbabile equilibrio compositivo (come tale sempre disatteso dallo stravagante e capriccioso Dalì), e soprattutto da una tecnica espertissima e complessa, esibita e al tempo stesso nascosta, secondo il principio della "sprezzatura", cioè della dissimulazione della difficoltà, principio manierista nato proprio nell'ambito della bottega di Raffaello e dei suoi virtuosi aiutanti. Probabilmente,

⁵² Id., *Aspetti fenomenologici del metodo paranoico-critico* (1955), in *Si*, op. cit., pag.334. L'autore riporta quasi testualmente la sua prolusione anche in *Diario di un genio*, op. cit., pagg.121-128.

⁵³ Ibid., pag. 334.

⁵⁴ Ibid., pag.334.

Dalì era anche attratto dal ruolo di artista “ufficiale” rivestito dall’Urbinate, dalla sua posizione di magnifico interprete, se non di anticipatore, riconosciuto dalle massime autorità politiche e religiose, dei valori culturali e spirituali di un’intera epoca storica, cosicché potremmo quasi affermare che l’ammirazione di Dalì per Raffaello si configura come tensione verso un prototipo perfetto già in partenza irraggiungibile, come inseguimento di un Io ideale, che si alimenta del suo irrevocabile fallimento, della distanza incolmabile del suo oggetto.

La *Vergine di Guadalupe* (Fig.43) del 1959, è un’evidente ripresa, un po’ sovraccarica, della cosiddetta *Madonna Sistina* di Raffaello del 1513-’14, ora conservata alla Gemäldegalerie di Dresda, opera che per struttura compositiva e rapporto con lo spettatore anticipava di un secolo le pale d’altare barocche; la Vergine con in braccio il bambino vi è infatti raffigurata come in un proscenio teatrale, con un sipario che si ritira lasciando intravedere sul fondo uno spazio infinito, soprannaturale e vertiginoso, in cui la luce dorata discioglie i volti degli innumerevoli amorini. Questo spazio ultraterreno e quello reale sono mediati dai due santi laterali, dai celeberrimi puttini in primo piano e, soprattutto, dalla complessa rete di gesti naturalistici e sguardi, culminanti nell’incedere della Madonna verso lo spettatore, emotivamente ma anche fisicamente coinvolto nella sacra rappresentazione. Quella messinscena così teatrale e, al tempo stesso, di immediata naturalezza, viene da Dalì fortemente enfatizzata e ricondotta alla mitologia personale del pittore: la Vergine prende così le fattezze di Gala, il suo corpo reale è raffigurato a tratteggio in stereoscopia, ma il sontuoso manto discende smisurato dalla donna squarciando il fondo oscuro e svelando non uno spazio divino, ma un paesaggio terreno desertico e irreali, un panorama amplissimo sovrastato da un cielo in cui si addensa un inquietante vortice di nubi, quasi un fungo atomico che abbia reso il mondo desolato. Questo minaccioso turbine atmosferico, allusivo alla

scoperta dell'energia atomica, quindi al principio generatore della materia, e alla possibilità umana di manipolarla, trova il suo centro nel giglio bianco situato nel vaso trasparente, simbolo della purezza e dell'immacolata concezione, il cui stelo sembra costituire l'asse di rotazione del duplice cerchio di rose rosse sospese in aria; queste ultime, attributo tradizionale della passione nelle iconografie dei martiri, si sbiancano proprio in prossimità dell'esplosione centrale, come a suggerire che il dolore della carne si sublima nell'elevazione dello spirito e nella purificazione della materia ad opera dell'energia atomica, nuova fonte di salvezza nell'epoca della mistica nucleare.

Scomparse la figure dei santi, restano a ricondurre il mondo umano all'apparizione soprannaturale i personaggi in preghiera che, dal primo piano verso il fondo inaugurano la teoria di angeli combattenti, emblemi della chiesa militante chiamata a sconfiggere l'agnosticismo dal mondo, le cui lance si toccano all'estremità, tracciando e accentuando la direzione geometrica della fuga verso i personaggi divini; i volti di questi risplendono al di sopra della sfera umana in un'abbagliante astro acceso nell'oscurità del cosmo, che assume i caratteristici solchi della superficie di un girasole, le cui singole infiorescenze, così come quelle del cavolfiore, i chicchi della melagrana o i corni rinocerontici, simboleggiano la scissione della materia nelle sue unità elementari, e l'energia violentissima che da essa si genera.

È nella conferenza già citata, *Aspetti fenomenologici del metodo paranoico-critico*, che Dalì ha precisamente fissato le equivalenze tra queste forme naturali; dopo aver illustrato il processo delirante associativo grazie al quale il suo pensiero aveva stravolto l'immagine della *Merlettaia* di Vermeer, Dalì afferma che «non c'è mai stato nella

natura un esempio più perfetto di spirale logaritmica del corno di rinoceronte»⁵⁵; e ancora:

«proseguivo lo studio che avevo intrapreso da due anni sulla morfologia. Leonardo da Vinci ne aveva già tratto delle conclusioni estremamente interessanti per la sua epoca. [...] Ma improvvisamente scoprii che nel groviglio delle spirali che formano il girasole, c'è il profilo del corno del rinoceronte»⁵⁶.

Per concludere che: «il problema morfologico del cavolfiore è identico a quello del girasole nel senso che è costituito, anch'esso, da autentiche spirali logaritmiche»⁵⁷.

Ma, tornando alla *Vergine di Guadalupe*, se, come abbiamo detto la Madonna raffaellesca è qui ritratta nella maturità serena di Gala, allora nel bambino che ella tiene in braccio va riconosciuto lo stesso Dalì, amorosamente sostenuto negli eccessi della sua personalità infantile dalla donna che ne è, proprio come Maria, madre e figlia, perché rispettivamente attiva e disciplina le potenzialità artistiche del pittore e al tempo stesso, viene da queste costantemente reinventata, in accordo peraltro con il principio alchemico dell'*Imitatio Christi*, che probabilmente Dalì non ignorava. In ultima analisi, dunque, l'opera cela, dietro il mascheramento da pala d'altare, l'ennesima apoteosi del genio daliniano che l'artista dedica a se stesso, attraverso la musa ispiratrice della propria vita e della propria arte; genio che, spiritualizzando le recenti acquisizioni della scienza, si pone nella condizione di completo dominio dei processi della materia metamorfica, tanto da presentarsi come nuovo Messia dell'era nucleare, come nuovo – *nomen omen* – Salvatore del mondo moderno.

Il riferimento al maestro urbinato si coglie poi in una libera e felicissima interpretazione, la *Testa di Raffaello che esplode* (Fig.44) del 1951, quadro certamente tra i più significativi della fase nucleare. Qui il delicato ovale del volto femminile serenamente reclinato è reso da un turbine di frammenti, da uno sciame di cunei

⁵⁵ Ibid., pag.332.

⁵⁶ Ibid., pagg.331-332.

deformati della rotazione che trovano il loro modello ancora una volta nel corno del rinoceronte e nella spirale logaritmica che esso disegna, diagramma dei moti energetici primari della materia. La complessa costruzione, frutto dell'incontrastato virtuosismo daliniano, è avviata dal precipitare verso la figura della carriola in basso a sinistra, già deformata dal vento nucleare; questa, al di là del volo di brandelli cuneiformi che ne compongono i lineamenti, lascia intravedere la parete posteriore della testa, nel cui volume sferico si disegna la cassettonatura della volta del Pantheon. L'oculo circolare da cui piove un raggio di sole che illumina l'interno della figura, viene ripreso a distanza dall'aureola ad esso concentrica, che si perde in alto tra le nubi. Dalì ha dunque mirabilmente operato secondo un'analogia intellettualistica, passando dal prototipo femminile ideato da Raffaello al monumento romano in cui l'artista è gloriosamente sepolto: è stata proprio la creazione di quella bellezza atemporale e incorruttibile a garantire l'immortalità all'artista, a fargli meritare l'eterno onore di cui il sepolcro è testimone. Ancora una volta l'arte vince l'oblio della morte grazie al potere assoluto dell'immagine.

La carriola in primo piano, che abbiamo già menzionato, è chiaramente desunta dall'*Angelus* di François Millet, e dall'ossessione che l'artista nutriva per il quadro e per il segreto significato, ad un tempo erotico e mortuario, che egli gli attribuiva. Nel *Prologo a Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Dalì dichiara:

«Si sa che i contadini, nella durezza dei loro lavori che li fiaccano con la fatica fisica, tendono a rendere erotici, per una sorta di «cibernetica atavica», tutti gli strumenti di lavoro che maneggiano; tra i quali, la carriola costituisce «il fantasma supremo, accecante», a causa della sua struttura antropomorfa e delle sue possibilità di «funzionamento simbolico».⁵⁸

Al di là delle immediate, salaci connessioni che evoca con una nota posizione di accoppiamento sessuale, la carriola, come l'aratro, è oggettivamente lo strumento che

⁵⁷ Ibid., pag.335.

consente alla terra di rigenerarsi, di essere “fecondata”, quindi di superare la propria inerte pesantezza, vivificandosi nella «furia erotica inconscia». Non a caso, dunque, l’esplosione atomica che ha frammentato la testa raffaellesca sradica lo strumento agricolo dal terreno trascinandolo verso i cieli dell’antimateria; e del resto, a suggellare la valenza erotica della scena, rivestita di un carattere di prodigiosa deflagrazione nucleare e genetica, Dalì ha raffigurato, quasi camuffandolo discretamente nel volo di detriti cuneiformi, un eloquente schizzo di materiale organico, di sperma. La terra si solleva verso l’alto, la stasi si anima nel vortice, dal sepolcro si sprigionano l’erotismo e la procreazione. La morte si rovescia nella vita grazie all’arte, pratica esoterica e sovranaturale, che consente l’alchemica *conciliatio oppositorum*.

Michelangelo

Rispetto alle iperboliche dichiarazioni con cui Dalì costantemente omaggia Raffaello, ma anche rispetto alle osservazioni che attestano la comprensione profonda dell’opera di Leonardo, alla quale il maestro catalano sente la propria pittura intimamente legata, l’interesse per Michelangelo sembra attestarsi su un livello molto più basso, più sporadico e limitato, certo emotivamente meno partecipato. Il titanico genio cinquecentesco è citato espressamente poche volte nella mole non esigua degli scritti daliniani, talvolta persino come termine di paragone perdente nel confronto con l’amatissimo Vermeer:

«Michelangelo nel *Giudizio universale* non è più grande di Vermeer di Delft nella *Merlettaia* del Louvre, che misura una spanna quadrata. Tenuto conto delle dimensioni plastiche, *La Merlettaia* di Van der Meer, in confronto alla Cappella Sistina, può essere qualificata grandiosa»⁵⁹.

⁵⁸ Id., *Il mito tragico dell’Angelus di Millet*, op.cit., pag.13.

⁵⁹ Id., *Film-arte, film antiartistico* (1927), in *Sì*, op. cit., pag.70.

Eppure i legami con l'arte di Michelangelo e con la poetica che la sottendeva appaiono, ad un'analisi attenta, molto profondi e pregnanti, anche se abilmente dissimulati e sottaciuti dal pittore surrealista, tanto da far supporre un'intuitiva comprensione delle motivazioni più intime delle scelte formali del maestro fiorentino, affine pertanto a quella così acuta che Dalì aveva mostrato rispetto all'arte di Leonardo che abbiamo precedentemente esposto, e ben diversa dall'ossequio ribadito e sincero, ma un po' generico e divagante, rivolto a Raffaello.

L'amore per Leonardo e il riconoscimento dell'affinità tra la propria concezione della natura come perenne metamorfosi e quella del genio rinascimentale, non potevano non comportare un analogo interesse per Michelangelo, che di Leonardo può considerarsi stilisticamente e concettualmente, l'opposto e il corrispettivo, a partire dal terreno comune del Neoplatonismo fiorentino. Se, come afferma Argan, Leonardo e Michelangelo esprimono essenzialmente

«due diverse concezioni dell'animo umano, della vita interiore o, piuttosto, due momenti distinti e complementari dell'esistenza umana, quello che ci porta a confonderci con la natura e quello che ci spinge a separarcene e a trascenderla»⁶⁰

allora al momento di abbandono entusiastico al flusso delle metamorfosi si accompagnerà quello della resistenza alla trasformazione, quello della conservazione del proprio stato; alla tendenza ad assecondare lo scorrimento libero dell'energia psichica inconscia si alternerà il tentativo di legare più stabilmente l'energia alle rappresentazioni, al principio di piacere si opporranno le pulsioni dell'Io, all'indistinto dell'Inconscio l'identità del soggetto percepente e del suo razionale *ubi consistam*. L'antitesi storica e culturale Leonardo/Michelangelo si riflette nell'opera di Dalì nel tema psicanalitico dell'ambivalenza affettiva, nella simultaneità di volere e disvolere, nella compresenza di desiderio e repulsione rispetto alla metamorfosi della materia.

Certo, non mancano nella produzione del pittore catalano citazioni dirette di immagini e personaggi del repertorio figurativo michelangiotesco, come nel quadro *La Pietà* del 1982, che rappresenta fedelmente il celeberrimo gruppo scultoreo realizzato nel 1499 e conservato nella Basilica Vaticana, ripreso anche, limitatamente alla testa del Cristo, nell'*Otello che sogna Venezia* dello stesso anno della tela precedente. Oppure si possono ricordare i possenti volumi del panneggio di Gala, novella sibilla michelangiotesca, in *Sant'Elena a Portlligat* del 1956, e la ricomparsa di quest'identica figura ne *Il concilio ecumenico* del 1960, quadro dominato in alto proprio dalla riproduzione della crociera di San Pietro occupata da un colossale nudo virile, memore nella torsione del busto e delle gambe della *Vittoria* del 1532-'34, oggi a Palazzo Vecchio a Firenze, e come quella a stento contenuto nella cornice architettonica che la dovrebbe inquadrare. Per arrivare a tutta la serie degli anni 1980-'82, basata sulla ripresa, quasi ossessiva, delle sculture per le tombe delle Cappelle Medicee in San Lorenzo, e alla sagoma della Sibilla Persica della volta della Sistina, posta da Dalì a meditare su uno dei profili reclinati dell'Afrodite di Cnido ne *I tre enigmi gloriosi di Gala* del 1982 (Fig.35).

Ma ancor più che in queste riprese testuali, il legame tra la pittura daliniana e l'arte michelangiotesca si realizza in una costante attitudine rappresentativa, ovvero nel gusto per le anatomie nervose, deformate e quasi disciolte dai movimenti convulsivi, che appaiono nell'opera di Dalì sin dalle sue prime prove, nella concitata emersione della figura umana dall'assedio di un plasma liquescente, che non può non ricordare la dinamica tra forma e materia del "non-finito" michelangiotesco. Si può affermare che Michelangelo e Dalì operino su questo versante in modo opposto: mentre Michelangelo, alla luce della dualità neoplatonica tra spirito e materia, e nella svalutazione della

⁶⁰ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Milano 1993, vol.III, pag.17.

seconda percepita come limite che imprigiona e impedisce la libera espressione del primo, ricerca dolorosamente la forma nel sostrato, Dalì persegue invece l'informe nella forma, scioglie le figure in un impasto caotico, effettuando questa operazione ora con abbandono voluttuoso, ora con angoscioso orrore, secondo la già citata ambivalenza affettiva che nella teoria freudiana sottende il piacere primordiale. Quella «Presenza simultanea, nella relazione con uno stesso oggetto, di tendenze, atteggiamenti e sentimenti opposti»⁶¹ produce così la metamorfosi costante delle figure in masse informi, e viceversa, riproponendo, sulla scorta di suggestioni psicanalitiche, un effetto di contorsione stilisticamente affine a quello delle figure serpentine manieriste dalle anatomie esageratamente tese, che trovavano il loro antesignano proprio in Michelangelo. Quelle figure appaiono impegnate in uno sforzo che non corrisponde ad alcun fine concreto, che non è giustificato da alcuna necessità logica, «i loro movimenti sembrano irrigiditi sin dall'inizio, o paralizzati prima di completarsi, e le più terrificanti contorsioni e tensioni muscolari non sembrano mai sfociare in azione effettiva»⁶²; si prestano dunque, perfettamente, ad illustrare la convulsione del desiderio, che, come ricorda Lacan, agita il soggetto quasi a vuoto, non potendosi appagare in alcun oggetto reale, non potendosi arrestare su alcuna precisa rappresentazione.

Michelangelo influenza poi in modo inconsapevole anche una delle opere più rappresentative di Dalì, *Il sonno* (Fig.11) del 1937, che abbiamo già analizzato ma che proprio nell'ambito dello studio dei rapporti con la tradizione pittorica rinascimentale che stiamo delucidando, acquista ulteriori dimensioni interpretative. Il celebre quadro appare riprodotto nel 1937 sul numero 10 della rivista *Minotaure*, accompagnato da una didascalia firmata dal pittore stesso, in cui Dalì, rileggendo la propria immagine,

⁶¹ J. Laplanche-J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, op. cit., vol. I, voce "Ambivalenza", pag.20.

sottolinea i pesanti volumi di questo sorprendente profilo che s'abbandona sul precario equilibrio della stampelle:

« [...] la fronte orribile avanza pesantemente e si appoggia sulla colonna molle del naso sotto forma di «turbine accasciato», biologico per eccellenza, lo stesso che fiorisce nella voluta di carne che corona la curvatura dorsale dell'embrione, la voluta vegetale della felce e le volute delle pietre delle colonne, embrioni solidi.»⁶³

Ed ecco, allora, che queste forme naturali dalla monumentalità architettonica evocano il nome del maestro italiano, accanto a quello dell'adorato Gaudì: «Michelangelo [...] è d'accordo con me. Dice che la «voluta del sonno» è grandiosa, autoritaria, perseverante, assorta, interamente assorta, spossata, trionfante, pesante, leggera e leziosa; vale a dire che Gaudì aveva mille volte ragione.»⁶⁴.

Ma a quale precedente michelangiolesco, adagiato sulla «voluta del sonno», si rifaceva seppure oscuramente Dalì, se non alle celebri allegorie delle Tombe Medicee della Sagrestia Nuova di San Lorenzo? La sua figura riprende da quelle, in particolare da *La Notte* l'abbandono irreversibile, le palpebre pensosamente abbassate, lo schiudersi sensuale delle labbra. E soprattutto la posizione di equilibrio instabile che le arresta appena dallo scivolare lungo le piccole volute dei sepolcri su cui esse poggiano.

Continua la didascalia: «A destra, si distingue la città estiva ben conosciuta che sorge nel sonno annoiato di Piero della Francesca.»⁶⁵. E infatti, da quell'orizzonte infinito e desolato s'innalza inaspettatamente una rocca cittadina, simile a quelle che fanno da sfondo agli affreschi del ciclo di San Francesco ad Arezzo; qui il tono favolistico e sospeso di quelle architetture quattrocentesche è accresciuto dal paesaggio straniante in cui sono inserite, quasi uno scoglio residuo nella *tabula rasa* della coscienza, sopraffatta dal sonno. Ma il ciclo di Arezzo annovera, tra le altre, la scena del *Sogno di Costantino*,

⁶² Erwin Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo* in *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975, pag.244.

⁶³ S. Dalì, in *Minotaure*, n.10, pag.26, Parigi 1937, in francese, traduzione mia.

⁶⁴ *Ibid*, pag.26.

uno dei primi notturni della pittura italiana, ma anche una delle prime rappresentazioni del teatro onirico. In conclusione, prima ancora che sulle esili stampelle, questa debordante epifania del sonno si regge allora sulle opere capitali dell'arte rinascimentale italiana, sul *Sogno* di Piero e sulla *Notte* di Michelangelo: ad esse quell'immagine è ricondotta secondo legami occulti ed enigmatici, come il contenuto manifesto di un sogno rispetto al suo significato latente.

Il Barocco

Se per il Rinascimento è possibile evidenziare una serie di temi e citazioni circoscritte affioranti nello stratificato magma della pittura daliniana, un'analoga operazione ci è quasi impedita per la cultura figurativa del Barocco: questo perché il genio daliniano non sembra affrontare quello stile artistico come una testimonianza del passato ormai conclusa, con cui confrontarsi nel senso di un recupero straniante o di una reviviscenza totale, ma come un fenomeno di cui egli è l'ultimo, e il più strabiliante interprete. E sebbene manchino negli scritti daliniani esplicite e consapevoli ammissioni di dipendenza dalla tradizione culturale e spirituale dell'età barocca, certamente l'artista che nel *Diario di un genio* scriveva di sé in terza persona

«Dotato della più prodigiosa immaginazione, avendo il gusto del fasto, del teatro, del grandioso, ma anche quello del gioco e del sacro, Dalì sconcerta gli spiriti superficiali perché occulta la verità con la luce e perché utilizza la dialettica dell'analogia piuttosto che quella dell'identità»⁶⁵

doveva riconoscersi maggiormente, oltre che in quella di surrealista, nella definizione di barocco, come testimonia tra l'altro il passo precedente, che appunto

⁶⁵ Ibid., pag.26.

⁶⁶ Id., *Diario di un genio*, op. cit., pagg. 182-183.

in anella una serie di temi fondamentali per la poetica e lo spirito del XVII secolo; alimentato inoltre in questa predilezione culturale anche dall'orgoglio nazionalistico per la sua Spagna, che proprio nel Seicento aveva conosciuto il suo "siglo de oro", grazie a personalità eccezionali come El Greco, Luis de Góngora, Diego Velázquez, Francisco Zurbarán, Calderón de la Barca, e, naturalmente, Miguel de Cervantes, autore del celeberrimo romanzo *Don Chisciotte*, che il pittore catalano aveva illustrato nel 1957 con quindici litografie ottenute con una tecnica assolutamente innovativa di sua invenzione, ossia incidendo le pietre litografiche con pallottole imbevute di inchiostro, sparate violentemente da un archibugio.

Dunque, l'analisi dei legami di Salvador Dalí con il Barocco si riassume nell'analisi generale dell'arte di Salvador Dalí, tanto numerosi sono i punti di contatto, dalla ricerca dello stupefacente, attualizzazione della poetica squisitamente seicentesca della "meraviglia", alla complicazione virtuosistica, dal compiacimento per l'orrido alla magnificenza scenografica, dall'esibizionismo esasperato di chi sa, vivendo, di essere costantemente impegnato a recitare nel "gran teatro del mondo", alla sensibilità del fedele che attende dall'esperienza religiosa cattolica un soddisfacimento anche sensuale. Ma soprattutto, quel legame si suggella proprio in quello che abbiamo individuato come il nucleo essenziale della pittura daliniana, cioè la costante trasformazione delle forme naturali, gli aspetti continuamente diversi nei quali si incarna la "materia metamorfica" agli occhi di chi l'osserva alla ricerca di un impossibile soddisfacimento del proprio desiderio, che trovano un preciso precedente nel vertiginoso analogismo barocco, nella concezione di un universo infinito su cui l'uomo si sporge, angosciato o entusiasta, evocando inaspettate relazioni tra le cose.

Può stupire il fatto che Dalí non si sia consapevolmente soffermato, né nella sua produzione letteraria, né in quella pittorica, sugli aspetti più caratteristici del Barocco

vero e proprio, rivolgendo la sua attenzione a fenomeni artistici, come la pittura di Velázquez o quella di Vermeer, che si possono definire barocchi soprattutto per ragioni di contemporaneità, più che per una sostanziale affinità con gli orientamenti stilistici e spirituali che nel corso del Seicento si venivano delineando a Roma, per diffondersi poi presso le maggiori corti italiane ed europee di quel secolo e del successivo. Eppure è indubbio il legame della ricerca daliniana con la sensibilità di Gian Lorenzo Bernini, con la sua volontà di stupire l'osservatore, presentando ai suoi occhi opere d'arte concepite come complesse macchine scenografiche, con la sua funzione di straordinario interprete delle esigenze di glorificazione dell'assolutismo papale e monarchico da esaltare in sontuose apparizioni trionfali, con la sua sensibilità religiosa che coglieva tutta la prossimità dell'estasi mistica con quella erotica. Così come non si possono non scorgere numerosi punti di contatto con la tormentata architettura di Francesco Borromini, dominata da una continua drammatizzazione degli elementi architettonici in forme naturali o in personaggi ultraterreni, da una regola progettuale che cercava costante aspirazione nelle acquisizioni della scienza del suo tempo, dalla matematica, all'ottica, alla biologia (così come Dalì la troverà nella psicanalisi, nella fisica e nella genetica), senza trascurare quella spinta ascensionale che mira a sollevare letteralmente chi osserva, ad esempio, le sue straordinarie cupole nei cieli dell'intuizione mistica dell'infinito. Il tema dell'ascesi, del rapimento vertiginoso verso l'alto è peraltro comune a tutta l'arte barocca, e trova la sua espressione più caratteristica nei grandi soffitti illusionistici dipinti nelle chiese o nei palazzi patrizi, così come nei quadri devozionali, in cui il personaggio sacro, e talvolta anche i fedeli, appaiono in procinto di volare verso suggestivi e insondabili spazi sovranaturali: quella stessa sintassi compositiva sembra aver suggerito a Dalì i suoi capolavori del periodo atomico, moderne pale d'altare, in cui le figure sono ritratte, come abbiamo visto, in una

prodigiosa sospensione celeste, in una gravitazione in cui la fisica nucleare del Novecento realizza concretamente l'ideale di sublimazione ascensionale della religiosità barocca. Ed è questa solo un'ennesima prova dell'intimo rapporto che stringe il pittore spagnolo allo spirito seicentesco: d'altronde, se per la sensibilità barocca, come aveva affermato Calderón de la Barca, «la vita è sogno», Dalì non poteva che esserne l'interprete predestinato: il “gran teatro del mondo” si proietta e si amplifica, modernamente, nel teatro onirico della teoria psicanalitica.

Così, celebrando il letterato suo connazionale, nelle stesse righe che abbiamo citato alla fine del primo capitolo a proposito del tema della “derealizzazione”, Dalì afferma:

«Calderon de la Barca s'interroga su questo mondo traditore. L'espressione si confà a me, io che ho il gusto del tradimento. [...] Credere al mondo, dice Calderòn, è un tradimento. Nulla è vero, nulla è falso, e non è ciò noi guardiamo che conta, è il cristallo attraverso il quale noi guardiamo. Che cos'è la vita? lui dice ancora. Una frenesia, un inganno, una finzione, io non so se esisto veramente. I miei sogni, i miei atti, i miei piaceri, la successione dei miei giorni, sono un fondo d'irrealtà onirica».⁶⁷

L'illusionismo prospettico e la natura morta

Come corollario di quanto affermato nelle righe immediatamente precedenti, vogliamo adesso succintamente rivolgere l'attenzione a due generi caratteristici della pittura barocca, che hanno esercitato una specifica suggestione sulla produzione daliniana: la spettacolare decorazione illusionistica dei cicli ad affresco da un lato, dall'altro la natura morta. Il Teatro- Museo di Figueras, stravagante costruzione densa di significati simbolici ed esoterici dedicata da Dalì al suo genio e alla sua memoria e inaugurata il 20 settembre 1974, presenta una serie di soffitti arricchiti da tele affisse al

muro, che si rifanno esplicitamente, nei temi come nella struttura compositiva, ai grandi affreschi con strabilianti e virtuosistici effetti di sfondamento prospettico e vedute dal basso diffusi in età barocca, a partire dai più precoci esempi di Guercino, Lanfranco e Pietro da Cortona, tanto nelle chiese, quanto nei palazzi nobiliari, sviluppando ampie rappresentazioni allegoriche. In particolare, i dipinti del piano nobile del Teatro-Museo, detto il Palazzo del Vento, si articolano secondo un vero e proprio complesso programma iconografico, ruotante intorno all'illustrazione di un proverbio popolare catalano che recita: «*Il ponente ha una figlia maritata a levante, ogni volta che va a trovarla ne ritorna piangente*», con allusione al fatto che quando il vento di ponente cambia direzione piove, ma con una sintassi del tutto simile a quella, ad esempio, del *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini a Roma, ricca di personificazioni allegoriche per i venti e i punti cardinali, dunque esemplata sullo stile aulico ed encomiastico di quegli illustri precedenti, quasi a voler sottolineare che l'ambiente che decorano è, appunto, il Salone d'onore di una nuova reggia, la sala di rappresentanza di un monarca assoluto, elevato a dignità regale dalla supremazia delirante del sogno. Nel *foyer* del Palazzo del Vento si trovano invece le colossali figure di Gala e dello stesso Salvador (Fig.45), quest'ultima con il ventre attraversato da cassetti come la sua Venere di Milo, che simili a telamoni sorreggono con le loro mani delle architetture viste "dal sotto in su", ispirate alle quadrature sei-settecentesche, in particolare a quelle del gesuita Andrea Pozzo; i loro corpi così audacemente scorciati rimandano, quasi in una sorta di risalimento filologico alle origini dell'illusionismo prospettico, al *Cristo morto* di Mantegna, oggi al museo di Brera a Milano, opera che ha tra l'altro influenzato anche l'anatomia vertiginosamente inclinata del crocifisso che

⁶⁷ Salvador Dalì, Louis Pauwels, *Les passions selon Dalì*, op.cit., pag.133, in francese, traduzione mia.

sovrasta, protettivo e funebre insieme, la baia di Portlligat ne *Il Cristo di San Giovanni della Croce* del 1951.

Il genere della natura morta è stato magnificamente frequentato da Dalì ne *Il cesto di pane* del 1926 (Fig.46) e in quello, di vent'anni successivo, del 1945 (Fig.47): si tratta di due tavole stupefacenti per la resa fotografica dei particolari minimi, dalle increspature delle superfici variamente abbrustolite all'intreccio del vimini, e che pure, nella scarna essenzialità di una scelta all'apparenza rigorosamente realistica, alludono sottilmente a significati simbolici, proprio come i *bodegones*, i canestri di frutta e fiori dipinti da Francisco Zurbaran, per citare solo un esempio tra i numerosi e splendidi precedenti seicenteschi: nei pezzi di pane non vediamo infatti soltanto rappresentata l'insistente predilezione di Dalì per questo alimento («Per tutta la vita sono stato ossessionato dal pane che ho dipinto un numero incalcolabile di volte»⁶⁸, afferma lo stesso artista), ma troviamo anche confermata la sua generale ossessione alimentare, conseguenza di una regressione psicosessuale alla fase orale di fin troppo facile lettura, nonché un simbolo cristologico che ripropone il tema dell'identificazione dell'artista con il Salvatore di cui porta il nome, e allude alla sacralità dell'arte e alla sua comunicazione eucaristica.

Gli irriverenti pezzi di pane del 1932, dalle forme vagamente falliche e sorpresi nell'atto di "sodomizzarsi" l'un l'altro, presagiscono invece la *Natura morta vivente* (Fig.48), del 1956, e l'improvviso animarsi degli oggetti disposti sul tavolo davanti ad una terrazza sul mare che lì s'inscena; la semplice esposizione del corno di rinoceronte, talismano dalla perfetta geometria e custode dei moti energetici elementari della materia, che una mano regge sul margine sinistro del quadro, replicato dal cavolfiore sul lato opposto, nelle cui fioriture si disegna come abbiamo visto la stessa spirale

logaritmica, ha d'un tratto risvegliato le cose, mostrando la loro surrealtà, gli intimi rapporti di attrazione e repulsione che segretamente le legano. Così della vodka fuoriesce dalla sua tipica bottiglia quadrettata, tante volte rappresentata nelle nature morte cubiste, per avvolgere un'alzata di cristallo che, voluttuosa, si contorce dal piacere, due ciliegie schizzano via come proiettili impazziti e una pesca si avventa su una mela per possederla sessualmente!

Come è noto, quello della natura morta è un genere caratteristico della pittura fiamminga sin dal XV secolo; e Dalì serberà sempre grande ammirazione per questa tradizione pittorica realista ed empirica, alternativa rispetto a quella classica del Rinascimento italiano, e da essa deriverà lo studio degli effetti chiaroscurali e della riflessione sulle superfici, così come la ricerca di una luce d'ambiente che evidenzia i particolari degli oggetti in modo minuzioso. A ben vedere, si tratta di un uso ancora una volta straniante e paradossale di dati tradizionali: Dalì applica il minuzioso realismo descrittivo della visione lenticolare fiamminga per dare evidenza massima, quasi tattile, ad immagini dell'universo onirico, a deliri allucinatori che non hanno referenti nella realtà oggettiva, e che pure si danno all'occhio dell'osservatore con la veridicità di una fotografia.

Vermeer

Tra tutti i pittori fiamminghi, quello che ha maggiormente analizzato i valori della luce, scindendoli in piccoli "quanti", indulgendo nella rappresentazione della vibrazione minima del colore, è stato certamente Jan Vermeer di Delft, straordinario artista

⁶⁸ Ibid., pag.125.

seicentesco a lungo dimenticato e riscoperto intorno alla metà dell'Ottocento dalla generazione degli Impressionisti e dei Divisionisti, che vedevano nella sua tecnica, come in quella di Velázquez, un'anticipazione delle loro ricerche retiniche. E in effetti la pittura di Vermeer, costituita principalmente da incantevoli interni domestici dove gli oggetti e i gesti più quotidiani vengono fissati in un'atemporalità sospesa, in un'attesa misteriosa e satura, nasceva con una impronta fortemente intellettualistica, suggerita dal clima di studi sull'ottica particolarmente fervidi nella sua città. E' stata certamente anche questa matrice scientifica che ha alimentato l'ammirazione sterminata di Dalì nei confronti del pittore, l'unico a ricevere nella già citata tavola comparativa posta alla fine del *Diario d'un genio* valutazioni superiori a quelle dello stesso Raffaello, e di cui Dalì scriveva ventiquattrenne, nell'articolo *Nuovi limiti della pittura* apparso su *L'amic de les Arts*:

«L'arte di percezione trova il suo punto più dolce ed emozionale nella pittura di Vermeer di Delft, che, nella storia del «saper guardare», rappresenta, a mio avviso, il caso della più grande, della più umile e della più drammatica probità»⁶⁹

E la disamina del realismo mimetico utilizzato per dare valore oggettivo alle immagini irrazionali della paranoia critica aveva richiamato proprio la figura di Vermeer, accanto a quella di Velázquez, ne *La conquista dell'irrazionale*:

«Il più abietto illusionismo dell'arte imitativa arrivista e irresistibile, i trucchi sapienti del trompe-l'oeil paralizzante, l'accademismo narrativo più analitico e screditato, possono diventare delle gerarchie sublimi del pensiero grazie all'avvento delle nuove esattezze dell'irrazionalità concreta; quanto più le immagini dell'irrazionalità concreta si accostano al reale fenomenico, tanto più i mezzi di espressione corrispondenti si avvicinano a quelli della grande pittura realista – Velázquez e Vermeer di Delft -, pittori realisti del pensiero irrazionale, dell'immaginazione incontrollata.»⁷⁰.

Non deve stupire, dunque, il fatto che Dalì dedicasse proprio al pittore fiammingo e alla sua celebre *Merlettaia*, quadro conservato al Louvre di dimensioni ridottissime (24×21 cm) e in cui pure si raccoglie un numero impressionante di particolari immersi

⁶⁹ Id., *Nuovi limiti della pittura* (1928), in *Sì*, op. cit., pag.75.

in una delicata e assorta atmosfera domestica, la già citata conferenza tenuta alla Sorbonne nel 1955, in cui l'artista inaugurava ufficialmente l'avvento del corno di rinoceronte, nuovo prototipo della sua ossessiva estetica atomica.

« La Dentellière è, essa stessa, morfologicamente parlando, un corno di rinoceronte [...] era un immenso corno di rinoceronte dotato del massimo di forza spirituale, perché, senza avere la bestialità del rinoceronte, era in più il simbolo della monarchia assoluta, della castità.»⁷¹

dichiara l'artista, che ripercorre l'affiorare nel suo pensiero di questa identificazione delirante tra i due elementi, condotta sul filo delle "libere associazioni", o della fuga d'idee di carattere paranoico:

«All'età di nove anni mi trovo nella mia città natale di Figueras, quasi nudo nella sala da pranzo, e sto appoggiato col gomito contro il tavolo, e devo fingere il sonno perché una giovane serva possa osservarmi; c'erano sulla tovaglia delle croste di pane secco che mi causarono un dolore molto acuto al gomito che corrispondeva ad una specie di estasi lirica che era stata preceduta dalla canzone di un usignolo che mi aveva turbato fino alle lacrime. Subito dopo questo indimenticabile canto di usignolo e la sequenza del gomito sulle croste di pane, comincio ad essere assolutamente ossessionato in una maniera veramente delirante dal quadro della *Merlettaia* (una riproduzione era appesa nello studio di mio padre e visibile attraverso la porta aperta) e dal corno di rinoceronte.»⁷².

L'origine dell'ossessione per il quadro di Vermeer starebbe proprio nel racconto di questo ricordo d'infanzia, reale o inventato poco importa, come ci insegna Freud, in cui si mescolano il piacere dell'esibizionismo (la nudità e la volontà di esser visto in questo stato) e il desiderio masochista di punizione, di espiazione attraverso il dolore (il "supplizio" delle croste di pane sul gomito), non a caso subito ricondotto ad una costellazione simbolica paterna (la riproduzione della *Merlettaia* era infatti nello studio del padre notaio, nell'ambiente in cui si esternava la sua autorità sociale); la stessa da cui proviene l'elemento terminale della fantasia, il corno di rinoceronte, evidente simbolo fallico, strumento di identificazione psicosessuale maschile, forse mai raggiunta, sospirato e temuto dal piccolo Salvador come dall'artista adulto. Dalì

⁷⁰ Id., *La conquista dell'irrazionale* (1935), in *Si*, op. cit., pag.263-264.

⁷¹ Id., *Aspetti fenomenologici del metodo paranoico-critico* (1955) in *Si*, op. cit., pag.332.

⁷² Ibid., pag.329.

continua sottolineando l'acuirsi dell'interesse per quel quadro negli anni successivi, sino alla decisione di copiarlo:

«L'attenzione e l'amore crescente per Vermeer di Delft, e soprattutto per *La Merlettaia*, mi portarono alla decisione di chiedere al museo del Louvre il permesso di realizzare una copia del quadro. [...] E con grande sorpresa di tutti i miei amici e del conservatore del museo del Louvre, si vide che al posto della *Merlettaia*, apparivano sulla mia tela delle corna di rinoceronte.»⁷³.pag330

La continua riflessione sul quadro, e la sua evocazione delle forme falliche dei corni di rinoceronte, si spiegano in realtà proprio nel rimando a quella esperienza infantile prima descritta, perché ciò che continua a colpire Dalì nella *Merlettaia* è proprio lo spillo che ella regge tra le mani e che rimanda al dolore pungente avvertito nel gomito a causa delle croste di pane, surrogato di una punizione paterna per il desiderio sessuale rivolto al fallo del padre stesso:

«Quello che mi ha più sconvolto in questo quadro, è che tutto converge esattamente su un ago, su uno spillo, che non è dipinto ma appena suggerito: spesso sentivo l'acuità di questo spillo così reale nella mia carne, nel mio gomito».

Dunque, camuffando il ricordo di una fantasia sessuale precoce, Dalì trasformava il fallo paterno, strumento di appagamento del desiderio e, insieme, di punizione per il desiderio, quindi, ancora una volta, di appagamento del masochismo, nel simbolo indiretto del corno di rinoceronte, che con la sua forma acuminata si adattava facilmente a sostituire l'ago della *Merlettaia*, facendo così coincidere il “puntinismo” *ante litteram* di Vermeer con la propria frammentazione atomica della luce e della materia: «Questo quadro era stato sempre considerato molto pacato ed estremamente calmo. Per me possedeva una delle forze più violente nel campo dell'estetica, alla quale solo *l'antiprotone recentemente scoperto può essere paragonato*»⁷⁴.

In un senso più generale, la *Merlettaia* sembra influenzare la pittura daliniana nella predilezione per i quadri di formato piccolo, talvolta piccolissimo, in cui il pittore si

⁷³ Ibid., pag.330.

diverte a stipare come nel modello fiammingo un numero davvero impressionante di particolari minuziosi, dando prova di un'abilità virtuosistica nella capacità di perfetta definizione fotografica anche in opere che si possono quasi definire delle miniature; tra queste si annoverano ad esempio le tele realizzate nei primi anni di adesione ufficiale al gruppo surrealista, spesso complicate, come *I primi giorni della primavera* o *I piaceri illuminati*, entrambi del 1929, dall'apertura di quadri nel quadro o di sipari multipli fittamente animati, memori a loro volta degli interni metafisici italiani di De Chirico e Carrà.

Il quadro *Elementi enigmatici in un paesaggio* (Fig. 49) del 1934 presenta in primo piano la figura di un personaggio che, vestito con costumi seicenteschi, appare intento a dipingere sulla tela posta sul cavalletto che ha di fronte, le apparizioni incongruenti e misteriose che s'innalzano in un irreale paesaggio desertico; quella figura riprende vagamente l'immagine del pittore di spalle che Vermeer pose nel suo suggestivo capolavoro detto *L'atelier*, del 1672 circa, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, ritraendo forse se stesso all'interno del suo studio. L'opera non poteva non affascinare Dalì per la riflessione raffinata e capziosa che istituiva sullo sdoppiamento dello spazio dipinto nella costruzione del quadro nel quadro, mediante il quale l'artista rileggeva in modo metapittorico la propria opera e i mutui rapporti tra realtà e finzione, sino alla confusione e all'interscambiabilità tra le due, secondo una prospettiva perseguita, come vedremo subito dopo, in modo ancor più consapevole e radicale dal contemporaneo Velázquez. Nell'opera di Dalì, la figura del pittore osserva e forse replica nella sua tela quegli "elementi enigmatici", come recita il titolo, che sono stati da sempre interrogati con più insistenza dal genio catalano: da sinistra verso destra vediamo infatti, tra gli altri, una torre rossa diroccata, ripresa dalle metafisiche piazze

⁷⁴ Ibid., pag.330.

d'Italia di De Chirico, i cipressi de *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, spesso accostati a soggetti dechirichiani a ricordare l'ammirazione del maestro italiano per il pittore simbolista, due masse a forma di fagiolo avviluppate insieme, riferimento all'ossessione alimentare confusa con l'istinto sessuale, la figura dell'artista bambino vestito alla marinara con il cerchio in mano, simbolo della persistenza della memoria infantile, e la figura di donna dalla schiena grassa seduta di spalle per terra, in cui è raffigurata come in molti altri quadri la balia del pittore, come ulteriore allusione alla tematica nutritiva. Le principali ossessioni daliniane vengono così rilette dall'ossessione principale, quella per Vermeer e per la pittura in genere, chiamata a sciogliere il significato di quegli enigmi messi in immagine.

Velázquez

Analogamente a Vermeer, anche l'interesse di Dalì nei confronti di uno dei massimi esponenti della pittura seicentesca, lo spagnolo Diego Velázquez, sembra originarsi dalla particolare tecnica pittorica utilizzata dal maestro, vale a dire quella pennellata rapida e sciolta, quell'identità di tocco e tono che l'artista aveva derivato dall'esempio di Caravaggio e, attraverso questo, dalla tradizione luministica veneziana di Tiziano e Tintoretto. Quella particolare tecnica pittorica riesce con pochi tratti magistralmente distribuiti a sollecitare la percezione quasi fisica dall'oggetto ma, d'altro canto, ne dissolve ambiguamente la consistenza materiale. Gli effetti materici delle superfici, la sostanza tattile delle cose sono cioè evocati da un'espertissima pittura che, però, resta nient'altro che pittura, sapiente e virtuosistica disposizione di pigmenti colorati sulla tela, capaci di sedurre l'osservatore presentandogli un'immagine all'apparenza

realistica, nonostante l'apparenza priva di ogni realtà, di ogni concretezza fisica. La grandezza e l'originalità di Velázquez risiedono proprio nella riflessione sull'ambiguità consustanziale alla pittura, quella cioè di far vedere un'immagine che non esiste realmente, e di farcela credere tanto più reale quanto più essa è finta; una riflessione che implica ovviamente la capacità di distanziamento ironico rispetto all'attività del dipingere, alla propria figura di artista, alla realtà stessa, ormai destituita di ogni certezza oggettiva; una pittura che, insieme, perpetua e denuncia l'essenza di *trompe-l'oeil*, di inganno ottico della pittura stessa, qualunque sia il soggetto rappresentato o lo spirito con cui l'artista l'ha ritratto.

Sono certamente questi elementi di divertita e amara ambivalenza ad aver interessato Dalì alla pennellata veloce di Velázquez, i valori costruttivi ai fini ottici della quale erano stati già peraltro acutamente riconosciuti dagli Impressionisti. Ed è certamente anche l'insopprimibile fanatismo nazionalista a spingere il pittore catalano a considerare Velázquez, come abbiamo già ricordato, il maestro del passato più ammirato, e quasi a prediligere la pittura realista del maestro spagnolo (e di Vermeer) all'armonia euritmica di Raffaello e della tradizione classica eminentemente italiana che questi incarnava: «L'estasi, in pittura, può essere visiva (ed è meglio che sia così), come nel caso di Velázquez o di Vermeer; ma l'estasi può anche essere una cosa mentale, come succede in Raffaello»⁷⁵.

Ciò premesso, possiamo annoverare tra le citazioni dirette dal repertorio di Velázquez opere come *La perla* (Fig.50) del 1981, olio su tela che riproduce la figura di bambina in sontuosi abiti che occupa la zona centrale del celeberrimo *Las Meninas* del 1656, conservato al Prado di Madrid, con accanto, sulla sinistra, lo stesso quadro rovesciato, di cui si scorge il margine con la tela inchiodata, che si ritrova in un'identica

posizione nell'originale seicentesco. La piccola dama ritratta da Velázquez era, com'è noto, l'Infanta Margarita, figlia di Filippo IV, il cui nome in spagnolo, come d'altronde in latino, vuol dire "perla": ecco dunque perché nella versione daliniana il volto della giovane è occultato, o sostituito, da una grande sfera perlacea, richiamata più in alto da forme analoghe più piccole che risplendono nel cielo notturno come misteriose lune o forme astrali. Dalì riteneva infatti che ne *Las Meninas* Velázquez avesse collocato le teste dei personaggi ritratti secondo la posizione di alcune costellazioni, riservando come criptico omaggio alla principessa asburgica quello della stella chiamata appunto "Margarita", ovvero Perla; queste posizioni vengono ripetute negli astri del quadro daliniano, che esplicita pertanto il messaggio segreto dell'originale. *La perla*, dunque, si presenta come una piacevole esercitazione nata dalla confluenza tra citazionismo, tematica astrologica, emblema araldico, tenuti insieme da un sottile e concettoso gioco di parole dal sapore quasi magrittiano⁷⁶.

Ancora, la figura dell'Infanta Margarita appare in un quadro del 1958 dal lungo titolo *Velázquez che dipinge l'Infanta Margarita, circondata dalle luci e dalle ombre della sua stessa gloria*, che presenta una complessa sovrapposizione di immagini distinte: su un piano più arretrato appare infatti, verso destra, la piccola sagoma scura di Velázquez, intento a dipingere, come recita il titolo, la principessa asburgica, davanti ad una possente e smisurata parete trasversale ritmata da lunghe e strette fessure che scindono la luce in lame luminose, filtrandola nella pinacoteca o atelier artistico riconoscibile in alto a destra; in primo piano, invece, si staglia la colossale figura del soggetto dipinto dall'artista seicentesco, l'Infanta Margarita, i cui tratti, come smaterializzati in traccianti

⁷⁵ Id., *Picasso e io* (1951) in *Sì*, op. cit. pagg.323-324.

⁷⁶ In effetti, il curioso nascondimento a cui l'oggetto sospeso sottopone il personaggio retrostante appare del tutto simile a quello di opere di René Magritte come *Il figlio dell'uomo*, o *La grande guerra*, dove i visi dei protagonisti sono occultati rispettivamente da una mela o da un mazzo di violette.

e lampeggiamenti esplosivi, che si approssimano al corno di rinoceronte, animano una specie di fantasmagorico gioco pirotecnico.

Velázquez, soprattutto ne *Las Meninas* o nella *Venere allo specchio* aveva più di ogni altro artista giocato con lo statuto ambiguo dell'immagine pittorica, svelandone, mediante complessi effetti di riflessione, il poter di riassorbire nello spazio simulato della tela ciò che era posto al di qua del piano limite del quadro, compreso il suo stesso artefice. E questa stessa dinamica tra spazio reale e spazio dipinto, tra realtà e contraffazione, deve aver ispirato a Dalì la coppia di quadri stereoscopici (quadri cioè doppi, quasi uguali tra loro, da osservare riflessi contemporaneamente su superfici di cristallo trasparente opportunamente inclinate per rendere più efficace la tridimensionalità dell'immagine colta dalla visione binoculare, da due fuochi distinti corrispondenti ai due occhi dell'osservatore), che recano il titolo *Dalì di spalle che dipinge Gala di spalle eternizzata da sei corni virtuali provvisoriamente riflessi da sei specchi veri*, rimasti peraltro incompiuti (Fig.51). L'opera tradisce una derivazione da Velázquez soprattutto se confrontata con quella precedentemente analizzata, a cui è accomunata da un titolo ugualmente chilometrico, che insiste sulla presenza contemporanea, nello spazio della tela, del soggetto da dipingere e del pittore che lo dipinge, cosicché al Velázquez che ritraeva l'Infanta Margarita corrisponde qui Dalì che ritrae Gala. E quasi combinando insieme il gioco di riflessioni che animava *Las Meninas* con quello della *Venere allo specchio*, Dalì rappresenta se stesso e la donna amata che danno, entrambi, le spalle allo spettatore, il quale può però scoprirne i volti nello specchio antistante Gala. Il pittore e il proprio modello sono così riuniti nella superficie dello specchio, laddove ne *Las Meninas* Velazquez si era raffigurato direttamente a destra, mentre la coppia reale che stava ritraendo si rifletteva nello specchio collocato in fondo alla sala.

L'opera di Dalì è dunque una sorta di triplice quadro nel quadro, in cui la pittura, dichiarando la propria essenza di riproduzione ingannevole della visione, di riflesso illusorio della realtà, capace però di sostituirsi e di svuotare la realtà stessa, celebra il suo più irrefutabile trionfo.

Ultime meditazioni su Venere

L'inventario dei richiami alla tradizione artistica più recente, ma già riconosciuta come prova della trasformazione e, insieme, della conservazione dell'ideale classico, potrebbe ancora attardarsi sull'ossessione per il già menzionato *Angelus* di Millet, quadro ripreso in un numero davvero notevole di varianti più o meno deformanti rispetto all'originale; oppure soffermarsi sull'interesse per «i languidi e sedicenti immateriali preraffaelliti, i quali [...] eressero la vera struttura materialista del lirismo utilizzando la «catenaria» e le «linee geodetiche» »⁷⁷; per risalire sino alle citazioni di Ingres che si ritrovano nelle bagnanti dei quadri dei primi anni Venti, dipinte dall'artista appena intorno ai vent'anni.

Ma è il caso di congedarsi da quest'analisi ritornando invece sulle ultime opere degli anni Ottanta che, realizzate pochi anni prima della morte del pittore, avvenuta il 23 gennaio 1989, possono considerarsi come l'estremo capitolo di quello straordinario testamento spirituale ed estetico che Dalì aveva disseminato nei suoi numerosi quadri, molti dei quali inconfutabili capolavori, da quando, nel 1914 circa, all'età di appena dieci anni, aveva cominciato a dipingere. Il genio catalano conclude la sua parabola artistica con una serie di quadri intensamente essenziali nei colori e nella composizione,

nei quali protagonista torna ad essere la statuaria classica. Così l'artista, che aprendo nel corpo della scultura dei cassetti, aveva all'apparenza deturpato la Venere di Milo, rifondandone in realtà il fascino segreto e insondabile, rimedita alla fine della sua vita su un altro simulacro della dea, la testa dell'Afrodite di Cnido, con opere sommessamente malinconiche in cui la tavolozza abbandona l'esuberanza dei colori accesi per accordarsi ai toni lividi e cinerei dell'indaco, del celeste e del grigio perla, appena ravvivati da lumeggiature gialle.

Ne *I tre enigmi gloriosi di Gala* (fig.52) del 1982, il profilo della statua ellenistica è ripetuto per tre volte, disteso su un paesaggio desertico dall'alto orizzonte: la stessa triplicazione dell'immagine le conferisce immediatamente un carattere sacro, trascendente, confermato anche dal titolo. Ma il messaggio divino è oscuro, inconoscibile, il suo senso autentico è negato per l'uomo, così come la bocca di Afrodite resta inesorabilmente chiusa. E' il 1982. Gala, il 10 giugno, muore. E con lei se ne va non solo la donna amata, la modella prediletta, ma l'*alter-ego* dell'artista, anzi la sua stessa essenza. Qual è il senso di quella morte, il significato di ogni altro termine, qual è il senso della vita? Le labbra dell'Afrodite di Cnido testimoniano col loro silenzio quel segreto, che la michelangiotesca Sibilla Persica, pensosamente ricurva su se stessa, cerca invano di decifrare.

Nell'*Apparizione del viso dell'Afrodite di Cnido in un paesaggio* (fig.53) del 1981, il profilo della statua si proietta su una lastra marmorea longitudinale, allungata e sospesa su un irreale paesaggio di laghi lontananti e cipressi: una strada, dunque, il cammino esistenziale dell'uomo. Ma per effetto della deformazione prospettica, la lastra assume una forma piramidale, sin dall'antichità la forma della trascendenza e del sepolcro: vita e morte si sovrappongono, si richiamano, reciprocamente illuminate dall'apparizione

⁷⁷ Id., *Il Surrealismo spettrale dell'eterno femminile preraffaellita* (1936) in *Si*, op. cit., pagg.287-

fugace dell'amore e della bellezza. E ancora, il senso di quell'avvicinarsi è precluso alla conoscenza, e il silenzio sulla reale destinazione della condizione umana deve essere religiosamente rispettato. All'uomo spetta solo la convinzione che non tutto andrà perduto, che la bellezza resterà all'infinito; e il riscatto di aver creduto, seppure per la breve parentesi della propria esistenza, all'instinguibilità dell'ideale, all'incorruttibilità della forma, alla sopravvivenza del mito.

Foss'anche per coronare nient'altro che un'illusione, l'acanto perenne prepara la sua nuova fioritura.