

Cap.V

Ars sive magia



La magia rinascimentale. L'artista come mago.

A partire dalla fine della Seconda Guerra mondiale, l'aspirazione di Salvador Dalì, fino a quel momento alfiere incontrastato e popolarmente riconosciuto del Surrealismo più spregiudicato e provocatorio, è quella di "diventare classico". Questo risarcimento della tradizione passa in primo luogo per il recupero del Rinascimento italiano, epoca in cui le arti figurative avevano toccato vertici mai più superati: allo studio di esso il pittore si era in effetti dedicato già a partire dal 1937, durante i suoi soggiorni in Italia effettuati proprio negli anni in cui in Spagna imperversava la Guerra Civile (anticipazione dei più estesi orrori del conflitto mondiale), nel tentativo - si direbbe - di trovare nel vagheggiamento dell'ideale umanistico una chiave di comprensione, oppure una via di fuga estetizzante, rispetto alla tragedia della contemporaneità, alla sua perdita di misura e di ordine. Lo sguardo gettato da una mente geniale, anche se divagante e condizionata dall'esibizionismo, come quella dell'artista, sulla cultura rinascimentale non si limita alla ripresa dei motivi più esteriori di quella, semplificati nelle epoche successive nelle formule di un classicismo freddo e convenzionale che tradiva la complessità concettuale dei suoi modelli e il rovello formale che li animava. L'intelligenza che Dalì rivela nell'appropriazione della cultura umanistica è invece approfondita e integrale, e davvero notevole appare la sua capacità di cogliere di quella cultura i valori più distintivi e le suggestioni spirituali più autentiche, sebbene riposti. Pertanto, il genio catalano, sporgendosi sull'eccelso ambito dell'arte e della tradizione del Rinascimento, si accorge perfettamente che esso è dominato da una concezione magica del mondo, e che proprio la riscoperta di precisi precedenti letterari, di carattere esoterico e sapienziale, costituisce il tratto distintivo dell'epoca e dà l'autentico tono filosofico all'episteme del tempo. Età del ritrovato equilibrio classico, del razionalismo

antropocentrico, della comprensione e sistemazione matematica del mondo, il Rinascimento è così riconosciuto dal pittore come il tempo della magia, della riscoperta del sapere ermetico, del misticismo pitagorico, della tradizione astrologica, nonché del fiorire degli studi alchemici, dell'elaborazione di modelli di pansofia; insomma, di un simbolismo universale che legge ogni aspetto della realtà come richiamo a qualcos'altro, ogni dettaglio come concetto occulto, ogni immagine come enigma.

Non si deve peraltro erroneamente supporre che queste componenti magiche rappresentino una corrente marginale nella cultura umanistica, diffusi magari solo nell'ambito del Rinascimento nordico, certo meno genuino e integrale di quello mediterraneo e italiano, né che essi costituiscano un attardamento di concezioni e modelli caratteristici dei precedenti secoli del Medioevo. La magia, rappresentata in primo luogo dal sapere ermetico, è infatti, per molti aspetti, una scoperta del pensiero rinascimentale, ed essa innerva l'ossatura della sua filosofia più diffusa, il Neoplatonismo. Il dotto e raffinato umanista, interamente volto alla restituzione archeologica della cultura e, ancor prima, della sensibilità greco-romana, concepisce se stesso, pur nel rigore filologico, come un sapiente depositario di una scienza antica e, in certa misura, segreta, perché rivolta alla comunità degli studiosi che come iniziati dedicano la loro esistenza alla prodigiosa reviviscenza del passato arcaico e dimenticato, con fervore quasi religioso. E in questo senso, la magia nel Rinascimento non viene concepita come un insieme di conoscenze dal carattere oscuro e irrazionale, alternative e antagonistiche rispetto al razionalismo e all'antropocentrismo dominanti, ma, al contrario, come l'espressione e la realizzazione compiuta del sospirato dominio dell'uomo e della sua ragione sul mondo. Lo spirito eminentemente magico del Rinascimento non si adombra in sulfurei riti diabolici, in recessi segreti della psiche dove dominano la violenza, lo smarrimento, la perdita del Sé a favore di forze

minacciose e imperscrutabili; essa rifulge, al contrario, nella luminosità imperturbabile della matematica, nelle leggi della prospettiva, che chiudono e semplificano la realtà in un irreale schema razionale, nella reviviscenza del mito classico e degli archetipi esistenziali che esso inscena, nel continuo moto di attrazione tra la mente divina e le cose da essa create, secondo i reciproci rimandi dell'Amor platonico della dottrina ficiniana.

In questo contesto, un ruolo privilegiato spetta appunto all'artista, la cui azione non si esaurisce nella sfera della pura conoscenza teorica: a differenza del letterato, sia esso filosofo, filologo o matematico, egli è protagonista di un "conoscere facendo" ed utilizza il suo sapere per realizzare manufatti che ri-producono il mondo, per elaborare immagini che lo riflettono, con il correttivo di un superiore rigore formale. Il fare conoscitivo, o il conoscere fattivo, dell'artista rinascimentale è davvero uno straordinario processo attraverso il quale la realtà non viene solo interpretata ma manipolata, riordinata, corretta secondo i principi della ragione e della bellezza. Per questo, appunto, l'artista è assimilabile alla figura del mago che, conoscendo l'intima struttura delle cose, le riesce a modificare, a perfezionare, a piegare alla propria volontà, ovvero, potremmo dire per accentuare l'analogia, a un proprio "disegno" interiore.

La magia è l'*habitus* mentale dell'uomo rinascimentale, e tanto più dell'umanista e dell'artista: di conseguenza, questo carattere informa tutti gli aspetti della cultura del tempo, anche e soprattutto quelli più ufficiali, anche se talvolta in modo allusivo ed obliquo. La stessa religiosità del Rinascimento, almeno fino alla crisi della Controriforma e alla sua epurazione dogmatica, andrebbe, in effetti, riconsiderata in un modo che tenga conto delle suggestioni culturali paganeggianti e sincretiche da un lato, di quelle razionalizzanti e "matematizzanti" dall'altro, per cui, ad esempio, la Madonna della Pala Montefeltro di Piero della Francesca (citata da Dalì nelle due versioni della

"Madonna di Port Lligat"), chiusa nella fissità geometrica di una colonna all'interno di un'abside, è quasi l'icona di un culto rivolto alle pure ipostasi geometriche e architettoniche; quella raffigurata da Leonardo nella *Vergine delle rocce* il simbolo di una religione dell'eterno divenire delle forme naturali; la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino l'idolo raffinatissimo dai tratti ermafroditi, nato da una misteriosa congiunzione alchemica sublimante dei regni vegetale e minerale.

Consapevole di tutto questo, Dalì, quando sulla scorta dei classici precedenti del Rinascimento si appresterà a realizzare le proprie moderne "pale d'altare" del periodo della mistica nucleare, farà confluire in esse tutto un repertorio sincretico di simboli religiosi, sovrapponendoli alla deificazione dei risultati delle nuove scoperte scientifiche della fisica atomica e della genetica, nonché all'esaltazione della propria mitologia personale; celebrando così la contiguità di scienza e fede da un lato, e di scienza e magia dall'altro.

L'incontro di Dalì con la tradizione magica è dunque, in un certo senso, non programmato, ma nasce come corollario all'assimilazione dello spirito rinascimentale, che di magia era fortemente impregnato. Ricordiamo che la fonte più celebrata per questo tipo di sapere era costituita dai trattati che componevano il *Corpus Hermeticum*, e che si facevano risalire al mitico Ermete Trismegisto, personaggio fittizio che si credeva vissuto in un'epoca remotissima in Egitto, e i cui scritti avrebbero testimoniato una sapienza arcaica di gran lunga antecedente alla filosofia greca. Un manoscritto dei trattati ermetici redatto in greco giunse a Firenze nel 1460 e Cosimo de' Medici ne ordinò subito una traduzione, terminata tre anni dopo, a Marsilio Ficino, il quale per dedicarsi interruppe persino la redazione delle opere complete di Platone, a testimonianza del prestigio che rivestivano quei trattati e della convinzione della loro origine remotissima, sebbene fossero in realtà stati composti solo tra il II e il III secolo

d. C.. La riscoperta dell'Ermetismo si attua dunque nella stessa Firenze medicea, culla e centro propulsore dell'umanesimo, e ad opera del massimo rappresentante del Neoplatonismo, la filosofia che dell'Umanesimo costituisce l'ossatura spirituale prevalente. Il fatto che gli scritti ermetici, di epoca imperiale, sviluppino poi un'affascinante sintesi di motivi sapienziali, astrologici, platonici, ma anche gnostici e cristiani, ne rendeva agevole l'assimilazione in un'epoca come quella quattrocentesca che, pur non distaccandosi apertamente sul piano religioso dall'ortodossia cristiana, era tutta attraversata da un fervore di restituzione archeologica del patrimonio spirituale dell'età antica, dall'attualizzazione dei miti greco-romani, da una rinata sensibilità per i valori eminentemente mondani dell'esistenza. Il sincretismo spirituale, quando non dichiaratamente religioso del Rinascimento si apriva poi, attraverso il risarcimento dell'Ermetismo, anche al recupero della tradizione magica giudaica, dal momento che i trattati del *Corpus Hermeticum* sono influenzati anche da essa (come dal nascente Cristianesimo), e perché si riteneva l'egizio "Ermete tre volte grande" contemporaneo di Mosè, o addirittura lo si identificava con lui. Così, nelle opere dell'atro grande animatore dell'Accademia Neoplatonica fiorentina, Pico della Mirandola, allievo di Marsilio Ficino, si assiste alla ripresa della magia della Cabala ebraica, fondata sull'evocazione apotropaica delle lettere dei potentissimi "nomi di Dio" e delle dieci *sefirot*, ovvero di numeri primordiali che avrebbero guidato la creazione del mondo. Ma il Rinascimento è anche l'epoca in cui, grazie all'attività dei filologi, si riscoprono (*ex-novo* o in aggiornate versioni emendate dalle successive interpolazioni medievali) numerosi testi greco-romani inerenti l'astronomia e, dunque, l'astrologia (dal momento che nell'antichità le due discipline non erano distinte, e lo studio della volta celeste non era mai disgiunto dalle sue presunte influenze), che contribuirono a

rafforzare presso le raffinate corti italiane la "religione degli astri" e la convinzione che il destino umano fosse leggibile nel moto dei corpi celesti.

Aggiungiamo ancora che l'attività dei filologi portò al recupero e alla diffusione degli *Inni Orfici*, un insieme di preghiere agli dei pagani, variamente datati all'età classica, attribuite al mitico cantore Orfeo, dove le figure dell'Olimpo greco-romano si rivestono dei significati misterici della religione che porta il suo nome, l'Orfismo, appunto, e dei rapporti fortemente avvertiti con il mondo dell'Oltretomba; a quella degli *Oracoli Caldei*, frammenti di un misterioso poema di argomento cosmogonico ed escatologico, di età tardo antica ma ricondotti alla figura del sapiente persiano Zoroastro; e ancora al ritrovamento, nel 1419 da parte di Poggio Bracciolini di un codice contenente il *De rerum natura* di Lucrezio, *summa* eterodossa della dottrina epicurea. Ricostruendo questo composito scenario è possibile comprendere e inquadrare gli atteggiamenti di alcune delle menti filosofiche più sensibili del tempo, come il bizantino Giorgio Gemisto Pletone, che profetizzava il prossimo superamento delle tre religioni monoteiste principali, grazie alla restaurazione di un rinnovato paganesimo di stampo neoplatonico; Nicola Cusano, che nella sua nozione della "*docta ignorantia*" proponeva l'equivalenza tra le varie confessioni religiose e, per esporre la propria concezione teologica, utilizzava le figure e la terminologia della matematica; fino a Pietro Pomponazzi, che avanzando coraggiosamente uno sguardo scettico sui principi della fede cristiana, propendeva per una visione fortemente vitalistica dell'esistenza, dominata solo da ferrei rapporti di causalità naturale e corrispondenza magica tra le cose.

Accanto a questo complesso versante fortemente condizionato da implicazioni filosofiche o religiose (siano esse in accordo, oppure no, con il Cristianesimo) la magia rinascimentale presentava inoltre un aspetto operativo che non si esauriva solo nell'elaborazione di complicati e fantasiosi rituali o nella produzione di talismani o

feticci, ma, volgendo un'attenzione spregiudicata e indagatrice sulla natura, ne cominciava a studiare fenomeni fino ad allora trascurati, fornendo osservazioni e interpretazioni che successivamente le più rigorose esperienze dell'indagine scientifica - rifondata nelle sue procedure da Galilei- avrebbero confermato. Lungi dall'essere, quale esclusivo dominio della credenza e della superstizione oscurantista, contrapposta alla scienza, la magia ne costituisce piuttosto l'anticamera, quasi una sorta di divagazione fantastica e poetica sui temi e le reali possibilità della fisica e delle matematica, della chimica e della medicina. Basti pensare che “maghi” rinascimentali erano anche esperti di dottrine scientifiche, di cui difendevano le posizioni più aggiornate per i parametri del tempo, e il carattere empirico del loro sapere li portava spesso ad atteggiamenti più avanzati rispetto a quelli manifestati nelle istituzioni ufficiali, come le Università, ancora vincolate, in pieno Cinquecento, ai procedimenti della logica scolastica medievale. Così, ad esempio, il napoletano Giovambattista Della Porta, autore della *Magia naturalis*, celebre compendio di sapere magico, pubblicato in edizione definitiva nel 1589, studiò tra i primi il fenomeno del magnetismo e condusse importanti esperimenti sull'ottica, mentre il poliedrico Gerolamo Cardano, seguace dell'astrologia e alfiere di una polemica critica antireligiosa, fu autore di brillanti e innovativi saggi sull'algebra e la medicina; sull'altro versante, il medico veronese Girolamo Fracastoro, iniziando ad affrontare il problema dei contagi delle malattie infettive a partire dalla trasmissione di invisibili corpuscoli, inquadrava al sua innovativa teoria all'interno di un universo di relazioni di "consenso" e "dissenso" tra le cose, di natura squisitamente magica.

In pieno accordo con lo spirito del Rinascimento, dunque, Dalì concepisce magia, scienza e classicità come i termini di un trinomio inscindibile: l'inedito interesse per la fisica nucleare e la genetica si esprimerà nelle forme di un rinnovato classicismo,

almeno nelle intenzioni di ascendenza rinascimentale; e l'appropriazione del linguaggio formale quattro-cinquecentesco comporterà l'apertura alle tante sfaccettature del tema magico, che, come abbiamo già detto, della scienza costituisce per molti aspetti un'anticipazione e, insieme, un'amplificazione mistica e spirituale.

I "50 segreti magici per dipingere"

In effetti, è solo a partire dagli anni Quaranta che il riferimento alla magia entra con insistenza nelle dichiarazioni del pittore catalano: appunto nell'agosto del 1942, nello scritto *"Mimetizzazione totale per guerra totale"*, apparso sull'*Esquire*, Dalì dichiara: «Credo nella magia che, in ultima analisi, è solo il potere di materializzare l'immaginazione della realtà»¹ e aggiunge, come a voler richiamare un autorevole precedente: «Leonardo fu spesso sospettato da parte dell'Inquisizione di essere un mago»². Anni dopo, nel pieno periodo mistico, l'artista intitola un intervento *"Magia degli estremi"*, alludendo appunto al tradizionale obiettivo dell'operazione magica (come di quella alchemica), di fondere in un'unità superiore forze e principi tra loro antipodici, di realizzare cioè la teurgica *"conciliatio oppositorum"*: nelle sue righe, non a caso, descrive la propria intenzione di realizzare una nuova, maestosa, pala d'altare che celebri il dogma dell'Assunzione della Vergine., recentemente dichiarato nel 1950 da papa Pio XII, quasi si trattasse di un prodigioso fenomeno di antigravitazione descritto secondo i principi della fisica nucleare, «come fecero Fra Luca Pacioli e Leonardo nel loro pitagorismo trascendente, con corpi solidi e vuoti derivati dai cinque

¹ Salvador Dalì, *Mimetizzazione totale per guerra totale* (1942), in *Sì. La rivoluzione paranoico-critica. L'arcangelismo scientifico*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1980, pag.318.

² *Ibid.*, pag. 318.

solidi platonici »³. Viene così celebrata, come abbiamo già evidenziato, la continuità tra magia, scienza e misticismo, espressa nelle forme incorruttibili del classicismo rinascimentale.

Ma il dato più patente dell'influenza sul pittore delle suggestioni magiche, assimilate attraverso la ripresa del modello rinascimentale, è rappresentato dalla pubblicazione, nel 1948, nelle edizioni *Dial Press* di New York, di "*Fifty Secrets of Magic Craftmanship*", un curioso trattato sulla pittura in cui l'autore, rivolgendosi ad un ipotetico allievo, fornisce una serie di indicazioni e regole sull'operare artistico, a cui non esita di dare appunto il titolo "*50 segreti magici per dipingere*". L'opera si presenta come un insieme di norme operative, divise in cinquanta punti, in cui Dalì, col pretesto di fornire alcuni suggerimenti tecnici, tende in realtà ad assolutizzare i presupposti della propria pittura e, ancor prima, della propria biografia, arrivando ad affermare che la condizione indispensabile per divenire un genio dell'arte è quella di essere nato in Spagna, di disporre di un paesaggio marino da imprimere nella propria memoria come fondale archetipico alle proprie visioni, di amare per tutta la vita una sola donna, anzi, la sola donna capace di ravvivare costantemente con la sua presenza l'ispirazione, ovvero Gala, per cui «ogni buon pittore che aspira a creare autentici capolavori deve innanzi tutto sposarsi con mia moglie»⁴!

Ma, accanto a quest'ironica autocelebrazione del proprio io ipertrofico, il libro annovera passi che rivelano la sua diretta derivazione dagli analoghi, illustri precedenti rinascimentali, quali il "*De pictura*" o il "*De re aedificatoria*" di Leon Battista Alberti, o il "*Trattato della pittura*" di Leonardo da Vinci, non solo per l'esaltazione della facoltà di vedere e dell'occhio matematico e razionale come precipue caratteristiche dell'essere umano e che ne fissano la sua centralità nell'Universo, ma anche per la priorità

³ Id., *Magia degli estremi* (1952), in *Si*, op. cit., pag. 326.

accordata all'architettura, da intendersi come composizione degli elementi del quadro disposti secondo schemi geometrici regolari, nelle cui proporzioni incorruttibili si esprime la perfezione della natura e delle leggi matematiche che la regolano, lo studio dell'anatomia, volto a precisare l'armonia ritmica delle forme che, dall'uomo, si proietta in tutto l'universo, fino alla priorità accordata al disegno sul colorito, secondo le istanze dominanti appunto nel Rinascimento tosco-romano fin dal suo nascere, e più tardi espressamente teorizzate da Giorgio Vasari.

«La pittura, come ha dimostrato Leonardo, è superiore a tutte le altre arti, perché è diretta al più nobile e divino di tutti gli organi, l'occhio.»⁵;

«Guardare è anche la più elevata, la più imperialista gerarchia del volere»⁶;

«la prima arte con cui deve familiarizzare il pittore è l'architettura. La musica mai, nemica dei pittori, e dannosa per loro. L'architettura sarà per te una musica «congelata» di gran lunga superiore, giacché non si rivolge alle orecchie, ma al più nobile di tutti gli organi, quello della vista. E nella solidità ottica dell'architettura la tua sensibilità distinguerà immediatamente, senza che nessuno te l'insegni, cosa sia ritmico e musicale per i tuoi occhi, perché tutte le forme che devi utilizzare sono composte da ritmo e melodia»⁷.

Ancora, il pittore afferma:

« Ricorda soltanto che l'altissima moralità del tuo lavoro dipende dal sapere disegnare bene, e che Ingres desiderava inculcarti profondamente questa nobile idea quando scisse, affinché tu te lo possa ricordare sempre, che «il disegno è la probità dell'arte».»⁸.

« Il colorito del buon pittore si basa interamente sull'utilizzo ritmico e melodico delle tonalità calde e fredde. Sappi dunque che si può già capire se sei un gran colorista- e, di fatto, questo è il miglior modo di saperlo- facendoti eseguire un quadro soltanto con bianchi e neri in un unico colore, il cosiddetto monocromo»⁹.

Questi passi rivelano quanto serio fosse da parte dell'autore il proposito di ricreare *in toto* lo spirito del Rinascimento italiano, al fine di rifondare la pittura e di salvare l'arte moderna da quella che al genio catalano pareva una vacua e pericolosa deriva, missione di cui Dalì si sente fatalmente investito già solo per il nome che porta. Non a caso, i "*50 segreti magici per dipingere*» si aprono proprio con la reboante affermazione:

⁴ Salvador Dalì, *50 segreti magici per dipingere*, Abscondita, Milano, 2004, pag.74.

⁵ Ibid., pag.19.

⁶ Ibid., pag.29.

⁷ Ibid., pag.95.

⁸ Ibid., pag.109.

⁹ Ibid., pag.114.

«Salvador, come indica il suo stesso nome, è destinato a riscattare la pittura dalla vacuità dell'arte moderna»¹⁰, formulata, secondo quanto dice l'autore, non da se stesso, ma dal filosofo catalano suo amico Francisco Pujols.

Il libro, che non lesina suggerimenti tecnici sull'uso dei pennelli, sul tipo di imprimitura della tela, sulla scelta dei colori da utilizzare, sul *medium* con cui diluirli (e da arricchire, secondo una ricetta originale del pittore, con del veleno di vespa!), trova la sua giustificazione nella volontà di denunciare e correggere le aberrazioni dell'arte moderna, sopraffatta dall'improvvisazione e dalla mancanza di padronanza dei mezzi espressivi da parte dei suoi protagonisti:

« i pittori moderni, avendo perduto quasi completamente la tradizione tecnica degli antichi, non sono più in grado di fare «quello che vogliono», ma solo «quello che viene.»¹¹.

«Oggi l'amore per i difetti è così grande che si rintraccia il genio solo in loro»¹².

«Diffidiamo dunque di quei presunti quadri, astratti o non astratti, surrealisti o esistenzialisti, qualunque sia l'etichetta pseudofilosofica ostentata, che un imbianchino sarebbe in grado di riprodurre in modo soddisfacente in meno di mezz'ora»¹³.

La riscoperta della pittura rinascimentale e dei suoi segreti è dunque la risposta e la terapia a questa povertà, anche se la rivoluzione culturale daliniana non si fermerà agli aspetti meramente tecnici ma si preciserà con gli anni come restaurazione integrale di un nuovo umanesimo, più o meno ambigualmente cattolico, che, opponendosi al disordine e allo smarrimento della "gettatezza" della condizione umana, per come viene concepita dall'Esistenzialismo, riporta prepotentemente al centro dell'Universo l'uomo, proprio in virtù della sua capacità di vedere secondo ragione e di dare ordine e consequenzialità al mondo, tanto che l'artista scrive nel 1945, in un significativo brano già ricordato : « la totalità dell'universo [...] concorre a produrre quanto c'è di più

¹⁰ Ibid., pag.15.

¹¹ Ibid., pag.20.

¹² Ibid., pag.20.

¹³ Ibid., pagg.21-22.

perfetto nel Cosmo, l'essere umano, e la parte più perfetta dell'essere umano, l'occhio, e dall'occhio la pittura a tre dimensioni.»¹⁴.

I «*50 segreti magici per dipingere*» presentano, peraltro, spunti squisitamente moderni legati al dibattito artistico, quali la concezione dell'opera d'arte come sublimazione degli istinti sessuali, sulla scorta della psicanalisi freudiana, e la nozione heideggeriana ed esistenzialista dell'inesauribilità del suo significato, del costante affioramento di senso che essa instaura, insomma, del suo statuto di "opera aperta": «La mia personale opinione è che nessun quadro si concluda mai, e che proprio a questo deve la forza della sua esistenza, l'influsso perpetuo che esercita attraverso gli anni»¹⁵. Ma la fiducia nel Rinascimento e nel suo forse più eloquente rappresentante, l'idolatrato Raffaello, è assolutamente inscalfibile, tanto che l'autore, che pure suggerisce surrealisticamente al pittore, prima di mettersi all'opera, di effettuare un breve sonno da interrompere bruscamente, un ««dormire senza dormire» che costituisce la dialettica del sonno, dato che questo è un tipo di riposo che cammina in equilibrio sopra il filo teso e invisibile che separa il sonno dalla veglia»¹⁶, per sfruttare le immagini ipnagogiche che durante quello si generano, arriva poi a rifarsi proprio all'autorità del maestro rinascimentale per dirimere l'annosa questione dello stato consapevole o, viceversa, inconscio che deve presiedere all'elaborazione dell'opera d'arte. Il grado di partecipazione attiva dell'artista nel processo di creazione, la sua condizione di passività o, al contrario, di sollecitazione volontaria della propria irrazionalità, che tanto avevano occupato la riflessione di Dalì sin dal suo dirompente ingresso nel gruppo surrealista parigino, trovano pertanto nell'esempio di Raffaello una serena risposta.

¹⁴ Id, *Riassunto di storia e della storia della pittura*, (1965), in *Sì*, op.cit., pag.352.

¹⁵ Id, *50 segreti magici per dipingere*, op. cit. pag. 352.

¹⁶ *Ibid.*, pag.70.

« «Quando dipingi devi pensare ad altro», diceva Raffaello»¹⁷; ma

«Se a questo aggiungiamo l'altro principio raffaellesco - «io dipingo secondo una certa idea»- vedremo che entrambi formano una sorta di monarchia che governa lo sviluppo di ognuno dei suoi quadri dalla cima della cupola del suo spirito angelico. Questi due precetti di Raffaello - dipingere pensando a qualcosa di diverso e, al tempo stesso, dipingere in accordo con una certa idea -, precetti che sembrerebbero essere espressi casualmente, stabiliscono invece l'esatta proporzione di distrazione e di automatismo che devono presiedere all'esecuzione di un'opera pittorica felice»¹⁸.

L'equilibrio rinascimentale concilia dunque anche il dissidio tra intenzionalità e automatismo psichico.

In accordo con questo spirito, i "*50 segreti magici per dipingere*", tenendo fede al loro titolo, grondano appunto di riferimenti all'esoterismo, soprattutto perché presentano la figura di un pittore come quella di un mago, e descrivono le operazioni tecniche che ne segnano l'attività come atti di una superiore liturgia estetica. Il trattato si vuole «una sorta di iniziazione culinaria al mistero eleusino della pittura»¹⁹, intesa a «rendere limpidi i segreti tecnici più oscuri, che sembrerebbero esigere l'arte della magia unita alla pratica della pittura stessa»²⁰, come viene sancito nel *Prologo chiaro e conciso*. Un carattere di prodigiosa vitalità è riconosciuto ai capolavori della pittura classica: «le opere dei maestri antichi continuano a dar vita ai quadri del futuro, dato che loro, e solo loro possiedono tutte le arti, tutta la prescienza della magia»²¹. Come abbiamo precedentemente accennato, la *magia naturalis* rinascimentale si basava in massima parte sull'individuazione di rapporti segreti tra le cose, di attrazione e repulsione, e sulla capacità del mago-sapiente di piegarli al proprio volere. Analogamente, afferma Dalì, «Il pittore è innanzi tutto un uomo che nutre simpatie e antipatie. Il suo sguardo vive solo di queste, di continue affinità, di relazioni, di scelte»²². Segue, poco più avanti, una lunga citazione da Giovambattista Della Porta, tratta dalla sua "*Magia naturalis*", in cui

¹⁷ Ibid., pag.45.

¹⁸ Ibid., pagg.45-46.

¹⁹ Ibid., pag.16.

²⁰ Ibid., pag.16.

²¹ Ibid., pag.22.

si elencano alcuni di questi legami occulti che stringono gli elementi naturali, del mondo minerale, vegetale e animale, leggibili secondo l'autore cinquecentesco finanche nelle attitudini che assumono le piante e nelle combinazioni di colori dei minerali, e che ricostruiscono l'immagine di una natura attraversata da un'animazione brulicante e sotterranea, profondamente barocca, certamente affine alla proteiforme sensibilità daliniana.

Poiché, per il pensiero magico, la realtà è attraversata da questa rete fittissima di rapporti, allora ogni singolo elemento di esse ne richiamerà un altro, o più di uno, anzi, richiamerà simultaneamente tutti gli altri, e le leggi universali che reggono il cosmo si rifletteranno in quelle che operano nel più marginale fenomeno, nella più piccola forma naturale: ecco dunque fissata la corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, tra infinitamente grande e infinitamente piccolo, tra illimitatezza dell'universo e finitezza dell'uomo e, ancor più in basso, della pianta, della pietra, dell'atomo. Rivolgendosi all'aspirante pittore, Dalí avverte: «sulla tua tela bianca non ti è dato rappresentare l'universo. Devi sceglierne una minima parte e, tuttavia, in essa, devi far sentire tutte le simpatie, tutte le antipatie dell'universo»²³. Se infine consideriamo le citazioni di Paracelso, il più illustre alchimista e "chimico" farmaceutico del Cinquecento, e di Luca Pacioli, al cui pitagorismo misticheggiante della Divina Proporzione e della "Monarchia dei cinque solidi regolari" è dedicato tutto il capitolo conclusivo del libro, avremo davvero la misura esatta di come Dalí concepisse il proprio trattato come la *summa* di una singolare forma di magia personale, estetica e matematica, alimentata dalla psicanalisi e dalla biologia, una «magia [...] superiore, senza possibilità di confronto,

²² Ibid., pag.48.

²³ Ibid., pag.48.

grazie a Sigmund Freud e ai progressi che sono stati fatti nelle giovani scienze morfologiche»²⁴.

L'arte magica per Breton e la sua distanza da Dalì

Gli interessi magici di Salvador Dalì affiorano nei suoi scritti e nella sua opera pittorica - é importante evidenziarlo- principalmente, se non esclusivamente, nella seconda fase della sua produzione, veicolati quindi dal recupero della tradizione rinascimentale, quando l'artista si allontana in parte dal Surrealismo, almeno nei suoi originali moduli eversivi e iconoclasti; essi appaiono invece poco influenti negli anni di militanza surrealista, sebbene la magia costituisse un'idea fondamentale nelle dichiarazioni di André Breton. Ricordiamo che già la seconda parte del Primo Manifesto di fondazione del movimento, nel 1924, quella in cui si fornivano le procedure per la scrittura automatica, era infatti intitolata "*Segreti dell'arte magica surrealista*"; e tutte le righe del documento esaltavano il meraviglioso, quindi l'immaginario inconsueto, esotico e violento, che si allontanava dalle iconografie tradizionali provocando uno shock visivo nell'osservatore (e nel lettore). Le pratiche del gruppo surrealista si apparentavano spesso a quelle dell'esoterismo e dello spiritismo, il gioco dei "*cadavres exquis*" si configurava come un consesso dalla misteriosa ritualità, la scrittura automatica come una dettatura medianica guidata da chissà quali entità fantasmatiche, e la *flanerie*, cioè la lunga passeggiata senza meta per le vie di Parigi condotta fino a raggiungere uno stato d'incoscienza, come il cammino di un raddomante mosso da segrete e imperscrutabili suggestioni.

²⁴ Ibid., pag.47.

Ancora, sottolineiamo lo scritto del 1922, apparso sul numero 6 della rivista *Littérature*, poi confluito ne *I passi perduti*, resoconto di una riunione tra i membri del movimento (Pèret, Desnos, Crével, oltre allo stesso Breton), dedicata alla stimolazione dei sogni ipnotici, che reca il significativo titolo "*Ingresso dei medium*". E quando molto più tardi, nel 1957, in un'epoca in cui il Surrealismo era stato ormai ampiamente metabolizzato dal gusto e storicizzato dalla critica, a Breton sarà richiesto di scrivere per le edizioni dagli "Amis du club français du livre" un personale attraversamento della storia dell'arte secondo i principi surrealisti, egli intitolerà il suo libro *L'arte magica*²⁵.

Eppure, a fronte di queste forti suggestioni, Dalí sembra inizialmente non curarsi troppo di abbracciare la fede nella magia, e di portare sotto il suo suggello la propria pittura. Le ragioni di questo iniziale disinteresse sono facilmente individuabili: quando esaltava la magia, Breton vi vedeva una tradizione culturale oscura, misteriosa, relegata ai margini dalla dominante concezione razionale del mondo, e dall'ordinamento socio-politico e religioso che per secoli aveva retto l'Occidente, e che aveva anzi perseguitato e represso atteggiamenti spirituali e sistemi di pensiero considerati eversivi dell'ordine costituito. La magia, per Breton, era essenzialmente l'ambito reietto in cui si erano manifestate quelle aspirazioni creative irrazionali, quelle pulsioni sessuali spesso connotate da un marcato carattere distruttivo e autodistruttivo rimosse dalla società e dalle sue istituzioni, la sfera in cui si attuava il rovesciamento dei valori conoscitivi e morali fortemente minacciosi e dalla cui affermazione, al contrario, Breton si aspettava la rivoluzione della società. Questo carattere di dirompente palingenesi che il fondatore del Surrealismo perseguiva lo portava ad esaltare nelle pratiche magiche ed esoteriche l'aspetto demoniaco, sulfureo e maledetto, nel quale il movimento da lui fondato svelava la sua matrice tardo-romantica e decadente, incline al gusto per l'orrido e per il

²⁵ André Breton, *L'arte magica*, Adelphi, Torino, 2002.

goticume. Analogamente, questa concezione dell'artista-mago che, rinunciando al proprio bagaglio concettuale e ai propri pregiudizi culturali, si abbandona ad uno stato regressivo di ascolto ed evocazione delle forze segrete che animano la materia e quasi lo utilizzano come un inconsapevole strumento, dava luogo ad un'operazione di carattere eminentemente passivo, in cui il soggetto, come nell'automatismo psichico, era in balia di un potere che non poteva certo controllare e direzionare. Sappiamo bene come, al contrario, Dalí si sporgesse sui territori dell'inconscio con tutt'altro tipo di disposizione, attiva e volitiva, e come la sua esplorazione di quelli fosse condotta con i solidi strumenti dell'attività logica, magari fatta funzionare sino al parossismo del paradosso, e con il sostegno di precise nozioni culturali fornite dalla scienza psicanalitica, messe a frutto per realizzare la *"Conquista dell'irrazionale"*, come afferma il titolo dell'importante scritto teorico del 1935.

L'esaltazione della magia come sistema opposto e inconciliabile con quello ufficiale che ha operato per secoli nella società occidentale, nelle sue forme di potere e quindi, per giungere all'ambito prettamente artistico, nel sistema delle committenze che determina la produzione effettiva delle opere e vi vuole vedere riflessi i valori estetici e morali dominanti, porta inoltre Breton quasi a screditare l'arte italiana dei secoli gloriosi del Rinascimento e del Barocco; nell'immenso patrimonio d'arte che il nostro paese ha prodotto, lo scrittore francese accorda la propria preferenza solo a poche personalità, e in modo sempre piuttosto episodico. Per Breton, l'arte italiana, da sempre sviluppatasi sull'esempio dei modelli classici, dominata da un solare razionalismo e da una misura formale impareggiabile, mancherebbe, appunto, della capacità di evocare la magia, ovvero immagini inconsuete che distolgano lo spettatore dalle sue tradizionali modalità percettive; in ultima analisi, essa mancherebbe di valore estetico *tout-court*. Si tratta, è evidente, di un pregiudizio culturale e politico, per cui il rivoluzionario e comunista

Breton intende demolire un' incommensurabile tradizione solo perché prodotta da una società fortemente cattolica, e nata da una committenza ecclesiastica, oppure da una laica, sempre pronta però a tributare il proprio omaggio, almeno formale, al clero. Dalì era ben consapevole di questo pregiudizio, e lo stigmatizza anni dopo, nel 1968, quando scrive:

«André Breton disprezzava Raffaello per anticlericalismo primario. Non poteva sopportare l'immagine di un Cristo o di una Madonna. Ma non vedeva che attraverso la convenzione, il linguaggio sovversivo del subcosciente si esprime in maniera molto più intensa e autentica che nell'anarchia elaborata di un quadro surrealista. E' per questo che io mi sforzo fanaticamente di ritrovare la grande tradizione.»²⁶.

Quando, nell'"*Arte magica*" Breton deve affrontare la trattazione del Rinascimento, elogia così tra gli artisti che ne costituiscono i massimi rappresentanti solo Paolo Uccello, per il suo sperimentalismo prospettico, e Leonardo da Vinci, perché considerato come il precursore delle "immagini doppie", mentre il suo interesse si volge a figure di secondo piano del Manierismo francese della scuola di Fontainebleau come Antoin Caron, oppure ad Arcimboldo, rappresentante di quella corrente capricciosa ed eccentrica che è stata efficacemente denominata "Antirinascimento": personaggi, dunque, certamente affascinanti, ma molto eccentrici rispetto alla storia della pittura rinascimentale che, nelle sue espressioni più ufficiali e celebrate, non incontra la reale stima del pittore e viene sostanzialmente trascurata.

Rispetto a questa valutazione limitata e pregiudiziale, Salvador Dalì mostra invece nelle sue tele, così come negli scritti, un'intelligenza profonda e integrale del Rinascimento, si accosta e cita l'opera di Piero della Francesca, Leonardo, Botticelli, Palladio, consapevole dell'alto tasso di dati culturali "eterodossi" presenti nelle loro opere, e quindi della corrente misterica, sapienziale e magica che attraversa la cultura umanistica nelle sue fondamenta e nei suoi documenti più patenti. André Breton,

²⁶ Salvador Dalì, Louis Pawels, *Les passions selon Dalì*, Denöel, Paris, 2004, pag.84, in francese, traduzione mia.

inoltre, nel suo progetto di rovesciamento polemico di valori estetici e morali costituiti, guarda con grande partecipazione alle testimonianze dell'arte primitiva o di quelle delle civiltà extra-europee: nel loro carattere arcaico, nella loro esibizione di moduli rappresentativi esotici, nella loro essenza di manufatti nati da una concezione in cui l'arte non si è costituita come attività autonoma, ma è ancora legata antropologicamente ad una destinazione religiosa, rituale e magica, queste testimonianze sarebbero in grado di produrre il tanto declamato shock visivo e, quindi, lo straniamento dell'osservatore. Salvador Dalì, al contrario, nutrì sempre una sostanziale insofferenza per queste tradizioni estranee alla sfera occidentale, e mediterranea in particolare, l'unica capace per il pittore di produrre una superiore ed autentica bellezza, incarnata nelle figure della mitologia greco-romana, così come in quelle del Cattolicesimo (e il mancato sentore di una frattura, di un'inconciliabilità tra questi due mondi, avvertiti l'uno come il naturale proseguimento dell'altro, è anch'essa riconducibile all'influenza del sincretismo religioso umanistico). Dalì dichiara invece esplicitamente il proprio disprezzo per l'arte primitiva, per quella oceanica e quella negra, che tanta impressione avevano esercitato sui pittori cubisti e su Picasso, in particolare, vissuto dall'artista di Cadaqués come una sorta di padre putativo, insieme odiato ed amato: «Il recupero dell'arte africana, lappone, bretone, lettone, maiorchina o cretese, è soltanto una forma di cretinismo moderno!»²⁷.

La confessione di Bosch

Vogliamo a questo punto sottolineare come l'esaltazione esclusiva dell'arte rinascimentale italiana conduca Dalì, negli anni della maturità, persino a rinnegare un

²⁷ Salvador Dalì, *Diario di un genio*, SE, Milano, 1996, pag. 87.

pittore che, certo, aveva fortemente condizionato la sua opera e che l'artista aveva studiato sin dalla sua giovinezza, Hyeronimus Bosch, osannato peraltro da André Breton come vero e proprio precursore della pittura surrealista per quel mondo brulicante di figurette fantasmatiche che affollano i suoi quadri, mostri orribili in preda a curiose trasformazioni, immagini dal significato allegorico e moraleggiante fortemente radicate nel mondo nordico delle Fiandre. Ora, l'opera di Bosch, nonostante gli estremi temporali della sua vita (1450-1516) non ha certo niente a che vedere con il contemporaneo spirito rinascimentale italiano, di cui, anzi, costituisce una sorta di negazione, nella raffigurazione di un modo caotico senza misura e senza ragione, e per la sua visionarietà rende problematici anche i rimandi alla contemporanea pittura fiamminga e al suo obiettivo realismo: essa è infatti tutta dipendente da un clima culturale tardo-gotico, incline alla deformazione grottesca e alla fantasia sfrenata di quello che Baltrusaitis ha definito nel suo celebre saggio, così intitolato, *"Il medioevo fantastico"*. Pertanto, l'artista, in una delle sue interviste rilasciate ad Alain Bosquet nel 1975, quando la propria personale restaurazione della classicità si era già da tempo compiuta, afferma a proposito del parallelo con Bosch continuamente ribadito dalla critica:

« E' uno dei più terribili equivoci intorno alla mia personalità. Le apparenze mostruose e l'immaginazione delirante di Hyeronimus Bosch hanno fatto sì che lo si paragoni a me. E' un errore molto grave che si ripete senza posa. I mostri di Hyeronimus Bosch, sono il prodotto delle foreste nordiche bagnate dalla nebbia, e dalle terribili indigestioni del Medioevo. Ne sono risultati dei personaggi simbolici, e la satira ha tratto profitto da questa diarrea. E' un universo che non mi concerne. E' esattamente all'opposto dei mostri che non sono nati nello stesso modo e che, al contrario, derivano dall'eccesso di luce mediterranea. Le grotte del Mediterraneo, e gli specchi delle loro acque, come le superfici rugose delle ostriche, si ritrovano nella tradizione della pittura classica, e nei climi di Spagna e d'Italia. Quei motivi sono spesso riprodotti a Pompei, e se ne trovano altri esempi molto avanzati nelle opere di Raffaello conservate al Vaticano: esseri ibridi, sfingi trasformati in pesci, etc. Da un lato, Hyeronimus Bosch pensava a dipingere in maniera mitica, in piena bruma musicale del nord e, da un'altra parte, si aveva bisogno, di fronte alla luce troppo cruda del Mediterraneo, di allucinazioni in armonia con le idee concise e romane di ciò che ci porta l'equilibrio classico. Le creature di Hyeronimus Bosch simboleggiano l'ardore plebeo di cavalieri che partono per le crociate: è una sfida opposta all'Umanesimo; è anche la caricatura dell'intelligenza e una satira che s'introduce sin negli intestini e nelle budella per scalzare quell'intelligenza. Eppure, l'immaginazione di un Raffaello, derivata in linea diretta dalla Grecia

antica, non ha affatto quel versante devastatore e spietato. Perché volete che Dalì, in piena luce armoniosa, a Cadaquès, faccia Hyeronimus Bosh?»²⁸.

Dunque, persino Bosch, pittore feticcio degli anni surrealisti e massimo rappresentante della fusione tra pittura e iconografie magiche, artista degli inquietanti rituali alchemici e degli infernali incubi negromantici, cede il passo di fronte al divino Raffaello, persino sul territorio del fantastico. L'Urbinate è capace di evocare un mondo visionario non meno florido e allucinato, ma retto sempre da un superiore equilibrio formale classico, nelle grottesche dipinte in Vaticano nelle Stufa del Cardinal Bibbiena e nelle Logge. La loro capacità di evocare il magico di un mondo misterioso e febbricitante è ribadito da Dalì nel confronto con le triviali diavolerie di Bosch. E all'intervistatore che confuta che i mostri dipinti da Raffaello sono unicamente motivi decorativi, disegnati alla leggera, Dalì ribatte:

«Io li trovo più mostruosi delle creature di Hyeronimus Bosh. Se non lo si evidenzia, è perché egli ha avuto il pudore di nasconderli sotto forme ornamentali. All'inizio non si scorgono che delle ghirlande. Si tratta di considerarli come parte integrante del quadro, per essere colpiti dalla loro presenza di evocazione. Ciò che non amo in Hyeronimus Bosch, è il suo versante puerile, folkloristico, primario e plebeo: in una parola, ciò che ha potuto dipingere quel paesano. Raffaello e gli Italiani di cui io parlo hanno avuto la raffinatezza di chiudere i loro mostri in una forma ornamentale. Uno sguardo attento è sufficiente per rendersi conto che quelle divagazioni fantastiche entrano nel naso, escono dall'ano, formano delle foglie all'estremità delle quali sbocciano dei feti, i quali, a loro volta si mutano in astri. Penso che questa parte trascurata della pittura classica è delle più importanti. E poi, ne ho abbastanza di essere paragonato a Hyeronimus Bosch.»²⁹.

Il legame tra magia e arte secondo l'antropologia

Se, come abbiamo evidenziato, Dalì non mostra alcun interesse rispetto alle testimonianze dell'arte "primitiva", nelle sue varie accezioni, non possiamo però omettere che è proprio in quelle che l'antropologia rintraccia il significato originario dell'operare artistico. La riproduzione dell'immagine di un certo oggetto della realtà

²⁸ Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalì*, Éditions du rocher, Monaco, 2000, pagg. 65-66, in francese, traduzione mia.

(una pianta, un animale, un uomo) nei primordi della civiltà, non rispondeva certo ad una volontà conoscitiva, né tanto meno decorativa. La motivazione che spinse gli uomini della preistoria a rappresentare in modo rudimentale alcuni elementi del mondo che li circondava, era la pretesa di dominarli attraverso l'appropriazione della loro immagine. Riprodurre, ad esempio, la figura di un bisonte su una parete di roccia, inseguito e trafitto dalle lance, significava propiziarsi una buona caccia, oppure rappresentare un uomo di una tribù nemica trafitto da una freccia equivaleva già in un certo senso ad averlo ucciso, perché si riteneva che l'operazione condotta sull'immagine di un oggetto proiettasse i suoi effetti sull'oggetto stesso. La figura riprodotta in una certa condizione di esistenza estendeva il suo potere sulla cosa in essa raffigurata, secondo i principi di quella che si definisce "magia simpatica", ossia quella che pretende di operare sugli oggetti e sugli uomini attraverso un sostituto simbolico che somigli a loro, che li rappresenti ("il simile con il simile"). Le immagini, dunque, presentandosi come sostituti delle cose secondo un mimetismo più o meno accentuato, recano in sé, nel loro fondo, questa traccia arcaica, dell'epoca in cui erano concepite come i feticci grazie ai quali si realizzava un intervento traslato, e quindi magico, sulla realtà. Certo, questa originaria destinazione che la produzione delle immagini riveste tende ovviamente a scomparire quando, nelle civiltà avanzate, l'arte si svicola dall'utilizzo magico, e si costituisce come attività autonoma, perseguendo una linea di sviluppo e obiettivi interni a quella, di carattere formale, oppure facendosi carico di veicolare significati extra-artistici, comunque differenti da quelli della manipolazione metaforica previsti dalla magia simpatica. Eppure, anche a questo stadio di sviluppo, presso le società avanzate, l'originaria connessione che lega l'immagine alla magia viene, più che completamente distrutto, occultato, e riemerge inaspettatamente secondo diverse

²⁹ Ibid. pagg.66-67, in francese, traduzione mia.

modalità, dal culto delle icone sacre, anche nelle religioni storiche monoteiste più diffuse, a cui si attribuiscono un'origine divina e poteri taumaturgici; allo sfregio e alla distruzione delle effigi di personaggi che si vuole sottoporre alla pena della cancellazione dall'immaginario e dal ricordo dell'intera collettività (si pensi, appunto, alla pratica, diffusa in età classica, della "*damnatio memoriae*"); per arrivare alle formule di fruizione estetica, particolarmente diffuse a partire dal Romanticismo, secondo le quali il fascino esercitato da un'opera deriverebbe dall'incanto estetico con cui essa imprigiona l'osservatore, e dall'invisibile rituale di "legamento" che su di lui viene esercitato.

E ancora, si deve brevemente ricordare che nelle società primitive, l'artista é spesso assimilato al veggente, perché entrambi soggetti "eidetici", cioè particolarmente propensi ad avere visioni, ad elaborare immagini interiori da oggettivare, da proiettare all'esterno, da far circolare e rendere operanti nel resto della comunità umana.

Il legame tra magia e arte secondo la psicanalisi. L'onnipotenza del pensiero

Certo, il versante di osservazioni che abbiamo appena esposto non deve aver intaccato Dalì, che ha manifestato sempre, come abbiamo

illustrato, un rapporto molto "culturalizzato" con la magia, vedendo in essa una complessa e raffinata tradizione, raccolta e amplificata in epoca Rinascimentale dalla cultura umanistica, e non certamente l'occasione per una regressione nei domini del primitivo, dell'esotico e dell'arcaico. Ciononostante, il ponte tra arte, magia e pensiero primitivo viene gettato proprio dal sapere psicanalitico che, a differenza dell'antropologia e dei suoi territori d'indagine usuali, tanto entusiasmo doveva sollecitare

nell'artista. Con la pubblicazione nel 1913 di *Totem e tabù*, Freud aveva infatti esteso le scoperte della psicanalisi alla ricerca antropologica, permettendo così lo sviluppo della successiva antropologia strutturale di Levy-Strauss, che proprio nell'interdetto edipico vedeva il fondamento su cui si costituisce la società, a partire dalla sua organizzazione tribale. Per Freud, non solo l'arte e il sogno, ma anche il pensiero primitivo, come quello magico e infantile, condividono un linguaggio comune, che è appunto quello dell'inconscio, quello dell'irrazionalità, quello che si articola al di qua dei principi logici di identità, di non contraddizione e del terzo escluso, che dominano invece la coscienza; tutte le manifestazioni che abbiamo citato cadono infatti nell'ambito del "processo primario", in cui, come abbiamo più volte ricordato, le rappresentazioni non sono rigidamente vincolate ai significati e si verifica, pertanto, un continuo scorrimento nella catena dei significati inconsci, una continua sostituzione delle immagini con altre immagini.

Analogamente a quanto avviene nei sogni, con l'elaborazione di figure ambigue sovradeterminate, così come nelle sovrapposizioni del delirio psicotico, anche la magia prevede la possibilità che un oggetto prenda il posto di un altro, anzi, che si trasformi materialmente in un altro. La teurgia, l'aspetto più alto e solenne della magia, ci configura appunto come un'"opera divina", come imitazione dei processi creativi di Dio ad opera del mago: costui, addentrandosi negli intimi segreti della materia e apprendendo le leggi che la reggono, giunge appunto a compiere il miracolo della fusione delle forme, dell'unificazione del molteplice, del trapasso delle apparenze del reale in altri simulacri.

La magia tende insomma principalmente a collegare tra loro le cose, a renderle solidali, attuando su di esse impreviste e prodigiose metamorfosi: e la metamorfosi, non è appunto il tratto distintivo della pittura daliniana, che deve il suo più alto potere di

suggerzione proprio all'esibizione di un mondo in cui le proprietà fisiche si distaccano dai corpi ai quali sono abitualmente applicate, per migrare dove mai nella realtà sarebbe possibile trovarle? Per l'immaginazione del pittore catalano, ciò che è duro diventa colloso ed elastico, i personaggi si trovano moltiplicati in misteriose duplicazioni, gli oggetti solidi tendono a liquefarsi oppure gravitano a mezz'aria senza peso, le cose perdono i loro connotati per dare luogo a ibridazioni con altre forme, con esiti sorprendenti e raccapriccianti. Davvero Dalí sembra impugnare il proprio pennello come si trattasse di un'onnipotente bacchetta magica, capace di materializzare le trasformazioni più ardite. Anzi, l'artista nelle ultime stagioni della sua vita arriva persino a sottovalutare la propria virtuosistica pittura rispetto alla magia impalpabile che egli stesso diffonderebbe in modo autonomo rispetto alla propria opera, grazie al suo solo statuto di genio creatore, di irrefrenabile teurgo, di sapiente arcangelico. Così, Dalí dichiara a proposito della pittura: « Non è che uno dei mezzi di espressione del mio genio totale, il quale esiste quando scrivo, quando vivo, quando manifesto in un modo o nell'altro la mia *magia*»³⁰; «E' ben poca cosa un quadro rispetto alla magia che irradia sempre da me»³¹ e «Solo la magia m'interessa»³².

E ancora, collegando esplicitamente la magia con l'incessante metamorfosi che costituisce la sigla della sua pittura, ad Alain Bosquet che gli chiede: « E' capace di accettare un oggetto senza metamorfosarlo?», il pittore risponde perentorio: « Questo mi è impossibile. Non posso privarmi del bisogno di studiare tutte le possibilità magiche di ogni cosa»³³.

La concezione magica, che pretende di trasformare direttamente il mondo esteriore al soggetto secondo il suo desiderio e la sua volontà, si rivela senza dubbio come un

³⁰ Alain Bosquet, op.cit., pag.33, in francese, traduzione mia.

³¹ Ibid., pag.34, in francese, traduzione mia.

³² Ibid, pag.40, in francese, traduzione mia.

tentativo di affermazione incondizionata del principio di piacere, a detrimento del principio di realtà; si ritiene, cioè, di veder realizzata una modificazione dei dati oggettivi del reale senza alcun concreto intervento, ignorando le difficoltà e i limiti imposti dall'alterità della materia. Per la mentalità magica, un'azione produce i suoi effetti per il solo fatto di averla pensata, tutt'al più con l'ausilio di complessi rituali che non intervengono direttamente sulla realtà, ma in cui la realtà che si vuole modificare è evocata metaforicamente oppure metonimicamente, ossia attraverso rapporti di similarità o di contiguità. Per questo, correttamente, Freud riconosce nella magia l'influenza del principio dell' "onnipotenza del pensiero", ossia la credenza che pensare una cosa determini direttamente la sua attuazione concreta, secondo una propensione psichica che lo studioso viennese rintraccia anche nell'esperienza dei casi clinici da lui studiati, affetti da nevrosi ossessiva. A partire dalla ricostruzione della biografia e dell'eziologia del suo paziente, passato alla storia della letteratura psicanalitica come l'"Uomo dei topi", Freud individua la sensazione di onnipotenza e, insieme, di sgomento, che il soggetto psicopatologico prova di fronte all'impressione che un certo avvenimento da lui desiderato si sia poi misteriosamente verificato nella realtà, ricavandone un senso di esaltazione o, viceversa, di terrore, di fronte a quella che appare come una capacità medianica di materializzazione del pensiero, difficilmente dominabile. E, si direbbe, quella stessa ambivalenza affettiva di fronte ai presunti prodigi della propria psiche sembra coinvolgere lo stesso Dalí, artista-mago-psicotico, ora euforico e divertito dalla propria capacità di deformare il mondo, ora sopraffatto e atterrito dal ciclo di metamorfosi da lui stesso attivato.

³³ Ibid., pagg. 107-108, in francese, traduzione mia.

L'Hypnerotomachia Poliphili

La consonanza di Salvador Dalì con lo spirito rinascimentale, avvertita non soltanto rispetto agli aspetti più patenti e scontati di quello, sbrigativamente canonizzabili nella nozione di Classicismo, ma anche e soprattutto nei confronti dei suoi versanti più eterodossi e misteriosi, esoterici e sapienziali, conduce il pittore all'incontro con uno dei testi più affascinanti ed emblematici che, della cultura quattro-cinquecentesca, intrisa di magia e reviviscenza archeologica, è uno dei prodotti più suggestivi: l'"*Hypnerotomachia Poliphili*", pubblicata anonima a Venezia nel 1499 presso la celebre stamperia di Aldo Manuzio e considerata unanimemente come «il più bel libro figurato del Rinascimento».³⁴

Il testo, la cui eccezionalità è testimoniata dal fatto che esso rappresenta la prima opera non di autore classico data alle stampe dal Manuzio, si caratterizza anzitutto per la bellezza dei tipi e il numero e l'eleganza delle incisioni che ne costituiscono il suo corredo iconografico, nonché per il suo bizzarro linguaggio, basato su di una mescolanza di italiano, greco e latino, il quale « nella sua qualità stilistica corrisponde all'indole iniziatica ed ermetizzante del romanzo, che intende celebrare la cultura classicistica e il suo apogeo, come sintesi di sapere archeologico e di dottrina naturalistica, di gusto estetico e di finalità simboleggiante».³⁵ E in effetti l'opera, il cui titolo, "Hypnerotomachia", è un calco dal greco, da intendersi come "battaglia d'amore in sogno", si configura come una misteriosa avventura onirica di un personaggio, Polifilo (cioè, "l'amante di Polia"), il quale, sognando, anzi, sognando di sognare, viene condotto dalla donna amata attraverso una serie di luoghi fantastici di cui descrive

³⁴ Eugenio Garin, "Il sogno di Polifilo", in Maurizio Calvesi, "La «pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano", Lhotos editrice, Roma, 1996, pag.349.

minuziosamente le architetture, pervase di significati simbolici e astrologici, ed esemplate sui monumenti classici e proto-cristiani prevalentemente romani; in questi metafisici scenari, si svolgono misteriosi riti dalla liturgia magico-ermetica, incontri con figure allegoriche animate o statuarie, fastosi trionfi di divinità e personificazioni moraleggianti, e la lotta erotica che dà il titolo al libro, che comporta persino la morte del protagonista e la sua resurrezione, fino al conclusivo ricongiungimento della coppia di amanti, nella celebrazione dell'onnipotenza fondante e generatrice dell'amore e di «una concezione dinamica e vitale della realtà, in cui confluiscono temi ermetici e motivi epicurei, suggestioni magiche e motivi neoplatonici»³⁶. Il carattere iniziatico e segreto, e quello di raffinato enigma intellettuale insieme, sono inoltre testimoniati dal fatto che il libro non reca espressamente la firma dell'autore, ma questo viene, attraverso un acrostico che lega le iniziali, elegantemente decorate, dei vari capitoli, individuato in un "Frate Francesco Colonna". L'identità di quest'ultimo, a lungo riconosciuta in un misterioso frate domenicano di Venezia, dopo gli studi di Maurizio Calvesi, è invece più plausibilmente fatta coincidere con quella di un esponente della nobile famiglia romana Colonna, del ramo di Palestrina, permeato da quella cultura archeologica e antiquaria che animava la Capitale nel secondo Quattrocento e che, grazie alla presenza nell'Urbe di personaggi quali Leon Battista Alberti, Nicola Cusano, Pomponio Leto e gli adepti della sua Accademia, sfociava in una vera e propria religione di carattere sincretico, o, più precisamente, neopagano.

E il "Sogno di Polifilo", come comunemente viene indicato il libro, è davvero una delle espressioni più caratteristiche dell'Umanesimo italiano, non solo per l'aspirazione al recupero di una pienezza della conoscenza e dello spirito posseduta in età classica e

³⁵ Salvatore Battaglia, *Francesco Colonna e il romanzo eterodosso*, in Maurizio Calvesi, op. cit., pag.342.

³⁶ Eugenio Garin, op.cit., pag. 350.

poi perduta da secoli di oblio e di oscurantismo cristiano, ma anche per la malinconia che genera la consapevolezza dell'irrealizzabilità di quell'aspirazione: l'amante di Polia, il cui «nome femminile è, in definitiva, un emblema lucreziano: «tutte le cose», cioè il mondo delle conoscenze infinite, la natura plurima e polivalente»³⁷, dopo aver compiuto il necessario percorso iniziatico ed essersi ricongiunto alla donna amata, nel momento in cui la bacia, la vede svanire, rendersi alla sua essenza di fantasma onirico. Il sogno si interrompe con l'avvento dell'alba e Polifilo, schiudendo gli occhi, intuisce il crollo di quella serie templi, obelischi, palazzi, labirinti che aveva attraversato, e prende coscienza amaramente, come recita l'epigrafe iniziale dell'opera, che « TUTTE LE COSE UMANE ALTRO NON SONO CHE SOGNO».

« Tutte le cose umane altro non sono che sogno»: basterebbe questa massima lapidaria per spiegarci il naturale accostamento di Dalì al curioso romanzo rinascimentale, che, per il gusto delle stravaganti immagini emblematiche, spinto come vedremo più avanti sino al recupero dei geroglifici egiziani, l'esaltazione dell'amore concepito come forza primigenia che realizza la congiunzione dei due amanti e, quindi, l'uguaglianza e l'interscambiabilità tra i sessi, punto nodale dei manifesti del Surrealismo bretoniano, e naturalmente, per la stessa struttura narrativa, secondo la quale la vicenda narrata non è che il resoconto di un sogno, anzi di un sogno nel sogno, suggestionerà a tal punto il pittore catalano da condizionare l'elaborazione di una delle icone più stravaganti e note uscita dal suo pennello: l'elefante portatore di obelisco, migrato sulle tele daliniane dalle pagine dell'*Hypnerotomachia*, con l'aggiunta inquietante di alte e sottilissime zampe.

L'Hypnerotomachia possiede certo uno statuto di *unicum* eccezionale, a cui contribuisce anche il particolare rapporto che nel romanzo il testo scritto stabilisce con

³⁷ Stefano Battaglia, op. cit., pag. 348, nota 4.

le immagini, per cui «parlare semplicemente di libro illustrato [...] è disconoscere i caratteri innovativi e atipici dell'opera, nel suo complesso intreccio tra gli apparati testuale e iconografico»³⁸; ed è questo un ulteriore aspetto che poteva certo interessare Dalì, teso, come capofila del Surrealismo, a perpetrare una stretta integrazione tra la parola e l'immagine, ad impegnarsi in una pittura fortemente letteraria, così come in una scrittura massimamente immaginifica. Ma il "Sogno di Polifilo" nasce anche da un particolare clima culturale universalmente diffuso tra le corti italiane del Rinascimento, pervaso- come abbiamo già detto- dalla tradizione esoterica di Ermete Trismegisto, recentemente recuperato da Marsilio Ficino; dal misticismo matematico di stampo pitagorico che ispirava negli stessi anni Luca Pacioli; dal gusto egittizzante nella moda dei geroglifici, considerati come un alfabeto segreto in cui si nascondeva un sapere iniziatico, secondo l'interpretazione di Orapollo (pubblicato proprio da Manuzio nel 1505), poi riattualizzata da Pierio Valeriano; dall'intensificarsi di studi alchemici ed astrologici; dalla confluenza di teologia e astronomia, quindi di metafisica e scienza nella riflessione di Nicolò Cusano: insomma, di tutte quelle suggestioni culturali che possiamo genericamente classificare come "magiche", che il romanzo di Francesco Colonna riflette pienamente (talvolta persino nell'adozione di prestiti letterali) e che costituiscono il territorio d'indagine di queste pagine.

Ma, soprattutto, l'*Hypnerotomachia* è attraversata da una corrente epicurea o, meglio, lucreziana, secondo la quale la natura è vista come un incessante cambiamento, un perpetuo avvicinarsi di forme che trapassano in altre forme, secondo un principio di coesione e generazione, identificato nell'Amore, e di cui Venere è la personificazione; e, come vedremo, proprio alla "Venere Physioza", cioè "produttrice di vita", alla *Venus genitrix*, cantata nel *De rerum natura* lucreziano, è dedicato il tempio circolare che

³⁸ Stefano Borsi, *Polifilo architetto*, Officina Edizioni, Roma, 1995, pag.177.

costituisce la realizzazione più alta e complessa ammirata dal Polifilo e da lui descritta nel suo itinerario onirico. Nelle pagine del romanzo

«Dal fondo del tempo e dai taciti simulacri dell'arte, in grembo all'inesauribile natura, sorgono figure e simboli di un mondo remoto e misterioso, che per loro mezzo si trasmette nei secoli, con un retaggio di verità primigenie e ancora inalterate. Sta all'intelletto decifrarne i sensi e captarne i valori [...] dovunque un significato occulto, un ammonimento sibillino, una massima perentoria. E soprattutto il sentimento della vita instabile, della coscienza mutevole e corriva».³⁹

Quella coscienza di una natura transitoria, in cui le cose assumono connotati diversi da quelli che possedevano solo un attimo prima, in cui le immagini stanno per se stesse e, insieme, per qualcos'altro, in cui le apparenze si sovrappongono e si sostituiscono, rendendo altrettanto instabile la posizione stessa di chi quella natura osserva, scisso tra il sistema della veglia e quello del sonno, è la stessa che anima Dalì di fronte allo spettacolo mutevole ed enigmatico della "materia metamorfica".

L'elefante obeliscoforo

Un elefante, riccamente bardato da una gualdrappa, che sostiene sul dorso un obelisco con geroglifici egiziani antichi: questa immagine rimanda universalmente e un piccolo ma celebre gruppo scultoreo che adorna una delle piazze di Roma, di fronte alla chiesa di S. Maria sopra Minerva, l'"Elefante della Minerva", appunto, che costituisce una delle invenzioni con cui il poliedrico Gianlorenzo Bernini ha animato la città eterna, nel corso del XVII secolo di episodi artistici e architettonici impreveduti e caratterizzanti. L'elefante della Minerva, la cui realizzazione effettiva si deve allo scultore Ercole Ferrata, a partire da alcuni disegni preparatori e da un bozzetto in terracotta del grande

³⁹ Stefano Battaglia, op. cit., pag.343.

Bernini, venne infatti inaugurato nel 1667, sotto il pontificato di Alessandro VII Chigi, per dare sistemazione ad un obelisco emerso due anni prima tra le rovine del vicino Iseo in Campo Marzio. Ma solo gli storici dell'arte più informati sanno che questa curiosa iconografia, che Bernini avrebbe dovuto destinare ad un precedente monumento, mai compiuto, per il cardinale Francesco Barberini, non è una trovata del geniale scultore, ma gli fu suggerita direttamente dai suoi committenti, i quali a loro volta l'avevano tratta appunto dall' *Hypnerotomachia*. Come chiarisce Maurizio Calvesi, il monumento che oggi si ammira alla Minerva fu voluto dallo stesso pontefice Alessandro VII, che su di esso appose il suo stemma, per dedicarlo, come recita l'epigrafe, alla Divina Sapienza.

Nel progetto

«La derivazione dal Polifilo è in realtà confermata dal particolare della gualdrappa e dall'iscrizione sul basamento: « Sipientis Aegypti insculptas obelisco figuras ab elephanto belluarum fortissima gestari quisquis hic vides. Documentum intellige robustae mentis esse solidam sapientiam sustinere». Vale a dire che una solida sapienza (rappresentata dall'obelisco con i geroglifici) deve essere sostenuta da una mente robusta, di cui l'elefante è il simbolo. Ebbene, è proprio questo il significato che l'elefante con obelisco assumeva già nell'allegoria del Polifilo»⁴⁰.

In effetti, nel suo fantastico itinerario, il protagonista del romanzo rinascimentale, dopo essersi perso in una "selva oscura" (evidente ripresa di un *topos* dantesco) si ritrova ai piedi di un colossale tempio che con la sua mole chiude tutta una vallata, una grande costruzione a pianta centrale, sormontata da un'ardita piramide a gradoni terminante con un enorme obelisco sopra il quale svetta la statua bronzea e girevole dell'Occasione, raffigurata secondo l'iconografia classica del *Kairos*.⁴¹ Si tratta infatti del Tempio della Fortuna (Fig.54a), nella cui facciata si apre al centro un grande portale con timpano triangolare (la "Magna Porta" (Fig.54b), e davanti a cui stanno due gruppi scultorei, raffiguranti l'uno un cavallo alato (Fig.54c), l'altro, appunto, un elefante,

⁴⁰ Maurizio Calvesi, *In margine ad un'iconografia del Bernini. L'elefante «obeliscoforo» da Francesco a Pompeo Colonna*, in «Storia dell'arte» 66, maggio 1989, pp.101-104.

⁴¹ Analizzeremo più avanti come questo elemento e i successivi che menzioneremo torneranno nel quadro di Dalí *Le tentazioni di Sant'Antonio*, ad attestare una conoscenza diretta e approfondita da parte del pittore del testo rinascimentale.

poggiate su una solida base quadrangolare, che sostiene sul suo dorso un obelisco egiziano (Fig.54d).

«E' dunque chiaro che l'obelisco egizio del Polifilo (simbolo sapienziale ben pertinente) allude alla Sapienza, la quale deve poggiare sulle spalle dell'elefante, cioè di persona robusta di mente e amante della Sapienza stessa. Questo è esattamente il significato che l'iscrizione sul basamento attribuisce anche al gruppo berniniano»⁴²

conclude Calvesi, che dopo aver chiarito l'identità di significato tra la scultura seicentesca e l'incisione polifilesca da cui deriva, suppone anche che l'idea della ripresa di questo lontano modello quattrocentesco, duecento anni dopo la sua ideazione, possa spettare, oltre che a Francesco Barberini o ad Alessandro VII Chigi, al dotto gesuita Atanasius Kircher, studioso di antichità ed “egittologo” celebratissimo ai tempi della Roma seicentesca, appassionato di geroglifici e loro interprete, secondo la lettura esoterica tardo antica di Orapollo. Nell'opera di quest'ultimo, *Hyeroglyphica*, tradotta in latino a Roma da Lorenzo Valla e stampata nel 1505 in greco da Aldo Manuzio «L'elefante è persona robusta e dotata di una mente saggia, ben disposta alla conoscenza di cose utili e vantaggiose»⁴³; dunque, Horus Apollo, verosimilmente noto a Francesco Colonna, potrebbe aver gettato il primo seme, dall'alto della sua "autorità" di classico, per la creazione dell'immagine emblematica dell'elefante obeliscoforo, senza contare che, al di là della suggestione diretta di qualsiasi testo letterario, l'elefante è da sempre considerato un simbolo di longevità e, quindi, di memoria solida, stabile e atavica (una "memoria da elefante", si è soliti dire), ed è appunto con questo significato che l'autore del Polifilo lo colloca a sostegno dell'obelisco, cioè della sapienza ermetica egiziana. Per concludere, mi piace interpretare specificatamente l'iconografia polifilesca, come la memoria, da intendere non quale semplice concentrazione, ma come facoltà fondante della psiche, e come reminiscenza platonica, raffigurata quale fondamento e strumento

⁴² Maurizio Calvesi, *In margina ad un'iconografia del Bernini...*, op.cit., pag.102.

⁴³ Ibid, pag.102.

che permette di accedere alla conoscenza ermetica e all'esperienza magica, e dunque irrazionale, del mondo: è questo, se non altro, il significato che a quell'iconografia sembra attribuire Salvador Dalì, e che ne giustifica l'apparizione in alcuni suoi capolavori.

Fissati dunque le caratteristiche e il significato dell'elefante obeliscoforo nella sua originale versione polifileasca, ci si può soffermare sulla variante a cui lo sottopone il genio visionario daliniano: in alcune tele del pittore, l'animale appare infatti in un'inquietante versione, secondo la quale, a seguito -si direbbe- di una mostruosa mutazione genetica, esso si trova fornito di zampe altissime, esili ed ossee, che rendono il suo incedere assolutamente paradossale, e ci fanno temere l'imminente caduta del massiccio pachiderma, per di più gravato dal peso degli elementi (non solo obelischi, ma persino torri e intere architetture!) che poggiano sul suo dorso. Anzi, la succitata mutazione si estende a più esemplari della specie riuniti in un gruppo di cinque, ed anche ad un cavallo impennato, ne *Le tentazioni di Sant'Antonio* del 1946; mentre le zampe rinsecchite da insetto si precisano come quelle di un'idrometra nel *Sogno provocato dal volo di un ape...*, dove l'assurda creatura avanza felice ed agile sulla superficie del mare! L'immagine efficacissima dell'elefante dalle zampe altissime è forse la più nota, dopo quella dell'orologio molle, del repertorio daliniano, e la più caratteristica; la sua elaborazione risale certamente a motivi originali ed autonomi della sfrenata fantasia del pittore catalano, alla volontà di operare magicamente sulle forme naturali metamorfosandole, scegliendo non a caso tra quelle forme l'immagine particolarmente ingombrante e massiccia dell'elefante, dotato improvvisamente di levità e leggerezza, proprio per sottolineare, con uno strabiliante prodigio pittorico, l'onnipotenza delle proprie facoltà immaginative. E ancora, accanto all'esaltazione dei poteri magici della pittura, si può cogliere quella del tema mistico, per cui, l'operazione

che porta gli elefanti, animali terrestri e pesanti per definizione, a librarsi agilmente nell'aria, equivarrebbe alla creazione di esseri intermediari tra terra e cielo: «essi rimandano al tema della levitazione che troverà più tardi la sua completa realizzazione nei dipinti mistico-corpuscolari»⁴⁴, come correttamente affermano Descharnes e Néret.

Ciononostante, questa immagine così dirompente, a parere di chi scrive, potrebbe essere stata suggerita, magari in un'elaborazione inconsapevole a distanza di anni, da un preciso precedente pittorico, sebbene questo non sia stato mai rivelato dalla critica. Va infatti ricordato che l'elefante obeliscoforo fa il suo ingresso nella produzione daliniana, anche se non per la prima volta, come già accennato, nell'importante quadro *Tentazioni di Sant'Antonio* del 1946: in seguito il pittore, abilissimo nel cogliere ed oggettivare delle intuizioni felici per poi annacquarle riproponendole più volte nelle varianti della superproduzione, rappresenterà l'immagine in altre tele, ne realizzerà dei multipli in scultura, ed eseguirà anche una versione gioiello particolarmente *kitsch*. Ora, nessun intervento critico ha finora accostato alla trovata daliniana l'immagine presente nel quadro di Salvator Rosa, peraltro di uguale soggetto rispetto alla tela del 1946, le *Tentazioni di Sant'Antonio* (Fig.54e) dipinto tra il 1645 e il 1649, conservato a Palazzo Pitti, a Firenze; in esso, la figura del santo riverso per terra si difende dall'avanzata di demoni aventi forma di orribili mostri, di cui quello centrale possiede un corpo antropomorfo, dalle lunghe gambe nodose e una testa dagli occhi spiritati e imbizzarriti, provvista di una vistosa proboscide: una testa, appunto, da elefante.

Il raffronto con l'immagine di Dalì è preciso e sorprendente, perché, sebbene la figura del maestro seicentesco sia bipede e, quanto al resto del corpo, alata, con un lungo collo ritorto da cigno e un torso umano, quindi distante dall'anatomia del pachiderma, gli elementi che maggiormente la caratterizzano e la fissano nella memoria dell'osservatore

⁴⁴ Robert Descharnes, Gilles Néret, *Salvador Dalì*, Taschen, Colonia, 1994, pag.161.

sono appunto, da un lato, la proboscide e le zanne da elefante, dall'altro le zampe scheletriche, appuntite e nodose, da insetto, che ricordano immediatamente, specie nelle articolazioni, quelle delle creature daliniane. Come abbiamo già detto, il quadro è conservato a Palazzo Pitti, quindi è assolutamente probabile che Dalì lo abbia ammirato nel corso dei suoi soggiorni in Italia, effettuati tra il 1936 e il 1937, in compagnia di Edward James, che toccarono, naturalmente, anche Firenze. E certamente, Dalì, che era giunto in Italia per studiare l'arte del Rinascimento e del Barocco (oltre che per sfuggire alla Guerra Civile spagnola che in quegli anni uccise il suo amico Garcia Lorca), doveva essere piuttosto interessato alla stravagante figura di Salvator Rosa, quel ribelle pittore e poeta seicentesco che, specializzandosi nel genere delle stregonerie, di cui la precedente *Tentazioni di Sant'Antonio* rappresenta una specie di esercitazione preliminare nell'ambito della più ortodossa e ufficiale pittura di soggetto religioso, aveva introdotto nella misura dell'arte italiana il gusto per l'orrido e il fantastico, proprio degli artisti nordici; giungendo a creare, come nel quadro in questione, terrificanti ed improbabili mostri, degni del pennello di Hieronimus Bosch, alla cui pittura quella di Dalì era stata fin dagli esordi paragonata.

L'icona daliniana dell'elefante obeliscoforo dalle lunghe zampe da insetto sembra dunque essersi prodotta a seguito di una complessa stratificazione iconografica, che ha unito alla ripresa meditata e consapelvevole di un emblema rinascimentale, colto nel suo originale e preciso significato, la memoria, forse inconscia, di un'impressionante immagine, secondo una sovrapposizione indotta dall'identità del soggetto tra il quadro seicentesco e quello che il pittore catalano si accingeva a dipingere.

Come ricordato nella scheda relativa del catalogo della recente retrospettiva daliniana da Michael R. Taylor, le *Tentazioni di Sant'Antonio* (Fig.54) rappresentano

un'opera a cui Dalì dedicò grande impegno, proprio perchè nata su commissione e in competizione con altri celebri artisti dell'Avanguardia.

« Nel 1946 Dalì partecipò ad un concorso indetto dal produttore cinematografico americano Albert Lewin, che intendeva inserire alcune riprese di un dipinto sulla tentazione di Sant'Antonio in un film di prossima lavorazione, ispirato a *Bel-Ami* di Maupassant. Dodici celebri artisti americani ed europei furono scelti per partecipare al concorso, e tra di essi figuravano alcuni eminenti protagonisti della pittura surrealista, come Max Ernst, Paul Delvaux e Dorothea Tanning»⁴⁵

Il concorso fu vinto dall'opera di Max Ernst, che si era vagamente ispirato alla pala d'altare di analogo soggetto del pittore tedesco Matthias Grünewald del 1516 circa, conservata a Isenheim, così come Dalì si rifece liberamente alle atmosfere allucinate del dipinto di Bosch conservato al Prado e oggetto di ammirazione sin dagli anni in cui l'artista era studente alla Scuola di Belle Arti di San Ferdinando a Madrid. Ma, tra l'ampia gamma di fonti figurative che possono aver esercitato una certa influenza sulla tela, quelle più cospicue ineriscono proprio i prestiti da temi polifileschi, che, come vedremo, non si limitano dunque all'esempio più vistoso e riconoscibile dell'elefante obeslicoforo. Nel quadro, infatti, la figura macilenta e quasi ridicola dell'eremita, sospinta nell'angolo di sinistra, oppone pateticamente la croce alzata verso il cielo all'avanzata di un'inquietante e colossale carovana aperta da un cavallo imbizzarrito che, con i suoi zoccoli anteriori sollevati sembra quasi in procinto di schiacciarla, e costituita da quattro elefanti che sorreggono, nell'ordine, un complesso basamento sormontato dalla figura di una donna nuda, un obelisco con sfere incastonate sulle pareti, un tempio circolare diroccato dall'ampio portale timpanato, all'interno del quale si scorge un curioso torso femminile dalle proporzioni incongruenti con l'edificio che lo contiene e lo espone come una teca; infine, più distanziato, un quinto elefante reca sul dorso un'alta torre rossa, seminascosta da nuvole minacciose, e sulle quali poggia in una misteriosa sospensione il profilo dell' Escorial, l'immenso castello-monastero voluto da Filippo II

⁴⁵ Dawn Ades, *Dalì*, Bompiani, Milano, 2004, pag.342.

di Spagna nel Cinquecento, e che qui appare come una sorta di vagheggiata città celeste. Completano l'insieme delle minuscole ed esili figurette sparse nel deserto al centro della scena, che, proprio con la loro piccolezza, enfatizzano la maestosità degli assurdi animali, retti sulle lunghissime e instabili zampe da ragno: scorgiamo un personaggio in abiti monacali che presenta a un'altra figura il crocefisso teso in avanti, come a volerla esorcizzare, ripetendo come un'eco il gesto del Sant'Antonio in primo piano, due figure minuscole, appena percepibili, di un adulto che passeggia tenendo per mano un bambino e, infine, una curiosa *silhouette* angelica filiforme, che si snoda liquida un po' più in alto della linea d'orizzonte.

Ora, è certamente facile e corretto interpretare genericamente i mostruosi animali come apportatori di simboli - e simboli essi stessi- inerenti la lussuria e la gloria terrena, i valori mondani, cioè, con l'offerta dei quali il santo viene tentato di rinunciare alla propria vita ascetica e alla propria fede, in accordo con la tradizione agiografica e la ricca tradizione iconografica che per secoli l'ha rappresentata, e di cui le sopracitate opere di Bosch, Grünewald e Salvator Rosa non sono che alcuni felici esempi. Ma, a ben vedere, proprio la narrazione contenuta nel *Sogno di Polifilo* e che abbiamo prima rapidamente ricordato, sembra istituire una serie di raffronti e una differente possibilità di lettura degli elementi che, senza negare la precedente, si sovrappone a quella e la precisa.

L'Occasione, il cavallo, il Tempio di Venere Physizoa

Abbiamo già ricordato che Polifilo, all'inizio del romanzo, fuoriesce dalla selva oscura in cui si era perso scorgendo un enorme tempio a base quadrata, sormontato da

una piramide sulla quale è posto un gigantesco obelisco che reca sulla sommità una statua girevole. Come ricorda Calvesi:

«La statua è una evidente, unanimemente riconosciuta personificazione della fortuna [...] La identifica come tale non soltanto l'aspetto "propizio" e il tipico attributo della cornucopia [...] ma anche il fatto che la statua gira su stessa ad ogni soffio di vento: la Fortuna è infatti simile ad una ruota, e molto spesso è rappresentata proprio su una ruota o su una sfera [...] Tipici dell'iconografia della Fortuna sono poi: il vestito svolazzante [...]; la posizione instabile, poggiando sulla base con un solo piede, mentre l'altro è sollevato [...]; il fatto che stringe con una mano al propria mammella e che sulla fronte ha un ciuffo di capelli proteso in avanti, mentre il cranio è nudo, calvo [...] La calvizie deriva dall'assimilazione della Fortuna all'iconografia dell'Occasione, il greco *καιρος* (tempo opportuno) [...] Dunque, girando al vento, la statua della Fortuna-Occasione descritta dal Colonna mostrava ora il ciuffo da afferrare, ora l'imprendibile nuca liscia»⁴⁶.

L'enorme tempio delle Fortuna, che con al sua mole chiude tutta una vallata, presenta al centro, come ingresso, la "Magna Porta", un arco incorniciato sui lati da possenti colonne e, in alto, da un massiccio timpano triangolare. Davanti ad esso, tra elementi architettonici spezzati che giacciono sul pavimento, Polifilo ammira un primo gruppo scultoreo: un colossale cavallo con grandi ali di bronzo, dall'espressione furibonda e ingovernabile, che alcuni putti tentano invano di domare, venendone disarcionati.

«Il gruppo ha in comune con la statua girevole della Fortuna il suggerimento di precarietà e instabilità»⁴⁷.

«L' «*equus infoelicitas*» è quindi un'allegoria della fortuna perduta; o meglio, della "Mala Fortuna", della sfortuna intesa come fortuna che fugge, volta le spalle. Ed ecco allora perché alcuni dei putti cavalcanti cercano, ma «vanamente» di afferrare «li lunghi crini» del destriero [...] I crini sfuggono allo stesso modo del ciuffo dell' «occasione» perduta»⁴⁸.

Dunque, entrambe le statue, quella dell'Occasione vista in lontananza da Polifilo, issata sull'altissimo edificio, e quella del cavallo impennato, ammirata da vicino nella «platea tetragona» da cui si accede al tempio, simboleggiano entrambe la Fortuna, nel suo duplice aspetto benevolo e malevolo. In contrapposizione a queste, Polifilo descrive poi un secondo gruppo scultoreo, su cui ci siamo già ampiamente diffusi, quello del

⁴⁶ Maurizio Calvesi, *La «pugna d'amore in sogno»...*, op. cit., pagg.283-284.

⁴⁷ Ibid., pag.287.

⁴⁸ Ibid., pag.291.

massiccio elefante che regge sulla sua groppa un obelisco egizio, simbolo al contrario di stabile virtù e di costanza conoscitiva.

«Non c'è dubbio, quindi, che l'elefante del Polifilo (al cui interno si leggono scritte in ebraico, greco e latino, le tre lingue della Sapienza) intenda contrapporsi, con la fermezza del suo corpo e del «quadrangulo» che lo sostiene, alla volubilità della Fortuna: come vistosa sapienza, o forse, più propriamente, mente robusta incline alla virtù e alla sapienza, che è simboleggiata dall'obelisco egiziano che su di lui poggia (l'Egitto, come ben noto, era considerato la sede della "prisca Sapientia").»⁴⁹.

Tornando a *Le tentazioni di Sant'Antonio*, è sorprendente notare come gli elementi della narrazione polifilescia fin qui annotati trovino una più o meno fedele trascrizione nel quadro: e se per il cavallo impennato, in quanto privo dell'attributo distintivo delle ali, possiamo supporre solo una vaga derivazione, la figura retrostante della donna nuda, trasportata su un complesso basamento dal primo elefante, che si stringe i seni con la chioma al vento, è una ripresa scrupolosa dell'immagine dell'Occasione, e il suo gesto, considerato ambiguamente come un mero atteggiamento di lascivia, allude invece alla prosperità dei doni che l'Occasione, se opportunamente colta, può elargire. Quanto all'icona dell'elefante obeliscoforo, abbiamo già detto come essa sia il *leit-motif* di tutta la tela: ci resta solo da sottolineare come lo stesso obelisco, rappresentato da Dalì sul dorso del secondo animale, decorato da sfere incastonate sulle pareti, si configuri piuttosto come una "meta", cioè come una di quelle piramidi molto allungate, usate anche per segnare l'asse longitudinale dei circhi romani, disposte lungo le due estremità della spina, diffuse nell'Urbe e riprodotte nelle stampe dell'*Hypnerotomachia* con il consueto scrupolo archeologico. Dietro l'obelisco, come abbiamo già annunciato, due elefanti ravvicinati sostengono un intero edificio a pianta circolare, una sorta di tempio sormontato da una cupola il cui tamburo è sormontato da oculi e da volute usate come contrafforti. Bene, ci troviamo qui di fronte alla riproposizione dell'architettura più compiuta ed elaborata descritta nell'*Hypnerotomachia*, il Tempio di Venere Physioza

⁴⁹ Ibid., pag.296.

(Fig.54f), della Venere Genitrice, della Venere produttrice delle forme naturali, che costituisce il fulcro non solo artistico, ma anche "mistico" e concettuale di tutto il percorso iniziatico tracciato nel romanzo, e della concezione magica e lucreziana che in esso si dipana. Certo, l'architettura descritta da Francesco Colonna, che per essa appronta anche la stampa più dettagliata del libro, degna appunto di un trattato di architettura albertiano, appare molto più solenne dello stipato edificio dipinto da Dalì, ma il disegno d'insieme è fondamentalmente rispettato, soprattutto nell'elemento caratterizzante delle volute radiali che circondano la cupola e che ricordano le forme della seicentesca Madonna della Salute a Venezia, di Baldassare Longhena, celebre chiesa che già D'Annunzio, nella prime pagine del suo romanzo *Il fuoco*, diceva sorta dal sogno di Polifilo. Nella tela daliniana, il preciso riferimento alla costruzione di Francesco Colonna e alla sua destinazione è confermata poi proprio dal torso femminile nudo che si intravede dal portale d'accesso come in un simulacro: il Tempio è infatti il sacello sacro di Venere, dea della bellezza e dell'amore carnale. Che l'edificio, nella versione che ne dà Dalì, appaia quasi in rovina, si può spiegare con la libera sovrapposizione all'immagine del Tempio di Venere Physioza di altre architetture ammirate da Polifilo nel suo viaggio onirico, effettivamente ridotte in stato d'abbandono, come il tempio diruito presso il quale sorge il sepolcro di Giulio Cesare, su cui torneremo più avanti. E' d'altronde evidente che Dalì abbia fuso insieme più motivi architettonici distribuiti nel romanzo su differenti edifici, tanto da porre come ingresso monumentale al Tempio di Venere la "Magna Porta", che nell'originale quattrocentesco dava invece accesso al Tempio della Fortuna, e da collocare sulla sua sommità un'esile figura (un'altra è posta più indietro in un ampio gesto dimostrativo) con le vesti svolazzanti e una gamba sollevata, ulteriore raffigurazione sdoppiata della già incontrata Occasione. Tale figura, peraltro, sembra suonare una tibia (strumento a

fiato romano simile ad una tromba sottile e allungata, che accompagnava tra l'altro nell'antichità i trionfi imperiali), e appare pertanto raffrontabile ad analoghe statue di tibicini che Francesco Colonna dispone sulla punta di vari tempietti e padiglioni da giardino in cui si imbatte il protagonista del suo romanzo, nel vagheggiamento di una fantastica e sperimentale “architettura sonora”, fatta di statue suonanti e cimbali azionati dal vento.

L'alta torre rossastra che completa la carovana raffigurata nella tela, infine, potrebbe alludere al Faro di Alessandria d'Egitto, meraviglia dell'antichità citata nel *Polifilo*, a partire dalle fonti letterarie classiche, come termine di paragone per le fantasiose architetture in esso descritte, oltre a presentarsi come un simbolo fallico, in accordo con il carattere erotico delle altre raffigurazioni del corteo, e, da ultimo, a costituire l'ennesima ripresa di un tema dechirichiano, citato dal pittore catalano numerose volte.

In conclusione, possiamo affermare che dal raffronto con i motivi polifileschi, il senso dell'incombente avanzata degli animali fantastici nel capolavoro daliniano si specifica non tanto come generico campionario di simboli di lussuria, ma come insieme di raffinate allusioni alla complessa e umanistica religione di Amore, nonché alla concezione fatalista, spiccatamente pagana, dell'esistenza, dominata dagli imprevedibili rovesci della Fortuna: contro di esse, contro la loro affermazione, la figurina grottesca e febbricitante del santo oppone il suo misero crocefisso, e quindi la castità e l'erotofobia cristiana, e la pretesa teleologica sul destino umano, guidato dalla provvidenza divina. Certo, risulta a questo punto problematico pensare ad un'identificazione da parte dell'artista con il gesto e la scelta testimoniati dal santo da lui raffigurato: se questa eventualmente avviene, è solo in virtù di un atto di «ipocrisia gesuitica», come era solito ripetere ironicamente lo stesso pittore. Dalì, che cinque anni dopo la realizzazione dell'opera ufficializzerà la propria conversione al Cattolicesimo con il *Manifesto mistico*

del 1951, concepirà sempre la Fede in modo assolutamente problematico, e comunque culturalizzato, estetizzante e mondano, perseguirà la religione come una fusione di simboli e atteggiamenti schiettamente cristiani, con altri pagani ed eterodossi, secondo quel mirabile sincretismo elaborato proprio nell'ambito dell'Umanesimo italiano e che, nelle pagine dell'*Hypnerotomachia* si riflette pienamente. Anziché ostacolarne il passo, certo l'artista avrebbe guidato fieramente il corteo trionfale degli elefanti sapienziali, portatori della composita, arcana e magica "prisca theologia".

Il Sacro Bosco di Bomarzo

Gli elementi polifileschi che animano *Le tentazioni di Sant'Antonio*, e che abbiamo precedentemente rintracciato sono stati finora talvolta ricondotti da gran parte della critica ad un'altra fonte, secondo una genealogia che -come vedremo- non è affatto in contrasto con quella da noi individuata, ma che tutt'al più, la motiva e le integra. La maggioranza degli interventi sul pittore fa infatti derivare le figure del corteo sapienziale del quadro da quelle del Sacro Bosco di Bomarzo, ovvero da quel capriccioso insieme di statue, fontane, sculture architettoniche che animano il celebre giardino rinascimentale che il principe Pierfrancesco Orsini, detto Vicino, fece ultimare nel 1552 nella località in provincia di Viterbo.

Distribuito su più terrazzamenti, il cosiddetto Parco dei Mostri di Bomarzo presenta una serie di bizzarri soggetti che da un lato sembrano voler semplicemente meravigliare e spiazzare il visitatore, dall'altro configurano un preciso percorso iniziatico che, man mano che si penetra nella parte più fitta e riposta del bosco, incrocia le statue di divinità e mostri degli Inferi pagani, come Cerere e sua figlia Proserpina, il Cerbero, l'Echidna,

la Furia, rivelando così la destinazione segretamente iniziatica e commemorativa del parco. Esso fu infatti realizzato dal principe Vicino, su progetto di Pirro Ligorio, per celebrare la memoria di Giulia Farnese, l'amatissima moglie defunta.

Dopo un periodo in cui godette di grande fama, perdurato fino alla morte del suo ideatore, il Sacro Bosco di Bomarzo cadde presto nel più completo abbandono tanto che, agli inizi del Novecento, le statue che lo animavano erano ormai ricoperte dalla vegetazione che comprometteva la leggibilità, e quindi, la conoscenza stessa del manufatto. Salvador Dalì, nel 1938, e probabilmente proprio nei primi due mesi dell'anno, che trascorse con Gala e Edward James principalmente a Roma, in quella sorta di Grand Tour a cui si dedicò in quegli anni con l'obiettivo di assimilare il più possibile il patrimonio culturale rinascimentale e barocco del nostro paese grazie alla sua prensile ed acutissima intelligenza, venne a conoscenza del Parco degli Orsini a Bomarzo e decise di visitarlo. Dalì rimase fortemente impressionato da quel capolavoro del Manierismo più capriccioso e imprevedibile dell'arte topiaria e scultorea insieme, che, con il suo gusto del paradosso meraviglioso, della trovata destabilizzante (pensiamo alla celebre Casina Pendente) sembrava quasi contraddire e rovesciare la matematica euritmia del "giardino all'italiana", in cui la natura stessa veniva corretta secondo la ragione proporzionale del Rinascimento. Al tempo stesso, il genio catalano nel corso della visita rivelò le pessime condizioni in cui il complesso versava, e realizzò anche un breve filmato per far conoscere il sito e, in questo modo, raccogliere fondi per il suo recupero.

Ci preme a tal proposito ricordare che, sebbene le monografie concordino nel fissare la data della prima visita di Dalì a Bomarzo nel 1938, la testimonianza del celebre anglista Mario Praz rammenta una successiva escursione del pittore nel 1949. Nel saggio *I mostri di Bomarzo*, del 1949, pubblicato nel volume *Il giardino dei sensi*, ma

preceduto da un intervento analogo sulle pagine del quotidiano *Il Tempo* del 17 novembre 1949, Mario Praz scrive di essere venuto a conoscenza del Parco dei Mostri e di averlo visitato, appunto, nel 1949, grazie alla segnalazione del

«pittore russo innamorato di ville e di rovine romane [...] Andrea Beloborodoff, e a lui stesso il luogo era stato rivelato da un'americana. Poco tempo prima di noi c'era stato Salvador Dalì, a cui l'aveva segnalato un amico del Beloborodoff; e Dalì, col reclamismo consueto, s'era fatto accompagnare da macchine da presa e aveva addirittura assunto la parte di protagonista di un cortometraggio».⁵⁰

Non risulta dunque ben chiaro durante quale delle due visite Dalì abbia realizzato il proprio filmato, tanto più che in quello stesso 1949 il Sacro Bosco fu visitato anche da Michelangelo Antonioni, che vi girò un cortometraggio. Quest'ultimo, andato perduto per molti decenni, è da poco riemerso, ed è stato proiettato nuovamente in occasione della recente rassegna di architettura *Le città visibili*, tenutasi a Bomarzo tra il 7 e il 15 novembre 2009. Al contrario, secondo quanto ancora dichiarato da Giovanni Bettini, nipote ed omonimo del personaggio che acquistò il Parco dei Mostri nel 1953, iniziandone a proprie spese l'impresa del restauro, il filmato di Dalì è ancora irreperibile. La presenza dei due cortometraggi, quello di Antonioni e quello di Dalì, ha generato talvolta confusione circa la data della prima visita del pittore, che fu comunque tra i primi più precoci ammiratori novecenteschi del giardino rinascimentale, seguito poi da altri numerosi intellettuali e artisti, tra i quali ricordiamo Jean Cocteau, Elemire Zolla e, anni dopo, da Marcel Duchamp, che vi fu condotto da Gianfranco Baruchello nel giugno 1964, come testimoniato da alcune foto di quest'ultimo.

Ciò detto, è indubbio che la rinascita del Sacro Bosco debba moltissimo all'iniziativa di Dalì; l'accostamento tra il Sacro Bosco e l'opera pittorica dell'artista si motiverebbe, tuttavia, soprattutto con la ripresa della figura dell'elefante che, però, nel giardino di Vicino Orsini appare piuttosto diversa da quella dell'animale da soma obeliscoforo: nel

Parco dei Mostri, infatti, tra le tante, ritroviamo solo la statua di un elefante “turrito”, cioè di un elefante che sulla ricca gualdrappa regge il basso basamento di una torre dalle pareti bugnate, e non un obelisco o una piramide, mentre sostiene con la proboscide un legionario esanime. Semmai, possiamo ricordare la presenza nel giardino di una Fontana di Pegaso, costituita da un bacino circolare sormontato da un cavallo che s’impenna, il quale nello scatto in avanti delle zampe anteriori sollevate, e nella testa furiosamente girata di fianco rivela una maggiore analogia con quello dipinto ne *Le tentazioni di Sant’Antonio* da Dalì, rispetto al suo omologo della stampa dell’Hypnerotomachia.

In realtà, questa duplice ascendenza dei motivi del quadro daliniano si risolve e si ricompatta facilmente in un unico filone, se si considera che il Sacro Bosco fu realizzato proprio ispirandosi all’Hypnerotomachia, nella ripresa di singoli dettagli emblematici sorprendenti, poi liberamente interpretati nelle statue che lo abitano, ma soprattutto nella concezione generale di percorso iniziatico attraverso luoghi fantastici, all’inseguimento e vaneggiamento di una donna amata e poi perduta (si ricordi a tal proposito che alla fine del romanzo, Polifilo, risvegliandosi, si accorge che l’amata Polia è morta, proprio come la Giulia Farnese, alla cui memoria il giardini di Bomarzo era dedicato). Anzi, proprio la derivazione del Parco dei Mostri dalle pagine del Polifilo costituirebbe, secondo Maurizio Calvesi, una delle prove indiziarie per il riconoscimento dell’autore del romanzo nel Francesco Colonna romano, piuttosto che nell’oscuro frate veneziano. Il Francesco Colonna signore di Palestrina era infatti sposato con Lucrezia Orsini, altra rappresentante della casata da cui proveniva Vicino; la sua posizione aristocratica, la sua appartenenza diretta ad una rete di alleanze familiari avrebbe motivato il successo del libro e la sua diffusione come modello ideale

⁵⁰ Mario Praz, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, mondadori, Milano, 1975,

e precedente letterario per i più magnifici giardini delle corti italiane dell'intero XVI secolo.

In conclusione, a parere di chi scrive, è molto probabile che Dalì sia venuto in contatto con gli enigmatici emblemi polifileschi attraverso la mediazione del Sacro Bosco nel corso della sua visita a Bomarzo ma poi, mosso da una curiosità filologica avvertita e approfondita, in netto contrasto con la stigma di superficialità istrionica che la parte più attardata della critica ancora gli attribuisce, sia poi risalito direttamente alla fonte originaria, e quindi al romanzo di Francesco Colonna, la cui conoscenza non filtrata sarà attestata un altro elemento di cui parleremo in uno dei prossimi paragrafi.

L'influenza del Sacro Bosco su Dalì si potrà semmai apprezzare nella sistemazione del giardino del Castello di Púbol, edificio della seconda metà del XIV secolo, acquistato per farne dono a Gala nel 1970: qui appaiono infatti, tra le siepi e le fontane, secondo il tipico gusto accumulativo e barocco del pittore, curiosi busti di Richard Wagner e statue di elefanti sostenuti da esili zampe di gallina.

Ancora sull'elefante obeliscoforo

Il quadro *Idillio melanconico atomico e urnico* (Fig.55), del 1945, conservato al Reina Sofia di Madrid, riveste un ruolo significativo nella produzione del pittore, perché costituisce la prima testimonianza dello shock, insieme terrificante ed esaltante, provocatogli dalla notizia dell'esplosione della prima bomba atomica, il 6 agosto 1945: l'opera prelude pertanto ai successivi quadri in cui la realtà viene raffigurata in una

scomposizione di particole atomiche, mentre qui, si direbbe, il processo è colto nei suoi sintomi iniziali. In una dominante atmosfera plumbea di un interno, timidamente ravvivata da qualche squarcio su un cielo più chiaro, che sta a mezza strada -come suggerisce il titolo- tra l'idillico e raccolto chiaro di luna, e l'angosciante orrore di un bombardamento aereo notturno, vediamo raffigurati alcuni temi ricorrenti nella precedente produzione surrealista del pittore, quali «la testa in primo piano, che ricorda la figura di *Coppia dalla testa piena di nuvole*, ma che adesso contiene un bombardiere, invece di nuvole e cielo»⁵¹ e «un orologio molle, che si trasforma in una vulva divorata da formiche»⁵². E ancora appaiono sulla tela vasi e curiose stampelle sospesi nello spazio, giocatori di *baseball* americano con elementi sparsi della loro divisa (come i guantoni e il casco) e, sulla destra, l'orrenda faccia deformata con il naso grottescamente allungato e rigirato su se stesso, e la lingua serrata tra i denti, in un'eloquente espressione di dolore.

Tutti gli elementi della scena sono osservati in modo sgomento dalla testa maschile di profilo, che appare in basso in primo piano sulla sinistra, caratterizzata dal macabro particolare del pomo d'Adamo che, ridotto ad una sfera metallica, fuoriesce dalla sua sede penzolando fuori dalla gola. E anche in tutti gli altri elementi assistiamo, come nella registrazione di un'iniziale liberazione degli atomi impazziti nella materia, all'estromissione delle parti sferiche delle forme, tanto che il volto deformato sopra citato perde persino la sfera oculare, che resta appesa alle palpebre svuotate. E' allora questa proliferazione improvvisa di atomi dispersi, ridotti a palline metalliche, ad evocare l'immagine dei giocatori di *baseball*, in particolare quella del battitore in basso, sotto l'orologio molle, pronto con la sua mazza a colpirle e a direzionarle. Questa

⁵¹ Meredith Etherington-Smith, *Dalì. Vita e opere, eccentricità e scandali, segreti e ossessioni*, Garzanti, Milano, 1994, pag.340.

⁵² *Ibid*, pag.340.

divagazione sportiva, di dubbio gusto visto che è inserita in una tela dalle drammatiche connotazioni belliche, va forse però considerata in termini ironici, quasi che il pittore, pure ufficialmente sempre pronto ad appoggiare l'imperialismo americano, avesse voluto denunciare l'assurdità di un devastante intervento militare, condotto dagli Stati Uniti quasi con la leggerezza di un incontro sportivo, e la sconcertante confusione tra la violenza e l'agonismo.

Ad ogni modo, prevalga o meno l'intenzione di denuncia sarcastica, o piuttosto la discutibile connivenza con uno stereotipo culturale allora - come ora- drammaticamente operante nella politica interventista statunitense, Salvador Dalì lega il mito dell'epopea imperialistica americana all'innocua iconografia sportiva, anche nel quadro *Poesia d'America*, del 1943, dove le due figure in primo piano, dalle pose elegantemente ritorte e nervose, vestono appunto delle divise elasticizzate ed hanno al posto della testa dei caschi da *baseball* vuoti, tanto che il sottotitolo dell'opera è *Gli atleti cosmici*.

Ma, tornando alla tela del '45, dobbiamo menzionare l'ultimo soggetto che essa raffigura, e che ne ha motivato l'analisi in questo punto della trattazione dedicato alle suggestioni dall'*Hypnerotomachia*. L'interno oscuro, che costituisce lo scenario dell'opera, presenta in alto a destra una drammatica apertura su un cupo cielo notturno, quasi la stanza fosse stata sventrata da un'esplosione, da cui si scorge l'avanzata di due elefanti obeliscofori dalle lunghe zampe (di un ipotetico terzo animale intravediamo solo parte dell'obelisco che esso trascina sul dorso), i cui ventri squarciati lasciano cadere inquietanti colonne di bombe. Assecondando l'estromissione e la caduta di parti sferiche che accomuna i vari oggetti raffigurati nel quadro, e replicando in modo fantastico l'azione dell'aereo che si disegna angosciosamente sul volto reclinato al centro tanto da sostituirne i tratti fisionomici, gli elefanti dalle altissime zampe si sono trasformati in minacciosi bombardieri. Laddove si è persa (o non è mai esistita) la

coscienza umanistica, gli elefanti obeliscofori si vedono ridotti a mostri distruttori, e la Divina Sapienza di cui sono il simbolo si volge in spietata scienza dell'orrore.

L'elefante sapienziale dell'*Hypenrotomachia*, dotato di esili e lunghe zampe da insetto, fa tuttavia la sua prima apparizione nella produzione pittorica daliniana l'anno precedente, nel 1944, in uno dei quadri dell'artista divenuti tra i più celebri e più riprodotti tra quelli risalenti al secondo dopoguerra: *Sogno causato dal volo di un'ape intorno a una melagrana, un attimo prima del risveglio* (Fig.56), oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid; opera che deve il suo successo anche al fatto che si presenta, come chiarisce il puntuale e didascalico titolo, quasi come una trasposizione pittorica delle osservazioni sperimentali formulate da Sigmund Freud, relative all'elaborazione del sogno e degli stimoli esterni che ne condizionano il contenuto manifesto. Nella tela evidenziamo anzitutto, in primo piano, la figura nuda di Gala, con le braccia plasticamente raccolte dietro il capo, che dorme distesa e leggermente sospesa su uno scoglio piatto, di quelli comuni al paesaggio di Port-Lligat, a sua volta levitante sulle acque del Mediterraneo. Accanto alla donna, in una posizione più avanzata verso lo spettatore, condividendo la stessa prodigiosa sospensione di quella, riconosciamo una melagrana attorno a cui ronza un'ape, due gocce d'acqua e due minuscole conchiglie, rese maggiormente visibili dalle rispettive ombre portate che disegnano sullo scoglio e la spiaggia (e si noti tutta la straordinaria perizia tecnica del pittore nel rendere in particolare le ombre trasparenti delle gocce, che abbiamo già riscontrato nell'analisi della *Leda atomica*, di qualche anno successiva). In secondo piano, ecco invece apparire una spaventosa quanto assurda concatenazione: da un'altra melagrana gigante e spaccata fuoriesce infatti un pesce rosso ballerino, dalla bocca del quale si libera una tigre che con le fauci genera una seconda tigre, in posizione di attacco, mentre l'arco disegnato dalle figure si conclude con un fucile, la cui baionetta punge sottilmente il braccio della

donna nuda: questa resta serenamente abbandonata al suo sonno, inconsapevole della minaccia che grava su di lei, così come della presenza, più distanziata verso l'orizzonte, e non meno imprevedibile e sorprendente, dell'elefante obeliscoforo, provvisto di zampe lunghissime, che cammina miracolosamente sulla superficie del mare come un idrometra!

Il quadro, dunque, nato da un sogno fatto da Gala e raccontato al marito, presenta quindi in primo piano la situazione reale, la melagrana attorno a cui ronza l'ape, in secondo piano un'associazione delirante di immagini che lo stimolo uditivo (il ronzio dell'insetto) ha provocato nella mente della donna sopraffatta dal sonno. Il timore di essere punti dall'ape, oppure il dolore per la puntura già avvenuta, costruisce così nell'inconscio la catena di elementi, culminante nella baionetta puntata contro il braccio: sarà appunto questo contatto immediato a costruire la complessa rete di immagini oniriche che articolerà il materiale del sogno e, allo stesso tempo, lo porterà a conclusione, provocando il risveglio della sognatrice. Nell'*Interpretazione dei sogni*, Freud aveva scoperto come la durata effettiva di un sogno appaia molto più lunga di quanto in realtà sia, a causa delle sovradeterminazione di ogni elemento del suo contenuto manifesto e, al tempo stesso, aveva ribadito come le catene associative di pensieri inconsci che adempiono il desiderio inespresso del sognatore utilizzano spesso come pretesto per la loro articolazione un elemento direttamente condizionato da uno stimolo sensoriale esterno, principalmente uditivo o tattile, avvertito dal soggetto dormiente. Queste ipotesi erano state formulate dallo scienziato viennese a partire da esperienze come quella in cui la caduta istantanea di un sostegno sul collo dell'addormentato, aveva provocato un sogno dalla complicata trama, concludentesi con la decapitazione sulla ghigliottina del soggetto, proprio nel momento in cui il dolore avvertito lo riportava alla veglia. Attento lettore di Freud, Dalì era assolutamente

consapevole di questi meccanismi, di cui, nell'opera in questione, aveva quasi voluto dare una propria ratifica pittorica, e ricordava le pagine del fondamentale testo della psicanalisi del 1900, tanto che, molti anni dopo, commentando il quadro con Robert Descharnes afferma:

« Immagini la prima volta che Freud scoprì la struttura del sogno con la sua lunga e dettagliata trama, e la conseguenza di un evento casuale che risveglia colui che sta sognando. Così come un bastone che cade sul collo dell'addormentato provoca simultaneamente il risveglio e la conclusione di un lungo sogno con la lama della ghigliottina, qui il ronzio dell'ape provoca la puntura della baionetta che ridesterà Gala»⁵³.

Possiamo ancora sottolineare come la concatenazione delirante di elementi che minaccia Gala sia effettivamente retta da rapporti di contiguità logica -ovvero da legami metaforico-metonimici, per dirla con Lacan- come quelli che si attivano nel materiale onirico: il colore rosso della melagrana (frutto simbolo della verginità e, come tale, attributo della Madonna, che accompagna nuovamente Gala nel suo travestimento come Madre di Dio nella seconda versione della *Madonna di Port Lligat* del 1950) ha infatti richiamato il colore del pesce, le cui fauci hanno invece suggerito il richiamo a quelle ben più minacciose delle due tigri, ricopiate da un manifesto del circo Barnum; queste, a loro volta, hanno evocato per contrasto il fucile, che sarebbe stato puntato contro di loro dai cacciatori, la cui appuntita baionetta, accostabile al pungiglione dell'ape in volo intorno al frutto, chiude sul secondo elemento della scena reale la catena associativa che si era attivata col primo.

Tutta l'opera è poi attraversata da un senso di equilibrio precario, di immobilità sospesa pronta a infrangersi, testimoniata dalla roccia a strapiombo, assurdamente affastellata a destra, che rivaleggia per instabilità con l'elefante portatore di obelisco, quest'ultimo ridotto, in questa versione, a una specie di enorme blocco di cristallo di

⁵³ Ades Down, *Dali*, op.cit. , pag.334, da Robert Descharnes, *Salvador Dali: The Work, The Man*, Harry N. Abrams, New York, 1984, pg.288.

rocca sommariamente sbizzato; per questo carattere, la tela può essere raffrontata al quadro *Il sonno*, del 1937, e all'impalcatura di stampelle che lì si inscenava, tanto più che entrambi i quadri sono accomunati dalla natura mirabilmente "didascalica", dal carattere dimostrativo del fenomeno del sonno (e del sogno), e dei processi psichici e sensoriali che in esso si generano.

Ma perché, allora, Dalì ha pensato di inserire un'icona, recuperata da un testo esoterico rinascimentale quale *l'Hypenrotomachia*, in un'opera dalle connotazioni così apertamente psico-fisiologiche e freudiane? Ho precedentemente proposto di interpretare l'elefante obeliscoforo -peraltro, in perfetto accordo con la fonte originaria- come emblema della memoria che sostiene la conoscenza magico-irrazionale del mondo. Che l'elefante venga ora issato su esili zampe da ragno o da idrometra, che ne rendono così paradossale l'incedere, vuole presumibilmente appunto, suggerire la precarietà della memoria stessa e del suo cammino, la sua difficoltà, la sua fallibilità. D'altro canto, Sigmund Freud, nel settimo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, tirando le somme del suo lavoro di analisi sul materiale onirico, arriva a delle conclusioni di carattere metapsicologico, cioè relative alla struttura stessa della psiche umana e alle istanze che in essa operano, affermando che il materiale raccolto pone in luce l'esistenza di due sistemi che si contrappongono e si interrompono l'un l'altro. La coscienza e l'inconscio, l'Io e l'Es, per dirla con la terminologia più specifica della seconda, definitiva topica, mostrano l'uomo come soggetto irrimediabilmente scisso, diviso e combattuto tra i due sistemi che nella sua mente si alternano, prendendo il sopravvento l'uno nelle fasi di veglia dominate dal pensiero logico-razionale, l'altro nelle fasi di sonno sottoposte alle libere associazioni di idee del processo primario, senza contare le continue emersioni del secondo nel primo, a seguito di fenomeni "normali" (quali i lapsus o gli atti mancati), o più o meno psicopatologici. Se dunque

l'individuo, delucidato dalla psicanalisi, è in realtà un di-viduo, le sue stesse facoltà psichiche saranno condizionate da questa duplice alternanza di istanze: e tra queste facoltà, la memoria, la coscienza razionale estesa nel tempo su cui basiamo la costanza della nostra identità, non apparirà più come una condizione stabile e permanente, ma come uno stato continuamente interrotto da un altro ad esso antagonista, che gli si oppone e, a tratti, lo sostituisce. Insomma, sulla scorta di Freud e della sua configurazione della psiche come insieme di atti segmentati e isolati, se si volesse tracciare il diagramma della memoria, questo non apparirebbe come una linea retta e continua, ma come una linea tratteggiata, con i punti anzi molto distanziati dagli spazi vuoti, stante la preminenza dell'Inconscio sul pensiero razionale e sullo sviluppo temporale dell'*ubi consistam* che esso consente.

La memoria non è un *continuum*, ma un tratteggio, con numerose e predominanti scomparse, vuoti, cadute; è, tutt'al più, un insieme di "tracce mnestiche". Ecco dunque che nel quadro di Dalì l'elefante obeliscoforo, emblema della memoria, che si muove all'orizzonte della psiche sopraffatta dal sonno, lascerà come segni del suo passaggio impronte deboli, minuscole, distanziate e occasionali, sulla superficie di un mare che è, a sua volta, simbolo psicanalitico dell'Inconscio universalmente accettato. Come quelle dell'idrometra, le sue esigue tracce mnestiche appena percepibili, saranno presto cancellate dal rimstarsi delle acque.

Il geroglifico delle formiche e degli elefanti

C'è, infine, un ultimo elemento desunto dalle pagine del *Polifilo*, che attesta incontestabilmente la conoscenza e il vivo interesse di Salvador Dalì per il testo

rinascimentale, anche in relazione a certi suoi aspetti più settoriali e specifici; almeno quando questi incontrano spontaneamente immagini ricorrenti in modo ossessivo nell'immaginazione del pittore e, quindi, nelle sue tele, come appunto le formiche e gli elefanti.

Tra le tante sfaccettature della reviviscenza archeologica che anima le pagine del romanzo, uno particolarmente è quello rivolto al recupero di temi e motivi non solo della classicità greco-romana, ma anche dell'antico Egitto, terra peraltro considerata come la culla della sapienza magica ed esoterica: come abbiamo precedentemente ricordato, i testi fondamentali di questo sapere, ovvero i trattati del Corpus Hermeticum, infatti, venivano fatti risalire al mitico Ermete Trismegisto, ovvero Ermete "tre volte grande", figura di mago-filosofo, incarnazione di Mercurio in terra egiziana e, quindi, assimilato al dio Horus. Costui sarebbe vissuto in un'epoca remotissima e imprecisata, essendo probabilmente contemporaneo di Mosè, e avrebbe insegnato agli uomini i fondamenti della Divina Sapienza, anche se in realtà gli scritti a lui attribuiti, di mani e periodi diversi, risalgono all'incirca al II-III secolo d.C., quindi all'età imperiale romana, e sviluppavano una sincretica fusione di elementi neoplatonici, gnostici e cristiani. Questo tipo di sapere iniziatico, si pensava si fosse trasmesso in un linguaggio segreto comprensibile solo agli adepti, un codice pittografico identificato negli antichi geroglifici egiziani, la cui corretta decifrazione, nel Rinascimento, era molto di là da venire, dal momento che essa fu realizzata- vale la pena ricordarlo- solo agli inizi dell'Ottocento dall'egittologo francese Champollion, grazie al ritrovamento nel 1799 della stele trilingue di Rosetta.

Già in epoca tardo-antica, probabilmente nel IV-V secolo, e nel medesimo ambiente egizio (se l'autore va identificato con un grammatico greco nato a Nilopoli e vissuto sotto l'imperatore Teodosio), venne alla luce un testo come gli *Hieroglyphica* di

Orapollo, che proponeva appunto una lettura dei geroglifici non come segni rappresentanti i fonemi di una lingua, ma come complesse ed oscure immagini simboliche le quali, attraverso al forte condensazione iconografica, esprimevano motti moraleggianti e concetti sapienziali incomprensibili a chi non ne possedeva le chiavi interpretative. Il testo, forse originariamente redatto in lingua copta, godette di grande attenzione, da quando un suo esemplare fu portato a Firenze nel 1419 da Cristoforo Buondelmonti, e il suo stesso autore venne mitizzato, perché, come Ermete Trismegisto, sembrava già nel nome Orapollo, cioè "Horus-Apollo", realizzare la sovrapposizione della tradizione mitologica egizia con quella greco-romana.

L'interpretazione dei geroglifici fornita da Orapollo ebbe naturalmente grande successo in un'epoca come quella rinascimentale, incline al raffinato simbolismo e volta al gusto per gli emblemi araldici e per i capricciosi rebus visivi. Non a caso, gli *Hieroglyphica* furono tradotti in latino a Roma dal celebre umanista Lorenzo Valla, e apparvero in stampa in greco nel 1505 a Venezia proprio presso Aldo Manuzio (editore -come abbiamo già ricordato- dell'*Hypnertomachia*), e in seguito a Roma, in edizione latina, nel 1517; inoltre, essi ispirarono anche opere moderne nate dalla stessa concezione, che raccogliendo e analizzando i geroglifici effettivamente esistenti, desunti da rilievi o testimonianze letterarie, davano inoltre suggerimenti per l'elaborazione di nuovi, presentandosi come campionari iconografici; tra questi, ricordiamo il testo, omonimo rispetto a quello di Orapollo, *Hieroglyphica*, scritto dall'umanista Pierio Valeriano e nato dallo stesso ambito romano permeato di erudito gusto antiquario che aveva prodotto l'*Hypnerotomachia*.

Come ricorda Calvesi, «Nel romanzo, come noto, s'incontrano numerose crittografie, che il Colonna definisce «hieroglypti» (o «hieroglyphi») «aegyptici» (geroglifici

egiziani) e di cui fornisce puntualmente la decifrazione.»⁵⁴. Molti di questi, in realtà, sebbene esemplati su reperti scultorei antichi, costituiscono creazioni moderne, ed «E' opinione diffusa sin dal Cinquecento che i geroglifici dell'*Hypnerotomachia* siano un'invenzione del Colonna stesso.»⁵⁵.

Ciò premesso, dobbiamo dunque ritornare alla narrazione polifileasca, per cogliere il protagonista del romanzo che, nelle sue peregrinazioni iniziatiche, s'imbatte ad un certo punto in un tempio diruito, nei pressi del quale vi sono alcuni monumenti funerari. Polifilo è attirato in particolare da uno di questi, costituito da un obelisco di pietra rossa issato su un basamento cubico, che reca scolpiti sulle sue facce dei geroglifici racchiusi all'interno di cerchi. Uno di questi (Fig.57a) raffigura una curiosa composizione, con un caduceo centrale che lo divide a metà, a sinistra del quale appaiono, in alto e in basso, delle formiche, la cui parte posteriore del corpo si trasforma in quella anteriore di due elefanti, e a destra, al contrario, due elefanti la cui parte posteriore è connessa a quella anteriore delle formiche. Da un lato, in mezzo al primo gruppo, è poi collocata una specie di scodella da cui esce del fuoco, dall'altro lato, in posizione speculare, una scodella con dell'acqua. La bizzarra composizione è in realtà la traduzione pittografica di un motto inerente alla prosperità che accompagna i periodi di pace, e alla povertà che è invece causata dalla guerra, come viene ribadito dall'autore del romanzo nella sua affascinante e composita lingua:

«Similmente, in qualunque fronte del recensito supposito quadrato, quale la rpiam circolata figura, tale un'altra se pstava a liena e ordie della prima a le dextra planiti e dunque mirai ancora tali eleganti hieroglyphi, primo uno vituperato caduceo.

-Alla ima parte dilla virga dil quale, e de qui, e de li, vidi una fomica che se cresceva i elephanto. Verso la supernate aequalmente dui elphati decrescevano in fomice. Tra questi, nel mediastimo era un vaso cum foco, e dal altro lato una conchula cum aqua, cusì io li interpretai. Pace ac concordia parvae res crescunt, discordia maximae decrescunt.»⁵⁶.

⁵⁴ Maurizio Calvesi, *La «pugna d'amore in sogno»...*, op.cit., pag.140.

⁵⁵ Ibid., pag.142.

⁵⁶ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia*, Adelphi, Torino, 2004, tomo I, pag.224.

Dunque, "Nella pace e nella concordia le cose piccole si accrescono, nella discordia quelle grandi decrescono". Questa massima, derivata da Sallustio, era molto nota in ambiente umanistico, anche perché citata da Petrarca nelle sue *Epistolae*, come ricorda Calvesi, il quale sottolinea ancora che il monumento sul quale il geroglifico è scolpito è dedicato a Giulio Cesare (oppure, ad Ottaviano Augusto), e che questi era considerato appunto l'iniziatore della scrittura crittografica e dell'emblematica araldica, alle quali, come abbiamo più su ricordato, la cultura rinascimentale equiparava erroneamente i geroglifici egiziani.

Sorprendentemente, questo elemento raffigurato nel *Polifilo* viene incluso da Salvador Dalì nella sua opera del 1947 *L'apoteosi di Omero* (Fig.57) tela sovraccarica e brulicante di immagini più o meno raccapriccianti, tra le quali domina, a destra, quella di un torso statuario maschile che, grazie alla consueta manipolazione ambigua dei volumi, si trasforma nella testa di un personaggio dalle fattezze classiche, ma dotato di vistosi baffi; questa presenta, all'altezza degli occhi, una profonda frattura del marmo, come allusione appunto alla cecità dell'eccelso poeta greco, è sostenuta da una grande stampella di legno, rotta e riparata da un legaccio, e in alcuni punti, sotto la superficie infranta della pietra, lascia emergere gli omeri (forse un probabile gioco di parole tra "Omero" e "òmero"?) grottescamente rinsecchiti, di una figura umana sottostante, come imprigionata nel marmo, tra succosi rivoli di sangue. Tra gli altri elementi che si disegnano nel paesaggio di Cabo Creus rammentiamo ancora: vasi e monete effigiate sospesi in aria; una figura classicheggiante, ripetuta per due volte, che s'innalza con un cocchio dalle acque, accompagnata da un barocco moto di marosi; la faccia di profilo orrendamente deformata e con il naso allungato e ritorto che abbiamo già incontrato nell'*Idillio melanconico atomico e uranico*; un enorme parallelepipedo azzurro che corre sospeso sulla superficie del mare, in altro a destra, e il cui volume,

prospetticamente scorciato, all'infinito si smaterializza, e da cui fuoriescono, come accadeva nel precedente quadro del 1946, dei corpi sferici e persino una pesca, allusivi agli atomi, e che forse potrebbero connotare il solido come una barra di uranio radioattivo che, appunto, disperde elettroni nello spazio. In primo piano, poi, ecco accamparsi la figura di Gala dormiente, in prodigiosa levitazione sul terreno, ripresa dal *Sogno causato dal volo di un'ape...*, e d'altronde, anche questo quadro nascerebbe da un sogno fatto dalla moglie dell'artista (il suo sottotitolo è infatti *Sogno diurno di Gala*); la donna, infine, riposa accanto ad una lastra di pietra su cui è inciso, fedelmente riprodotto, il geroglifico delle formiche trasformate in elefanti dell'*Hypnerotomachia*. Riesce piuttosto difficile ricostruire le ragioni che hanno motivato l'inclusione di questa raffinata citazione nella tela in questione che, nel suo sovrabbondante affastellarsi granguignolesco, vorrebbe forse tradurre la grandiosità drammatica e la complessità narrativa dell'epica omerica a cui in certa misura si ispira. Forse, Dalì voleva porre il geroglifico poliflesco e il motto che esso adombra come commento e monito all'enorme catena di vicende belliche, di morti, lutti, distruzioni che i poemi di Omero (*Illiade* in particolare) tracciano. Invece, assolutamente decifrabile è l'attrazione esercitata su Dalì da questa curiosa immagine rinascimentale, che legava i due soggetti prediletti dal bestiario personale dell'artista.: gli elefanti e, soprattutto, le formiche, presenza costante di numerose allucinazioni del pittore, dall'ambiguo, duplice significato: simboli di disfacimento, di putrefazione della materia, oppure, al contrario, sintomi delle pulsioni vitali, dei moti "formicolanti" che si agitano in essa.

Nel geroglifico, peraltro, la trasformazione degli insetti in pachidermi, e viceversa, sembra essere permessa proprio dal contatto del caduceo verso cui le figure convergono, concepito quindi come potente bacchetta magica capace di indurre sensazionali metamorfosi nella materia. E, da ultimo, si deve sottolineare come la scena sia

raffigurata in modo tale che le piccole formiche sembra stiano divorando i massicci elefanti, in perfetto accordo con l'ossessione alimentare del pittore catalano, oltre che con la consapevolezza dell'inesorabilità del tempo e della sua azione distruttiva. Tema di fondo, quest'ultimo, della malinconia rinascimentale che -lo abbiamo già ricordato- suggella le pagine dell'*Hyperotomachia* e proclama lo sconcerto e la rassegnazione dell'uomo di fronte alla continua e irrefrenabile transitorietà delle forme e all'inafferrabilità della materia

L'ars memoriae

Quando, nelle pagine precedenti, abbiamo analizzato la figura emblematica dell'elefante obeliscoforo tratta dall'*Hyperotomachia*, abbiamo colto in essa la fusione del concetto di magia, simboleggiata dall'obelisco egizio, con quella di memoria, raffigurata nell'elefante.; e in effetti la tradizione sapienziale vede appunto proprio nella memoria e nel suo esercizio uno strumento di accesso e di conservazione del sapere ermetico. Come abbiamo già accennato, per secoli la memoria non è stata considerata solo come una facoltà intellettuale che permette all'uomo di archiviare i fenomeni con cui è venuto in contatto, per poi riportarli successivamente alla coscienza; essa si è rivestita di una connotazione spirituale superiore, forse in parte per influenza della dottrina platonica che vi vedeva la sede della reminiscenza del tempo in cui l'anima, non ancora caduta e imprigionata nel corpo e, dunque, nella materia, vagava libera nel mondo dell'Iperurano, indistinta dalle idee immateriali e incorruttibili. La memoria era concepita come una facoltà quasi sovranaturale della mente umana, proprio perché consentiva la conservazione dei concetti rilevati dall'intelletto che, senza il suo

intervento, sarebbero andati fatalmente perduti, non permettendo all'uomo il costituirsi di una coscienza più o meno stabile e continua e, quindi, di fissare il proprio ubi consistam rispetto al mondo esterno. Abbiamo già richiamato queste convinzioni nel paragrafo precedente, sottolineando l'attività demolitrice che proprio la psicanalisi agli inizi del Novecento operò su queste certezze ontologiche da secoli sedimentatesi nella cultura occidentale. Permettendo nella psiche l'attuazione dell'estensione temporale, le memoria riconnette sostanzialmente la mente umana alla categoria metafisica e aprioristica del tempo, consente all'individuo di ricordare anche esperienze lontanissime dal suo presente, grazie al tramandarsi della memoria collettiva, e sembra mettere in contatto l'uomo con il nucleo più arcaico e più originario del suo pensiero, dove risiedono le immagini archetipiche fondanti dello spirito. Quest'interpretazione spiritualistica ed ermetizzante della memoria, che ne faceva quasi una prodigiosa facoltà paranormale, ha peraltro trovato un certo riscontro proprio in alcune correnti del sapere psicoanalitico, in particolare in Carl Gustav Jung e nella sua teoria dell'Inconscio collettivo, almeno limitatamente all'individuazione di un "serbatoio" di archetipi del pensiero universalmente accettati e sedimentatisi per secoli e secoli, dunque, in certa misura, "eterni", i quali, sebbene inconsci, anzi, proprio per il fatto di esserlo, condizionano fortemente il pensiero umano, lo fondano e determinano su di esso un tacito effetto cogente.

Sin dall'antichità greca si è così sviluppata una corrente volta proprio alla celebrazione della memoria e al suo potenziamento, la cosiddetta "ars memoriae", di cui la studiosa Frances Yates ha acutamente tracciato il profilo evolutivo nel suo fondamentale saggio *L'arte della memoria*; e sebbene, come ricorda l'autrice, l'arte della memoria consistesse all'inizio in una semplice mnemotecnica per facilitare la registrazione di dati concreti, essa si caricò presto di significati occulti e "magici":

sovrainterpretazione , d'altronde, facilmente comprensibile se teniamo presente quanta importanza nei secoli antecedenti il Novecento, poteva rivestire la questione della conservazione dei dati del sapere e, quindi, della memoria artificiale, risolta recentemente dagli elaboratori elettronici e dall'aumento di supporti tecnici (quali la fotografia, i registratori di suoni, il cinema, le riprese filmate, etc.), e in passato, prima ancora dell'invenzione della stampa, affidata invece solo alle facoltà della mente umana e alla possibilità di affinarle mediante complessi espedienti e un arduo esercizio.

Secondo quanto afferma la Yates, l'arte della memoria sarebbe nata nella Grecia classica con il poeta Simonide di Ceo e si sarebbe configurata all'inizio come semplice tecnica, praticata principalmente dagli oratori per ricordare correttamente i loro discorsi; e in quest'accezione meramente pratica si sarebbe diffusa anche in ambiente romano, trovando proprio in Cicerone uno dei suoi più convinti seguaci. Questo tipo di "ars memoriae" si basava essenzialmente sul principio della spazializzazione della memoria stessa; il ricordo veniva cioè aiutato mediante la creazione di immaginarie sequenze di luoghi esemplati sull'architettura del tempo, e quindi includenti piazze, colonnati, strade, case con atri e corridoi su cui si aprivano infinite stanze (i "loci mnemonici"), che fissavano appunto l'ordine degli argomenti che si voleva ricordare. All'interno di quegli ambienti, a rappresentare e fissare nella memoria gli argomenti stessi, dovevano poi essere idealmente collocate delle immagini dal forte impatto visivo che, per la loro eccezionalità, la loro bellezza, la loro crudeltà, la loro stravaganza, si sarebbero impresse con particolare evidenza nella mente, e sarebbero state richiamate con facilità, stabilendo immediate connessioni con le cose e le parole che simboleggiavano. Cicerone, autore del trattato *De oratore*, in cui si tratta la memoria come una delle cinque parti della retorica, definirà queste figure come "images agentes". Certo, questo sistema che, sovrapponendo ai dati da ricordare tutto un altro complesso ordine

di simboli, sembra a noi contemporanei per certi aspetti complicare ed ostacolare la memorizzazione, anziché facilitarla, implica da un lato una spiccata tendenza immaginativa in chi la pratica, e dall'altra una certa propensione a frequentare con la fantasia questi magnifici e labirintici luoghi dell'immaginario, anche in assenza di una loro effettiva destinazione utilitaristica.

«Mentre è importante riconoscere che nell'età classica quest'arte si basa su principi mnemotecnici operativi, può essere fuorviante liquidarla con l'etichetta di «mnemotecnica». Le fonti classiche danno l'impressione di descrivere tecniche interiori dipendenti da impressioni visive di intensità quasi incredibile. Cicerone mette bene in rilievo come l'invenzione dell'arte della memoria di Simonide poggiasse non solo sulla sua scoperta dell'importanza dell'ordine per la fissazione del ricordo, ma anche sulla scoperta che di tutti i sensi quello della vista è il più forte [...] Difficilmente il termine «mnemotecnica» esprime ciò che doveva essere la memoria artificiale di Cicerone, quando essa procedeva per gli edifici dell'antica Roma, vedendo i luoghi, vedendo le immagini depositate nei luoghi, con una penetrante vista interiore, che immediatamente portava alle labbra dell'oratore i pensieri e le parole dei suoi discorsi»⁵⁷; « E la memoria degli antichi veniva appunto educata da un'arte che rifletteva l'arte e l'architettura del mondo antico e che doveva dipendere da facoltà di intensa memorizzazione visiva, da noi perdute»⁵⁸.

In realtà, già in ambito greco, questa disciplina di potenziamento della memoria tendeva a colorarsi di implicazioni irrazionali e magiche, tanto che lo stesso Cicerone nomina un retore greco pressappoco a lui contemporaneo, Metrodoro di Scepsi, cui si attribuivano capacità mnemoniche eccezionali, attivo alla corte di Mitridate, re del Ponto, che aveva creato un sistema di memorizzazione fondato sui segni zodiacali ulteriormente suddivisi in decani e poi in gradi, e in cui i concetti erano rappresentati attraverso l'iscrizione nei "loci" astrologici, di simboli grafici, note e stenogrammi. «Tutti coloro che nelle età successive usarono un sistema di memoria celeste, invocheranno Metrodoro di Scepsi come l'autorità classica per l'introduzione degli astri nella memoria.»⁵⁹.

La tradizione inaugurata, almeno, per quello che possiamo ricavare dalle fonti, da Metrodoro, che dunque, iniziava l'accostamento tra "ars memoriae" ed esoterismo, e

⁵⁷ Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1993, pagg.5-6.

⁵⁸ *Ibid.*, pag.6.

⁵⁹ *Ibid.*, pag.38.

connotava la memoria come "memoria occulta", si preciserà nei secoli successivi con l'insegnamento dei neo-pitagorici, in particolare del mago Apollonio di Tiana, dando vita a vere e proprie pratiche magiche.

«Forse in questa atmosfera si formò una tradizione, tramandata sotterraneamente per secoli, che subì nel suo corso modificazioni e affiorò nel Medioevo come *Ars notoria*, un'arte di memoria magica attribuita ad Apollonio o talvolta a Salomone. Il praticante dell'*Ars notoria* fissava lo sguardo a figure o diagrammi con curiosi segni, chiamati «notae», recitando frattanto preghiere magiche. Sperava di acquistare in questo modo conoscenza o memoria di tutte le arti e le scienze, poiché una «nota» diversa era predisposta per ogni disciplina. L'*Ars notoria* è forse una discendente bastarda dell'arte mnemonica classica, o di quel difficile ramo di essa che usava le notae stenografiche. Considerata una forma particolarmente nera di magia, fu ripetutamente condannata da Tommaso d'Aquino.»⁶⁰.

Ma anche nell'ambito della manifestazioni culturali più ortodosse ed ufficiali, la memoria acquisì sempre più un carattere sovranaturale e divino,: in epoca tardo-antica, Sant'Agostino, che prima di convertirsi al Cristianesimo era stato un abile oratore pervaso dagli insegnamenti di Cicerone e dalla filosofia platonica, che continuò comunque a restare il fondamento della sua speculazione, era persuaso che la conoscenza del divino fosse innata nella memoria, che in essa risiedesse l'idea di Dio; inoltre, egli considerava la memoria, assieme all'intelletto e alla volontà come una delle tre potenze fondamentali e costitutive dell'anima umana. Queste posizioni dell'illustre padre della chiesa esercitarono ovviamente una grande influenza su il pensiero della scolastica medievale, e anche in seguito, in età rinascimentale, quando però il riconoscimento del carattere divino della memoria non sarà più messo in relazione con l'ortodossia cristiana, ma si sposerà con quel particolare sincretismo filosofico e culturale proprio del neoplatonismo fiorentino e di cui, in apertura del capitolo, abbiamo sottolineato gli aspetti salienti. «Attraverso il neoplatonismo rinascimentale, con il suo nocciolo ermetico, l'arte della memoria subì una nuova metamorfosi, questa volta in arte

⁶⁰ Ibid., pag. 41.

ermetica o arte occulta, e in questa forma continuò ad occupare un posto centrale nella più viva cultura europea»⁶¹.

Gli esiti più affascinanti di questa nuova stagione dell'"ars memoriae" saranno rappresentati, da un lato, dal Teatro della Memoria di Giulio Camillo Delminio, dall'altro dalla opere filosofiche di Giordano Bruno che, nel proposito di ricreare una nuova religione esoterica, fondata sulla reviviscenza archeologica della "prisca teologia" egiziana e sul paganesimo greco-romano, connesso ad una complessa dottrina numerica e combinatoria, si scontrerà inevitabilmente con l'istituzione ecclesiastica, scontando drammaticamente con la propria condanna al rogo, l'inconciliabilità del Cristianesimo con la solare religione della magia.

Il Teatro-Museo di Figueras come Teatro della memoria

L'excurus precedente è così giunto a delineare il massimo raggiungimento rinascimentale dell'arte della memoria, quel Teatro di cui fu ideatore il vicentino Giulio Camillo, e che egli descrisse nel libro *L'idea del teatro*, pubblicata a Venezia nel 1550, dopo la morte dell'autore nel 1544. Il Teatro progettato da Camillo nelle intenzioni del suo autore e, forse, nella sua realizzazione effettiva, almeno parziale, avvenuta alla corte del re di Francia Francesco I, si presentava come un Teatro classico, sul modello vitruviano, in cui erano raccolte tutte le conoscenze del tempo, ordinate sotto l'egida di immagini simboliche tratte dalla mitologia classica in funzioni di *imagines agentes*, di contrassegni per facilitare la memorizzazione. Dato il riferimento costante all'astrologia e alla numerologia di ascendenza ebraica (il Teatro è costruito sul numero planetario

⁶¹ Ibid., 120.

sette, numero della creazione, e poggia su sette colonne, presenta sette gradini principali a cui si accede mediante sette porte), è evidente che tutta la costruzione conferisce un valore magico, e non solo meramente mnemotecnico alla facoltà della memoria.

Il primo studioso a proporre un accostamento tra il teatro di Camillo e il Teatro-Museo di Figueras, inaugurato il 20 settembre del 1974, che Dalì dedicò a se stesso e al proprio genio acquistando e restaurando un teatro lirico quasi completamente distrutto durante la Guerra Civile spagnola, è stato Ignazio Gomez De Lliaño, che scrive : «Il Teatro di Figueras [...] costituisce di fatto un sistema di luoghi mnemonici, analoghi a quelli che Giulio Camillo immaginò allo scopo di dare un volto alla mente, di rendere patente all'occulto, di aprire finestre nell'anima, di far di questa un luogo di duratura consistenza.»⁶².

In effetti lo studioso, nella sua monografia, ci fa intraprendere un cammino all'interno del Museo di Figueras, dove sono raccolte appunto tele, statue e installazioni che evocano le principali trovate elaborate da Dalì nella sua sfolgorante carriera, da una nuova versione del *Taxi piovoso*, che dà il benvenuto ai visitatori all'ingresso, ideato nel 1938, ma qui sormontato da un albero di ulivo da cui sbucca anche il busto di Raimondo Lullo, il grande mistico catalano del Trecento, fautore a sua volta di un sistema di meditazione e di memorazione fondato sulla combinatoria alfabetica e numerica; alle figure bucate; agli orologi molli; alla celebrazione del tema alimentare nel feticcio del pane; alla grande cupola geodetica, che testimonia dell'entusiasmo del pittore per la fisica e la matematica sopraggiunto, come tante volte ricordato, a seguito dell'esplosione della bomba atomica, e sotto cui egli volle essere sepolto; nei suoi innumerevoli piani sfaccettati possiamo peraltro riconoscere un aggiornamento e un approfondimento della

teoria dei cinque corpi solidi regolari, espressa dal matematico cinquecentesco Luca Pacioli, il quale in pieno Rinascimento e a contatto di artisti come Piero della Francesca e Leonardo, esplicitò quell'accostamento tra metafisica e matematica, all'insegna del misticismo neopitagorico che tanto avrebbe affascinato anche Dalì.

Frances Yates ricorda come il Teatro di Giulio Camillo, originario come abbiamo detto di Vicenza, testimoni anche gli interessi archeologici per la restituzione delle forme architettoniche classiche descritte da Vitruvio, ad opera della locale Accademia, retta da Girolamo Trissino, mecenate di Palladio, e che culminò nella progettazione, affidata al grande architetto, del celebre Teatro Olimpico; allora, come afferma Gomez de Lliano: « Forse bisogna attribuire a quest'origine ermetico-mnemonica la strana «atmosfera metafisica» del Teatro palladiano»⁶³, Teatro che significativamente Dalì considerava tra i luoghi più emozionanti e perturbanti che avesse mai visitato, e a cui dedicò due tele nel 1937-'38, nelle quali, il corridoio centrale che si apre con altri quattro nella scena dell'edificio diventa una stipatissima galleria di personaggi del sogno e delle memorie, dalle affusolate forme manieriste. Scrive Dalì nelle pagine della "Vita segreta":

« La scala dello "Chabanais" [un noto bordello parigino] rappresenta per me un'acme di erotismo segreto e bruttissimo; il teatro di Palladio a Vicenza, un'acme di divino estetismo; l'ingresso alle tombe dei re, all'Escorial, un'acme di funebre e meravigliosa potenza. Di conseguenza l'erotismo dev'essere per me, brutto, l'estetismo divino, la morte meravigliosa.»⁶⁴.

Dunque, l'architettura palladiana, prototipo ideale della forma spaziale del teatro, si riconnette ai tre elementi essenziali e archetipici dell'esistenza: l'amore, la bellezza e la morte. L'esibizione della memoria inconscia trova magicamente nella forma classica la direzione del proprio cammino, la ragione della propria misura.

⁶² Ignazio Gomez de Lliano, Salvador Dalì, Rizzoli, Milano, 1985, pag.8.

⁶³ Ibid., pag.7.

⁶⁴ Salvador Dalì, Vita segreta, op.cit., pag.190.

Conclusione

Siamo così giunti al termine della nostra trattazione. Termine la cui fissazione appare assolutamente arbitraria, tanto la poliedrica e proteiforme pittura daliniana sembra suggerire costantemente nuovi sentieri, e, lungo questi, ad ogni passo, aprire nuove visuali che invitano ad ulteriori attraversamenti.

Abbiamo cercato, nei capitoli precedenti, di delineare il tema della metamorfosi come centro di gravitazione dell'opera del genio catalano, declinandolo dapprima negli effetti di fusione degli oggetti che circondano il soggetto, degli oggetti col soggetto, poi in quelli di smembramento e separazione del soggetto stesso, della sua unità corporea; abbiamo insistito sui rapporti con la fisica nucleare, le cui scomposizioni della materia sembrano arrivare finalmente a penetrarne il principio generatore segreto; per arrivare poi a distenderne la progressione delle forme nella temporalità della storia, e della storia dell'arte, all'inseguimento di un perduto ideale di classicità e di un rapporto "magico" con il mondo (di una magia, beninteso, assolutamente culturalizzata) che esso sembra realizzare e promuovere. Ci appare evidente, adesso, come altri percorsi potevano essere tracciati, ad esempio, quello dell'interesse di Dalì per la morfologia, che classifica e spiega le apparenze sempre diverse, e frutto di un momentaneo assestamento delle forze, sotto cui ci si presenta la materia metamorfica. Oppure, si sarebbe potuto individuare il filone dei contatti e dei prestiti del linguaggio pittorico daliniano dall'opera di altri esponenti dell'Avanguardia artistica, all'insegna di una competizione che nel genio catalano, così incline alla sfrontata megalomania, non escludeva però manifeste dichiarazioni di stima, spesso non ricambiate, nei confronti di colleghi che lo avevano preceduto o accompagnato nelle sue insidiose esplorazioni della materia e del pensiero irrazionale, primi fra tutti, Giorgio De Chirico, Pablo Picasso e René Magritte.

Ancora, ci accorgiamo che il materiale da noi raccolto poteva essere ricomposto ed ampliato facendolo gravitare intorno ad un repertorio di motivi figurativi altamente simbolici, quali, ad esempio, quello della stampella, quello dei simulacri molli, quello dei feticci alimentari, in cui l'autore esibiva sfrontatamente tutta la fissazione regressiva della sua libido alla fase orale.

Piuttosto, ci sembra però il caso di chiudere questo lavoro là dove lo abbiamo intrapreso, e di riallacciare questa Conclusione all'Introduzione - che era anche una giustificazione metodologica - con cui l'avevamo inaugurato; abbiamo detto, in apertura di queste pagine, che l'opera di Dalì è essenzialmente raffrontabile ad una testimonianza dell'attività del pensiero inconscio (pur conservando tutta la sua specificità estetica di opera d'arte), e come tale, affrontabile con gli strumenti d'indagine della psicoanalisi. Bene, proprio il padre di questa disciplina, Sigmund Freud, lasciava nel 1937, due anni prima della morte, due brevi testi su cui, in seguito, si è giustamente centrata l'attenzione non solo dei terapeuti, ma, in generale, di tutti gli studiosi di scienze umane, per la portata epistemologica che essi contengono, e che costituisce forse l'eredità più universale che il sapere psicanalitico ha fornito all'indagine filosofica sull'uomo e sul senso. In *Costruzioni in analisi* e in *Analisi terminabile e interminabile*, infatti, Freud sottolinea come il compito a cui l'analisi è chiamata, la "costruzione" dei dati sottratti al silenzio della rimozione e recuperati alla coscienza attraverso la parola, sia continuamente riattivata, rilanciata in ulteriori costruzioni che restituiscono il senso della verità per il soggetto. Il nuovo materiale emerso modifica quello già recuperato e organizzato, lo illumina retrospettivamente, e impone un suo riattraversamento, il quale produrrà altro senso suscettibile di essere interrogato da altro senso, e così via, in un trascendimento continuo. L'analisi, intesa come raggiungimento della verità, è allora sempre "interminabile", la sua fine indecidibile, perché «c'è sempre eccedenza di

sensò». Allo stesso modo, quelle posizioni che abbiamo, forse, acquistato con la nostra indagine sull'opera di Dalì, esigono allora, alla fine, proprio un ritorno alla partenza, un nuovo transito per le strade già battute perché, ora, arricchiti dai risultati di quell'indagine, potremo cogliere nuove suggestioni, potremo istituire connessioni prima inavvertite, potremo accedere ad ulteriori dimensioni interpretative. E, alla “materia metamorfica” che ci presenta continui enigmi nell'avvicinarsi ineluttabile delle sue forme, opporre un tentativo incessante di produzione di senso.

Francesco Nigro