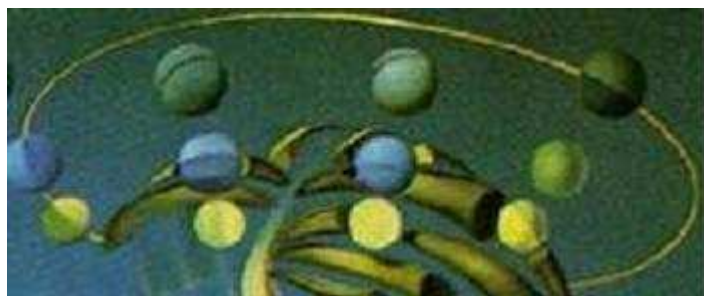


Cap.III

La mistica dell'atomo



Le vigilie dell'esplosione

Il 6 agosto 1945, alle ore 8:15, sulla città di Hiroshima nel Giappone meridionale, nel corso di un bombardamento aereo, si solleva un'enorme nuvola rossastra a forma di fungo: il bombardiere statunitense *Enola gay* ha lanciato per la prima volta una bomba atomica ad uranio che in pochi istanti ha completamente distrutto la città, provocando circa 350.000 morti; tre giorni dopo il drammatico evento si ripete, questa volta con un nuovo ordigno al plutonio, sulla città di Nagasaki.

L'intenzione del governo degli Stati Uniti, guidato allora dal presidente Harry Truman, era quello di sperimentare una nuova, terrificante arma di distruzione di massa che, anche per il suo carattere di minacciosa e inedita novità scientifica, esercitasse una forte impressione sull'avversario giapponese, portandolo ad una resa immediata e velocizzando così la risoluzione del Secondo conflitto mondiale.

Al momento della terribile catastrofe bellica, Dalì si trova, ormai da cinque anni, al sicuro negli Stati Uniti, dividendosi principalmente tra New York, dove accanto alle mostre personali s'impegna nella realizzazione di scenari per spettacoli teatrali come il *Tristano e Isotta* di Wagner su coreografie di Léonide Massine, e Hollywood, dove in quegli anni tenta un approccio al cinema di consumo americano; approccio che, a parte la notevole sequenza di *Spellbound* (*Io ti salverò*, in italiano) con la regia di Alfred Hitchcock, non darà i risultati sperati, come abbiamo già accennato a proposito della mancata realizzazione del cortometraggio *Destino* in collaborazione con Walt Disney. Inoltre, nell'autunno del 1943, l'artista si ritira nella tenuta del marchese de Cuevas per scrivere in pochi mesi il suo primo, e unico, romanzo, *Volti nascosti*, opera davvero notevole anche se, più che riferirsi ai temi della letteratura surrealista, o almeno, surreale, si presenta come uno scritto epigono di Marcel Proust, Villiers de l'Isle-Adam o Barbey d'Aurevilly, per la rappresentazione della società altolocata fervida ed inquieta

degli anni Trenta, colta con intelligenza spietata del dettaglio e insieme con barocca visionarietà¹. Eppure, sebbene preso dai frenetici ritmi della sua inesauribile inventiva, e dallo sfruttamento commerciale intensivo a cui la sottopone in questi anni americani, distante dagli orrori di una guerra che aveva falcidiato la popolazione europea, Dalì apprende la notizia dell'esplosione della prima bomba atomica restandone fortemente turbato. Un turbamento che, com'è tipico dell'artista e della sua "ambivalenza affettiva" psicopatologica, si riflette nel suo spirito in un movimento duplice di repulsione atterrita e, insieme, di stordita fascinazione per l'era dell'energia atomica che le terrificanti bombe sul Giappone avevano paurosamente avviato.

Il cosiddetto "periodo atomico", quello cioè che Dalì attraverserà dalle fine degli anni Quaranta fino a tutto il decennio successivo, e che sul versante degli scritti si caratterizza per al messe di rimandi alla terminologia e ai protagonisti della teoria della relatività e della meccanica quantistica, su quello della pittura dalla raffigurazione di soggetti virtuosisticamente esplosi in particelle, sarebbe stato avviato dunque proprio dalla deflagrazione della prima bomba atomica. E' questo evento sconcertante che, secondo gran parte della critica, avrebbe acceso nel pittore l'interesse per la scienza, dirottando il baricentro della sua arte dall'egida di Freud e della psicanalisi, a quella di Einstein e della fisica nucleare. E lo stesso Dalì ha accreditato questa circostanza, dichiarando più tardi allo psicanalista Parinaud:

«L'esplosione della bomba atomica, il 6 agosto del 1945, aveva provocato in me una vera e propria scossa sismica. Da allora, l'atomo fu il principale oggetto dei miei pensieri. In molti scenari da me dipinti in quel periodo trova espressione la grande paura che mi assalì allorché appresi la notizia dell'esplosione della bomba atomica. Decisi di utilizzare il mio metodo paranoico-critico per sondare quel mondo».²

In realtà, se analizziamo con attenzione la mole degli scritti daliniani, ci accorgeremo che il rimando alla fisica, in particolare l'interrogazione sul rapporto tra spazio e tempo,

¹ Salvador Dalì, *Volti nascosti*, Mondadori, Milano, 2005.

² Salvador Dalì, André Parinaud, *Comment on devient Dalì*, op.cit., pag. 273, in francese, traduzione mia.

affiorano saltuariamente nell'ispirazione del pittore già molti anni prima di quella data, articolandosi sul duplice binario dell'indagine filosofica e di quella scientifica. La relatività del tempo, il carattere soggettivo e non universalmente misurabile della sua durata trovano già nel 1929 un appiglio nella menzione di Henri Bergson, nel testo *Documentario-Parigi 1929-I*, apparso sulla rivista *La publicitat*, in cui l'autore afferma:

«il fenomeno artistico è, precisamente e per sua natura, contrario al lirismo; lirismo che nasce dall'approccio della realtà; e noi sappiamo da Bergson, che ci è data avvicinarla soltanto attraverso l'istinto e necessariamente attraverso le facoltà più irrazionali del nostro spirito».³

Quella che qui è ancora una riflessione divagante si precisa in *Apparizioni aerodinamiche degli «esseri-oggetti»* del 1934, pubblicato sul numero 6 di *Minotuarre*, in una serie di riferimenti più circostanziati alle caratteristiche fisiche e geometriche di quella realtà, a cui accostarsi con le “facoltà irrazionali dello spirito”. Così, sul versante della matematica, l'autore segna la linea di frattura tra la geometria euclidea, perpetuata fino ai tempi di Newton, e la concezione dello spazio, concepito come campo energetico, proprio della fisica contemporanea. Scrive l'autore, con il linguaggio allusivo e strabiliante che ne contraddistingue la prosa specie in questi anni di più stretta vicinanza al gruppo surrealista:

«fino a Newton, com'è facile osservare, lo spazio si offre a noi non tanto come carne quanto come recipiente di questa carne, come vaso, come il recipiente della forza di gravità della carne suddetta [...] questo stato di cose perdura fino al momento in cui, con la scoperta della «teoria ondulatoria della luce» e dei corpi elettromagnetici di Maxwell e Faraday, lo spazio può cominciare a dire [...] «questa dinamica è mia»⁴

³ Salvador Dalì, *Documentario-Parigi-I* (1929), in *Si*, op.cit., pag.142.

⁴ *Ibid.*, pag.251-252.

Fino alla citazione esplicita della moderna teoria della relatività «in cui lo spazio è diventata una cosa talmente importante, materiale e vera, che ha finito addirittura per avere quattro dimensioni, includendo il tempo, che è la dimensione delirante e surrealista per eccellenza».⁵

Come si può constatare, l'appropriazione e l'esibizione di alcuni nomi di scienziati e delle teorie da essi formulate appaiono precise, sebbene espresse con una retorica obliqua e straniante. Ma da dove Dalì poteva aver desunto queste informazioni? Nel catalogo della retrospettiva del centenario della nascita, si ricorda acutamente la diffusione presso il gruppo surrealista delle opere del filosofo Gaston Bachelard (1884-1962) che, in contatto con Georges Bataille, aveva pubblicato in quegli anni testi di filosofia della scienza come *Il nuovo spirito scientifico* (1934) e *La filosofia del non* (1940)⁶, che, riecheggianti dal pittore nei suoi testi, avevano riattualizzato una conoscenza della fisica nucleare che egli aveva già potuto acquisire negli anni trascorsi, a partire dal 1921, alla Residencia des Estudiantes, presso cui tennero alcune lezioni anche Henri Bergson, Marie Curie e lo stesso Albert Einstein.

In *Psicologia non euclidea di una fotografia*, testo apparso sul numero 7 di *Minotaure* del giugno 1935, certamente sulla scorta dei succitati libri di Gaston Bachelard, Dalì s'impegna addirittura in uno stravagante riattraversamento storico dei concetti di tempo e spazio, e della loro messa in questione ad opera della fisica

⁵ Ibid., pag.252

⁶ Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Alcan, Paris, 1934; id, *La philosophie du non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Presse Universitaire de France, Paris, 1949. Evidente è la derivazione delle posizioni di Dalì da questi saggi, che affrontano temi come la geometria non euclidea, la meccanica non newtoniana, la logica non aristotelica. Il capitolo IV del primo saggio citato, intitolato *Onde e corpuscoli*, si diffonde sulla teoria dei quanti e sulle ricerche di Heisenberg, denunciandosi come la base degli interessi del pittore per la fisica nucleare e della sua ammirazione entusiastica per la figura dello scienziato tedesco. Ma soprattutto, ciò che si evidenzia nella riflessione di Bachelard, e che si proietta in quella di Dalì e degli altri surrealisti, è la coscienza di un sapere che procede per "fratture epistemologiche", e per la portata di generale rivoluzione culturale antirazionalista che le nuove scoperte scientifiche comportano, per cui «Non c'è dunque transizione tra il sistema di Newton e quello di Einstein» (pag.142, in francese, traduzione mia) e «la scienza non newtoniana si generalizza in un'epistemologia non cartesiana» (pag.56. in francese, traduzione mia).

contemporanea. Partendo dall'ambito della pittura, e dalla propria ammirazione per De Chirico, l'autore inizia a scomodare il nome di Kant,

«questo filosofo magnifico e megalomane che, con la sua ambizione, come tutti i miei lettori sanno, ha introdotto, da solo, una oscurità più densa ed un disordine più grave nella storia del pensiero di quanto abbiano fatto tutti gli altri messi insieme, poiché nessuno come lui si presta con tanto lusso agli sterili e funesti paradossi i cui relitti ingombrano in parte ancora oggi il limpido cammino delle scienze particolari».⁷

I soggetti dei quadri di De Chirico sarebbe pertanto un tentativo di dare un'illustrazione figurativa alle categorie a-priori, e quindi “metafisiche”, appunto, di tempo e di spazio, quali principi nettamente distinti e nati dall'Intuizione pura:

«ho sempre considerato gli oggetti eteroclitici utilizzati da De Chirico come categorie kantiane, come materializzazioni metafisiche dell'«intuizione pura», che [...] non può essere concepita se non sul piano metafisico.»⁸

Ma secondo l'autore, l'intuizione pura kantiana, su cui il filosofo basava il problema della conoscenza e dell'apprezzamento delle scienze matematiche, assumeva come proprio ambito uno spazio euclideo, la cui definizione era rimasta incontrastata e incrollabile fino ai tempi di Newton, offrendosi come piano per il dispiegamento della sua fisica e della teoria della gravitazione universale. De Chirico, dunque, con la sua esibizione di oggetti, testimoni di uno spazio assoluto, raggelati in un tempo altrettanto assoluto e, quindi, immobile e imperturbabile, «non ha fatto altro che tradurre in pittura l'epilogo grandiosamente nostalgico, euclideo e metafisico, di quel connubio impossibile e sciagurato dell'«intuizione pura» e della fisica di Newton»⁹. Continua l'autore:

«Kant non solo considera il tempo e lo spazio come due cose diverse, ma anche come due cose di origine totalmente diversa. Lo spazio è la forma intuitiva del mondo esterno e il tempo è la forma intuitiva del mondo interiore, e dunque, si aveva sempre, secondo lui, uno spazio in stato di quiete assoluta e, indipendentemente, un tempo ugualmente assoluto che scorre»¹⁰

⁷ Id, *Psicologia non euclidea di una fotografia* (1935), in *Sì*, op.cit., pag.256-257.

⁸ Ibid., pag.257.

⁹ Ibid., pag.258.

¹⁰ Ibid., pag.258.

Ed è a questo punto che l'autore chiama in causa le teoria della relatività, e la nuova nozione di spazio/tempo che essa inaugura: «questo stato di cose è del tutto liquidato dalla teoria della relatività che c'insegna che non ci sono né spazio né tempo assoluti, e che solo l'unione del tempo e dello spazio hanno un significato fisico»¹¹. Pertanto «già molto prima della espulsione, spietata ai giorni nostri, dei residui metafisici dalla fisica, la teoria di Kant [...] - l'intuizione pura - era stata ripudiata dai matematici».¹²

L'autore conclude le sue righe affermando che i fenomeni apparentemente insignificanti e incongruenti, le sollecitazioni che provengono dai sogni, e quindi, dal pensiero irrazionale, in cui le rappresentazioni si sovrappongono l'un l'altra in una dislocazione non ordinata e in una sostanziale simultaneità temporale, sono quelli che maggiormente occupano l'attenzione dei Surrealisti e dello spirito contemporaneo in generale, suggerendo dunque un'inconciliabilità tra la psicologia dell'inconscio e lo spazio euclideo, ancora persistente nella fisica newtoniana, dal momento che: «La psicologia non è il comportamento umano di fronte a questa fisica».¹³

Quella stessa posizione viene ribadita sinteticamente anche alla fine dell'importante scritto dello stesso anno del precedente *La conquista dell'irrazionale*, come già ricordato, il terzo più importante testo teorico di Dalì sulla paranoia, che nella parte conclusiva dichiara:

«Oggi, la fisica è la nuova geometria del pensiero, e se per i Greci lo spazio, come lo intendeva Euclide, non era che un'astrazione molto lontana e inaccessibile ancora a quel timido «continuum a tre dimensioni» che Descartes doveva definire più tardi, ai giorni nostri questo spazio è diventato, come sapete, quella cosa fisica terribilmente materiale, terribilmente personale e significativa che ci comprime tutti»¹⁴

¹¹ Ibid., pag.258.

¹² Ibid., pag.259.

¹³ Ibid., pag. 259.

¹⁴ Id, *La conquista dell'irrazionale* (1935), in *Sì*, op.cit., pag.272.

E ancora, l'autore afferma, a proposito della psicologia che, ai tempi dei Greci aveva trovato una mirabile espressione nelle nette forme muscolari della statuaria, diretta emanazione della geometria euclidea:

« Salvador Dalì, nel 1935, di fronte a quell'angoscioso e colossale problema che è lo spazio-tempo einsteiniano, non si accontenta più di tradurla in antropomorfismo, non si accontenta più di tradurla in aritmetica libidinosa, non si accontenta più, vi ripeto, di trasformarla in carne: egli ve la trasforma in formaggio, poiché state pur certi che i famosi orologi liquefatti di Salvador Dalì non sono altro che il camembert paranoico-critico tenero, stravagante, solitario, del tempo e dello spazio».¹⁵

Chiusa istrionica, all'apparenza incomprensibile, ma significativa, perché, dietro la divagante e divertita metafora alimentare che oppone alla solidità della carne e dei muscoli della statuaria classica, la mollezza plasmabile del formaggio (il cibo e la nutrizione sono davvero i piani nascosti, la sottotraccia su cui si dispiega tutta la realtà, per l'onnivoro genio catalano!), l'autore allude alla vicenda psichica che lo aveva condotto alla definizione del suo simulacro più efficace, l'orologio molle, e che abbiamo precedentemente ricostruito. Quell'orologio è l'esponente privilegiato di quella materia mobile, fluidificata dal desiderio e dal tempo, il simbolo di uno spazio che, in accordo con la nuova fisica di Einstein, è deformato dall'inclusione del tempo come quarta dimensione.

E ancora, ad attestare questo interesse precoce per la fisica nucleare, collocabile già negli anni Trenta, non va trascurata la menzione, nelle pagine conclusive de *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, del fisico viennese Erwin Schrödinger (1887-1961), premio Nobel nel 1933, soprattutto se il testo daliniano, scritto nel 1939 e andato perduto durante la fuga di Dalì e Gala da Arcachon prima dell'occupazione tedesca, fu poi pubblicato nel 1963 «senza cambiarvi una virgola», come l'autore assicura nel prologo.

¹⁵ Ibid., pag.272.

La terza parte del libro, nella sezione intitolata *Conclusione, possibilità ipotetiche di nuovi metodi d'indagine scientifica fondati sull'attività «paranoico-critica»* equipara l'attitudine del pittore alla visione paranoica alla tendenza dello scienziato ad orientare la propria attenzione verso fenomeni del reale isolati dal resto e ricostruiti in un'ipotesi interpretativa che aspira ad un riconoscimento oggettivo: l'osservazione scientifica, quindi, sostanzialmente “crea” o deforma l'oggetto dell'osservazione stessa (pensiamo al “principio d'indeterminazione” di Werner Heisenberg), soprattutto se essa pertiene ai processi subatomici. Così, Dalì scrive:

«Come, mi domando, non discernere la presenza del meccanismo paranoico nel fenomeno straordinariamente determinativo della scelta «sperimentale» che prelude alle indagini delle scienze naturali? Come, ripeto, un tale meccanismo non sarebbe lì attivo, mentre lo studio delle particolarità deliranti paranoiche ci fa assistere ad un *mutamento essenziale del mondo oggettivo, mutamento che si presenta subitaneo e che assorbe, per il suo potere associativo istantaneo, tutta la nostra attenzione e la nostra affettività, le quali restano irresistibilmente fissate ad un «certo» numero di fatti e oggetti, a detrimento ed esclusione di tutto il resto?* Mi sembra che tali fenomeni, che comportano così violente determinazioni di scelta, non possano essere invano, non possano, a livello più o meno accentuato, non intervenire in questo fattore, a mio avviso condizionante della sperimentazione scientifica, che consiste, per usare le parole di E. Schrodinger, nella *disposizione momentanea del nostro interesse e della sua influenza determinante nella direzione del lavoro successivo*».¹⁶

Albert Einstein, James Clerk Maxwell, Michael Faraday, Erwin Schrödinger, lo spazio/tempo, la teoria ondulatoria e quella corpuscolare, la relatività: i nomi e i concetti che i passi sopracitati esibiscono attestano un incontrovertibile interesse di Dalì per la fisica, attestato anche molti anni prima di quel fatidico e drammatico 1945 in cui le scoperte della scissione dell'atomo e della meccanica quantistica si precipitarono nella realizzazione delle bombe nucleari che distrussero Hiroshima e Nagasaki. Semmai, potremmo inferire che quell'evento traumatico riattualizzò improvvisamente la curiosità di Dalì per le scienze naturali, nelle quali egli vedeva un sostanziale alleato per cogliere l'enigma della materia metamorfica e progettare la “conquista dell'irrazionale”, a cui già la psicanalisi aveva fornito il proprio contributo.

La discontinuità della materia

Le prime opere che segnano l'avvio del "periodo atomico" non presentano, in effetti, immagini di esplosioni o dissociazioni strazianti, temi rappresentativi che erano stati fino ad allora molto familiari al pittore e che potevano costituire un riferimento ai recenti fatti bellici, ma un'affascinante e pacato frazionamento dei soggetti rappresentati, in cui le parti distaccate gravitano le une accanto alle altre in una prodigiosa sospensione. Si tratta di un tentativo di visualizzazione del cosiddetto principio della "discontinuità della materia", ovvero del fatto che la materia, e non solo negli stadi di aggregazione liquido e gassoso che maggiormente supportano con l'osservazione empirica la teoria fisica, ma anche in quello solido, apparentemente compatto, è in realtà costituita da piccole particelle dotate di massa, e da porzione molto più estese di vuoto, in cui quelle particelle si muovono e si aggregano. Questa teoria, già formulata intuitivamente nell'antica Grecia da Democrito, così come da Empedocle, Epicuro e Pitagora, fu nello svolgimento della storia del pensiero scientifico sopraffatta da quella che concepiva invece la materia come un *continuum*, alternativa alla precedente, e perseguita invece da Eraclito e, soprattutto, da Aristotele, il cui magistero incontrastabile anche nell'ambito della fisica contribuì a radicarla come dominante nella tradizione occidentale. Fu solo nel corso dell'Ottocento, a partire delle indagini di Robert Brown, che studiò il moto di alcune particelle pesanti nelle sospensioni fluide, individuando in esse dei movimenti caratteristici che da lui presero il nome (i "movimenti browniani", appunto), che la teoria della discontinuità della materia tornò ad affermarsi prepotentemente, subendo un impulso inarrestabile grazie alla scoperta dell'elettricità. Le tappe successive di questa ricerca portarono all'individuazione del fotone con Henry Becquerel, della radioattività naturale, dei raggi X con i coniugi

¹⁶ Id, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Abscondita, Milano, 2000, pag.128.

Curie, per giungere ai “quanti” di energia introdotti da Max Planck, che guidarono alla teoria della relatività di Albert Einstein e alla meccanica quantistica di Erwin Schrödinger e Werner Heisenberg. Ricordata questa concatenazione di fondamentali progressi scientifici, di cui abbiamo selezionato per brevità solo alcune tappe, vogliamo sottolineare come le acquisizioni della fisica atomica non facessero altro che riproporre l’idea di un mondo in cui la materia, la materia visibile, tattile, sperimentabile attraverso i sensi, è in realtà costituita in massima parte di vuoto.

La materia è il vuoto, lo contiene; accogliendo quest’acquisizione con una trasposizione poetica, questa caratteristica fisica della materia diviene per Dalì la prova delle sua vacuità sostanziale, la coscienza barocca della sua illusorietà. Oppure, il riconoscimento che essa include già, nel proprio interno, la possibilità di annullarsi, di sublimarsi, di passare dal piano della materialità a quello dell’immateriale, dal piano della concretezza e della contingenza, a quello della metafisica e della mistica.

«Dio è consistente, mentre noi non lo siamo. [...] Noi siamo una nube di corpuscoli moscerini senza contatto tra loro. Lo spazio vuoto, tra i granuli impalpabili che ci compongono, o piuttosto fingono di comporci, è considerevole. Fatti di fiocchi, noi non esistiamo che punteggiati.»¹⁷

Siamo così giunti ad uno snodo fondamentale per cogliere una delle direttrici dell’arte daliniana a partire dagli anni Cinquanta: con la pubblicazione del *Manifesto Mistico* del 1951, già preceduto dalla realizzazione di quelle moderne pale d’altare che sono le versioni della *Madonna di Port Lligat* del 1949-’50, l’artista dichiara esplicitamente non tanto la sua conversione al Cattolicesimo, quanto piuttosto la necessità di superare il materialismo novecentesco e la frattura con la storia e con la tradizione, proclamato dalle avanguardie che egli stesso aveva attraversato, passando ancora prima dell’adesione al Surrealismo, nei rapidi anni della precoce e felicissima giovinezza artistica, dal Cubismo al Futurismo, dal Plasticismo all’Astrattismo lirico. E

¹⁷ Salvador Dalì, *Les passions selon Dalì*, Denoël, Paris, 2004, pag.138, in francese, traduzione mia.

questa tensione mistica, quest'individuazione di un altrove metafisico verso cui l'arte deve tendere si origina proprio dall'apporto delle scienze più aggiornate, che hanno radicalmente mutato la concezione stessa del tempo e dello spazio, e delle materia che in essi si distende e da cui, contenendoli, viene costantemente deformata. L'entusiasmo fervido per la fisica nucleare, così come per la genetica, che in quegli anni giungeva alla scoperta degli acidi nucleici, e ancora, quello per la morfologia e la matematica (in particolare per la geometria non euclidea e per l'analitica delle catastrofi), non portano pertanto l'autore ad abbracciare un freddo atteggiamento razionalista ma, al contrario, a riconoscere nel mondo materiale un principio di trascendenza, di smaterializzazione, di divina absolutezza. Questa sorprendente coesistenza di scientismo e di misticismo, che conduce da un lato a deificare i processi della fisica nucleare, dall'altro a reinterpretare nel quadro di una meccanica di forze e campi energetici i dogmi religiosi dell'ascensione o dell'assunzione, è praticabile per Dalì solo appellandosi ad un nuovo classicismo neorinascimentale, in cui la forma classica, derivata dalla tradizione greco-romana, si presta a veicolare con lo stesso linguaggio sia temi di mistica cristiana, che straniati soggetti mitologici, concepiti entrambi come archetipi di un simbolismo universale atemporale; e quelle icone sacre saranno al tempo stesso le garanti di una ricerca scientifica che, anziché percepirle come ingombranti pregiudizi irrazionali, ne farà i propri precedenti e i propri obiettivi.

Così come la fiducia per la forma consentiva all'artista di esplorare i territori disgreganti dell'inconscio senza restarne completamente sopraffatto, in questa seconda fase del suo percorso artistico essa riassume e risolve la contraddizione culturale tra le motivazioni inconciliabili di quel percorso.

Il manifesto mistico: dalla fisica alla metafisica

Scritto la notte del 15 aprile del 1951, il *Manifesto mistico* fu pubblicato il 19 giugno dello stesso anno a Parigi, in tiratura limitata, con una sontuosa veste editoriale che non solo includeva una rilegatura in velluto rosso con i caratteri in oro, ma presentava addirittura il testo su due colonne, con le righe in francese accompagnate dalla loro traduzione latina, quasi si trattasse di una preziosa cinquecentina.

«Le due cose più sovversive che possono capitare ad un ex surrealista nel 1951 sono: primo, diventare un mistico, secondo, saper disegnare. Queste due forme di vigore mi sono capitate, insieme e simultaneamente»¹⁸, afferma in apertura l'artista, che, dopo aver ribadito di essere votato quasi per investitura divina, per il nome stesso che porta, al compito di salvare l'arte moderna, sciorina tutta la sua ammirazione per la scienza novecentesca:

«La crisi parossistica del misticismo daliniano si fonda principalmente sul progresso delle scienze particolari dei nostri tempi, ovvero sulla spiritualità metafisica della sostanzialità della fisica quantistica e, a livello di simulacri meno essenziali, sui risultati più ignominiosamente super-gelatinosi, e sui coefficienti di viscosità monarchica dell'intera morfologia generale».¹⁹

E più avanti, l'autore dichiara:

«Da quando la teoria della relatività ha sostituito il substrato dell'universo con l'etere, detronizzando e ricollocando il tempo nel suo ruolo relativo [...] da quando quella sostanza ignota e delirante parrebbe riempire l'intero universo, vale a dire dall'equivalenza esplosiva dell'energia-massa, tutti coloro che pensano, a eccezione dell'inerzia marxista, sanno che proprio ai metafisici spetta lavorare sulla questione della materia».²⁰

Ma i processi che la fisica atomica ha rintracciato spingono appunto l'uomo ad un'interrogazione sulla matrice ultima della materia stessa, la possibilità della disintegrazione del piano fisico si rovescia nell'affermazione di un piano metafisico:

«ogni quarto d'ora e ogni quarto di secondo la materia è in un costante processo di smaterializzazione, di disintegrazione, scivola via dalle mani degli scienziati e prova in tal modo la spiritualità di ogni

¹⁸ Salvador Dalì, *Manifesto mistico* (1951) in Dawn Ades, a cura di, *Dalì*, op.cit., pag.564.

¹⁹ Ibid., pag.564.

²⁰ Ibid., pag.564.

sostanza, perché la luce fisica dell'attività paranoico-critica di Dalí è anch'essa «onda e corpuscolo» allo stesso tempo».²¹

Questa tensione conoscitiva verso una realtà fisica ed una metafisica, equiparate tra loro, si deve configurare nell'artista come una ricerca dell'estasi che, mediante l'intuizione pura con cui si attua, è il vero artefice della forma geometrica pura: «l'estasi è lo stampo incorruttibile»;

«Lo scopo del misticismo è l'estasi mistica; l'estasi si raggiunge attraverso la via di perfezionamento di Santa Teresa d'Avila e successivamente penetrando nelle cappelle penitenziali del castello spirituale. Esercitando un'intensa e quotidiana auto-inquisizione della "rêverie mistica", che di tutte è la più rigorosa, architettonica, pitagorica e faticosa, l'artista mistico deve formarsi un'anima dermo-scheletrica [...] in cui la carne dell'anima non può che innalzarsi al cielo. L'estasi mistica è "super-gioiosa", esplosiva, disintegrata, supersonica, ondulatoria, è corpuscolare, è ultragelatinosa, poiché è la fioritura estetica della massima gioia paradisiaca che un essere umano possa godere sulla Terra».²²

Per la visualizzazione delle immagini nate dall'estasi mistico-scientifica, l'artista dovrà fare ricorso ai principi del Rinascimento, impregnati dell'euritmia geometrica e del pitagorismo trascendente del matematico Luca Pacioli, la cui divina "monarchia della sfera", come viene sancito in molti altri scritti daliniani, trova la sua espressione concreta nella forma della cupola perfetta del bramantesco tempio di San Pietro in Montorio a Roma, citato nel *Manifesto mistico* assieme all'Escorial come «l'architettura più bella dell'animo umano».

«...mettiti a dipingere ogni giorno onestamente "dal vero", quello che avrai visto, e a questo scopo usa i modi della pittura del Rinascimento, perché fu allora che furono inventati una volta per tutte gli strumenti di espressione pittorica, con il massimo di perfezione e di efficacia visiva. La decadenza della pittura moderna deriva dallo scetticismo e dalla mancanza di fede, che sono conseguenze del razionalismo, del positivismo, del progressismo, e anche del materialismo meccanicistico o dialettico, entrambi anacronistici».²³

Così, in conclusione, «spetta ai mistici, e solo a loro, risolvere le nuove "sezioni auree" dell'anima del nostro tempo».²⁴

Dalí esplicherà questa convergenza tra scienza e fede (forse, da intende più come fede nella forma, nel potere salvifico della bellezza come assoluto metafisico, piuttosto

²¹ Ibid., pag.564.

²² Ibid., pag.564.

che come ortodossa conversione alla fede cattolica), nello scritto *CREDO*, pubblicato nel maggio 1952 sulla rivista *Liturgical Art*, dove l'autore, dopo aver di fatto promosso l'ipocrisia confessionale, invitando gli artisti di genio, pur se non credenti, a realizzare opere di carattere religioso, anche se non ne condividono i contenuti, conclude:

«Io sono fermamente convinto della fine prossima del materialismo, di cui vedo i segni precursori nei progressi straordinari della fisica nucleare, scienza che secondo me ricondurrà le giovani generazioni verso la fede, il religioso, il mistico. Io sento venire un favoloso rinascimento della pittura moderna, che per reazione al materialismo attuale sarà, una volta ancora, figurativo e rappresentativo di una nuova cosmogonia religiosa»²⁵.

La posizione di privilegio accordata alla scienza nel *Manifesto mistico* verrà ribadita, qualche anno dopo, nelle righe succinte e lapidarie che aprono il breve *Manifesto dell'antimateria*, del 1958, testo che evoca sin nel titolo il paradosso della smaterializzazione, del corrispettivo principio negativo individuato dalla fisica nucleare a partire dalla materia stessa e dal moto delle sue particelle atomiche elementari:

«Durante il periodo surrealista mi sono riproposto di creare l'iconografia del mondo interiore, il mondo del meraviglioso, di mio padre Freud, e ci sono riuscito.

Oggi, il mondo esterno -quello della fisica- ha trasceso il mondo della psicologia. Mio padre, oggi, è il Dott. Heisenberg».²⁶

La reboante dichiarazione con cui l'autore detronizza addirittura il suo nume tutelare irrinunciabile Sigmund Freud, è rivolta allo scienziato tedesco Werner Karl Heisenberg (1901-1976), premio Nobel per la fisica nel 1932, e antesignano, assieme al già citato Erwin Schrödinger, della meccanica quantistica. Ricordiamo per inciso che la particolare ammirazione di Dalì nei confronti di Schrödinger poteva risiedere forse nel fatto che lo scienziato viennese riteneva possibile e persino auspicabile la visualizzazione dei processi subatomici, a differenza di Heisenberg che, invece, abolendo ogni possibilità di strutturare quei processi in analogia con quelli macroscopici, costruì la propria teoria in termini puramente astratti e matematici. Dalì

²³ Ibid., pag.564.

²⁴ Ibid., pag.564.

poteva certamente propendere per l'esigenza della "visualizzabilità" promossa dallo scienziato, offrendo ad essa tutta la perizia del proprio virtuosistico realismo lenticolare, con lo scopo di rendere immediatamente percettibile agli occhi ciò che per la sua stessa natura risultava refrattario ad ogni trascrizione visiva, così come negli anni precedenti aveva fatto della prodezza accademica del proprio stile lo strumento di esibizione e di oggettivazione, persino voyeuristica, dei recessi oscuri e imponderabili dell'inconscio.

Viceversa, la vera e propria devozione per Heisenberg dimostrata da Dalí, poteva invece forse appuntarsi proprio sul suo celebre "principio d'indeterminazione", quello secondo il quale la misurabilità di un fenomeno comporta sempre una modifica del fenomeno stesso che, attuata dallo strumento di misurazione, risulta trascurabile per i processi macroscopici, ma assolutamente condizionante per quelli subatomici, sicché "misurare" il fenomeno, significa necessariamente "perturbare" il fenomeno. Infatti, una delle conseguenze più immediate a livello operativo del principio d'indeterminazione di Heisenberg è che, più si tenta di determinare la posizione di una particella, meno si potrà determinarne la velocità. E, in un certo senso, con l'aumentare della velocità, la particella atomica potrà persino "scompare", almeno per lo strumento di misurazione che ne registra il moto. Probabilmente Dalí, attuando una metaforica forzatura dei termini, vedeva in queste asserzioni rigorosamente scientifiche, la verifica che la materia, considerata nei suoi atomi costituenti, opportunamente sollecitati dal moto, poteva sostanzialmente smaterializzarsi e annullare la propria sostanza, e leggeva in questo fenomeno quasi una sublimazione, una tensione verso la trascendenza divina. E' questo processo immaginativo che sembra guidare la realizzazione di alcune opere degli anni che stiamo considerando, nelle quali l'atomizzazione delle figure, restituite mediante sfere o cunei presi da un movimento rapidissimo, comporta di fatto la

²⁵ Id, *CREDO* (1952), in Aa. Vv, *Dalí rétrospective 1920-1980*, op.cit., pag.379, in francese, traduzione mia.

²⁶ Id, *Manifesto dell'antimateria* (1958), in *Si*, op.cit., pag. 338.

sottrazione di quelle figure alla vista dell'osservatore, e quindi, la scomparsa parziale della loro sostanza nel mondo fisico, come ci è dato di riscontrare in *Galatea dalle sfere* e *Madonna corpuscolare*, entrambi del 1952, nella *Madonna microfisica* del 1954; fino alla *Madonna di Raffaello alla massima velocità*, ancora del 1954, in cui lo stesso titolo, in accordo con il principio d'indeterminazione, accusa l'aumento di moto come causa della scomparsa, della dislocazione spaziale in un altrove della figura, smaterializzatasi, passata al piano dell'antimateria, e quindi, del divino, per effetto di una miracolosa "assunzione" nucleare.

La frammentazione degli oggetti nel delirio psicotico

Questa nuova modalità d'intervento metamorfico sulla materia, che stiamo delineando in queste pagine, origina, almeno nelle intenzioni del pittore, da presupposti di tipo rigorosamente scientifico, come visualizzazione di principi fisici e matematici, quindi da una modalità di funzionamento del pensiero di carattere assolutamente logico-razionale. Eppure, curiosamente, anche per questo procedimento che si vorrebbe razionalizzante e determinato dall'individuazione di diagrammi energetici nella materia, troviamo un preciso corrispettivo con le manifestazioni abituali del delirio psicotico. Appelliamoci per l'ultima volta ancora alle parole dello psichiatra Gaetano Benedetti, quando egli scrive:

«Un fenomeno che passiamo a descrivere in accostamento a quello della disintegrazione dell'Io è la frammentazione dell'oggetto.

La nostra tesi è che la disintegrazione dell'Io non conduce soltanto all'annichilimento dell'Io di fronte alla pressione dell'oggetto, ma anche alla *disintegrazione dell'oggetto* stesso, della sua rappresentazione psichica. In altri termini, la rappresentazione complessa dell'oggetto si scinde come conseguenza della scissione dell'Io. L'attività rappresentazionale si disorganizza di pari passo, in seguito alla disorganizzazione dell'autoidentità».²⁷

Dunque, la consapevolezza di un Io scisso, dilaniato, si rifletterebbe nella fantasia di una corrispettiva disintegrazione della realtà esterna. L'autore peraltro attribuisce proprio a questa scissione dell'oggetto, a questa sua parcellizzazione l'impossibilità del soggetto psicotico di comunicare in modo comprensibile, di oggettivare nella parola il proprio rapporto con la realtà esterna, dal momento che il linguaggio, mediante la denominazione (ricordiamo la centralità della metaforizzazione dell'evoluzione psichica individuata dalla riflessione di Lacan, l'importanza dell'assunzione del Nome-del-Padre come soglia di accesso all'asse del simbolico e, quindi, all'ordine verbale) marca nettamente da un lato la separazione del soggetto stesso dalle cose di cui parla, ma dall'altro anche delle cose tra loro, individuando quelle cose come enti integri e distinti.

«Mentre quest'ultimo processo [la scissione dell'Io] risulta in una perdita dell'autoidentità, in un vissuto di spersonalizzazione, in una frammentazione dell'unità del Sé in singole persone intrapsichiche, che in lotta tra loro si disputano l'identità del soggetto, la disintegrazione dell'oggetto porta alla formazione di «parti» oggettuali, di *semi-oggetti*, di frammenti di rappresentazioni psichiche che non sono più comunicabili all'osservatore (il linguaggio è tutto fondato sulla grammatica e la sintassi di rappresentazioni oggettuali complete) e che perciò trasformano tutta l'attività del soggetto in un'attività puramente autistica».²⁸

Abbiamo già incrociato il tema dell'autismo attraverso il fenomeno del 'ritornello', della giaculatoria ossessiva, a proposito dell'invocazione "ma mère" ripetuta ne *L'enigma del desiderio*. Benedetti aggiunge rispetto alle fantasie di frammentazione:

«E' probabile che questo interesse verso un mondo oggettuale frammentato corrisponda maggiormente alla fisiologia di un Io frammentato, il quale non regge il confronto con un mondo oggettuale ampiamente organizzato e pericoloso, e tende a immergersi in un tipo di rapporto prelinguistico e prerappresentazionale con le cose».²⁹

E da ultimo, sancendo le analogie che legano la schizofrenia e la paranoia, e la presenza simultanea in alcuni pazienti di modalità che trascorrono da una patologia all'altra, lo psichiatra conclude:

«Talora possiamo perfino osservare la regressione occasionale del rapporto paranoico (in cui esistono ancora fantastiche rappresentazioni oggettuali complete) verso questo secondo livello, in cui la frattura

²⁷ Gaetano Benedetti, *Alienazione e personazione nella psicoterapia della malattia mentale*, op.cit., pag. 34.

²⁸ Ibid., pag.34.

²⁹ Ibid., pag.34-35.

dell'Io non è più di tipo paranoico, ma di tipo ebefrenico (frammentazione dell'oggetto come fenomeno speculare della frammentazione dell'Io).»³⁰

Il periodo atomico: attraversamento delle opere.

Avviamo finalmente l'analisi dei quadri del "periodo atomico", ritenendo opportuno iniziare con quello che sembra costituire una sorta di monumento celebrativo alle nuove potenzialità della fisica nucleare, e della possibilità d'intervento che essa inaugura nell'individuazione, e quindi, nella separazione, delle parti più piccole e fondative della materia, com'è ricordato dal titolo stesso dell'opera: *La scissione dell'atomo*, del 1947 (Fig.22). In un paesaggio di colline lontananti, dall'orizzonte piuttosto alto, che si disegna alla metà dell'altezza della tela, vediamo profilarsi in alto un'architettura classica, il prospetto di un arco sormontato da un frontone triangolare e affiancato da due nicchie, entro cui sono dipinte le figure, molto sbiadite, di due guerrieri muniti di scudo e spada, dalla possenti forme ipermuscolari di tipo michelangiolesco. Al di sopra delle due estremità del frontone due piccole sculture drappeggiate, una femminile e l'altra maschile (forse, rispettivamente, una Vittoria o una Venere, e un Hermes o un genio) fanno da acroteri per questa costruzione i cui elementi, in accordo con il principio di scissione della materia, gravitano senza toccarsi l'uno accanto all'altro. La stessa sospensione prodigiosa spetta poi al busto che l'arco incornicia, librato in aria, separato dal suo basamento e con il naso staccato dal viso, che vola all'altezza della gola proiettando l'ombra sui pettorali. In basso si trova un cubo dalle massicce forme geometriche, anch'esso in volo sul terreno, sezionato longitudinalmente in quattro parti e svuotato da un cilindro entro cui è posta una melagrana spaccata in due, con alcuni semi che restano sospesi tra i due emisferi in cui

³⁰ Ibid., pag.35.

resta diviso il frutto. Un'altra melagrana, intera e molto più piccola, orbita in alto sulla sinistra del cubo, che è sormontato da quattro calamai su ognuno dei quali sta sospesa una penna inclinata. Ai piedi di questo misterioso monumento, che nel cilindro cavo in cui si divide la melagrana sembra alludere alle forme di un reattore nucleare, si distinguono altre piccole figure: le due sulla sinistra, entrambe vestite in abiti rinascimentali, rappresentano una donna con un elmo ornamentale sorretta dal noto sistema di protuberanze orizzontali e stampelle che puntellava già le due protagoniste de *La giraffa in fiamme*, di un decennio precedente, mentre quella maschile è inginocchiata, appoggiata ad un bastone, in segno di reverenza, di fronte a questo nuovo "altare" in cui si compie il miracolo della fissione nucleare. Le calzamaglie aderenti e vivacemente colorate, come la calata a volute dell'elmo e le pose danzanti sembrerebbero far pensare ad una derivazione di queste figure da quelle aggraziate e riccamente abbigliate di Perugino, ad esempio, dai personaggi che animano lo *Sposalizio della Vergine*, attualmente al Musée des Beaux Arts di Caen, composizione in cui tra l'altro compare il dettaglio del bastone: la verga a cui la figura di Dalì si appoggia per inchinarsi, qui è infatti spezzata proprio per suggellare le avvenute nozze. A questo clima di ritualità gestuale allude anche la terza figura che ritroviamo in primo piano a destra, completamente ammantata di bianco come un'enigmatica offerente, e con cui Dalì ritorna alla sua ossessione per il personaggio di Gradiva, protagonista di un racconto dello scrittore tedesco Wilhelm Jensens, che aveva a sua volta ispirato un notevole saggio di Sigmund Freud del 1907.

L'instabilità spaziale dell'opera, solenne per via della sua armonia compositiva nonostante la frammentazione degli elementi che la compongono, è accresciuta sulla sinistra da un cipresso, ovviamente migrato sulla tela dall'amatissimo *L'isola dei morti* di Böecklin, la cui punta si colloca inspiegabilmente davanti al fianco sinistro dell'arco,

laddove l'albero sembrerebbe invece essere retrostante rispetto a quello. Questo elemento introduce una nota specificamente mortuaria nell'opera, che sembra riecheggiata anche dalla melagrana, se pensiamo alle valenze che il frutto riveste nel mito di Proserpina rapita da Ade, la quale, proprio per aver mangiato dei chicchi di melagrana, cibo degli abitanti dell'Oltretomba, non potrà più tornare completamente nel regno dei vivi.

Il tono archeologizzante dell'opera è invece confermato dall'iscrizione in capitali latine che corre sul cubo-reattore: disposte su due righe leggiamo infatti le parole "ATOMICUS NEMO", quest'ultima peraltro non completamente integra per l'apertura nel blocco del cilindro centrale. E' solo però recuperando il sottotitolo inglese che accompagna il titolo principale, che possiamo accostare in modo meno aleatorio il quadro. Accanto a *La séparation de l'atome*, la scissione dell'atomo, la tela reca la dicitura "*Dematerialization near the nose of Nero*", ovvero "*Smaterializzazione vicino al naso di Nerone*". Ci accorgiamo allora che il busto classico che avevamo genericamente individuato ricopia fedelmente le fattezze del ritratto dell'imperatore Nerone, per come esse ci sono state tramandate nell'esemplare al Museo Palatino di Roma, in quello al Museo Nazionale Romano, o in quello alla Gliptoteca di Monaco. Ricordiamo, *en passant*, che dopo la sua morte, avvenuta nel 69 d.C. a soli trentuno anni, Nerone subì per ordine del Senato la *damnatio memoriae*, ovvero la distruzione delle opere che tramandavano la sua immagine: quelle superstiti, che sono giunte fino ai nostri giorni, non sono dunque numerose e di facile identificazione. A nostro parere, Dalì sembra aver ricopiato il tipo del ritratto del Museo Nazionale Romano, da cui la sua figura mutua il viso carnoso, le orbite degli occhi profonde, l'acconciatura scalare a ciocche, combinandolo con l'altro esemplare del Museo Palatino che, meno integro del precedente, non ha conservato il naso.

Ma perché, ci chiederemo a questo punto, Dalí introduce la figura del controverso imperatore all'interno di un'opera che innalza un virtuale monumento all'era atomica? La memoria di Nerone, anche a seguito di fuorvianti interpretazioni popolari successive, è ormai equiparata a quella di un despota esaltato ed omicida, capace addirittura, secondo la tradizione, di provocare un sanguinoso disastro come l'incendio di Roma del 64, per soddisfare un capriccio estetico e compiacere la propria decadente *cupio dissolvi*. In questo senso, Dalí poteva certamente trovare nell'imperatore romano un precedente ed un modello per la propria megalomania, con la consapevolezza che questa era destinata alla perdita e all'autodistruzione, così come negli anni Trenta il suo spirito decadente era stato oscuramente attratto dalla figura di Hitler in ragione di un trasporto che, pur irritando Breton e i surrealisti di più o meno stretta osservanza comunista, non aveva secondo l'artista catalano nulla di politico, ma si costituiva come sinistra ammirazione per un perdente che aveva sollevato una catastrofica guerra sapendo in partenza di doverla perdere, per effetto di un'esaltazione wagneriana di enfatica autodistruzione.

Tornando al quadro in questione, il riferimento a Nerone s'inscrive, a nostro parere, nella stessa ambivalenza che connota la figura storica dell'imperatore: Nerone, a seguito del terribile incendio del 64, permise la distruzione di Roma, della città più illustre del mondo antico, ma per poterla poi ricostruire più magnifica e monumentale di prima. Analogamente, l'uso dell'energia atomica, che nel quadro viene così esplicitamente glorificato, può produrre risultati devastanti se esso si consuma in ambito bellico (come le bombe su Hiroshima e Nagasaki dell'agosto del 1945 avevano dimostrato) ma, in modo diametralmente opposto, in un contesto pacifico, si presenta come fonte inesauribile di alimentazione per i ritrovati della tecnica e per il benessere dell'uomo. Abbiamo già accennato al fatto che tutti i capolavori del periodo atomico siano

contraddistinti da quest'ambigua posizione dell'autore (posizione che fatalmente si trasferisce poi sull'osservatore) rispetto alla frammentazione esplosiva che in essi si traccia, come perdita di una forma per l'acquisizione di una nuova forma più complessa, come negazione della compattezza per il rinvenimento di una discontinuità della materia, che è però originarietà fondante.

Ne *La scissione dell'atomo*, in conclusione, dietro l'apparente esaltazione entusiastica dell'energia atomica, leggiamo ancora tutta la sotterranea angoscia dell'artista di fronte alla perdita di sostanza del reale, sottoposto adesso anche agli effetti dell'introiezione, svelata dalla fisica nucleare, della quarta dimensione, quella temporale, appunto, e che aggrava, rende più irreparabile la frantumazione e l'instabilità della materia. Così come l'aulico e vittorioso busto di Nerone si ritrova pateticamente amputato dal tempo, il tempo che nelle statue classiche fa saltare per primo il naso, quale volume più sporgente, così il nome dell'imperatore effigiato viene trascritto in forma volutamente errata nell'iscrizione sul "reattore" cubico: non "NERO", "Nerone", quindi, ma "NEMO", "Nessuno". Come sancito dalla crepa che sulla destra incrina il massiccio corpo cubico, il vero destino dell'uomo nell'era atomica rischia di essere quello della rovina, dell'annientamento, della nullificazione.

Una classicheggiante iscrizione in capitali latine si ritrova anche nell'olio, dello stesso anno del precedente, *Equilibrio intra-atomico di una piuma di cigno* (Fig.23), in cui, su uno sfondo abbacinato dalla luce meridiana (o magari, da quella di un'esplosione nucleare) gravitano misteriosamente dei lacerti di oggetti, dei veri e propri "oggetti parziali", per dirla con la terminologia psicanalitica che ne individua spesso la presenza nelle costruzioni del delirio psicotico, disposti in volo su una specie di incavo delle parete di fondo, alla base del quale leggiamo la scritta "FEATHER EQUILIBRIUM".

Al di sopra di essa possiamo così annoverare un panno bianco ripiegato sul basamento, quasi si trattasse della mensa di un altare, due patate, la zampa di una gallina, e una fetta di anguria da cui si distacca un seme, così come ne *La scissione dell'atomo* avevamo rilevato la frantumazione di una melagrana, quale disperso, allusivo elemento germinante della materia. Al centro, sopra un calamaio con una penna inclinata che non viene toccato da quella, anch'esso presente nel quadro precedente, fa la sua apparizione drammatica la sagoma di una mano destra umana, che piomba dall'alto verso il calamaio e la penna, forse con l'intenzione di afferrarli. Sulla destra, infine, scorgiamo dall'alto la testa di un cigno (anticipazione di quello in cui si è metamorfosato Zeus nella successiva *Leda atomica*), una piccola conchiglia e la piuma, che dà il titolo all'opera, e sembra appunto restare in bilico sul margine del ripiano.

Indubbiamente la tela, sia per la presentazione paratattica degli elementi, che per il colore dorato del piano retrostante, quasi un "fondo oro", sembra alludere ad un carattere sacrale, come suggeriscono la mensa dell'altare ripiegata (che ritroviamo nella stessa posizione sul basamento del trono della seconda versione della *Madonna di Port Lligat* del 1950), il cigno e la zampa di gallina (allusivi a Zeus nel suo camuffamento di fronte a Leda e al tema della prodigiosa nascita dall'uovo, su cui torneremo più avanti), e la piccola conchiglia, attributo marino di Venere e della Madonna ad un tempo. E anche la mano protesa, illuminata da un chiaroscuro ad effetto, che insinua una forte tensione drammatica in questo universo in pezzi sospeso e iconicamente raggelato, potrebbe essere assimilata a quella che, nei mosaici bizantini, discende dal padiglione dell'Empireo indicando Cristo, e rappresentando riassuntivamente la figura di Dio Padre e la sua volontà inderogabile.³¹ Una mano che qui, frammentata e bloccata nello spazio dall'esplosione atomica, sembra tendere verso la penna e il calamaio senza poterli

³¹ Pensiamo agli esempi romani dei mosaici absidali delle basiliche di San Clemente e di Santa Maria Maggiore.

raggiungere, senza poter attuare la testimonianza della (sacra) scrittura, e che resta impotente a misurare la fragilità umana nell'epoca nucleare; fragilità simboleggiata dalla piuma che, nella nature morte seicentesche, dove è un simbolo ricorrente, resta sospesa in un precario equilibrio sugli altri oggetti della composizione, come sospesa e incerta è la condizione umana.

Capolavoro del periodo atomico, e sorta di pala d'altare pagana, è invece la *Leda atomica* del 1949 (Fig.24), opera in cui, su uno sfondo marino inquadrato da due scogliere a strapiombo, si accampa il prodigioso incontro erotico di Leda con il cigno sovranaturale in cui si nasconde Zeus. La donna, che ha le fattezze di Gala, poggia nuda su un plinto senza toccarlo materialmente, restando sospesa su quello, che a sua volta vola sulla base architettonica sottostante che si libra sul terreno sabbioso. Il tema della gravitazione prodigiosa si estende a tutti gli elementi della tela, tra i quali si riconosce in basso a destra un libro rosso ripiegato, tradizionale attributo di Maria nelle scene dell'Annunciazione, particolare questo che accentua l'equivalenza sincretica tra le due figure femminili, e la comune reazione di sorpresa che entrambe provano, nelle rispettive narrazioni, di fronte all'improvvisa apparizione del divino nelle loro vite. Inoltre, a confermare questa sovrapposizione di iconografie, ricordiamo che la Madonna col bambino è talvolta raffigurata proprio su un plinto marmoreo, come nell'*Adorazione dei Magi* di Bramantino o nella *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, solo per fare due esempi. E davvero commovente appare la perizia tecnica con cui Dalì s'impegna nella resa fisica illusionistica di quella gravitazione, disegnando con la cura dell'artista accademico le ombre portate degli oggetti, fino a quelle trasparenti delle piccole gocce d'acqua in primo piano, e di quella dell'intera massa marina che, con una potente trovata, si distacca dal fono sottostante. Come viene acutamente osservato nelle scheda relativa al quadro nel catalogo della retrospettiva del centenario della nascita, solo il

cigno (la cui testa abbiamo già riconosciuto nella tela precedentemente analizzata), sfugge a questo sistema e non proietta ombra, denunciano così la propria natura divina e ultraterrena.³²

Il fascino dell'opera, l'equilibrio dei suoi elementi, altrettanto prodigioso rispetto a quello che li tiene in volo accostati e separati, risiede certamente nei calcolatissimi rapporti proporzionali che ne decidono la disposizione sulla tela. In un disegno preparatorio, riprodotto anche nel volume *50 segreti magici per dipingere* Dalì ha raffigurato la scena all'interno di un pentagono stellato inscritto in una circonferenza, con i vertici corrispondenti ai due estremi dell'orizzonte, l'ala spiegata del cigno e il piede disteso della donna, analogamente a quanto avrebbe fatto un pittore del Rinascimento, decidendo cioè la posizione degli elementi in base a griglie geometriche fondate sui poligoni regolari e sulla "divina proporzione", cioè sulla proporzione aurea che aveva ispirato l'omonimo testo del matematico rinascimentale Luca Pacioli. L'interesse di Dalì per quest'ultimo personaggio, attivo alla corte dei Montefeltro di Urbino, esponente del pitagorismo misticheggiante e che pubblicò il proprio trattato con delle illustrazioni realizzate dallo stesso Leonardo da Vinci, fu instillato nel pittore dal matematico Matila Ghyka (1881-1965), che nel 1946, quando era professore presso l'Università di San Diego, ebbe occasione di conoscere Dalì e di sottoporgli il proprio libro *The geometry of Art and Life*. L'artista catalano, da quel momento, rimase fortemente impressionato dall'approccio dello studioso che, nella definizione del concetto di "numero aureo", proponeva una riattualizzazione della "divina proporzione" di Luca Pacioli.³³ Definito dalla lettera greca Φ il "numero aureo" di Ghyka equivaleva alla proporzione $(1 + \sqrt{5})/2$, che il matematico individuava nella distribuzione degli elementi della *Leda e il cigno* attribuita a Leonardo. Analogamente, anche Dalì

³² Cfr. Dawn Ades, a cura di, *Dalì*, op.cit., pag.344.

³³ Cfr.: Ibid, pag, 380 e pag. 439.

inserisce nel succitato disegno preparatorio in basso a destra, la formula matematica $P = (R/2)\sqrt{(10-2\sqrt{5})}$ usata per calcolare il lato del pentagono regolare, al fine di creare una sorta di giustificazione matematica alla propria ispirazione.

Nella Leda, in primo piano, davanti al basamento architettonico, notiamo poi un guscio d'uovo a metà: questo dettaglio ci rinvia direttamente alla narrazione mitica, dal momento che Leda, moglie del re Tindaro, venne sedotta da Zeus sotto forma di cigno, ma quella stessa notte si accoppiò anche con il proprio legittimo consorte. Il frutto di questa duplice e prodigiosa unione tra esseri divini e mortali furono due coppie di gemelli, nati eccezionalmente da due uova: da un lato le sorelle Elena e Clitemnestra, dall'altra Castore e Polluce, i celebri Dioscuri, destinati a dividersi il dono dell'immortalità. Infatti, Elena e Polluce, nati da concepimento con Zeus erano immortali, mentre Clitemnestra e Castore, nati da quello con il re Tindaro, erano mortali. Le due uova già schiuse, con i quattro neonati, sono raffigurati nel quadro di scuola leonardesca ai piedi di Leda, che è ancora abbracciata al cigno da cui, peraltro, sembra ritrarsi con un gesto ben diverso dalla carezza accogliente che, nella versione daliniana Gala-Leda riserva all'animale. È stato peraltro evidenziato che a suggerire l'evocazione di questo mito e la sua proiezione sulla figura di Gala potrebbe aver concorso il nome autentico della donna che, figlia di un avvocato russo, si chiamava in realtà Helena Dimitrievna Diakonova. Gala avrebbe potuto così rivestire i panni di Elena, colei che, divenuta adulta, proprio per la sua proverbiale bellezza di origine sovrannaturale fu contesa tra i principali eroi greci, provocando persino la guerra di Troia. Ma non era quest'aspetto, ovvero l'avvenenza fisica, che Dalì voleva richiamare alla propria fantasia e quella degli osservatori del suo quadro: come farà successivamente, travestendola più volte da Madonna, anche in questo caso Dalì presenta Gala come protagonista di un parto prodigioso, come una sorta di tramite tra il

mondo umano e quello divino per mezzo della fecondità. Come avremo occasione di ribadire, nelle opere di carattere religioso, l'idealizzazione erotomane del pittore raffigura Gala come colei che ha generato il Salvatore dell'umanità, e quindi, Salvador stesso, l'artista, di cui è un tempo "madre e figlia", proponendo dunque una sorta di sovrapposizione edipica tra l'immagine della madre e quella della propria compagna. Analogamente, anche per il quadro in questione possiamo registrare un'equivalente identificazione di ruoli, dal momento che Gala vi appare ancora come "madre e figlia" – e sorella; è Leda, ma anche Elena, o, meglio ancora, uno dei Dioscuri, se rammentiamo che spesso il pittore rappresentava il suo doppio-gemello incarnato dalla sua compagna con il ricorso all'immagine dei due mitici fratelli. Castore e Polluce si amavano così tanto che quando il primo, figlio di Tindaro e perciò mortale, giunse al termine della propria vita, Polluce ottenne dal padre Zeus di condividere con lui l'immortalità di cui godeva, prendendo per metà del tempo il suo posto nel regno dell'oltretomba. I due gemelli, dunque, si spartivano la vita e, parallelamente, la morte: questa loro esistenza intermittente, divisa tra due universi opposti e inconciliabili, questa sovranaturale alternanza che permetteva loro di essere nel mondo sensibile e fuori da esso non poteva non esercitare un'attrazione fortissima su Dalì che, come surrealista, era sensibilissimo al tema dello sdoppiamento del reale, dell'opposizione tra la surrealtà segreta ed invisibile e la realtà che si offre in superficie ai sensi e alla ragione, della coesistenza antagonista della vita psichica razionale e di quella inconscia, della veglia e del sonno e, con il sonno, del sogno e della morte.

La portata simbolica di questo mito era così intensa da avere già condizionato Giorgio De Chirico, il quale, con una coincidenza biografica oggettiva ancora più stringente, considerava la coppia che formava con il proprio fratello Alberto Savinio come una riproposizione di quella mitica dei Dioscuri; e con questo nome i due fratelli

erano spesso suggestivamente definiti e conosciuti presso i loro amici e gli ambienti dell'avanguardia che frequentavano a Parigi. Mutuando questa identificazione da De Chirico, anche Dalì percepiva Gala come la propria gemella ultraterrena, in grado di mantenerlo in contatto con l'altrove del sogno e della divina ispirazione.

Prima di abbandonare il capolavoro daliniano del '49, vogliamo fissare la nostra attenzione su un ultimo elemento, l'uovo, appunto, da cui le coppie di gemelli erano nate. Sebbene perfettamente integrato nella narrazione mitica di Leda, l'uovo assume nella pittura daliniana una risonanza molto più ampia e antica: abbiamo ricordato come molti quadri degli anni 1927-'28 (tra cui *Cenicitas*), in cui massima era la vicinanza dell'artista con Garcia Lorca, mostravano tutto un repertorio di piume, tuorli d'uovo, zampe di gallina. L'uovo viene poi meticolosamente presentato, debitamente cucinato al tegamino, in alcuni quadri del pieno periodo surrealista, come *Uova sul piatto senza piatto* del 1932, o *Il momento sublime* del 1938, quale emblema dell'ossessione alimentare continuamente esibita dal pittore. Ma è a partire dagli anni Quaranta che Dalì approfondisce la propria interpretazione dell'uovo, come strumento di una nascita miracolosa e originaria di un essere eccezionale, di un "uomo nuovo", del protagonista della civiltà dell'atomo e della genetica, come recita il titolo dell'olio del 1943 *Bambino geopolitico che osserva la nascita dell'uomo nuovo*, opera in cui una figura umana si districa nel tentativo di fuoriuscire da un uovo gigante, dal guscio molle e appiccicoso, su cui si disegna il globo terrestre. L'anno precedente, l'artista stesso si era fatto peraltro ritrarre con un fotomontaggio da Philippe Halsman, con cui aveva iniziato nel 1941 una collaborazione fruttuosa destinata a durare fino al momento della morte del fotografo, nel 1979, nudo e in posizione fetale all'interno di un uovo.

E' indubbio pertanto che Dalì attribuiva un valore paradigmatico all'uovo, se non addirittura magico; ricordiamo a tal proposito che nella *Vita Segreta*, in una nota al

testo, l'autore ricorda che «Della Porta, un napoletano di origine catalana vissuto nel Tredicesimo secolo (sic!), dà nella sua già da me menzionata *Magia naturale* la ricetta per creare un uovo di qualsiasi grandezza»³⁴.

L'uovo era probabilmente concepito dall'artista come una forma pura, assimilabile alla sfera e alla sua "monarchia" per esprimerci con la terminologia di Luca Pacioli, e in più, quale cellula fecondata portatrice di vita, come simbolo generativo dello spazio e della materia, che nello spazio si distende. Riferendoci ancora a Luca Pacioli, non a caso Piero della Francesca, attivo ad Urbino a stretto contatto con il matematico rinascimentale, a cui fornì, probabilmente i disegni per il trattato *De quinque corporibus regularibus*, aveva collocato nella celeberrima Pala di Brera, al di sopra della Madonna in trono circondata dai santi, un uovo di struzzo appeso al centro dell'abside. Dalì dunque, reinvestendo un oggetto feticcio della propria mitologia personale, ritrovava spontaneamente in esso una simbologia erudita di ascendenza umanistica. L'esibizione dell'uovo ai piedi della Leda, ci permette così di rileggere ancora una volta il personaggio come un equivalente della Vergine della Sacra Conversazione di Piero, e un'anticipazione del suo travestimento attualizzante nella *Madonna di Port Lligat*.

La prima versione di questa nuova pala d'altare dell'era atomica, di dimensioni contenute fu presentata dall'artista durante l'udienza con il papa Pio XII, che egli riuscì ad ottenere il 23 novembre 1949. Il favore che il pontefice mostrò verso l'opera, e in generale verso il pittore, non cancellò del tutto le perplessità con cui il clero, così come l'opinione pubblica generale, guardava a questa brusca conversione di Dalì, capofila di un movimento sovversivo e iconoclasta come il Surrealismo, indagatore dell'eros, specie nei suoi confini più prossimi al dominio di thanathos, dell'aggressività, della perversione, della distruzione, del tutto inconciliabili con la sessuofobia cattolica, e che negli anni Trenta non si era risparmiato addirittura attacchi personali anticlericali, o

³⁴ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op.cit., pag. 282.

anticristiani, con quadri come *La profanazione dell'ostia* del 1930 o il già menzionato *Sacro cuore*, con la sagoma di Cristo che dichiarava di sputare su sua madre per puro piacere. E naturalmente, il nuovo spirito mistico con cui il pittore affermava di voler seguire il suo percorso artistico non mancò di provocare derisione negli ex-compagni surrealisti, e in Breton in particolare, che già aveva da un decennio rotto i ponti con il pittore, accusandolo di aver tradito gli ideali di rivoluzione culturale e politica del movimento di cui aveva fatto parte, per abbracciare completamente la logica mercantile capitalista, specie durante gli anni trascorsi negli Stati Uniti. Ricordiamo a tal proposito che proprio Breton, che aveva acquistato nel '29 il *Sacro cuore*, incollò sull'opera un ritaglio di giornale in cui si riportava la notizia della conversione del pittore al cattolicesimo e la succitata visita al papa, quale "ritorno del figliol prodigo", con l'intenzione di denunciare l'incoerenza dell'artista.

Certo, nella volontà perseguita da Dalì, di una reintegrazione plateale e ampiamente pubblicizzata nei ranghi della chiesa, non si può non leggere, oltre all'ennesima prova dell'esibizionismo smodato del pittore, una precisa intenzione opportunistica. L'artista infatti, attraverso la visita al papa, sperava che questi gli concedesse in qualche modo la possibilità di sposare con rito religioso Gala, magari annullando il precedente matrimonio della donna con Paul Eluard. Nonostante il clamoroso tentativo, le nozze con Gala, ufficializzazione di un rapporto non solo genericamente amoroso, ma di una vera e propria identificazione reciproca (basti pensare al fatto che alcuni quadri furono firmati dall'artista come "Galì", fusione del nome della donna amata con il proprio), si poterono celebrare solo nel 1952, a seguito della morte di Eluard nel novembre dello stesso anno. Comunque, a parere di chi scrive, la svolta del misticismo nucleare non può essere liquidata semplicemente come una brusca inversione di marcia del pittore, in virtù di motivazioni meramente strumentali. Lo slancio mistico, più che autenticamente

religioso, che le opere degli anni Cinquanta- tra le quali si continuano a contare molti capolavori- sono una conseguenza della sua volontà di riappropriazione di quella tradizione culturale e iconografica occidentale, che le distruzioni della Seconda Guerra mondiale avevano rischiato di azzerare completamente, e al tempo stesso, nasce dalla trasposizione poetica dei principi della più aggiornata fisica atomica, dalla reinterpretazione in chiave scientifica di temi come l'estasi che già avevano occupato l'artista negli anni della propria militanza surrealista. Nell'articolo *Il fenomeno dell'estasi*, apparso sul numero 3-4 di *Minotaure* nel 1933, Dalì infatti dichiarava:

«L'estasi costituisce lo «stato vitale» più fenomenalmente sconvolgente fra i fantasmi e le rappresentazioni psichiche. -Durante l'estasi, di fronte al desiderio, al piacere, all'angoscia, ogni opinione, ogni giudizio, (morale, estetico, ecc.) cambia in modo sensazionale. [...] Si direbbe che nell'estasi ci sia dato accesso a un modo altrettanto lontano dalla realtà quanto quello del sogno».³⁵

Certo, l'estasi a cui il pittore fa riferimento in questo scritto è ancora esclusivamente legato alla sfera del sogno e del soddisfacimento del desiderio erotico che in esso si rappresenta: «L'estasi è la conseguenza culminante dei sogni, è la conseguenza e la verifica mortale delle immagini della nostra perversione».³⁶

Ma l'estasi religiosa a cui il pittore mira negli anni che qui stiamo prendendo in esame è intimamente legata alla mistica barocca, al rapporto di godimento non solo spirituale ma anche materiale che i grandi santi visionari del Cinque-Seicento, soprattutto di aria spagnola, dichiaravano nelle loro testimonianze di provare: pensiamo agli scritti di San Giovanni della Croce, da un disegno del quale, realizzato durante un invasamento divino del religioso, Dalì trasse ispirazione per il crocifisso fortemente scorciato che dipinse nel 1951, incombente sulla baia di Port Lligat, o alle memorie di Santa Teresa d'Avyla, citata nel *Manifesto mistico*, che davvero spingono così tanto le soglie del piacere procurato dalla penetrazione del divino nella carne, da configurare l'estasi mistica come un orgasmo sessuale. E' pertanto con questo spirito, tipicamente

³⁵ Salvador Dalì, *Il fenomeno dell'estasi* (1933), in *Si*, op.cit., pag. 237.

mediterraneo, e in particolare spagnolo, che Dalí si accosta alle tematiche religiose: con un atteggiamento che è rinascimentale e umanistico, perché non registra alcun conflitto tra fede e mito pagano, e tra fede e razionalismo sperimentale; ed è barocco, perché annulla la separazione tra piacere dell'anima e godimento dei sensi.

La prima versione della *Madonna di Port Lligat* (Fig. 25) presenta la figura della Vergine in sospensione su un trono dall'architettura classicheggiante semplificata, e in cui gli elementi non si toccano tra loro, come già accadeva all'arco trionfale de *La scissione dell'atomo*. Lo sfondo marino è inquadrato sui lati da due pendii rocciosi che digradano dolcemente verso la superficie dell'acqua, ma restano sollevati da quella, tanto che proiettano l'ombra portata. Analogamente, anche il corpo di Maria, che ha le fattezze di Gala, non è integro ma, in accordo con la nozione di discontinuità della materia, presenta nel torso una vistosa cavità quadrangolare, così come la fronte stessa delle figura è solcata da una frattura e gli avambracci uniti in preghiera e avvolti da un voluminoso pannello non si raccordano alle spalle. Nel grembo cavo della donna, ecco apparire la sagoma del bambino, fluttuante su un cuscino verde, accompagnato dai simboli canonici della croce e del globo, a simboleggiare il potere ecumenico del suo sacrificio, anch'egli come la madre con il torso scavato da un'apertura rettangolare, e con il volto rivolto verso il basso, quindi invisibile per l'osservatore, suggestivo dettaglio parzialmente "corretto" nella versione definitiva, che rende ancora più enigmatica e inaccessibile la natura di questo Redentore dell'era atomica. Sul basamento del trono si dispongono altri attributi tipici dell'iconografia sacra, quali la mensa d'altare e i limoni, simbolo delle fedeltà, mentre più in alto, a sinistra, scorgiamo la conchiglia e un pesce su un piatto. L'elemento forse più originale è costituito da quella misteriosa calotta nera, all'estrema sinistra, forata in alto e attraversata da file regolari di sporgenze, che altro non è se non il guscio in un riccio di mare, privato degli

³⁶ Ibid., pag.237.

aculei. Parallelamente all'uovo e alla conchiglia, simboli umanistici della cupola celeste e della perfezione della sfera, e che nell'opera in questione pendono sospesi dall'alto sulla Vergine e sul Bambino, secondo l'esempio pierfrancescano, Dalì nella propria investigazione morfologica sulle forme naturali alla ricerca di quelle che più perfettamente si adeguavano a schemi geometrico-matematici, individuava proprio nella calotta del riccio un poliedro regolare, come quelli decantati con ammirazione quasi mistica da Luca Pacioli. Così, nei *50 segreti magici per dipingere*, l'autore, rivolgendosi come in tutto il trattato ad un ipotetico discepolo, espone il suo segreto n.45, relativo alle «virtù estetiche di un'altra cupola, e che non troverai né in Vitruvio né in Pacioli. Sto alludendo al riccio di mare, nel quale si trovano contenute tutte le virtù, tutti gli splendori della geometria pentagonale»³⁷. Dalì, più avanti, invita ad osservare il guscio dell'animale:

«prendi un riccio di mare e impara a considerare l'universo intero attraverso la quintessenza dei suoi denti, che formano una sorta di fiore cosmogonico e pentagonale nella sua base, dove si trova l'apparato masticatorio, denominato la lanterna di Aristotele».³⁸

L'autore conclude professando la necessità per il pittore di tenere accanto a sé sempre uno scheletro di riccio di mare, come richiamo alla geometrica perfezione celestiale a cui l'arte può avvicinarsi, così come i santi e gli anacoreti tengono accanto a sé uno scheletro umano, come tetro e oscuro *memento mori*:

«Dunque, il mistico che vive nei paradisi celesti deve tenere in mano uno scheletro terrestre, un teschio umano, mentre il pittore, che è un epicureo -sebbene sia spesso uno stoico nella sua opera, non cessa mai di vivere nei paradisi terrestri-, deve tenere in mano un riccio di mare, che è come l'autentico scheletro del cielo».³⁹

La seconda, definitiva versione della *Madonna di Port Lligat*, del 1950 (Fig.26) si presenta come un'opera di dimensioni notevoli (366 x 244 cm), analoghe a quelle delle pale dei maestri del passato, che ornavano gli altari delle chiese. Propria la grandezza

³⁷ Salvador Dalì, *50 segreti magici per dipingere*, Abscondita, Milano, 2004, pag.154.

³⁸ Ibid., pag.154.

della tela, eccessiva per gli spazi più prosaici della Carstairs Gallery di New York in cui fu esposta in anteprima, provocò vari problemi di trasporto e di collocazione, registrati dallo stesso Dalì nelle pagine del *Diario di un genio*. In accordo con la superficie molto più ampia di cui disponeva, il pittore, che già negli anni del Surrealismo aveva dato prova di essere in grado virtuosisticamente di stipare su tele di dimensioni ridotte una quantità impressionante di particolari, ritratti sempre con la consueta maestria lenticolare quasi fiamminga, annovera in questa versione un numero di dettagli e di simboli molto più alto. Sul paesaggio di Port Lligat, che è adesso inquadrato, negli angoli in alto, da due tende drappeggiate, come avviene sovente nei quadri religiosi barocchi, e che danno alla scena sacra l'aspetto di una fantastica rappresentazione teatrale, incorniciata dalle quinte di un sipario, ritroviamo ancora Maria-Gala in gravitazione su un possente trono, sormontato dalla conchiglia con l'uovo di struzzo appeso, dal corpo scavato, con Gesù bambino con il volto reclinato (ma questa volta meno scorciato e più leggibile), anch'egli attraversato da un'apertura in cui è collocato un pezzo di pane, con chiara allusione all'eucarestia. E all'onnipresente tematica alimentare, reinvestita da una simbologia liturgica, alludono anche altri elementi del quadro, non presenti nella prima versione, tra i quali quello più evidente è il pesante taglio di carne (si direbbe una costata), appeso con una corda al pilastro sinistro del trono, forse con riferimento, appunto, al costato di Cristo, la spiga sospesa davanti alle gambe di Gala, il cesto con la melagrana, il pesce e il guscio del riccio di mare sul basamento inferiore, fino al mitile, librato in primissimo piano in basso, davanti a quella che sembra essere una predella divisa in tre scomparti. L'elenco dei particolari simbolici, alcuni canonici, altri decisamente eterodossi include ancora la mensa d'altare, il ramo d'ulivo, la rosa bianca, la scodella, fino all'osso di seppia metamorfosato nelle ali ripiegate dei piccoli angeli a destra sullo sfondo, per i quali fa ancora da modello

³⁹ Ibid., pag.155.

Gala. Com'è evidente, l'artista sembra aver privilegiato gli elementi in qualche modo relazionabili all'ambiente marino, probabilmente per una sotterranea, sincretica sovrapposizione dell'iconografia della Vergine col Bambino con quella di Venere nascente dalle acque, tema su cui torneremo nel capitolo successivo, tanto che anche i curiosi capitelli dei pilastri del trono sembrano essere realizzati con un capriccioso ed elegante assemblaggio di valve di conchiglia e onde pietrificate. Proprio soffermandoci sugli elementi architettonici, vogliamo evidenziare un ultimo aspetto che accomuna l'opera in questione e la versione precedente. I pilastri e l'arco che costituiscono il trono entro cui si svolge la gloriosa apparizione di Gala presentano curiosamente parti delle superfici non intonacate, non lisce, e mostrano la preparazione del muro sottostante, realizzata con blocchi di pietre piuttosto rustiche e precarie. Questa trovata caratterizza anche le fiancate laterali del trono della prima versione, quasi che le architetture che accompagnano le prodigiose epifanie della divinità mistico-nucleare siano in realtà in rovina. Nella versione del '49, il senso di decadimento o d'incompiutezza riaffiora anche in alcuni dettagli marginali, come il manto lilla che si distende sulle gambe della Vergine-Gala, dall'orlo miseramente strappato sul ginocchio sinistro, o il profilo sbrecciato del piatto, che sulla destra accompagna il pesce, simbolo di Cristo. Se in questa prima versione la serenità del cielo fa trascurare questi presagi di rovina imminente, nella versione definitiva il colorito plumbeo della scena e le nuvole temporalesche sulla destra accentuano il senso di uno sconvolgimento prossimo a compiersi. In conclusione, come già accadeva per *La scissione dell'atomo*, anche in queste immagini sacre si agitano i sintomi di una sciagura vicina, di una futura, devastante esplosione: non solo il rimando al classicismo umanistico, ma nemmeno la fuga nel misticismo cancellano completamente le angosce esistenziali dell'uomo nell'era dell'energia nucleare. Come chiosa lo stesso pittore: «io stesso sono

preoccupato dalla mia metafisica che sembra contenere una «minaccia di esplosione» come nella popolare teoria fisica dell'espansione dell'universo di Eddington». ⁴⁰

La meccanica dell'assunzione: Duchamp

Prima di continuare la nostra analisi dei capolavori daliniani del periodo in esame, differiamo un istante il nostro distacco dalla Madonna di Port Lligat del 1950, per evidenziare un estremo particolare su cui si articolerà il seguito del nostro discorso. Nel basamento del trono su cui la Vergine poggia, diviso in tre scomparti come se si trattasse di una predella, notiamo da destra verso sinistra, un busto umano con il volto fluido, spaventosamente metamorfosato in un getto d'acqua, un elemento cubico scavato al centro, con una sfera sospesa al suo interno (identico al “reattore” de *La scissione dell'atomo*, che conteneva però una melagrana), e infine la sagoma di un rinoceronte, dal corno spezzato e gravitante in aria. Il corno di rinoceronte: è questo il singolare dettaglio su cui si focalizzerà l'attenzione del pittore nel corso degli anni Cinquanta, e che determinerà la modalità di parcellizzazione della materia nelle opere successive. In base ai suoi interessi per la morfologia e la matematica, sulla scorta della lettura dei testi del già menzionato Matila Ghyka, Dalì rintraccia in questi anni nel corno di rinoceronte la forma naturale in cui, più compiutamente, è dato rintracciare il profilo della spirale logaritmica, quella che si rigenera a passo costante. Il già menzionato testo del 1946 *The Geometry of Art and Life* di Ghyka conteneva dei grafici di spirali fondati sulla divisione armonica del rettangolo costruito sulla radice quadrata del “numero aureo” Φ .

⁴⁰ Salvador Dalì, *Picasso e io* (1951), in *Si*, op.cit., pag. 325.

Quello che qui ci preme comunque evidenziare è comunque soprattutto l'urgenza avvertita dal pittore di rintracciare nella disintegrazione della materia, consentita dalla nuova fisica nucleare, un principio regolatore matematico che ordini e renda armonica la fuga frenetica e inattuabile degli atomi e dei loro elettroni, configurando allora la deflagrazione atomica come un processo di sublimazione della materia, di smaterializzazione, di perdita del suo sostrato fisico per l'acquisizione di uno statuto spirituale più elevato, che l'avvicini alla perfezione dell'ente metafisico.

«Tutte le superfici un po' curve del corpo umano hanno un luogo comune geometrico, quello che s'incontra in questo cono dalla punta arrotondata, incurvata verso il cielo o verso la terra, e dall'aspirazione angelica all'annichilimento in una perfezione assoluta: il corno di rinoceronte!»⁴¹

Non ci sorprende, pertanto, che la riduzione della materia ad un volo vorticoso di frammenti si manifesti in particolare in quegli eventi miracolosi che, secondo la tradizione cristiana, fanno elevare la creatura umana, toccata dall'illuminazione divina e dalla comunione con lo spirito, ad ascendere, e non solo metaforicamente, al cielo di Dio, o dell'antimateria. Vedremo così proiettarsi le immagini della Madonna assunta, con le consuete fattezze di Gala, nella grandiosa, pur se frammentaria, *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (Fig.27) del 1952, in cui il corpo della donna, raffigurato da un turbine di frammenti rotanti, si stira deformandosi verso l'alto fino a toccare il culmine della volta celeste che si materializza, con un effetto di dissolvenza, in un'autentica volta architettonica cassettonata. Ai piedi della figura è posta invece una sfera, che raffigura un modello atomico, con il nucleo compatto e la parete esterna, quella cioè individuata dalle orbite descritte dagli elettroni, ridotta in brandelli; brandelli che sembrano ribaltarsi in alto, assumendo le forme di minacciose e colossali pieghe che oscurano il cielo, con un riuscito effetto che, per mezzo di questa vertiginosa

⁴¹ Salvador Dalì, *Diario di un genio*, op.cit., pag. 46.

precipitazione dimensionale, rende efficacemente il potere energetico enorme che si libera dalla fissione di particelle subatomiche infinitamente minuscole.

Nella *Madonna in particelle* (Fig.28) del 1952, così come nella *Madonna microfisica* (Fig.29) o nella *Madonna di Raffaello alla velocità massima* (Fig.30), entrambe del 1954, la sagoma della Vergine è sottoposto ad una scomposizione che la rende ancora più rarefatta, tanto che essa perde i tratti consueti di Gala ed acquista quelli più generalizzati e universali della *Madonna del Cardellino* o della *Madonna del Prato* di Raffaello. Nella *Santa Cecilia Ascensionista*, del 1955, (Fig.31) è ancora un soggetto dell'Urbinate a fare da modello: nella tela la sospensione disordinata dei curiosi frammenti di materia di aspetto cuneiforme, assimilabili pertanto al "divino" corno di rinoceronte, arriva ad occupare tutta la superficie del quadro, ammassandosi però nella parte centrale dove si proietta la figura, dalla posa serpentinata e sfuggente, della *Santa Caterina d'Alessandria* di Raffaello, datata al 1507 e conservata alla National Gallery di Londra.

Quelle che abbiamo qui elencato sono indubbiamente opere fortemente suggestive, in cui ammirevole è ancora una volta la perizia del pittore nella distribuzione dei tratti delle figure sulla sospensione delle sfere gravitanti, o dei cunei vorticanti nello spazio. Possiamo a tal proposito ricordare le righe che Dalì annota nel *Diario di un genio*, nel luglio 1952, relative ad un procedimento per realizzare filmicamente l'effetto di un'assunzione atomizzata, che gli si sarebbe rivelato in un sogno:

«Ecco dunque la mia ricetta: procuratevi cinque sacchi di ceci da stipare in un sacco più grande che li contenga tutti: lasciate cadere i ceci da un'altezza di dieci metri; con una luce elettrica sufficientemente potente proiettate sulla caduta dei ceci un'immagine della Vergine; ogni cece, separato dall'altro da un certo spazio come dei corpuscoli atomici, registrerà una piccola parte dell'immagine; in seguito la proietterete all'inverso; grazie all'accelerazione dovuta alla forza di gravità, la caduta invertita dei ceci raffigurerà l'effetto ascensionale; procedendo così avrete un'immagine ascensionista che risponderà alle leggi più pure della fisica».⁴²

⁴² Ibid., pag. 49.

Date le somiglianze tra le immagini che si potrebbero ottenere con questo procedimento e i quadri effettivamente realizzati, come *Galatea dalle sfere* o le Madonne sopra citate, non è da escludere che l'artista abbia effettivamente messo in pratica la sua idea ed utilizzato la documentazione filmata o fotografica per risolvere brillantemente i problemi tecnici che la raffigurazione atomizzata comportava.

Questa concezione dell'assunzione della Vergine, rappresentata come una sorta di fenomeno naturale determinato da un'inderogabile meccanica fisica, ci suggerisce un accostamento con l'opera di Marcel Duchamp, e in particolare con il suo celeberrimo *Grande Vetro*, iniziato nel 1915 e lasciato incompiuto nel 1923. E' noto che l'enigmatica opera dell'artista francese, capostipite delle ricerche dell'arte concettuale e legato a Dalì da un rapporto di amicizia, reca il sibillino sottotitolo "*La mariée mise à nu par ces célibataires, même*", cioè "*la sposa messa a nudo dai suoi pretendenti, anzi*", dove l'"anzi" finale, oltre a presentarsi come una celebrazione del non-senso dadaista applicato alle infrazioni della sintassi linguistica, sembra attivare la seconda lettura omofona del titolo, come avviene nei romanzi di Raymond Roussel, scrittore particolarmente amato dall'artista francese⁴³. Ciò premesso, "la mariée mis à nu", potrebbe diventare "la Marie est mise en nuée", ovvero "la Maria è messa in nube", cioè la Vergine è assunta in cielo, a testimonianza del fatto che la scena a cui stiamo assistendo, che nella sua veste formale si presenta come un meccanismo in cui dei pistoni cercano d'innalzare una specie di alambicco verso l'alto, dove è collocata una nuvola tripartita, potrebbe configurarsi appunto come una curiosa assunzione. Quest'interpretazione dell'opera è comunque giustificata dal suo inserimento nella produzione complessiva di Duchamp, che annovera negli anni immediatamente

⁴³ L'interpretazione "alchemica" delle opere di Duchamp si riferisce in particolare a Arturo Schwarz, *La sposa messa a nudo, anche*, in *Marcel Duchamp*, Einaudi, Torino, 1974. Per la lettura omofona del titolo del Grande Vetro, con riferimento a Raymond Roussel, si veda invece: Maurizio Calvesi, *Duchamp invisibile*, 1975, Officina edizioni, Roma, 1975 e *Duchamp, Art Dossier*, Giunti, Firenze, 1993.

precedenti dipinti e disegni in cui l'alambicco del Grande Vetro (probabile rilettura dell'*atanor*, del vaso alchemico) è presentato come la "vierge" che deve passare alla condizione di "mariée", ovvero di sposa, per effetto di una congiunzione dell'elemento femminile con quello maschile., quindi, mediante la realizzazione della *conciliatio oppositorum*. In generale, tutta l'opera di Duchamp è attraversata da questa presentazione bipolare di simboli maschili, di "pretendenti", che anelano al congiungimento con la "sposa", quindi con il principio femminile, in una raffigurazione che inscena in modo meccanomorfo e ironico la dialettica del desiderio, e l'inceppo consustanziale di quel meccanismo, che per sua natura è destinato a non risolversi mai, perché il desiderio- come abbiamo appreso in altro ambito da Lacan- a differenza del bisogno, non può raggiungere il proprio oggetto ed estinguersi nel godimento di quello.

Ci sembra quindi che Dalì non si discosti molto da questa concezione del fenomeno "ascensionale", in cui il pieno si ribalta nel vuoto, il basso si capovolge nell'alto, la materia nell'antimateria, quando descrive l'assunzione della Madonna in termini puramente meccanicistici e pseudo-scientifici. «L'assunzione è il punto culminante della volontà di potenza femminile nietzschiana, la super-donna che sale al cielo con la forza virile dei suoi antiprotoni!»⁴⁴. E poco oltre, alludendo allo specularità tra la Madonna, essere umano che nell'assunzione si fa divino, e il Cristo, essere divino che morendo, si fa umano, ribadisce: "L'Assunzione è un ascensore. Sale in virtù del peso del Cristo morto"⁴⁵. E nello stesso 1952, a cui datano le frasi precedenti nel *Diario di un genio*, il pittore, nello scritto *Magia degli estremi*, apparso sulla pubblicazione *Études Carmelitaines* dichiara:

«Volendo dipingere, come consigliano i Russi, un grande tema storico della nostra epoca, considero più importante di tutti la recente proclamazione da parte del Papa del dogma dell'Assunzione della Vergine. Non potevo dare l'avvio a questa opera che facendo riferimento alla «costituzione» della mia «mistica nucleare», sola per il momento a poter fare accedere la mia immaginazione a una nuova

⁴⁴ Ibid., pag.47.

⁴⁵ Ibid., pag.62.

cosmogonia che integri alla metafisica i principi generali del progresso inaudito delle scienze particolari del nostro tempo»⁴⁶

E più avanti dichiara, facendo ancora sfoggio delle proprie nozioni di fisica, messe a servizio della spiegazione di ciò che, nel dogma religioso, nega e contraddice l'esperienza fisica:

«Dalì, per la prima volta al mondo, ha disegnato un *elettrone*, un *protone*, un *mesone*, un *pione* e anche la struttura molle per eccellenza (di quella nuovissima «colla cosmica» della quale parlo spesso in maniera quasi ossessiva), molto prima che Fermi fosse arrivato ad impiegarla nella più rigorosa terminologia scientifica».⁴⁷

D'altronde, la comprensione da parte di Dalì dell'opera dell'amico Marcel Duchamp sembra essere istintivamente acuta e calzante, come avremo occasione di ribadire nel capitolo successivo, a proposito delle riflessioni del pittore attorno al simulacro della Gioconda e alle interpolazioni a cui Duchamp l'aveva sottoposta. Nello scritto *Il re e la regina attraversati da nudi veloci*, apparso su *Art News* nell'aprile del 1959, Dalì sancisce la propria ammirazione per il pittore francese, di cui avverte nell'apparente autodestituzione della propria arte, l'affermazione di uno dei massimi geni del Novecento: «proclamando aristocraticamente il suo fallimento, Duchamp è il solo ad essere preservato dall'imminente fallimento collettivo della pittura moderna».⁴⁸

E ancora, analizzando il capolavoro cubo-futurista del 1912 che dà il titolo al suo scritto, Dalì legge nella rappresentazione cinetica delle forme, e nella compenetrazione che esse attuano tra il principio maschile e quello opposto femminile, l'anticipazione delle proprie preoccupazioni per la fisica e per i passaggi di fase della materia subatomica:

«Dipingendo *Il Re e la Regina attraversati da nudi veloci*, il genio di Marcel Duchamp proclamava, né più né meno, l'atto notarile della nuova struttura intra-atomica dell'universo, che è la discontinuità della materia. Effettivamente, il re e la regina possono essere attraversati da nudi veloci perché la materia è discontinua. E' facile capire che i nudi veloci sono corpi indivisibili, i corpuscoli, le particelle cariche di quantum fisico, i quali con la loro attiva energia quantica, attraversano lo spazio finito».⁴⁹

⁴⁶ Id, *Magia degli estremi* (1952) in *Si*, op.cit., pag.326.

⁴⁷ Ibid., pag.326.

⁴⁸ Id, *Il re e la regina attraversati da nudi veloci* (1959), in *Si*, op.cit., pag.340.

⁴⁹ Ibid., pag. 339.

Da ultimo, quella stessa nozione di “passaggio”, che in Duchamp è anzitutto slittamento semantico, dislocazione, straniamento, e sui cui insiste Carla Subrizi nella sua recente *Introduzione a Duchamp*⁵⁰, ci pare così vicina e convergente all’ispirazione daliniana, sempre così sollecitata dalla trasformazione, dalla metamorfosi, dal “passaggio”, appunto, tra le forme naturali e tra i loro contenuti.

⁵⁰ Carla Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Roma, 2008.