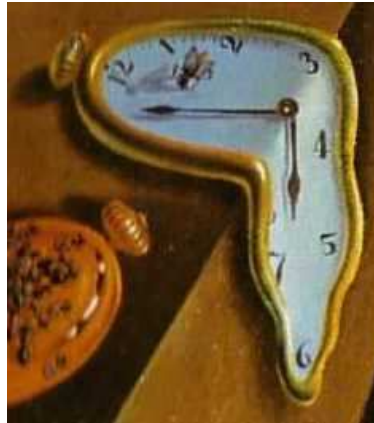


Cap.I

La materia metamorfica



La natura come perenne metamorfosi. Il concetto di “ironia”

«Eraclito, in un frammento raccolto da Temistio, ci dice che la natura ama nascondersi. Alberto Savinio ritiene che questo nascondino con se stessa sia un fenomeno di autopudore. Si tratta, come è facile constatare, di una motivazione etica.»¹

Così Salvador Dalì scriveva nel saggio *San Sebastiano*, il primo dei suoi scritti apparso sulla rivista catalana *L'amic de les Arts*, nel 1927. Siamo ad una data precoce, il giovane artista ha solo 23 anni, trascorrerà ancora del tempo prima dell'ufficializzazione del suo ingresso nel Surrealismo, movimento di cui diventerà presto il rappresentante più eloquente e anche popolarmente riconosciuto. I suoi interessi, già indirizzati al dibattito sulle Avanguardie che proprio la succitata rivista presentava e introduceva in ambito catalano, vertevano a quel tempo soprattutto sulle correnti macchiniste e meccanomorfe, sul Cubo-Futurismo, sul Purismo di Le Corbusier, in seguito sulla Metafisica italiana. Sono questi i presupposti ispiratori dei quadri dipinti in questo periodo, tra i quali si contano già alcuni notevoli capolavori, da parte del prolifico genio, la cui precocità sembra davvero riattualizzare quella dei maestri del Rinascimento. Iniziano, certo, anche le suggestioni apportate da André Breton attraverso le pagine de *La révolution surréaliste*, e il concetto di "Surrealtà", della vita segreta delle cose, dei misteriosi rapporti di attrazione che esse stipulano, comincia ad intromettersi nel pensiero del pittore. Eppure, come il passo citato rivela, nel momento in cui Salvador Dalì si comincia ad affacciare in modo consistente sulla scena artistica del Novecento, forse già presentando, in virtù della sua infantile, sfrontata megalomania, di essere destinato a diventarne uno dei protagonisti principali, tra i più amati, detestati, forse fraintesi, nel momento in cui si sofferma a riflettere sulla propria

¹ Salvador Dalì, *San Sebastiano* (1927), in *Si. La rivoluzione paranoico-critica. L'arcangelismo scientifico*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1980, pag.45.

pittura e sulla propria immagine del mondo, e a fornirne un primo bilancio, già ai suoi occhi appare in tutta evidenza quella che sarebbe divenuta la chiave di volta della sua poliedrica, istrionica, virtuosistica arte: la coscienza di una natura le cui forme mutano costantemente le une nelle altre, in cui un principio segreto, un oscuro imperativo metafisico, porta le apparenze a nascondersi sotto altre spoglie, oppure, e rivelarsi in quelle, in cui la materia è soggetta ad una perenne, inafferrabile metamorfosi. All'uomo, spettatore di questa universale trasmutazione, anzi, come elemento naturale egli stesso, parte intimamente coinvolta in quella, è continuamente rilanciato l'interrogativo sul senso e sulle modalità di quel continuo trascendimento da parte della materia di se stessa, l'enigma dell'incessante divenire, che non a caso, nel brano riportato, viene riproposto nella parola del misterioso filosofo greco, di Eraclito, dell' "Oscuro" per antonomasia, attraverso la mediazione di Alberto Savinio, intellettuale non meno compenetrato, come il fratello Giorgio De Chirico, con lo statuto inafferrabile, plurimo, sfuggente della realtà.

«Panta rei», «Tutto scorre», affermava Eraclito, in uno dei suoi fulminanti frammenti che, come innalzandosi dal magma stesso di quell'avvicendamento continuo, cercava di fissarne improvvisamente la legge e la direzione interiore. E il celebre aforisma sembra essere ripetuto implicitamente da Dalì, quando in tutto l'arco della sua attività, si volge al divenire delle forme del mondo, dapprima allo struggente mistero del paesaggio naturale mediterraneo della sua Costa Brava, nella cui solarità inderogabile presagisce quella stessa tensione metafisica che De Chirico aveva colto nelle Piazze d'Italia; poi ai panorami interiori, magnifici, incongrui, devastati, esaltanti, del proprio inconscio e dei propri sogni, guidato per la mano dalla psicanalisi di Sigmund Freud; e ancora alle risorse della memoria, della storia dello stile e dell'Ideale classico, con la sua "conversione" al Rinascimento e al Barocco; infine, persino nell'appello alle discipline

scientifiche, nelle loro più avanzate posizioni, alla fisica nucleare, alla genetica, alla matematica della "teoria delle catastrofi", nel tentativo di attingere la ragione ultima di quel moto di trasformazione continua, che sembra costituire il vero principio ilozoistico della realtà.

E' in questo senso, dunque, che va inteso il concetto di "ironia" che il pittore fa proprio, concetto da accogliere nell'accezione della retorica, secondo la quale l'ironia è quella figura per cui il significato reale di un enunciato è altro, talvolta l'esatto contrario, rispetto al significato letterale. E questo rovesciamento inaspettato ed enigmatico di senso è appunto quello che si realizza nelle raffigurazioni di Dalì, rendendosi particolarmente evidente e stupefacente nell'elaborazione delle "immagini doppie", nelle quali, ciò che sembrava un attimo prima umano, si ribalta nell'inanimato, il duro si scopre molle, l'attraente ripugnante, il vitalistico mortifero, l'Eros diviene Thanatos.

Tornando su questo tema nell'articolo *Le mie tele al salone d'autunno*, pubblicato ancora su *L'amic de les Arts* nello stesso anno del precedente, Dalì specifica: «parlavo dell'ironia, non nel senso inglese del termine, ma nel senso di un concetto più antico che - per bocca di Alberto Savinio - facevo derivare da Eraclito. Questo concetto elevato dell'ironia può essere presente nelle mie opere»².

L'ironia, dunque, non come *humour*, come divagante attitudine comica, ma come consapevolezza della doppiezza presente nella realtà, dell'ambiguità delle cose, del loro carattere non tanto duplice ma plurimo. L'ironia come imperativo proteiforme che spinge le apparenze, sotto l'impellenza della metamorfosi, a trascorrere in aspetti sempre diversi, per adeguarsi al desiderio di chi l'osserva. L'ironia come segreta legge che impone il nascondimento e la mimetizzazione delle forme naturali, il loro incessante trapasso l'una nell'altra.

² Id., *Le mie tele al salone d'autunno* (1927), in *Sì*, op. cit., pag.59.

Proprio in apertura della sua pirotecnica, prima autobiografia, *Vita segreta di Salvador Dalí*, scritta nel 1941 e pubblicata in inglese l'anno successivo da Dial Press, alla quale seguirà nel 1964 la seconda, intitolata *Diario d'un genio*, l'autore, richiamandosi alle sue conoscenze di morfologia, la scienza che studia la costituzione e l'evoluzione delle forme naturali, in un significativo passo afferma:

«Sappiamo, ormai, che la forma rappresenta soltanto il prodotto di un processo inquisitorio della materia: la specifica reazione della materia sottoposta alla tremenda coercizione dello spazio, alla torturante pressione da ogni lato, finché si componga, esplodendo, negli esatti contorni della sua propria originalità reattiva. E quante volte la materia, arricchita di impulsi troppo assoluti, ne viene annullata; quante volte un'altra materia, docile a contrarsi nell'implacabile durezza dei suoi limiti, finisce per inventare la sua propria, originale forma di vita.»³.

Alla pittura, spetterà allora solo il compito di immergersi in questo flusso, di assecondare e di rappresentare la continua ri-produzione della materia metamorfica che, squassata dal desiderio, è incessantemente votata a trasformarsi nell'altro da sé.

La metamorfosi per l'Inconscio: condensazione e spostamento

La concezione di una realtà in cui ogni elemento può trasformarsi in un altro, abolisce evidentemente il principio di identità, e con esso, quelli di non contraddizione e del terzo escluso: dunque, i fondamenti della logica aristotelica che, da secoli, hanno costituito i presupposti del pensiero razionale occidentale.

Ma nel dominio della materia metamorfica, una data rappresentazione A non è uguale solo e soltanto a se stessa, ma muta, e dunque equivale, alla rappresentazione B, a quella C, D, E ...etc., pur non smettendo di essere anche A, di essere se stessa. Questo tipo di modalità di procedura si configura come assolutamente estraneo alla logica razionale, e infatti contraddistingue quelle espressioni del pensiero che, a lungo considerate prive di qualsiasi significato e validità, perché dominate dall'incongruenza,

furono invece fatto oggetto di analisi, a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, dal celeberrimo psichiatra Sigmund Freud (1856-1939), il quale, abbandonando progressivamente l'impostazione organicista e positivista della propria formazione di medico, riuscì, grazie all'ascolto degli ammalati che aveva in cura, delle loro parole come dei loro sintomi, a penetrare nei meccanismi di quei processi psichici non delucidati dal lume della coscienza, e che si ritiravano nell'oscurità apparentemente incomprensibile dell'inconscio. E se i primi territori d'analisi battuti dallo scienziato viennese riguardarono l'isteria, le neuropsicosi di difesa, le fobie, dunque un ambito contraddistinto dalla più o meno grave anomalia mentale, dagli stati patologici dolorosamente deviati dalla "normalità" psichica, ben presto il padre della psicanalisi si rese conto che quei processi sono operativi anche nell'attività dei soggetti normali, almeno in quegli stati che vedono allentarsi l'azione ordinatrice e censoria della coscienza, e lasciano emergere una forma di pensiero più arcaica ed originaria, la quale possiede un codice interno di espressione che, per non essere quello della ragione, non è per questo meno articolato e sistematico. Così, con *L'interpretazione dei sogni*, pubblicata nel 1900, Freud, assumendo principalmente se stesso come oggetto d'indagine e verifica, inaugura un suo nuovo metodo, la psicoanalisi appunto, che, lungi dall'esaurirsi in una mera pratica terapeutica, produrrà presto un vero e proprio terremoto nell'episteme del Novecento, presentandosi come il fenomeno filosoficamente più sconvolgente e pieno di conseguenze del secolo scorso. Dall'analisi del sogno, territorio privilegiato perché esso costituisce un'esperienza vissuta universalmente da tutti gli individui e in cui le modalità operative dell'inconscio si manifestano in tutta la loro evidenza anche in soggetti "sani di mente", Freud non solo identifica una sorta di codice interpretativo per quel misterioso linguaggio che sfugge alla comprensione razionale, ma soprattutto giunge a riconoscere un'istanza psichica, l'Inconscio,

³ Id, *Vita segreta di Salvador Dalí*, Longanesi, Milano, 1949, pag.11.

contrapposto alla Coscienza, presente in ogni individuo e che di esso ci restituisce l'immagine di soggetto irrimediabilmente scisso, separato, oscillante tra due sistemi, non un "individuo, appunto, ma un "di-viduo"; contraddicendo con questo tutte le precedenti correnti filosofiche razionaliste fondate sulla centralità dell'Io come garante della coscienza, confutando tutte le forme di razionalismo derivate dal principio cartesiano del «Penso, dunque sono». Ma ciò che qui maggiormente ci preme sottolineare dell'epocale rivoluzione culturale operata da Freud e dalla psicanalisi, è il riconoscimento di una modalità del pensiero, inconscio e irrazionale, che si manifesta in fenomeni apparentemente distanti tra loro, ma che appaiono accomunati dall'identità del codice che in essi agisce, dall'identità del «linguaggio che in essi parla», potremmo dire con Jacques Lacan, e che il padre della psicanalisi raggruppa nel dominio del "processo primario". Quest'ultimo, caratteristico del sistema inconscio, si differenzia fondamentalmente dal "processo secondario", che regge invece il sistema preconsciouso, da un punto di vista economico-dinamico:

«nel caso del processo primario, l'energia psichica fluisce liberamente, passando senza ostacoli da una rappresentazione all'altra secondo i meccanismi di spostamento e di condensazione; essa tende a reinvestire pienamente le rappresentazioni inerenti alla esperienze di soddisfacimento costitutive del desiderio (allucinazione primitiva). Nel caso del processo secondario, l'energia viene «legata» prima di scorrere in modo controllato; le rappresentazioni sono investite in modo più stabile, il soddisfacimento viene differito, permettendo così l'esecuzione di esperimenti mentali che saggiano le diverse vie possibili di soddisfacimento.»⁴.

Dunque, nella manifestazioni del processo primario, l'energia psichica che investe le rappresentazioni scorre nel modo più diretto e più rapido possibile, come Freud chiarirà nel VII capitolo de *L'interpretazione dei sogni*, dedicato appunto all'esposizione di principi metapsicologici che raccolgono i dati dell'osservazione sul materiale onirico, e all'elaborazione di modelli teorici ad essi connessi.

« E' il modello del sogno che ha indotto Freud a postulare che l'obiettivo del processo inconscio è quello di stabilire attraverso le vie più brevi un'identità di percezione, cioè di riprodurre, secondo il modo

⁴ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Bari, 1993, vol II, voce "Processo primario, processo secondario", pag.436.

allucinatorio, le rappresentazioni alle quali l'esperienza di soddisfacimento originaria ha conferito un valore privilegiato.»⁵.

Come verrà poi dimostrato dallo scienziato viennese nell'arco della sua vasta produzione letteraria, gli ambiti in cui si manifesta quella particolare circolazione dell'energia che consente di fatto una continua interscambiabilità delle rappresentazioni, e in cui, pertanto assistiamo all'emersione più o meno incontrollata dell'Inconscio sono: il sogno, il lapsus, l'atto mancato, il motto di spirito, la produzione poetica e quella artistica, e, sul versante della psicopatologia, l'ossessione, la fobia, il sintomo nevrotico, il delirio allucinatorio delle psicosi; nonché, a livello collettivo e sociale, le costruzioni del mito e della religione.

Ciò premesso, ci occuperemo ora della prima modalità peculiare del pensiero irrazionale, che lega insieme due o più rappresentazioni in una, appunto la "condensazione", in virtù della quale, una figura si trova trasformata in un'altra, oppure si delinea come ibrido tra più modelli, in accordo con la concezione metamorfica della materia. Come Freud dichiara nel VI capitolo de *L'interpretazione dei sogni*, dedicato al lavoro onirico, la condensazione, per la quale « in una rappresentazione unica possono confluire tutti i significati portati dalle catene associative che si intersecano in essa»⁶, si può spiegare, in termini di economia psichica, col fatto che «soltanto in minima parte i pensieri onirici [...] sono sostituiti nel sogno da uno dei loro elementi rappresentativi»⁷, e «il racconto manifesto è laconico rispetto al contenuto latente e ne costituisce una traduzione abbreviata»⁸.

Non per questo, la condensazione va intesa come un riassunto, perché «se ogni elemento manifesto è determinato da più significati latenti, inversamente ciascuno di tali

⁵ Ibid., pag. 437.

⁶ Ibid., pag. 437.

⁷ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1900), in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1966, vol. III, pag. 261.

⁸ Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, op.cit., vol. I, voce "Condensazione", pag. 97.

significati può ritrovarsi in più elementi»⁹. Ogni dettaglio del sogno è dunque il punto d'intersezione di varie catene associative, «ogni elemento del contenuto onirico si rivela come “sovradeterminato”, come rappresentato più volte nei pensieri del sogno»¹⁰. La condensazione, infine, agisce secondo diverse modalità, raggruppando nell'unità eterogenea di una figura composta particolari distinti, oppure sopprimendo i tratti che non coincidono per mantenere soltanto quelli comuni, e talvolta, come evidenziato da Freud ad esempio nel sogno dell' "iniezione di Irma", creando un termine medio di natura verbale.

Come appare evidente scorrendo anche in modo superficiale il catalogo pittorico di Salvador Dalì, il modo raffigurato dall'artista è appunto costituito da curiose, perturbanti figure in preda a metamorfosi che le assimilano ad altre, proprio in virtù della condensazione che le accosta in base a supposti tratti comuni, spesso estremamente soggettivi ed enigmatici. Si può d'altro canto evidenziare come l'arbitrarietà di quegli accostamenti venga, da parte di Dalì, fortemente esasperata - segno, questo, di un controllo razionale del fenomeno- per attivare il massimo cortocircuito visivo nell'osservatore e , dunque, il suo massimo *shock* emotivo. E come egli, nel ricco insieme di scritti che commenta le sue invenzioni, si preoccupi di ricostruire i passaggi logici che le hanno determinate, con l'intenzione di convincere della loro inaspettata esattezza, e di attuare il principio, specificatamente paranoico, di oggettivazione del delirio interpretativo.

Analogamente a quanto abbiamo evidenziato per la condensazione, il concetto della metamorfosi è intimamente legato all'altro celebre fenomeno che determina l'elaborazione del contenuto manifesto del sogno e, in generale, si rivela operativo in tutte le manifestazioni del "processo primario": lo spostamento. In base a questo, «una

⁹ Ibid., pag. 97.

¹⁰ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op.cit., pag.263.

rappresentazione apparentemente insignificante può vedersi attribuire tutto il valore psichico, il significato, l'intensità originariamente attribuita ad un'altra»¹¹; considerato limitatamente al sogno, come uno dei principali agenti della sua modalità di elaborazione, lo spostamento trova la sua spiegazione nell'azione della censura onirica, che deve rendere compatibile il contenuto manifesto del sogno con le interdizioni della coscienza: « Il sogno è per così dire *diversamente centrato*: il suo contenuto è imperniato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno»¹². Si può così supporre che «nel lavoro onirico si manifesti una forza psichica che da un lato spoglia della loro intensità gli elementi dotati di alto valore psichico e dall'altro crea, dagli elementi di minor valore, mediante la *sovradeterminazione*, nuovi valori che giungono poi nel contenuto del sogno»¹³. «il risultato di questo spostamento è che il contenuto onirico non somiglia più al nucleo dei pensieri del sogno e che il sogno riflette soltanto una deformazione del desiderio onirico esistente nell'inconscio»¹⁴.

Tornando alla trascrizione pittorica che di questo fenomeno fornisce Dalì, potremmo affermare che se la condensazione viene espressa mediante la rappresentazione di figure composite ma "statiche", nelle quali cioè la metamorfosi della materia si è già compiuta, risolvendosi in un ibrido problematico, nella fusione di personaggi umani con animali o persino con oggetti inanimati, o dove le parti del corpo umano sono soggette ad inquietanti inversioni, lo spostamento è realizzato dal pittore, pur nell'inevitabile fissità dell'immagine dipinta, attraverso la visualizzazione del mondo disciolto, le cui forme, trapassando letteralmente le une nelle altre, instaurano nell'osservatore un senso di instabilità oscillante, oppure in quelle dove le forme si generano reciprocamente, restando connesse tra loro da sottili e improbabili istmi che, tra l'altro, sfidano

¹¹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, Enciclopedia della psicoanalisi, op.cit., vol.II, voce "Processo primario, processo secondario", pagg.436-437.

¹² Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op.cit, pag.282.

¹³ Ibid., pag 284.

tenacemente ogni legge di equilibrio e gravità. Le prime configurano pertanto la metamorfosi come un processo già avvenuto, e ce ne presentano i risultati; le seconde, invece, illustrano la metamorfosi nel suo compiersi, come trasmutazione dinamica da uno stato all'altro. Questa volontà di infondere nel quadro una suggestione di movimento quasi filmico toccherà i suoi vertici nell'elaborazione delle immagini doppie le quali, pur restando, come impongono i limiti del supporto pittorico utilizzato, "ferme", realizzeranno di fatto un movimento psicologico e percettivo nell'osservatore.

«*Spostamento e condensazione* sono i due artefici alla cui attività possiamo principalmente attribuire la configurazione del sogno»¹⁵, conclude Freud. Anni dopo, il linguista Roman Jakobson ha ricollegato acutamente questi due meccanismi inconsci fondamentali ai procedimenti retorici della metonimia e della metafora, da lui considerati i poli di qualsiasi linguaggio¹⁶: lo spostamento viene così accostato alla metonimia, in cui è presente il legame di contiguità, mentre la condensazione corrisponde alla metafora, in cui domina l'associazione per somiglianza.

Alla luce di questa identificazione, e introducendo il riferimento alla speculazione di Jacques Lacan che svilupperemo immediatamente dopo, possiamo dunque concludere che sul versante della condensazione, la metamorfosi non è altro che la metafora incarnata; sul versante dello spostamento, essa trova invece la sua motivazione e il suo "motore" nello statuto eminentemente metonimico del desiderio.

¹⁴ Ibid., pag.284.

¹⁵ Ibid., pag.284.

Jacques Lacan: l'inconscio come linguaggio

La reinterpretazione e l'approfondimento dei concetti della psicanalisi elaborati da Sigmund Freud alla luce della linguistica e dello strutturalismo si devono notoriamente allo psichiatra francese Jacques Lacan (1901-1981), la cui vicenda biografica e la cui speculazione incrociarono direttamente quella di Salvador Dalì, in un rapporto di reciproca interferenza intorno al tema privilegiato della paranoia che, piuttosto trascurata dalla bibliografia critica sull'artista, meriterebbe invece ben altra attenzione, considerate le conseguenze di cui sarebbe stato foriero e che affronteremo nei paragrafi successivi di questo capitolo. Per il momento, ci preme soprattutto delucidare come la filosofia di Lacan, per il suo carattere composito estremamente complessa e resa ancor più inaccessibile da una lingua oscura, allusiva ed elusiva, s'installi nel punto di convergenza tra psicanalisi e linguistica (oltre ad essere alimentata da suggestioni filosofiche di Hegel, Sartre e Heidegger), impegnandosi pertanto nella rilettura in termini di fenomeni linguistici dei meccanismi dell'inconscio scoperti da Freud.

Come ricordano Di Ciaccia e Recalcati, è soprattutto negli anni Cinquanta che Lacan, il cui ingresso nella scuola psicanalitica era avvenuto all'insegna del tema dello "stadio dello specchio" e della supremazia dell'asse immaginario per la costituzione della funzione dell'Io (tema questo che costituirà il perno del nostro secondo capitolo, cui si rinvia), mette invece in evidenza come, ancor prima di subire le conseguenze delle identificazioni alienanti con l'immagine dell'altro, il soggetto sia già preso in un ordine simbolico, che lo previene, lo costituisce, ne decide la posizione e la funzione.

«In effetti, l'ordine simbolico coincide - per il Lacan degli anni cinquanta- con l'ordine del significante, ovvero con l'ordine del linguaggio. E' ciò che Lacan categorizzerà come Altro maiuscolo per indicarne la più totale irriducibilità all'altro inteso come simile, come immagine speculare, come altro io.»¹⁷.

¹⁶ Si veda, ad esempio, Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1980.

¹⁷ Antonio Di Ciaccia, Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, pag.29.

Nel fondamentale testo *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, del 1957, Lacan sottolinea come le operazioni fondamentali attraverso le quali l'Inconscio produce le sue formazioni, prime fra tutte la condensazione e lo spostamento, siano eminentemente di natura linguistica, siano vere e proprie figure retoriche. Il fatto che l'Inconscio sia costituito da rappresentazioni assimilabili ai segni linguistici, come erano stati individuati da Ferdinand de Saussure nel celeberrimo *Corso di linguistica generale*, quali algoritmi S/s, ovvero significante/significato, e che l'analisi, l'intervento della parola - ovviamente, della "parola piena" dell'analista, capace di "disidentificare" l'Io, di sottrarlo alle sue identificazioni immaginarie alienanti-produca degli affetti tangibili nell'organizzazione di quei significanti, conduce l'autore ad inferire che «l'Inconscio è articolato come un linguaggio». Lacan afferma che «le immagini del sogno non devono essere considerate che per il loro valore di significante»¹⁸ e, specificati nella metonimia e nella metafora i due procedimenti che articolano la catena dei significanti, sottolinea l'interazione dei due fenomeni, dal momento che la scintilla della metafora «scaturisce tra due significanti, uno dei quali si è sostituito all'altro prendendone il posto nella catena significante, mentre il significante occultato rimane presente per la sua connessione (metonimica) col resto della catena»¹⁹.

Lacan s'ingegna a questo punto, com'è sua consuetudine, di trascrivere la struttura metonimica e quella metaforica in formule algebriche, elaborando così un "mathema", cioè uno schema dall'apparenza matematica, caratteristico delle sue esposizioni; notiamo per inciso che anche questa volontà di ricondurre una materia per sua natura sfuggente e insondabile quale può essere la descrizione del pensiero umano, tanto più di quello inconscio, nelle nette formule matematiche, oltre a rimandare all'adesione del

¹⁸ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud* (1957) in Scritti, Einaudi, Torino, 1974, vol.I, pag.505.

¹⁹ Ibid., pagg.501-502.

filosofo allo Strutturalismo, sembra in qualche modo confrontabile con il proposito di Salvador Dalì di sporgersi sui meandri oscuri dell'inconscio e sull'inattingibilità magmatica della materia, realizzando non un abbandono passivo a quelli, ma una loro interpretazione scientifica, con l'intento di «sistematizzare la confusione»²⁰, di conseguire «la conquista dell'irrazionale», come recita un cruciale scritto daliniano del 1935.

Tornando a Lacan. l'autore, riconsiderando l'algoritmo saussuriano fondamentale

$$S/s$$

riscritto come

$$f(S) I/s$$

cioè funzione del significante per l'inverso del significato (a causa della precedenza del significante sul significato), ricava

$$f(S...S1) \cong S (-) s$$

«cioè la struttura metonimica, che indica che è la connessione del significante col significante a permettere l'elisione per cui il significante installa la mancanza dell'essere nella relazione oggettuale, servendosi del valore di rinvio della significazione per investirla del desiderio concernente questa mancanza di cui è il supporto. Il segno – posto tra () manifesta il mantenimento della sbarra –, che nell'algoritmo originale è il marchio dell'irriducibilità in cui si costituisce nei rapporti del significante col significato la resistenza della significazione.

Ecco ora:

$$f(S1/S)S \cong S (+) s$$

la struttura metaforica, la quale indica che è nella sostituzione del significante al significante che si produce un effetto di significazione che è di poesia o di creazione, in altri termini di avvento di significazione in questione. Il segno + posto fra () manifesta il superamento della sbarra – e il valore costituente di questo superamento per l'emergenza della significazione»²¹.

²⁰ Salvador Dalì, *L'asino putrefatto* (1930), in *Si*, op.cit., pag.169.

²¹ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud* (1957), in *Scritti*, op.cit., pag.510.

Commentano a proposito di questo brano Di Ciaccia e Recalcati:

«La metonimia indica in effetti [...] la connessione, la combinazione tra un significante e un altro, mentre la metafora si costituisce come un movimento di sostituzione nel quale il significante prende il posto di un altro significante producendo un effetto inedito di significazione, un più di senso [...] In questa prospettiva, mentre la metonimia indica una fuga del senso, un suo scorrimento infinito, la metafora lo polarizza, lo arresta, lo crea nella forma di una cifra simbolica. Se, infatti, la struttura metonimica installa nella connessione del significante con il significante una sottrazione del senso, uno scivolamento continuo del senso come prodotto “negativo” del rinvio della significazione (ciò che Lacan definisce come « resistenza della significazione»), la struttura metaforica determina la possibilità di una produzione “positiva” del senso, ovvero di un superamento poetico-creativo della barra (ciò che Lacan definisce come «emergenza della significazione»).»²².

La metonimia del desiderio

Le precedenti osservazioni di Lacan mettono in risalto, inoltre, un particolare aspetto del desiderio, in relazione alla struttura dell'Inconscio concepito come catena di significanti. Lo psicanalista francese, soffermando, come già accennato, la propria speculazione sull'asse dell'immaginario, e sulla costituzione dell'Io come identificazione alienante con l'immagine dell'altro, aveva fornito una prima definizione del desiderio come rapporto ambivalente che il soggetto detiene con l'altro, concepito come Io ideale, ad un tempo ammirato per la sua supposta perfezione, e detestato per la sua irraggiungibilità, e per il suo statuto di rivale, di alter-ego. In questa fase narcisistica il desiderio è dunque concepito, come afferma l'autore, come «altalena», cioè come tensione altalenante tra la captazione identificante dell'immagine dell'altro, e la volontà aggressiva di distruzione dell'altro; l'oggetto del desiderio, in un rapporto competitivo, è l'oggetto del desiderio dell'altro.

In una seconda fase, Lacan, spostando la sua attenzione sull'asse del simbolico, e dunque, sulla struttura eminentemente linguistica del mondo e del soggetto, il cui avvento è persino deciso dal significante che lo precede, lo ordina, lo "parla", sottolinea

la simbolizzazione, la "significantizzazione" del desiderio nella domanda; il soggetto, acceduto all'ordine simbolico, desidererebbe essenzialmente di essere riconosciuto dall'Altro. Le sue richieste rivolte all'Altro non verterebbero, quindi, sul raggiungimento di oggetti reali, ma mirerebbero essenzialmente a istituire un rapporto dialettico con l'Altro e con il suo desiderio, e divenire l'oggetto del suo desiderio. Dunque, in questo secondo momento, l'oggetto del desiderio a cui il soggetto tende è il desiderio dell'Altro, cioè l'essere desiderato dall'Altro.

Ma in una terza fase, l'arduo pensiero lacaniano, quasi attraverso continui trascendimenti delle posizioni appena conseguite, giunge ad una riconsiderazione dell'asse del reale, prima quasi sopraffatto da quelli dell'immaginario e del simbolico, e della Cosa, come oggetto perduto e inattuabile, arrivando a concepire il desiderio come mancanza-a-essere e sancendo «l'incompatibilità tra il desiderio e la parola»²³. Il desiderio, dunque, così come non può essere soddisfatto dagli oggetti dell'immaginario, non si esaurisce nemmeno nella dimensione dialettica della domanda, dell'intersoggettività e del riconoscimento simbolico. Insomma, per così dire, il desiderio residua oltre il soddisfacimento simbolico della domanda e testimonia una fondamentale mancanza nell'essere del soggetto e nella sua struttura. Dunque,

«Il desiderio, poiché scaturisce dalla mancanza-a-essere, è un movimento che punta a negare la mancanza come tale ma, nello stesso tempo, non può che infinitizzarsi in quanto nessun soddisfacimento potrà mai sopprimere questa stessa mancanza. Il desiderio è dunque una metonimia della mancanza-a-essere, nel senso che la mancanza che lo supporta e che lo produce si mantiene identica a se stessa, pur essendo l'oggetto del desiderio ogni volta diverso. Quest'ultimo connota così la dimensione immaginaria del desiderio, mentre la sua strutturazione metonimica, ovvero il rilancio continuo che il desiderio opera di se stesso al di là dell'oggetto, definisce il suo carattere simbolico, cioè la sua dipendenza dal significante, dalla struttura del linguaggio. Così come un significante non può significare se stesso, il desiderio non può chiudersi su un oggetto ma è desiderio d'altro, d'altra Cosa, è un movimento di trascendenza, è rinvio infinito da un significante all'altro.»²⁴.

²² Antonio Di Ciaccia, Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, op.cit., pagg.57-58.

²³ Jacques Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere* (1958), in *Scritti*, op. cit., pag. 637.

²⁴ Antonio di Ciaccia, Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, op. cit., pagg.178-179.

La rivelazione del carattere «paradossale, deviante, erratico, eccentrico, o scandaloso»²⁵ del desiderio, si fissa così nella legge dello spostamento sinonimico, che fa sì che uno stesso significato inconscio sia veicolato da un certo significante, e poi da un altro, da un altro ancora, e così via, in un differimento continuo sulla catena secondo la formula

$$S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow S_3 \rightarrow \dots S_n$$

E' perché questo «processo incardina il [...] desiderio su un rifiuto del significante o su una mancanza dell'essere»²⁶, perché il senso insiste sulla catena ma non consiste in nessuno dei suoi singoli elementi, che l'interesse psichico del soggetto è costretto ad uno slittamento continuo, ad un'inevitabile presentazione di significanti, di nuove forme in cui la cosa si trova metamorfosata.

Ma il desiderio non sarà mai esaudito, esso trascende non solo il significante linguistico che lo dovrebbe appagare, ma persino il soggetto stesso che lo esprime: il desiderio non è del soggetto, ma, al contrario, il soggetto è del desiderio. Il desiderio è «assoggettante», e rivela la sostanziale mancanza di essere, l'annientamento del soggetto S, che, appunto, Lacan scriverà allora come barrato: \bar{S} . Non a caso, la sua articolazione temporale che, tornando alla pittura di Dalì, affronteremo immediatamente, si precipiterà in un simbolo di morte e azzeramento dell'uomo. Così come le immagini doppie, evocate dal desiderio della volontà paranoica, istituiranno proprio l'instabilità della visione e la frammentazione, percettiva e corporale, del soggetto.

²⁵ Jacques Lacan, *La significazione del fallo* (1964), in *Scritti*, op. cit., pag.687.

²⁶ Id., *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud* (1957), in *Scritti*, op.cit., pag.512.

La metamorfosi e la memoria

La riflessione lacaniana sul desiderio, il riconoscimento delle sua struttura metonimica, lo hanno dunque rivelato come l'agente delle metamorfosi della materia. Ma va a questo punto sottolineato come il desiderio stesso si iscriva nella memoria stessa del soggetto percepente, in cui si raccolgono i significanti attraversati dalla catene associative. La formula dello scorrimento metonimico si traccia dunque in una dimensione psichica interiore, che conserva la memoria inconscia dei significanti che hanno precedentemente "appagato" il desiderio, o meglio, che sono stati toccati momentaneamente e tangenzialmente da questo, dal momento che come ci ha ricordato Lacan, il desiderio è irriducibile al significante e, a differenza del bisogno, non può essere esaurito da alcun oggetto reale, pena la sua sussistenza. La metamorfosi apparirà allora strettamente vincolata alla memoria inconscia, perché un certo significante ne sostituirà un altro in precedenza considerato equivalente, un certo oggetto si troverà trasformato in ciò che è stato in passato, cioè in ciò che in passato ha soddisfatto lo stesso interesse psichico. Lo scorrimento metonimico, che tocca in successione significanti diversi, inaugura una dimensione temporale per cui, accanto al desiderio, l'agente principale della metamorfosi della materia è la memoria, in cui il desiderio si dispiega in sequenze associative ordinate. Siamo così giunti ad uno snodo che trova una raffigurazione esemplare nell'opera di Dalí, quello della "persistenza della memoria", che orienta e consente la sovrapposizione di due immagini distinte e distanti tra loro: dalla "condensazione" di esse, nascerà il simulacro più noto ed efficace della pittura dell'artista, l'orologio molle, straordinario emblema surrealista e barocco della trascorrenza temporale, dal quale ci accingiamo ad iniziare l'analisi effettiva dei dipinti daliniani.

Le circostanze occasionali che hanno portato all'ideazione, da parte del pittore, del noto capolavoro intitolato *Persistenza della memoria* (Fig.1), del 1931, conservato al Museum of Modern Art di New York, e che per noi rivestono un prezioso valore paradigmatico per cogliere le modalità secondo cui opera la metamorfosi sul filo delle associazioni sviluppate nella temporalità, sono state raccontate da Salvador Dalì nella pagine della *Vita segreta*:

« Una sera vennero a pranzo alcuni amici, e poi dovevamo andare insieme al cinema. Invece io, che non ne soffro abitualmente mai, ebbi mal di testa e volli restar solo, Avevamo concluso il nostro pasto con un fortissimo Camembert, ed io meditai lungamente sui problemi filosofici della mollezza, suggeritimi appunto dal formaggio. Poi tornai nel mio studio, accesi le luci per buttare un'ultima occhiata al quadro che stavo dipingendo, un paesaggio di Port Lligat, con rocce illuminate da un trasparente crepuscolo e, nel fondo, un albero di olivo senza foglie, e con i rami tagliati, Sapevo che l'atmosfera del quadro attendeva un'idea, ma ignorava ancora quale, e feci per spegnere il lume, per andarmene a letto. Fu allora che "vidi". Vidi i due orologi molli, pendulo uno dai rami recisi e, benché la mia emicrania fosse ormai dolorosissima, mi misi senz'altro al lavoro. Quando Gala, due ore dopo, rientrò, il quadro, che sarebbe stato famosissimo, era quasi pronto.»²⁷.

L'opera di Dalì, tra i più noti dipinti del Surrealismo e di tutta la pittura del Novecento, rimase in realtà invenduta alla mostra personale del pittore, tenutasi nell'estate del 1931 presso la Galleria Pierre Colle di Parigi. Fu però subito dopo acquistato dal giovane gallerista americano Julien Levy, e divenne presto famosissimo quando fu presentato in una collettiva intitolata *Surréalisme* a New York nel 1932.

Ma ripercorriamo con attenzione le righe che descrivono la genesi del capolavoro, confrontandole con gli elementi in esso raffigurati: l'autore afferma che il quadro rappresentava già uno struggente paesaggio della Costa Brava, elemento che - come vedremo- costituirà una costante nella produzione daliniana, presentandosi come sfondo, non solo pittorico, ma anche "psichico" delle sue apparizioni. D'altronde Freud, ne *L'interpretazione dei sogni*, aveva affermato che nella trascrizione visiva del contenuto latente, il sogno rappresenta la distanza temporale come distanza spaziale. I paesaggi di Port Lligat, di Cadaquès, dell'Ampurdan, dunque, dei luoghi dell'infanzia

²⁷ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op, cit., pagg.279-280.

dell'artista (luoghi in cui peraltro egli continuerà ad abitare per tutta la sua vita, nonostante i continui, talvolta prolungati soggiorni all'estero), colti in una luce meridiana o crepuscolare che li prolunga suggestivamente all'infinito sull'orizzonte, testimoniano dunque il radicamento profondo degli altri elementi delle tele nella psiche del pittore, il loro statuto simbolico originario. Nella *Persistenza della memoria* vediamo al centro del terreno, distesa su uno scoglio, una curiosa sagoma, come costituita di una pellicola molle o di un lembo di tessuto che assume progressivamente consistenza volumetrica, in cui si disegna un profilo umano reclinato, dalle palpebre chiuse e le lunghissime ciglia: si tratta di una delle tante apparizioni del "Grande Masturbatore", dal titolo di un precedente quadro del 1929, stratificato esempio lacaniano di "corpo in pezzi", lacerto umano in cui Dalì riassume il proprio ritratto pulsionale, che analizzeremo dettagliatamente nel capitolo successivo. Frattanto, possiamo constatare come nell'opera in questione, questa abbozzata testa liquefatta di dormiente che, in un sonno profondo e irreversibile enfatizzato dalle lunghe ciglia, giace come un relitto abbandonato, instaura nel dipinto un'atmosfera di profonda malinconia, di abbandono scorato, confermata anche dall'immagine, sulla destra, dell'albero di ulivo rinsecchito, privo di foglie e con il tronco tagliato. La tristezza vaga che circola nell'opera, allora, comincia a delinearsi più precisamente come elegia sulla fragilità della vita, come monito sulla fugacità del tempo, come "*memento mori*". L'albero tagliato, infatti, è un chiaro simbolo della vita spezzata, del sopraggiungere improvviso della morte (talvolta, esso veniva infatti utilizzato come emblema per accompagnare ritratti postumi di personaggi defunti prematuramente), e il primo orologio molle pende sinistramente dai suoi rami, quasi si trattasse di un cadavere, di un morto giustiziato di cui si è decisa l'esposizione della salma. Quest'analogia sotterranea ci sembra confermata dal raffronto con una tela successiva, *Ragno di sera...speranza* (Fig.2), del

1940, nella quale, sulla destra notiamo un analogo albero di ulivo rinsecchito, da cui pende l'intera pelle scorticata di un personaggio umano, flaccida e deformata, la cui testa si allunga ulteriormente per scivolare sul terreno e assumere ancora una volta le forme del Grande Masturbatore. In quest'ultima opera troviamo dunque esposto inequivocabilmente sui rami un cadavere, disciolto come l'orologio della *Persistenza della memoria*, che conferisce all'opera un tono esplicitamente drammatico ed orrorifico, rispetto a quello enigmatico, sottilmente allusivo, elegiaco, del quadro del 1931. In esso, l'elemento più sconvolgente è costituito proprio dai tre quadranti di orologio liquefatti: oltre a quello già citato sull'ulivo, ne vediamo un secondo piegato sulla piattaforma a destra, e un altro che si distende, simulacro molle su simulacro molle, sopra la guancia del Grande Masturbatore. Nel racconto della *Vita segreta*, Dalì afferma di aver ricevuto l'illuminazione che gli ha fatto vedere questa sconvolgente immagine quando si era coricato, dunque in un probabile stato di dormiveglia. L'orologio molle sarebbe sorto allora come immagine ipnagogica (quella, cioè, che sembra effettivamente disegnarsi sulla retina nel trapasso dal sogno alla veglia, e concretizzare in una visione reale un frammento dell'attività onirica), nata dai processi di condensazione e spostamento, dunque metaforico-metonimici, che operano nel pensiero inconscio, quando, durante il sonno, la censura razionale si allenta e l'energia circola libera sulla catena dei significanti, alla ricerca di un soddisfacimento mai integralmente raggiungibile. Ed è stata proprio la sussistenza del ricordo del formaggio Camembert, sciolto per il passare del tempo, che ha operato nella catena associativa dei pensieri, trasferendo la proprietà della mollezza allo strumento di misurazione del tempo stesso, che col suo scorrimento l'aveva provocata.

La persistenza della memoria (inconscia) ha consentito al desiderio, momentaneamente arrestatosi, nel suo scivolamento metonimico continuo, sul

significante "orologio", di recuperare il significante "formaggio", su cui esso si era prima soffermato, e di realizzare una condensazione tra i due significanti, metamorfosando l'uno con gli attributi dell'altro. Ne è nata, dunque, l'immagine dell'orologio molle che, rivelando splendidamente la caratteristica modellante, distruttiva, fluidificante agita dal tempo sulle cose, si impone, al di là della circoscritta operazione di slittamento che l'ha generata, come metafora poetica universale, realizzando quell' «emergenza della significazione», di creazione, di produzione di senso aggiuntivo, evocata da Lacan nella sua formula precedentemente ricordata.

Eppure, concludendo la nostra analisi del capolavoro daliniano, lo splendore della metafora inventata non riscatta, anzi, forse, fissa inderogabilmente il senso di precarietà, di trascorrenza, di fralezza rassegnata delle cose e dell'uomo, travolti dallo scorrere del tempo. Così, gli insetti, le formiche che affollano la cipolla chiusa dell'orologio da taschino rosso in primo piano a sinistra, e la mosca che posa sul quadrante molle accanto a questo, appaiono come eloquenti, macabri, segni di decomposizione. Il tempo che fluisce viene introiettato nelle cose stesse, rendendole appunto, fluide. Il principio del "ruit hora" sentenzia l'imminente corruzione della materia metamorfica.

La spersonalizzazione e l'invasamento dell'oggetto nel delirio psicotico

Il carattere della fluidità che Dalí attribuisce prodigiosamente agli orologi, così come a molti altri oggetti che nella realtà molli non sono, mescolando tra loro tratti e qualità delle cose, si presenta come un'applicazione poetica consapevole, diremmo, come un'immedesimazione imitativa, delle modalità con cui sovente si esprime il delirio degli psicotici. A questo punto del nostro percorso insorge dunque la possibilità di raffrontare

i risultati a cui l'artista giunge nella sua opera pittorica con le testimonianze raccolte dall'indagine clinica attivata presso quei pazienti che mostrano con il loro racconto (nella misura in cui la parola può ancora in loro farsi espressione ordinata, resoconto comunemente intellegibile) o con la loro produzione disegnativa, la caduta totale di quei principi del pensiero logico-razionale, non per effetto di una deliberata e creativa infrazione a quello, ma come conseguenza lacerante e sofferta della loro condizione psicopatologica.

L'opportunità di quest'accostamento non sarebbe stata probabilmente riconosciuta dal nostro pittore che, ripetendo formule come: "L'unica differenza tra me è un pazzo è che io non sono pazzo», e opponendosi ad una troppo semplicistica riduzione della sua arte, sostenuta da un tasso altissimo di intenzionalità culturale e di controllo formale, non tollerava di vedere omologare la propria persona e le proprie elaboratissime opere a livello, rispettivamente, dei pazienti degli istituti d'igiene mentale e a quello delle loro rozze e spasmodiche testimonianze. Eppure, a nostro avviso, le analogie tra i due fenomeni sono così evidenti da convincerci della possibilità di un raffronto almeno superficiale, nella consapevolezza che entrambi esibiscono efficacemente le peculiarità operative del pensiero irrazionale.

Senza addentrarci in un'analisi estesa della letteratura psichiatrica sul tema – analisi che devierebbe troppo dai confini di questa monografia e richiederebbe a chi la sta scrivendo competenze mediche specifiche per risultare attendibile- ricordiamo solo, a titolo di esempio, come lo psichiatra Gaetano Benedetti raccolga una serie di caratteristiche del delirio dei pazienti psicotici, nella fattispecie di quelli schizofrenici, che nelle sue forme si ataglia perfettamente ai risultati dell'arte daliniana, articolandosi su molti e proficui punti, tutti verificabili nei vari momenti della sua parabola creativa. Premettendo la difficoltà che l'attuale psichiatria, e ancor più quella della prima metà

del Novocento, rivela nella classificazione delle malattie psichiche e della loro nosografia, possiamo genericamente affermare che la schizofrenia e la paranoia presentano come tratto comune rispetto alle nevrosi e alle fobie, quello della perdita del “senso di realtà”, ovvero un’incapacità acuta del soggetto di distinguere tra il mondo “reale” (quello cioè –se non altro- comunemente condiviso per una convenzione immediata) e quello immaginario, creato dal delirio che è a loro specifico, sistematizzato nel caso della paranoia, non sistematizzato, sconnesso, incongruente nel caso della schizofrenia. Le due patologie rivelano comunque una spiccata prossimità, tanto che i pazienti affetti da una di esse presentano spesso tratti dell’altra, come nel caso della cosiddetta “schizofrenia paranoide”, quella cioè in cui il soggetto, come manifestazione tipica, avverte la presenza allucinatoria di voci che lo criticano, in cui al tema della scissione dell’Io, della *spaltung*, caratteristico della schizofrenia, si coniuga quello del delirio di persecuzione, peculiare della paranoia.

Ciò premesso, Benedetti scrive:

«Nello studio della psicopatologia schizofrenica noi incontriamo una difficoltà dell’io pensante di distinguere tra cose, concetti, rappresentazioni affini, una tendenza a mescolare insieme oggetti mentali, con il risultato di creare, da un canto, nuove entità linguistiche e concettuali, neomorfismi, neologismi, neoideogrammi e di contaminare, d’altro canto, la purezza, la chiarezza dei pensieri di uso comune».²⁸

E’ proprio a partire da questa confusione, da questo scorrimento inarrestabile sulle catene di significanti inconsci – traduciamo nella terminologia lacaniana- che la fuga d’idee permette, che si origina nello psicotico il corrispettivo delirio in base al quale le cose stesse, relazionate ai suoi pensieri l’uno nell’altro trascorrenti, passano anch’esse l’una nell’altra, si fondono, si scambiano i connotati, si avviluppano nelle continue mescolanze della materia metamorfica. Continua infatti Benedetti:

«Il paziente ci dice che le varie rappresentazioni mentali si fondono insieme, come se egli fosse costretto a buttare in un vaso di marmellata gli oggetti più diversi, come se il tutto si trasformasse per lui

²⁸ Gaetano Benedetti, *Alienazione e personazione nella psicoterapia della malattia mentale*, Einaudi, Torino, 1980, pag.28.

in una melma. Questa penosa sensazione di «magma», «salsa», «melma» [...] è il risvolto *subiettivo* di quella contaminazione di concetti»²⁹.

Dunque, l'io del soggetto psicotico si percepisce immerso in un flusso di rappresentazioni, e , più oltre, di cose corrispondenti a quelle rappresentazioni, che si rimescolano continuamente, in un viscoso *mare magnum*, in un brodo primordiale. Ma poiché quella percezione di trapasso indistinto si origina proprio dalla scissione dell'io, dalla sua debolezza strutturale, il flusso percettivo coinvolge il soggetto stesso, lo fagocita nel ciclo delle metamorfosi. Il *perceptus* avvertito come coloso e proteiforme retroagisce per così dire sul *percipiens*, rendendolo altrettanto coloso e mutevole. Il soggetto psicotico non solo non sarà più in grado di concepire un mondo di oggetti esterni distinti e singolarmente individuati, ma nemmeno potrà avvertire il confine fisico netto tra quegli oggetti e se stesso, la propria persona, e si immedesimerà, si metamorfosizzerà nelle cose percepite, secondo un principio di lacerante e “snaturante” invasamento del soggetto da parte dell'oggetto. Continua Benedetti:

«Qui, è l'io, considerato nella sua interezza che non sa aderire alle cose, che viene alterato nella sua forma e coscienza di sé dalla percezione delle cose, le quali lo trasformano al momento stesso di venir percepite e pertanto «influenzano» il paziente».³⁰

Si realizza dunque una dolorosa osmosi tra il soggetto e la realtà esterna. In base a questa, possiamo configurare specularmente un autentico invasamento opposto, un'appropriazione inversa delle cose da parte del soggetto, che proietta la propria identità su di loro, anzi, che “diventa” quelle cose.

«Talora è invece una parte, una qualità o dimensione dell'io che viene estesa alle cose, sì che queste vengono a far parte della coscienza dell'io; il paziente tratta certi oggetti o personaggi del mondo esterno come lati del proprio sé [...] Un nesso comune sta alla base di tutti quei fenomeni, *l'incapacità dell'io di organizzarsi come struttura autonoma*, che abbia coesione, coesistenza sufficiente per «digerire», assimilare, unificare le rappresentazioni degli oggetti senza esserne «digerito», senza essere cioè smembrato dal dinamismo dei processi mentali corrispondenti alle rappresentazioni oggettuali».³¹

²⁹ Ibid., pag.28.

³⁰ Ibid., pag.28.

³¹ Ibid., pag.28-29.

Tornando alla pittura daliniana, non avremo difficoltà a rinvenire nelle tele tracce di quella massa fluida, di quel magma che inghiotte le cose e le fonde assieme. Pensiamo al corpo disciolto della notevole *Bagnante* del 1928, opera realizzata nel cruciale momento di passaggio dal giovanile Neoclassicismo al Surrealismo, che si configura come un involucro molle e svuotato e sembra costituire, quale lacanianano corps morcelé, un'anticipazione degli sconvolgenti personaggi ridotti ad epidermidi elastiche scuoiate che, novelli San Bartolomeo, si ritrovano in *Ragno di sera...speranza!*, del 1940, *Destino* del 1951, olio su tela facente parte di una serie concepita per un film di animazione, poi non realizzato, che avrebbe visto la collaborazione dell'artista con Walt Disney, in cui la figura appare spaventosamente riavvolta su se stessa come un nastro al di sopra di un basamento costituito dalla celebre *Torre di Babele* di Pieter Brueghel, del 1563, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fino alla coppia danzante di *Rock&roll* del 1957; in quest'ultima opera, i due ballerini, a dispetto degli orrendi allungamenti delle membra, della posizione di strangolamento e degli avviluppi intorno ai rispettivi assi, si direbbe suggeriti dagli sfrenati passi e dalle giravolte acrobatiche del ballo di origine statunitense ricordato nel titolo, sembrano comunque conservare qualcosa della grazia manierista dei giocolieri dei disegni capricciosi tardo-cinquecenteschi attribuiti all'ambito di Luca Cambiaso, che molto probabilmente Dalì conosceva.

In quella specie di lava collosa che tutto sommerge e fonde saranno poi forgiati i gruppi più piccoli che accompagnano i soggetti principali nelle opere del 1929 e che - come avremo occasione di ribadire più diffusamente nel capitolo successivo- riunendo insieme simboli di angoscia fobica, edipismo, perversione regressiva, traducono efficacemente la nozione freudiana di "impasto pulsionale", ovvero di presenza

simultanea e antagonistica di pulsioni d'investimento erotico e pulsioni di aggressività e distruzione. A tal proposito, rammentiamo che un'analogia argilla in cui s'incastonano le ossessioni erotiche del pittore, congiunta alla corrispettiva angoscia di punizione e alla fantasia di divoramento che ne conseguono, costituirà il materiale da costruzione per lo stratificatissimo *Monumento imperiale alla donna-bambino* del 1934, così come suggestive pareti dalle forme tondeggianti provviste di alvei, quasi ricavate da una massa fusa di plastica colorata che si espande in impreviste concrezioni rette da gracili istmi al di fuori di ogni possibilità statica, caratterizza capolavori come *L'enigma del desiderio* del 1929 e, entrambi del 1932, *Memoria della donna-bambino* e *La nascita dei desideri liquidi*: opera quest'ultima in cui il tema della liquefazione della materia attraversata dall'onnipotenza modellante del delirio e del desiderio che lo sottende, che stiamo qui delucidando, è esplicitata già nel titolo.

Il nostro itinerario nel mondo disciolto potrà poi annoverare le numerose raffigurazioni degli enigmatici crani molli che appaiono nelle opere degli anni Trenta, in cui si fa patente il rovesciamento negli oggetti della categorie fisiche del duro e del molle, e che sembrano ispirati ad un'interpretazione delirante, "alla lettera", del famoso teschio anamorfico che appare in primo piano nel *Ritratto degli ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane, del 1533, conservato alla National Gallery di Londra. E ancora potremo soffermare la nostra attenzione sul divertente violino molle, tenuto sospeso tra il pollice e l'indice da una figura femminile inquadrata da una finestra che ne conserva misteriosamente celata la testa, nel divertente *Strumento masochista* del 1933-'34: in questa tela, il violino è denunciato nel titolo come "masochista", perché si lascia appunto voluttuosamente "pizzicare", e questa volta non solo sulle corde, dalla mano della donna, con un riuscito gioco verbo-visivo, con un'interferenza tra immagine e idioma linguistico che esibisce un gusto quasi magrittiano.

Ma la testimonianza più eclatante di questa modalità di percezione e, di conseguenza, di rappresentazione della materia è senza dubbio costituita dal famoso *Autoritratto molle con pancetta alla griglia* del 1941, in cui l'artista rappresenta il proprio volto come una maschera di cera, o piuttosto di cioccolato fuso, a giudicare dalla tematica alimentare che pervade l'opera, a stento sorretta da un sistema d'instabili stampelle: il legno consumato da vistose tacche di queste grucce, così come le formiche che fuoriescono dal lacrimale dell'occhio destro e dal labbro presagiscono già l'imminente rovina dell'immagine fluida.

La questione della paranoia

Come abbiamo evidenziato, la legge dello spostamento metonimico, che consente all'energia libera di passare da significante a significante, in un continuo trascendimento della catena, caratterizza tutte le forme del pensiero irrazionale. E se essa, nei soggetti "normali", svela le sue modalità di azione e di creazione poetica, nei prodotti dell'attività onirica, il suo potere si manifesta in modo ancor più totalizzante e patente in quei particolari stati allucinatori e deliranti che contraddistinguono le psicopatologie più gravi, ovvero le psicosi, complessivamente differenziate dalle nevrosi per la perdita del senso di realtà: la schizofrenia e la paranoia.

Paranoia: ci siamo così imbattuti nel termine - come vedremo, dalla definizione assolutamente problematica - che il genio di Salvador Dalì pone come cardine e centro di gravitazione della sua poetica e, ancor prima, come cifra della propria esperienza e conoscenza del mondo, nell'elaborazione del cosiddetto metodo paranoico-critico. In realtà, le difficoltà di delimitare il concetto di paranoia non riguardano tanto la

speculazione daliniana che, anzi, ci ha lasciato in merito alcuni scritti dettagliati e dalla lettura univoca, ma proprio la classificazione di questo particolare tipo di psicosi e la sua differenziazione dalle forme di disturbo mentale, affini ma non completamente espresse nel quadro clinico riconosciuto (gli stati "paranoidi"), così come dalla patologia speculare e in certo senso opposta alla paranoia, la schizofrenia, a cui essa è accomunata dal carattere estremo di perturbazione dei dati del reale.

Se ancora nel catalogo della recente retrospettiva che ha celebrato il centenario della nascita dell'artista leggiamo «quello che egli precisamente intendesse con paranoia, e quanto l'uso stesso di questo termine si riferisca alle contemporanee ricerche in campo medico, è piuttosto difficile da definire», ciò si deve soprattutto al fatto che la psichiatria, arricchita nei primi del Novecento dalla recente indagine della psicanalisi, non era ancora arrivata ad una definizione unanime della paranoia e, in generale, ad una nosografia, ossia ad una classificazione definitiva, non solo all'interno del gruppo delle psicosi, ma persino tra il gruppo delle psicosi e quello delle nevrosi. Senza addentrarci, ovviamente, nell'analisi della letteratura scientifica sull'argomento, limitandoci a Freud, possiamo notare come egli abbia ampiamente oscillato nell'uso del termine, nell'intero arco dei suoi scritti, passando dall'adesione alla posizione di Kraepelin³², volto soprattutto a distinguere la paranoia dalla *dementia precox*, ad una propria personale teoria sulla genesi della paranoia, nel celebre saggio sul *Caso clinico del presidente Schreber*, in cui la psicopatologia di cui soffriva il protagonista menzionato dal titolo, inquadrabile in un paranoia a tutti gli effetti, ma a tratti anche in uno stato paranoide, e con alcune manifestazioni peculiari della schizofrenia, veniva interpretata e spiegata come un'azione di difesa del soggetto contro l'insorgenza della propria omosessualità.

³² Per una panoramica più dettagliata delle convergenze e delle differenze tra le posizioni di Sigmund Freud rispetto a quelle dello psichiatra tedesco Emil Kraepelin (1855-1926), si confronti la voce "Paranoia" in Jean Laplanche, Jean Brterand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, op.cit., pagg.407-410.

Secondo la definizione contenuta nell' *Enciclopedia della psicoanalisi*, la paranoia costituisce una «Psicosi cronica caratterizzata da un delirio più o meno ben sistematizzato, dal predominio dell'interpretazione, dall'assenza di indebolimento intellettuale; in generale, essa non evolve verso il deterioramento»; parola greca che significa "follia", la paranoia è stata da lungo tempo utilizzata in psichiatria per designare genericamente tutte le forme di grave sconvolgimento della mente.

Ora, la paranoia, prima dell'avvento di Dalì (e, come vedremo, sul piano specifico della letteratura psichiatrica, di Jacques Lacan) era essenzialmente contraddistinta, appunto, come un delirio sistematizzato, a partire dai dati del reale, percepiti nella loro sostanza oggettiva, ma rielaborati in una ricostruzione del soggetto priva di fondatezza, se non per la sua psiche alterata, che li sussume ad un'idea fissa, solitamente di tipo persecutorio, rivelando dunque tutto il mantenimento, o persino, il potenziamento, della facoltà di connessione logica tra le rappresentazioni; anche se, è evidente, che tali facoltà funzionano, per così dire, a vuoto, si attivano come un meccanismo impazzito che propone interpretazioni coerenti, formalmente irreprensibili, ma destituite di ogni verità. In questa conservazioni delle strutture raziocinanti, nel loro mancato deterioramento, la paranoia si differenzia pertanto dalla schizofrenia, la quale comporta invece un ritiro totale della libido del soggetto dagli oggetti reali, la loro sostituzione con oggetti ideali, l'incoerenza del pensiero, un delirio mal sistematizzato, e soprattutto, la dissociazione, la scissione, dal greco σκίζω, ossia "scindere", che dà il nome alla patologia e la contraddistingue come sigla peculiare.

Dunque, ciò che sembra caratterizzare specificatamente la paranoia è proprio il carattere sistematizzato del suo delirio, anche se, curiosamente, non è questo importante aspetto formale su cui Freud, nel suo approccio alla malattia, ha centrato la propria attenzione. Il fatto è che nella letteratura psichiatrica che precede l'avvento della

psicanalisi, la definizione della paranoia come "follia raziocinante", espressione che ci sembra poter conservare una certa validità per la descrizione del fenomeno, era accompagnata da un sostanziale disinteresse per i contenuti del delirio: si pensava, in modo deterministico e organicistico, che la paranoia insorgesse all'improvviso in una personalità già incline alla malattia, in una «costituzione paranoica», caratterizzata dall'errore di giudizio e dalla diffidenza, e che il delirio fosse un prodotto secondario, elaborato successivamente rispetto all'interpretazione errata dei dati percettivi. Inoltre, si attuava una svalutazione del delirio stesso, raffigurato come nient'altro che un inceppo del pensiero, anziché coglierlo nel suo aspetto creativo.

Il metodo paranoico-critico: l'elaborazione teorica nei testi

E' questo, per sommi capi, lo sfondo su cui Dalì avanzava il suo personale riferimento alla paranoia e si impegnava nell'elaborazione del proprio metodo, quando giunse in contatto, nel 1929, con il gruppo surrealista parigino. La riflessione dell'artista sul metodo paranoico-critico, nelle sue dinamiche interne e nelle differenze con gli altri mezzi, eminentemente passivi, di emersione e trascrizione dell'Inconscio perseguiti dai Surrealisti, si articola in tre scritti principali: *L'asino putrefatto*, del 1930, *Nuove considerazioni generali sul meccanismo del fenomeno paranoico dal punto di vista surrealista*, del 1933, e *La conquista dell'irrazionale*, del 1935. Se consideriamo la possente mole di scritti che il pittore ci ha lasciato, e la centralità che la paranoia-critica rivestiva nella sua poetica, potremmo stupirci dell'esiguità di queste testimonianze, pur eloquenti e significative: è probabile che i tre testi citati rappresentino in realtà solo un precipitato riassuntivo di una serie di riflessioni che Dalì, certo con la sua retorica

paradossale e divagante, doveva aver esposto e approfondito in modo orale, nei numerosi dibattiti e riunioni che animavano il movimento. La sua consapevolezza della portata fenomenologica innovativa del proprio metodo doveva essergli ben presente, e doveva aver raggiunto un certo grado di teorizzazione, per convincere André Breton a farla propria e a diffonderla nel movimento, tanto più che quest'ultimo, è bene ricordarlo, aveva una formazione di psichiatra, e difficilmente avrebbe accordato interesse a tesi, in materia psicologica, che gli fossero sembrate aleatorie e inconsistenti.

L'asino putrefatto, apparso sul numero 1 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nel luglio del 1930, si apre con le dichiarazioni:

« Un'attività a tendenza morale può essere provocata dalla volontà violentemente paranoica di sistematizzare la confusione.

Il fatto stesso della paranoia, e in particolare la considerazione del suo meccanismo in quanto forza e potere, ci conduce alla possibilità di una crisi mentale di ordine forse equivalente, ma in ogni caso antitetica alla crisi a cui veniamo sottoposti per effetto delle allucinazioni.

Credo che sia vicino il momento in cui, attraverso un processo di carattere paranoico e attivo del pensiero, sarà possibile (in concomitanza con l'automatismo e con altri stati passivi) sistematizzare la confusione e contribuire al discredito totale del mondo della realtà.»³³.

Dunque, già nelle prime righe, la paranoia viene presentata come un fenomeno distinto dalle allucinazioni, e alternativo all'automatismo psichico.

L'autore continua:

«Lontano il più possibile dall'influsso dei fenomeni sensoriali ai quali può considerarsi più o meno legata l'allucinazione, l'attività paranoica si serve sempre di materiali controllabili e riconoscibili.[...] La paranoia si serve del mondo esterno per affermare l'idea ossessiva, con la conturbante particolarità di rendere valida anche per gli altri la realtà di quest'idea. La realtà del mondo esterno serve come illustrazione e prova, ed è messa al servizio della realtà del nostro spirito.

Tutti i medici si trovano d'accordo nel riconoscere la rapidità e l'inconcepibile sottigliezza riscontrabili spesso nel paranoico, il quale, basandosi su motivi e fatti di una finezza tale da sfuggire alle persone normali, arriva a conclusioni che spesso è impossibile contraddire o respingere, e che in ogni caso sfidano quasi sempre l'analisi psicologica.»³⁴.

Dalì ribadisce dunque da un lato il fatto che il delirio interpretativo si appoggia alla percezione di dati reali, dall'altro come esso riveli nel soggetto non un indebolimento delle percezioni e delle capacità di istituire connessioni logiche tra quelle, ma al contrario una loro accentuazione, una loro esasperazione persino parossistica. Ancora,

³³ Salvador Dalì, *L'asino putrefatto* (1930), in *Si*, op.cit., pag.169.

viene fissato un punto essenziale: il delirio, costruito su dati reali e su rapporti raziocinanti almeno formalmente irreprensibili, tende a richiedere un riconoscimento oggettivo, pretende di oggettivarsi, di essere adottato anche dagli altri soggetti.

Il carattere “oggettivo” del delirio paranoico si realizza principalmente nell'elaborazione di "immagini doppie", su cui torneremo più dettagliatamente in seguito, che corrispondono proprio alla percezione di un dato esterno il quale, nel momento stesso in cui viene percepito, è immediatamente deformato dal soggetto paranoico, che lo piega al proprio desiderio inconscio, alla propria idea ossessiva, solitamente di carattere più o meno esplicitamente sessuale. La percezione così deformata, proprio in virtù del suo carattere immediato, dell'assenza di mediazione e di intervallo temporale tra il delirio e l'interpretazione, tenderà dunque ad apparire inconfutabilmente esatta, oggettiva, e il soggetto la imporrà anche all'esterno, conquistando l'attenzione e il consenso degli altri:

«un individuo dotato in grado sufficiente della detta facoltà [quella paranoica] potrebbe secondo il suo desiderio veder cambiare successivamente forma a un oggetto preso nella realtà, come nel caso dell'allucinazione volontaria, ma con la particolarità di portata più grave, in senso distruttivo, che le diverse forme che può prendere l'oggetto in questione saranno controllabili e riconoscibili da tutti, non appena il paranoico le abbia semplicemente indicate.»³⁵.

Abbandoniamo per ora il testo del 1930, e spostiamoci in quelli successivi, per verificare l'evoluzione della riflessione daliniana su questi aspetti del fenomeno. *Nuove considerazioni generali sul meccanismo del fenomeno paranoico dal punto di vista surrealista*, pubblicato sul numero 1 di *Minotaure*, nel 1933, inizia proprio con la citazione dell'incipit de *L'asino putrefatto*, scritto, quest'ultimo, poi confluito nel volume del 1930 *La femme visible*, e costituito da una breve antologia di brani daliniani selezionati da Gala. Dalì dichiara che

« Il «dramma poetico» del Surrealismo consisteva per me, in quel momento, nell'antagonismo (e nell'esigenza di una conciliazione dialettica) tra due tipi di confusione che implicitamente erano previsti

³⁴ Ibid., pag.169-170.

³⁵ Ibid., pag.171.

in quella dichiarazione: da una parte, la confusione passiva dell'automatismo; dall'altro la confusione attiva e sistematica manifestata dal fenomeno paranoico.»³⁶.

E se l'autore continua affermando che:

« Non insisteremo mai abbastanza sull'estremo valore rivoluzionario dell'automatismo, e sull'importanza capitale dei testi automatici e surrealisti. Tali esperienze, lungi dall'essere superate, possono apparirci più attuali che mai nel momento in cui ci sono offerte delle possibilità parallele derivanti dalla possibilità per noi di prendere coscienza degli stati passivi nelle loro manifestazioni più avanzate e della necessità di una comunicazione vitale tra i due principi sperimentali che abbiamo considerato poc'anzi in contraddizione tra loro.»³⁷

è evidente che nello svolgimento dello scritto tende già ad opporre nettamente e a svalutare gli stati passivi dell'automatismo a quelli attivi della paranoia critica, capaci, attraverso un fenomeno pseudo-allucinatorio, di realizzare : «l'«irrazionale concreto» [che] emergerà nell'immaginazione, come ci si può aspettare, con la stessa frequenza dei fantasmi diversi che si organizzano da ogni parte non appena si sia presa coscienza di un nuovo desiderio erotico.»³⁸.

E Dalì, nello scritto, sottolinea esplicitamente il carattere immediato del fenomeno paranoico, la contemporaneità di delirio e interpretazione, che nel testo precedente appariva, invece, piuttosto suggerita:

«la presenza, qui sopra riconosciuta del fatto sistematico non implica in nessun modo coercizione del pensiero da parte di un sistema o di un ragionamento intervenuto *a posteriori*, ma, come avviene per il fenomeno paranoico consustanziale al fatto, dobbiamo vedere nel sistema una conseguenza dello svilupparsi stesso delle idee deliranti, in quanto queste idee - deliranti nel momento in cui si producono - si presentano come *già* sistematizzate.»³⁹.

Come vedremo, questa marcata coscienza dell'immediatezza del fenomeno è motivata dall'influenza di Lacan, e della sua recente tesi di dottorato *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, del 1932, esplicitamente citata nell'articolo in questione, non tanto nel senso di un'appropriazione da parte dell'artista di argomenti elaborati dallo scienziato, quanto piuttosto in quello di una giustificazione

³⁶ Id., *Nuove considerazioni generali sul meccanismo del fenomeno paranoico dal punto di vista surrealista* (1933) in *Si.*, op. cit., pag.217.

³⁷ Ibid., pag.217.

³⁸ Ibid., pag.220.

³⁹ Ibid., pag.220.

teorica che questi aveva dato a fenomeni già acutamente osservati da Dalì in modo empirico, e riflessi pienamente da tempo nella sua opera pittorica.

La conquista dell'irrazionale, infine, nel 1935, apparso nelle Editions Surréalistes, corona queste posizioni e le estremizza, giungendo ad una definizione del metodo paranoico come vero e proprio strumento conoscitivo. Anzitutto, in accordo con il volitivo titolo, Dalì depone definitivamente le forme di accesso e di sollecitazione dell'Inconscio che differiscono dalla paranoia critica:

«Questi metodi, fondati sul ruolo esclusivamente passivo e ricettivo del soggetto surrealista, sono in via di liquidazione e cedono il posto a nuovi metodi surrealisti di esplorazione sistematica dell'irrazionale. L'automatismo psichico puro, i sogni, l'onirismo sperimentale, gli oggetti surrealisti a funzionamento simbolico, l'ideografismo istintivo, l'irritazione fenomenica e ipnagogica ecc. si presentano a noi oggi «di per sé» come procedimenti non evolutivi.»⁴⁰.

L'autore, citandosi in terza persona, ricorda:

« Nel 1929 Salvador Dalì ha concentrato la sua attenzione sui meccanismi inconsci dei fenomeni paranoici, e ha considerato la possibilità di un metodo sperimentale fondato sul potere improvviso delle associazioni sistematiche proprie alla paranoia; questo metodo doveva diventare in seguito la sintesi delirante critica che porta il nome di «attività paranoico-critica.»⁴¹.

Ecco, a questo punto, sorgere la definizione di paranoia nell'accezione daliniana:

«Paranoia: delirio di associazione interpretativa dotato di struttura sistematica - *Attività paranoico-critica: metodo spontaneo di conoscenza irrazionale fondato sull'associazione interpretativo-critica dei fenomeni deliranti.*»⁴².

A difesa della genuinità dell'allucinazione paranoica rispetto ad un possibile intervento della razionalità, l'autore immediatamente chiarisce:

«La presenza degli elementi attivi e sistematici non implica l'idea di pensiero diretto volontariamente, né di un qualsiasi compromesso intellettuale, poiché, come sappiamo, nella paranoia, la struttura attiva e sistematica è consustanziale al fenomeno delirante stesso - ogni fenomeno delirante di carattere paranoico, anche istantaneo e improvviso, comporta già «per intero» la struttura sistematica e non fa che oggettivarsi *a posteriori* per effetto dell'intervento critico.»⁴³.

⁴⁰ Id., *La conquista dell'irrazionale* (1935), in *Si*, op.cit., pag. 264.

⁴¹ Ibid, pag.265.

⁴² Ibid., pag.265.

⁴³ Ibid., pag.265-266.

E ancora, come abbiamo già concluso per l'analisi dei due scritti precedenti, ma qui in modo ancor più pregnante, il delirio paranoico, sorto in siffatte condizioni di immediatezza e autenticità, pretende di essere riconosciuto oggettivamente, si sposta sul piano della realtà condivisa, esercita un potere di convincimento inderogabile: l'irrazionalità diventa, appunto, concreta.

Se infatti il pittore, nelle righe precedenti dello scritto in questione, aveva destituito le immagini sorte nell'ambito dell'automatismo psichico, ciò era avvenuto perché

« il loro carattere essenzialmente virtuale e chimerico non soddisfa più i nostri desideri e i «principi di verifica» di cui ha parlato per la prima volta Brèton nel *Discours sur le Peu de Réalité*. Da quel momento, le immagini deliranti del surrealismo tendono disperatamente verso la loro possibilità tangibile; verso la loro esistenza oggettiva e fisica nella realtà.»⁴⁴.

Invece,

«Le nuove immagini deliranti dell'irrazionalità concreta tendono ad una «possibilità» fisica e reale; superano l'ambito dei fantasmi e delle rappresentazioni «virtuali» psicanalizzabili.

Esse presentano il carattere evolutivo e produttivo caratteristico del fatto sistematico.»⁴⁵.

In conclusione, il delirio paranoico, esemplato nel fenomeno dell'immagine doppia, produce un vero e proprio cortocircuito tra la realtà e la sua deformazione, portando la prima a essere modificata, anzi, a essere sostituita dalla seconda, come chiosa ancora l'autore:

«L'attività paranoico-critica organizza, oggettivandole in modo esclusivo, le possibilità illimitate e sconosciute di associazione sistematica dei fenomeni soggettivi e oggettivi che si presentano a noi come sollecitazioni irrazionali, in funzione esclusivamente dell'idea ossessiva. L'attività paranoico-critica scopre grazie a questo metodo dei «significati» nuovi e oggettivi nell'irrazionale e trasferisce tangibilmente il mondo stesso del delirio sul piano della realtà.»⁴⁶.

Dalì e Lacan: l'incontro e le convergenze

L'appello al nome di Lacan e alla sua teoria, che in queste pagine stiamo costantemente evocando e che continueremo a riproporre anche in quelle successive,

⁴⁴ Ibid., pag.264-265.

⁴⁵ Ibid., pag.265.

trova una sua giustificazione diretta, all'interno delle testimonianze letterarie di Salvador Dalì, proprio nello scritto del 1933 *Nuove considerazioni generali sul meccanismo del fenomeno paranoico dal punto di vista surrealista*, e nella citazione diretta che esso esibisce del saggio di Jacques Lacan *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, tesi di dottorato pubblicata nel 1932. Quello dei rapporti e della reciproca influenza tra il pittore catalano e lo psicanalista francese costituisce un tema che, pur se di estrema importanza per le conseguenze che comporterebbe nell'esegesi dell'opera daliniana, è stato sostanzialmente misconosciuto dalla critica che, come abbiamo già lamentato, non solo ha trascurato un fruttuoso accostamento tra i due autori, ma ha persino rimosso la questione del loro effettivo incontro.

Nella sterminata bibliografia su Salvador Dalì, gli unici interventi di rilievo, tra quelli a conoscenza di chi scrive, che si sono contraddistinti per un avvicinamento non generico e, diremmo, "esornativo" tra i due nomi sono il notevole scritto di Patrice Schmitt, intitolato *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con Dalì*, che, pubblicato nel catalogo della Retrospectiva tenutasi nel 1979-'80 al Centre Georges Pompidou a Parigi, è stato poi giustamente preposto, in traduzione italiana, alla raccolta degli scritti daliniani che costituiscono il volume *Si*; e, più di recente, il breve ma efficace libro di José Ferreira *Dalì-Lacan. La rencontre- ce que le psychanalyste doit au peintre*, che cerca, attraverso le fonti disponibili, di ricostruire le modalità dell'incontro tra i due.

Ora, dagli interventi degli studiosi di Lacan e dei suoi biografi, tra cui Elizabeth Roudinesco, si evidenzia che nella formazione dello psicanalista l'influenza del Surrealismo esercitò un peso notevole; Lacan era in contatto con il gruppo surrealista parigino e lettore de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, rivista che accolse, a partire dal 1930, anche gli scritti di Dalì. Patrice Schmitt afferma: «Un giorno, Salvador Dalì riceve la telefonata di un giovane psichiatra. Quest'ultimo, che gli era stato

⁴⁶ Ibid., pag.267.

presentato da André Breton, sollecita un incontro con Dalì per uno scambio di idee sul suo testo *L'Âne pourri*, in cui si affronta il fenomeno paranoico. Il giovane psichiatra è Jacques Lacan.»⁴⁷. In realtà, non sappiamo precisare con certezza le modalità che portarono all'incontro tra Dalì e Lacan (la data stessa in cui quell'incontro si situa è - come vedremo - problematica da fissare), ma è assolutamente plausibile che l'intermediario tra i due personaggi sia stato André Breton, se non altro per la formazione psichiatrica comune a Lacan, e per la frequentazione dello stesso *milieu* professionale; Breton doveva conoscere Lacan anche prima della fondazione del Surrealismo, come è suggerito dal fatto che era entrato in contatto con l'insegnamento dei professori del secondo, Claude e Clérambault⁴⁸, aspramente citati in seguito come bersaglio polemico in *Nadja*.

Il resoconto dell'incontro tra Dalì e Lacan è così riportato dal pittore nelle pagine della *Vita segreta*:

« Ho trentatré anni. Ho appena ricevuto una telefonata da un giovane psichiatra tra i più brillanti. Lui ha appena letto in *Minotaure* il mio articolo su « i meccanismi interni dell'attività paranoica ». Si complimenta con me e si stupisce delle mie conoscenze scientifiche - così rare in generale - su un tale argomento. Vuole vedermi per dibattere quella questione a tu per tu. Decidiamo di incontrarci la sera stessa nel mio atelier della rue Gauguet, a Parigi. Trascorro tutto il pomeriggio sovraccitato per l'immanenza del nostro colloquio, sforzandomi di stendere un piano di cose di cui noi dovremo parlare. Sono lusingato fino in fondo che le mie idee, considerate generalmente come delle *boutades* paradossali anche tra gli amici più stretti del gruppo surrealista, siano prese in considerazione in un contesto scientifico. Tengo a che il nostro primo scambio di idee si svolga normalmente e anche con qualche gravità. Aspettando l'arrivo del giovane psichiatra, continuo a lavorare a memoria al ritratto della viscontessa di Noaille. Questo dipinto realizzato su rame era particolarmente difficile. Per vedere il mio disegno sulla superficie brunita e che faceva riflesso con la lastra, avevo notato che nelle parti in cui i riflessi erano più chiari, io distinguevo meglio i dettagli della mia opera. Così, lavoravo con un pezzo di carta bianca di 3 centimetri quadrati, incollato sulla punta del mio naso. Il riflesso di questo bianco rendeva perfettamente visibile il mio disegno.

Alle 6 esatte, suonano alla porta. Io ripongo il mio rame e apro al mio visitatore. Jacques Lacan entra e cominciamo immediatamente una discussione tecnica molto serrata. Siamo sorpresi di constatare che i nostri punti di vista sono per le stesse ragioni, opposte alle tesi costituzionaliste generalmente ammesse. Parliamo per due ore in un autentico tumulto dialettico. Jacques Lacan mi lascia con la promessa di tenere un contatto regolare per lo scambio delle nostre idee.

⁴⁷ Patrice Schmitt, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con Dalì*, in *Sì*, op.cit., pag.22.

⁴⁸ Lo psichiatra Henri Claude, direttore dell'ospedale di Sainte-Anne, il più famoso manicomio della Francia, mostrò in realtà una certa apertura alle nuove scoperte della psicoanalisi, così come Gaetan Clérambault, primario dell'infermeria speciale della Prefettura di Polizia, ebbe un ruolo fondamentale per la formazione specialistica di Jacques Lacan, che ancora nel 1966 lo designa come "nostro unico maestro in psichiatria" (Jacques Lacan, *Dei nostri antecedenti*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, pag.61)

Dopo la sua partenza, cammino in lungo e in largo nel mio studio, sforzandomi di fare la sintesi della nostra conversazione e di soppesare più obiettivamente i vari punti di disaccordo che si sono rivelati tra noi. Ma sono ugualmente intrigato dal modo inquietante con cui il giovane psichiatra mi scorgeva ogni tanto. Si sarebbe detto che un sorriso strano stesse per sfiorare le sue labbra e che lui si trattenesse per manifestare il suo stupore. Si abbandonava ad uno studio morfologico della mia fisionomia animata dalle idee che agitavano il mio spirito? Ho la risposta di questo enigma quando vado a lavarmi le mani (è d'altronde il momento in cui si vede con più chiarezza qualsiasi questione!). Ma questa volta la risposta mi è data dal mio specchio. Dimenticando di togliere il quadrato di carta bianca dalla punta del mio naso, per due ore, ho parlato di questioni trascendentali, con un tono obiettivo e grave ad un tempo, senza sospettare il ridicolo del mio naso!»⁴⁹.

Abbiamo citato per esteso la gustosa versione daliniana dell'episodio, soprattutto perché essa solleva dei problemi circa la datazione del medesimo, per altro affrontati da Ferreira nel suo libro, al quale si rinvia. Sintetizzando, Dalì dice di avere al momento dell'incontro trentatré anni; essendo egli nato nel 1904, questo si situerebbe nel 1937. Data assurda, perché è inammissibile che Lacan avesse appena letto - così si esprime il pittore - in *Minotaure* un articolo (si tratterebbe in questo caso di *Nuove considerazioni...*), pubblicato nel 1933, ben quattro anni prima, sulla rivista su cui egli stesso scriveva e nel cui numero 1 del giugno 1933, il suo articolo *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza* occupava, guarda caso, proprio le pagine immediatamente seguenti a quelle di *Nuove considerazioni...*, a firma di Salvador Dalì. Forse Dalì, nelle pagine della *Vita segreta*, autobiografia peraltro non sempre attendibile e scritta all'insegna della mistificazione, ha fatto confusione tra gli anni che dice di avere al momento dell'incontro, trentatré appunto, e il 1933, data possibile in cui esso è avvenuto. Ma in realtà, è molto più probabile che l'incontro abbia avuto luogo subito dopo la pubblicazione, in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, del primo importante scritto sulla paranoia, *L'asino putrefatto*, nel 1930. E' questo testo, e non *Nuove considerazioni...*, che deve avere sollecitato l'interesse di Lacan, il quale, verosimilmente, già lavorava alla sua tesi di dottorato, pubblicata nel 1932, e che verteva proprio sul tema della paranoia, a cui

⁴⁹ José Ferreira, *Dalì-Lacan. La rencontre- ce que le psychanalyste doit au peintre*, L'Harmattan, Paris,

Dalì, col suo scritto (e magari con ulteriori conversazioni orali note ai membri del gruppo surrealista, che possiamo solo ipotizzare), aveva fornito un apporto originale e brillante, sebbene basato solo su osservazioni empiriche non suffragate da un'adeguata competenza scientifica. Per la collocazione dell'incontro tra Dalì e Lacan, su istigazione delle proposizioni contenute ne *L'asino putrefatto* (scritto del 1930 e quindi, comunque si voglia considerare la questione, incontestabilmente precedente a *Della psicosi paranoica...*, del 1932) propendono, come abbiamo già visto, tanto Patrice Schmitt, quanto Meredith Eterington Smith⁵⁰ e Ian Gibson; essa confermerebbe, inoltre, l'antecedenza delle scoperte, realizzate intuitivamente da Dalì, sul meccanismo del delirio paranoico, rispetto alle più rigorose formulazioni di Lacan. Al momento dell'incontro, come afferma Ferreira,

«Le posizioni rispettive appaiono così chiaramente: Lacan è - per il momento- principalmente un pratico, che si avvale di un'esperienza sul terreno, e Dalì un teorico, che si avvale delle sue letture e di un'attività puramente speculativa, anche se, seguendo l'esempio di Freud, egli ha preso se stesso come caso di studio.»⁵¹.

Ma al di là della questione delle circostanze entro cui si svolse il contatto fisico tra i due, è evidente che la tesi di dottorato di Lacan elabora un'originale interpretazione della paranoia che presenta molteplici affinità con le teorizzazioni di Dalì, nonché con la sua opera pittorica. Gli essenziali punti di contatto, che potremmo definire punti di capitone, in omaggio agli schemi ad X che ricorrono nell'esposizione lacaniana e che lo stesso autore accosta alla lavorazione *capitonné* delle imbottiture, tra il pensiero dello psicanalista francese all'altezza della tesi di dottorato e quelli del pittore surrealista, sono stati efficacemente riassunti da Patrice Schmitt nel suo saggio.

2003, pagg. 84-85, in francese, traduzione mia. Lo stralcio, che ho citato da questo testo, non è sorprendentemente riportato nella versione italiana della *Vita segreta*.

⁵⁰ Meredith Eterington Smith, *Dalì. Vita e opere, eccentricità e scandali, segreti e ossessioni*, Garzanti, Milano, 1994, pagg. 205-206.

⁵¹ José Ferreira, *Dalì-Lacan*. op. cit. pag.53.

Lacan, ricorda l'autrice, con il suo testo rovescia la connessione della paranoia con un supposta «costituzione paranoica», e quindi la spiegazione organicista, e l'idea che il delirio sia elaborato a partire da un errore di giudizio come tentativo, da parte del soggetto, di giustificare quell'errore e di renderlo conforme ai meccanismi razionali di pensiero. In questa concezione: « Il delirio era conseguente all'interpretazione, e restava distinto da essa.»⁵².

Lacan individua tra i "fenomeni elementari", cioè distintivi e specifici, della paranoia l'interpretazione delirante, la quale «si presenta qui come un disturbo primitivo della percezione non essenzialmente diverso dai fenomeni pseudoallucinatori»⁵³, ovvero come «un'esperienza improvvisa, una folgorazione specifica»⁵⁴. L'autore a tal proposito chiarisce:

«Questi fenomeni e in particolare le *interpretazioni*, si presentano nella coscienza con una portata di *convincimento* immediato, con un significato *subito oggettivo* oppure, se soggettivo, con un tratto di *ossessione*. Non sono mai il frutto di una deduzione «raziocinante»»⁵⁵

Inoltre

«I contenuti sistematizzati del delirio non tradiscono neppure essi una *attività «raziocinante»*, che la si intenda come risultato di un giudizio *primitivamente* viziato o come normale, ma applicata *secondariamente* ai dati oggettivi illusori dei fenomeni precedenti supposti primari. Noi dimostriamo che questi contenuti esprimono immediatamente (ossia senza deduzione logica cosciente), ma manifestamente (ossia con un simbolismo di una chiarezza evidente), uno o diversi *conflitti vitali* essenziali del soggetto, conflitti che rivelano così di essere la causa efficiente, sebbene non specifica, della psicosi.»⁵⁶.

La Schmitt ne ricava che

« Nella paranoia, secondo Lacan dunque, non ci sono due fenomeni distinti - l'interpretazione e poi il delirio- ma uno solo, l'interpretazione di carattere allucinatorio, per esempio, che deve la sua esistenza ad un delirio già presente e che è dotato di «forme concettuali» o «strutture concettuali» la cui comprensione viene alla luce attraverso la storia e il significato personali. Lacan coglie la paranoia nella sua dimensione fenomenologica. Ne definisce il valore creativo.»⁵⁷.

⁵² Patrice Schmitt, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con Dalì*, op. cit, in Sì, op. cit. pag.,22.

⁵³ Jacques Lacan, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità seguito da Primi scritti sulla paranoia*, Einaudi, Torino, 1980, pag.193.

⁵⁴ Ibid., pag.195.

⁵⁵ Ibid., pag.325.

⁵⁶ Ibid., pag.325.

⁵⁷ Patrice Schmitt, *Della psicosi...* in Sì, op.cit., pag. 23.

Per l'autrice, dunque, i primi due punti di contatto consisterebbero nel fatto che «il fenomeno paranoico è di tipo pseudo-allucinatorio»⁵⁸, e « il delirio e l'interpretazione sono consustanziali.»⁵⁹.

Nelle sue pagine, Lacan precisa che « Alcune interpretazioni sembrano provenire da meccanismi fisiologici, affini a quelli onirici»⁶⁰, e, considerando la psicosi come una specie di "stato oniroide", afferma che « la percezione del mondo esterno sussiste, pur presentando una duplice alterazione che la avvicina alla struttura del sogno: sembra rifrangersi in uno stato psichico intermedio al sogno e allo stato di veglia.»⁶¹.

Questa assimilazione tra sogno e delirio paranoico, che per la Schmitt costituisce il terzo punto di contatto tra Dalí e Lacan, rivela inoltre l'apertura del giovane psichiatra alle scoperte della psicanalisi e alla conseguente assimilazione ad una matrice comune, quella dell'emersione dell'Inconscio, di tutte quelle manifestazioni che cadono, come abbiamo precedentemente ricordato, sotto il dominio del "Processo primario".

Ancora, Lacan, sottolineando l'attività letteraria della sua paziente Aimée, che rappresenta l'ispiratrice del suo lavoro, pone in risalto il valore dell'immaginazione creativa nella psicosi e il suo rapporto con il genio; più tardi, nell'evoluzione del suo pensiero, l'autore arriverà a rivendicare l'universalità della condizione paranoica, vissuta da tutti i soggetti, nel momento della costituzione alienante dell'Io sull'immagine dell'altro. Se il paranoico è colui che è fissato sullo "stadio dello specchio", esperienza in origine unanimemente condivisa da tutti gli uomini, egli «teorizza la natura paranoica dell'io e della stessa attività della conoscenza.»⁶².

Per la Schmitt, questa valutazione positiva della paranoia, interpretata come atto creativo e conoscitivo dove si verifica l'emergenza del senso rappresenterebbe il quarto

⁵⁸ Ibid., pag.24.

⁵⁹ Ibid., pag.24.

⁶⁰ Jacques Lacan, *Della psicosi paranoica*, op.cit., pag 193.

⁶¹ Ibid., pag.193-194.

punto di contatto tra Dalì e Lacan, mentre il quinto si può individuare nel comune «riconoscimento, nella paranoia, di una dimensione formale, di elementi ossessivi.»⁶³.

In effetti, lo psicanalista non dimentica di sottolineare

«nell'analisi del delirio il carattere di doppio, triplo, multiplo impiego dei persecutori nel loro ruolo di simbolizzare un prototipo reale. Troviamo qui l'indicazione di un principio di *identificazione iterativa*, che rappresenta una modalità di organizzazione «prelogica» di portata molto generale nei deliri delle psicosi [...] In questi casi, si vedono fiorire a piacimento idee di *ricominciamento*, di *ripetizione indefinita* degli stessi avvenimenti nel tempo e nello spazio, *demoltiplicazioni ubiquitarie* di uno stesso personaggio, *cicli di morte e resurrezione* che il soggetto attribuisce alla propria persona, *doppie e triple realtà* che egli riconosce contemporaneamente. [...] Non è forse lo stesso principio a riflettersi persino nei disturbi percettivi, attraverso la *ripetizione*, la *molteplicità*, l'*estensività* dei fenomeni di falsi riconoscimenti, simbolismi minacciosi, significati personali?»⁶⁴.

In conclusione, possiamo affermare con la Schmitt che

«E' difficile determinare la natura esatta dell'influenza di Dalì su Lacan, ma essa è incontestabile, e l'atteggiamento fenomenologico di quest'ultimo nei confronti della paranoia lo attesta. Fra esemplarità teorica e esemplarità clinica, Dalì è presente con la sua paranoia nella tesi dell'ottobre 1932; e in questo modo, getta i semi che saranno sviluppati nei lavori futuri di Lacan.»⁶⁵.

L'immagine doppia

Tracciate dettagliatamente le premesse teoriche nella personale interpretazione della paranoia da parte del pittore, ci accingiamo adesso ad analizzare quelle che costituiscono la loro effettiva conseguenza sul piano squisitamente pittorico: le immagini doppie, virtuosistici congegni visivi con cui Dalì si riallaccia originalmente ad una ricca tradizione che, attraverso le anamorfosi barocche e le invenzioni “capricciose” di Arcimboldo e Bracelli, risale a certi esiti della scultura medievale, sino ai *grilloi* della pittura ellenistica, piccoli emblemi grotteschi dalla lettura ambigua, poi imitati in epoca rinascimentale.

⁶² Antonio di Ciaccia, Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, op. cit., pag.34.

⁶³ Patrice Schmitt, *Della psicosi paranoica...* in *Sì*, op.cit., pag.29.

⁶⁴ *Ibid.*, pagg.276-277.

Ne *L'asino putrefatto*, testo "aureo" per il metodo paranoico critico- come abbiamo visto, anche per lo stesso Lacan- Dalì dichiara:

« E' attraverso un processo nettamente paranoico che è stato possibile ottenere un'immagine doppia: ovvero la rappresentazione di un oggetto che, senza la minima modificazione figurativa o anatomica, sia nello stesso tempo la rappresentazione di un altro oggetto assolutamente differente, del tutto priva anch'essa di quelle deformazioni o anomalie che potrebbero far pensare ad un assestamento.

Tale immagine doppia è stata ottenuta grazie alla violenza del pensiero paranoico che ha utilizzato, con astuzia e ingegnosità, la quantità necessaria di pretesti, coincidenze, ecc., approfittandone per fare apparire la seconda immagine che, in questo caso, prende il posto dell'idea ossessiva.»⁶⁶.

Il brano rivela quanto l'autore sia cosciente che la percezione deformata di una certa immagine corrisponde in realtà alla sostituzione di una forma con un'altra, di un significante inconscio con un altro, potremmo dire con Lacan, alla luce di un legame oscuro e impreveduto, ma che un'analisi attenta mostra non solo motivato dal desiderio del soggetto percepente, ma anche determinato da una certa contiguità logica, sebbene del tutto spiazzante, con la rappresentazione modificata e sostituita, condizionato da una struttura "retorica", ricordando i meccanismi metaforico-metonymici che operano nel pensiero inconscio. Lo stesso Dalì ci ha lasciato nella *Vita segreta* una divertente testimonianza della sua attitudine ad una visione "creativa", in cui, appunto, un oggetto, venendo trasformato o sostituito in un altro, svela la legge dello spostamento metonymico sulla catena dei significanti;

« Avevo ventidue anni. Studiavo all'accademia di belle arti, a Madrid. Il desiderio di fare sistematicamente, costantemente, ad ogni costo, il contrario di quello che facevano gli altri, mi spinse ben presto a stravaganze famose nei circoli artistici. Un giorno il professore di disegno ci assegnò il compito di dipingere un statua gotica della Vergine direttamente dal modello. Prima di lasciarci il professore ci ripeté parecchie volte che avremmo dovuto dipingere esattamente quello che "vedevamo".

Immediatamente, preso da un furore di mistificazione, mi misi al lavoro, dipingendo furtivamente nei più minuti particolari un paio di bilance che copiavo da un catalogo; tutti pensarono che fossi davvero impazzito.»⁶⁷.

Il pittore spiega con una nota, a se stesso e ai propri lettori:

« Soltanto oggi, scrivendo questo aneddoto, sono colpito dall'ovvio rapporto, sia pure suggerito da un'associazione di idee tra la Vergine e le bilance nei segni dello zodiaco. [...] La mia presunta mistificazione sarebbe quindi in realtà un anticipo sulla futura filosofia daliniana sulla pittura, vale a dire

⁶⁵ Ibid., pag.32.

⁶⁶ Salvador Dalì. *L'asino putrefatto*, in *Sì*, op.cit., pag. 170.

⁶⁷ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op. cit., pag.26.

l'improvvisa materializzazione dell'immagine suggerita, la onnipotente materialità feticista di quei fenomeni fin qui arricchiti degli attributi realistici, privilegio degli oggetti tangibili.»⁶⁸.

L'immagine doppia costituisce, come abbiamo già evidenziato, un esempio efficace di "metamorfosi" in atto della rappresentazione, perché, appunto, conserva il carattere dinamico dell'allucinazione. Dalì, ancora ne *L'asino putrefatto*, ne ricorda un suo celebre esempio:

« L'immagine doppia (di cui un esempio può essere fornito dall'immagine di un cavallo che sia allo stesso tempo quello di una donna) può avere un prolungamento, nel seguito del processo paranoico: l'esistenza di un'altra idea ossessiva è sufficiente allora perché appaia una terza immagine(l'immagine di un leone, per esempio) e così via, fino alla concorrenza di un numero d'immagini limitato soltanto dal grado di capacità paranoica del pensiero.»⁶⁹.

L'artista fa riferimento in queste righe al suo celebre quadro *Donna-cavallo paranoica* (fig.3), del 1930, opera che «rappresenta forse il primo esempio compiuto di doppia immagine paranoica»⁷⁰. La tela fu presentata nel novembre del 1930 nel foyer dello Studio 28, in occasione della prima del film di Buñuel *L'age d'or* (realizzato, in una contrastata collaborazione, con lo stesso Dalì), accanto ad opere di Ernst, Man Ray, Mirò e Tanguy. Il 3 dicembre, a seguito dei tafferugli scoppiati nel cinema con l'insurrezione di alcuni appartenenti alla Lega dei patrioti e alla Lega antiebraica, che interruppero la proiezione della pellicola e distrussero alcune delle opere esposte, la tela riportò gravi danni, tanto che il visconte di Noaille, mecenate di Dalì, invitò il pittore a ridipingerla. Ne nacquero, in realtà, così altre due versioni, esposte presso la Galleria Pierre Colle nel 1931, estremamente interessanti perché, per così dire, sdoppiano ulteriormente questa immagine doppia, facendo emergere maggiormente di volta in volta l'uno o l'altro elemento presente nella prima tela, restituendoci appunto l'oscillazione dell'interesse psichico del pittore sulle varie rappresentazioni che in modo così stratificato la compongono. Nella tela originale, in un paesaggio desertico, sotto il

⁶⁸ Ibid., pag.26, nota 1.

⁶⁹ Id, *L'asino putrefatto*, in *Sì*, op.cit., pag.170.

⁷⁰ Dawn Ades, a cura di, Dalì, Bompiani, Milano, 2004, pag.130.

fusto di una possente colonna di cui si scorge solo la base (dettaglio questo, che scomparirà nelle versioni successive), notiamo una figura inestricabile, il cui corpo è costituito da un elemento orizzontale, nel quale possiamo cogliere il disegno di un costato, ma anche le sporgenze di una parete rocciosa e, ancora, degli uomini che si spingono contro di essa, che si precisa nell'estremità a sinistra nella carena di una barca trascinata da due pescatori - sul terreno desertico, scorgiamo in realtà sotto il costato-scogliera l'incresparsi delle onde di una superficie equorea. Ad entrambi i lati della "barca", un altro groviglio di membra suggerisce ambigualmente gli arti - non sappiamo decidere se superiori o inferiori- di questa figura: sulla sinistra scorgiamo quelle che, ad una prima lettura, potrebbero essere le braccia (la donna sarebbe allora inginocchiata in direzione destra-sinistra), ma in cui si disegna un altro corpo femminile, acefalo e privo della parte inferiore delle gambe, dal ginocchio in giù. Se ci arrestiamo a questo momento percettivo, i rivoli fluenti di materia che vediamo all'estremità del corpo costituirebbero i lunghi capelli scarmigliati della donna. Ma, dall'altro lato di questo tronco umano, dove dovremmo aspettarci di trovare gli arti inferiori, ecco invece disegnarsi due braccia, che allora riorientano la figura distesa in senso opposto, da destra a sinistra: essa non sarebbe inginocchiata, ma, allora, riversa sulla schiena nella direzione contraria, con le braccia abbandonate a penzolini. Anche a sinistra, d'altronde, troviamo una chioma analoga a quella sul lato destro, che ci fa supporre che la testa sia da questa parte. Nelle braccia abbandonate scorgiamo poi due figure, una ritta in piedi, col bacino proteso e il torso arretrato, che accosta in modo volitivo con il braccio al proprio addome la testa di un'altra figura appena accennata, restituendoci la posa di una *fellatio*, che esplicita il contenuto sessuale di questa enigmatica rappresentazione di una donna abbandonata languidamente al sonno. Ma siamo poi sicuri che si tratti di una donna, di una figura umana? Nel braccio riverso a destra, è infatti suggerito il profilo di

un muso di una cavallo, la cui coda sarebbe allora la chioma raffigurata a destra; mentre a destra, appunto, nel groviglio di capelli speculare al precedente, è accennato il profilo di un minaccioso leone. La donna è così metamorfosata in animale (cavallo, leone) e persino in oggetto (barca), in elementi, comunque, dalla forte e ambivalente densità simbolica.

Una delle due versioni successive, intitolata *Dormiente, cavallo, leone invisibili* (fig.4), non è meno interessante dell'originale: realizzata come una *grisaille* monocromatica, l'opera sostituisce al paesaggio desertico del primo quadro un pavimento di assi della prospettiva molto tesa, evidente citazione da De Chirico, e dove le sfere che rotolano tra le figure ridotte a manichini e ne ripetono quasi i volumi delle teste, presenti anche nella prima versione, rimandano invece quelle raffigurate da Magritte nella serie de *La condition humaine*, accrescendo la tensione metafisica che circola nel quadro, pur nell'animazione dei personaggi.

Ma la variante più significativa introdotta nella tela è che, se da un lato assistiamo ad una riduzione dei motivi raffigurati, ad una generale semplificazione dei particolari, gli elementi superstiti vengono ripetuti più volte, amplificando il senso di mistero dell'opera. La coppia impegnata nella scena della *fellatio* viene moltiplicata ben quattro volte, mentre il torso acefalo a privo di gambe adombrato nelle braccia a destra si ripete altre due volte, isolato, sorgendo improvvisamente dall'assito. E questo, sostituendosi al terreno della prima versione, rende ancor più enigmatico e tangibile lo sforzo dei pescatori che trascinano la barca, qui non solo camuffata nel fianco della figura principale, ma anche riprodotta più in alto singolarmente. A commento dell'opera, possiamo ricordare quanto affermato da Lacan nella tesi del 1932, in merito a quella tendenza all'iterazione che caratterizza il delirio paranoico e ribadito dall'autore nello

scritto, già menzionato, apparso sul numero 1 di *Minotaure* e intitolato *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme dell'esperienza*:

« Abbiamo caratterizzato nei simboli una tendenza fondamentale definita col termine di «identificazione iterativa dell'oggetto»: il delirio si rivela, infatti, molto fecondo in fantasmi di ripetizione ciclica, moltiplicazione ubiquitaria, infiniti ritorni periodici dei medesimi avvenimenti, in doppie e triplici copie dei medesimi personaggi, a volte in allucinazioni di sdoppiamento della persona del soggetto. Queste intuizioni sono chiaramente affini a processi molto costanti della creazione poetica e sembrano rappresentare una condizione della tipizzazione, creatrice dello stile.»⁷¹.

Nel quadro di Dalì che stiamo analizzando, il fatto che la reiterazione riguardi più vistosamente l'immagine di una fellatio, ovvero di una pratica erotica perversa, non fa che confermare il carattere ossessivo del delirio e la matrice sessuale dell'idea fissa che lo muove e sottende la catene associative.

L'esempio forse più compiuto e virtuosistico della capacità, da parte dell'artista, di suscitare immagini a lettura multipla, secondo il principio «*Guardare è inventare*»⁷², espresso già nel 1927, quando le immagini doppie non avevano ancora fatto il loro trionfale ingresso nella sua opera, è costituito da *L'enigma senza fine* (Fig.5) del 1938, opera il cui titolo è in effetti giustificato da fatto che in essa, «Oltre alla doppia immagine, vi appaiono sei differenti immagini- fino ai limiti delle imminenti metamorfosi»⁷³, come viene detto orgogliosamente dallo stesso artista nel catalogo che accompagnò la prima esposizione del quadro alla Julien Levy Gallery a New York nel 1939, in occasione di una fortunata mostra che raccolse i dipinti di Dalì basati sulle immagini doppie. Nel suddetto catalogo, la riproduzione della tela era accompagnata da quella di sei disegni provvisti di titoli, che illustrano distintamente le sei scene che nell'opera si fondano in un'immagine unica, senza soluzione di continuità.

Così, ne *L'enigma senza fine*, nel promontorio sul fondo possiamo leggere anche la figura maschile di un uomo dalla posa meditativa, mentre il paesaggio marino si accorda

⁷¹ Jacques Lacan, *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza* (1933), in *Della psicosi paranoica...*, op. cit., pagg.354-355.

⁷² Salvador Dalì, *Le mie tele al salone d'autunno* (1927) in *Sì*, op. cit., pag.60.

con la figura della donna seduta di spalle che rammenda una vela, il cui corpo diventa peraltro il mento, la bocca e il naso di un volto umano, i cui occhi sono invece due piccole barche che galleggiano nella baia. La fronte di questo viso diviene a sua volta una fruttiera che sorregge due pere, leggibili in egual modo come rilievi ondeggianti del promontorio. Più a sinistra, vediamo invece la chiglia di un'imbarcazione, interpretabile anche come la cassa di un mandolino, che formerebbe con la fruttiera e la vela-drappo una sorta di natura morta. Sulla cassa dello strumento musicale, il manico con le chiavette si metamorfizza nella zampa di un levriero, il cui collo è ricavato dal contorno del fianco del pensatore sdraiato, così come la vela riparata dalla figura di spalle, già drappo della natura morta, si configura anche come la zampa munita di zoccolo di una specie di cavallo mitologico. Come possiamo constatare, dunque, si accampa sotto i nostri occhi un vero groviglio inestricabile di immagini, reso possibile e coerente proprio dalle studiatissime dissolvenze in cui le forme si disfano, rendendo praticamente impossibile una lettura univoca, che si arresti alla percezione di certe apparenze senza essere deviata immediatamente su altre. E la stessa testa di Gala, raffigurata reclina in secondo piano, misteriosamente tagliata dal margine destro del quadro, sgrana gli occhi in un gesto eloquente di ammirazione e stupore, che è, forse, anche un ironico invito all'osservatore a guardare con attenzione il mirabile e ambiguo marchingegno pittorico messo in scena con tanta maestria dal suo compagno.

L'immagine doppia daliniana è stata spesso accostata agli stravaganti ritratti di Arcimboldo, in cui i tratti dell'effigiato sono restituiti da un calibrato affastellamento di oggetti disparati. E lo stesso Dalì dichiarava, nel succitato catalogo della mostra alla Levy Gallery: « Nel 1929, ho attirato per la prima volta l'attenzione dei miei amici surrealisti sull'importanza del fenomeno paranoico e specialmente su quelle immagini di

⁷³ Id., *Dalì, Dalì!* (1939), in *Si*, op. cit., pag.303.

Arcimboldo e Bracelli, composte di oggetti eteroclitici.»⁷⁴. Se tale riferimento, promosso dallo stesso artista, conserva certo una sua giustificazione, la differenza tra li dipinti di Dalì e quelli di Arcimboldo consiste nel fatto che per il pittore catalano l'immagine doppia non si dovrebbe esaurire, almeno nelle intenzioni, in una lettura, appunto, duplice, ma dovrebbe suggerire uno stato di sovrintepretazione dei dati percettivi nello spettatore, il quale dovrebbe vedere sorgere, a partire dal primo sdoppiamento, una nuova immagine e poi un'altra, e un'altra, e un'altra ancora, e così via, in una successione illimitata. Non a caso il pittore, ne *L'asino putrefatto* si interrogava sull'esigenza di « stabilire se la serie di queste rappresentazioni comporta un limite o se, come abbiamo ragione di ritenere, un tale limite non esiste o esiste unicamente in funzione della capacità paranoica di ogni individuo.»⁷⁵.

La contemporaneità del delirio e dell'interpretazione, principio basilare affermato da Dalì e da Lacan, trova la sua più diretta verifica nella genesi del celebre quadro *Viso paranoico* del 1935 (fig.6). In una breve *Communication* pubblicata nel dicembre del 1931 sul numero 3 de *Le Surréalisme au service de la révolution*, Dalì dichiara:

« In seguito a uno studio nel corso del quale ero stato ossessionato da una lunga riflessione sui visi di Picasso e in particolare quelli del periodo nero, cerco un indirizzo in un mucchio di carte e sono improvvisamente colpito dalla riproduzione di un viso che credo di Picasso, viso assolutamente sconosciuto.

Tutto a un tratto quel viso si cancella e mi rendo conto dell'illusione (?). L'analisi dell'immagine paranoica in questione mi permette di ritrovare, attraverso un'interpretazione simbolica, tutte le idee che avevano preceduto la visione del viso.

André Breton aveva interpretato questo viso come appartenente a Sade, il che corrispondeva ad una particolarissima preoccupazione di Breton nei confronti di Sade.»⁷⁶.

Dunque, come abbiamo ampiamente detto, il dato esterno, nel momento in cui viene percepito, è già sussunto all'idea ossessiva. E' significativo come l'autore, semmai, accortosi dell'"errore" che gli aveva fatto scambiare una capanna africana per un volto picassiano, in virtù di una rotazione di 90° dell'immagine, mediti sul fatto che

⁷⁴ Ibid., pag.303.

⁷⁵ Id, *L'asino putrefatto* (1930), in Sì, op. cit. pag.171.

l'interpretazione da lui fornita non fosse certo meno convincente e motivata di quella "esatta", cioè di quella convenzionalmente condivisa. Il fenomeno stesso della visione, anche quella giudicata "normale", è allora assolutamente arbitrario, suscettibile di paradossi e inversioni, come negli stessi anni, sempre in ambito surrealista ma con strumenti d'indagine e metodi diversi, suggeriva anche René Magritte, che, pure volto più che alla filosofia del linguaggio che alla psicanalisi, sembra concordare con Dalì, quando quest'ultimo afferma: « le immagini stesse della realtà dipendono dal grado della nostra facoltà paranoica»⁷⁷; così come, anni dopo, il notevole scritto *Mimetizzazione totale per guerra totale*, apparso sul numero due di *Esquire* nell'agosto del 1942 ribadisce:

«Noi vediamo ciò che abbiamo una qualche ragione di vedere, e soprattutto quello che crediamo di stare per vedere. Se quella ragione, quell' aspettativa vengono sconvolte, vediamo qualche cosa d'altro. A questo proposito, le reazioni visive possono essere controllate».⁷⁸

La derealizzazione

L'instabilità percettiva che Dalì realizza attraverso l'elaborazioni delle sue celebri immagini doppie, a ben vedere chiama in causa tutto il tema del Relativismo novecentesco che, in ambito anzitutto scientifico con Einstein, così come in quello esistenziale (pensiamo a Freud o a Merlau-Ponty), o in quello della filosofia del linguaggio, con Husserl e Wittgenstein, giusto per fare qualche sparuto esempio, mette in questione l'esistenza di una realtà oggettiva, universale e statica, così come le sue stesse leggi fisiche, o, in termini epistemologici, lo sguardo che l'uomo può gettare su di essa per conoscerla e per elaborarla nel linguaggio. Eppure, accanto a questa articolata e

⁷⁶ Id. *Communication* (1931), in AA. VV., *Dalì retrospective 1920-1980*, op. cit., pag 279, in francese, traduzione mia.

⁷⁷ Id., *L'asino putrefatto* (1930), in *Sì.*, op. cit., pag.171.

⁷⁸ Id., *Mimetizzazione totale per guerra totale* (1942), in *Sì*, op.cit., pag.317.

consapevole dipendenza da un diffuso clima culturale che registra i suoi effetti negli ambiti delle più diverse discipline umanistiche e scientifiche, ci sembra che quell'indecidibilità sulla percezione possa essere valutata, ancora una volta con profitto, mediante il raffronto con le caratteristiche comuni del delirio nei pazienti psicotici, e in particolare con il fenomeno specifico della "derealizzazione"; delirio che, come abbiamo già ricordato a proposito delle fantasie di fusione e scioglimento della materia di cui sono composti il circostante e il soggetto stesso, non è ovviamente il prodotto di una deliberata problematizzazione del reale, ma un meccanismo automatico psicopatologico, a cui il soggetto malato non può che dolorosamente soggiacere e che deriva, nel caso della schizofrenia, dall'indebolimento e deterioramento delle sue facoltà intellettuali, nel caso della paranoia, di un loro parossistico funzionamento a vuoto.

Facciamo nuovamente appello alle parole di Benedetti, che a proposito della derealizzazione scrive che essa insorge: «quando il paziente, nel bel mezzo del discorso, non sa se sta parlando con una persona reale o se egli veramente esiste»⁷⁹. La derealizzazione pertanto si configura come

«una vaga sensazione da parte dell'Io della non credibilità di qualsiasi realtà e, andando giù verso il piano strutturale, una mancanza di coesività da parte di questa realtà che perciò diventa inaccessibile all'Io e, anziché venire assimilata da esso, lo disintegra».⁸⁰

Ci siamo potuti accorgere, già nel corso di questo primo capitolo che si avvia alla conclusione, di come la coscienza di una materia che muta costantemente aspetto, oltre ad imprimere un forte marchio d'angoscia nell'osservatore che, come l'artista stesso, assiste sgomento e interdetto a quell'avvicendamento continuo di forme, lo faccia alla fine dubitare della consistenza di quelle forme, della possibilità stessa di una qualsiasi forma. L'inafferrabilità della materia, l'impossibilità di avere una qualche presa su di

⁷⁹ Gaetano Benedetti, *Alienazione e personazione nella psicoterapia della malattia mentale*, op.cit., pag. 32.

⁸⁰ Ibid., pag.33.

essa, arrestandone l'avvicendamento continuo, fa franare ogni nozione di stabilità sulla sostanza stessa del mondo per cui, in senso barocco, la sommatoria delle forme sempre diverse del reale suggerisce alla fine tetramente un annientamento del reale, una mancanza perpetua, un nulla. Così il pittore, alla fine degli anni Sessanta, quando la sua arte si avvia ad una parabola conclusiva fatalmente discendente, riaffronta nuovamente il tema costante di tutta la sua riflessione artistica ed esistenziale: l'indistinguibilità del reale da ciò che non lo è, l'interferenza del proprio immaginario nel mondo concreto, a detrimento di ogni possibile certezza conoscitiva. «La mia vita è una tale perfezione, i miei desideri si realizzano con una tale armonia, che ho difficoltà a credere nell'esistenza di un mondo oggettivo e reale. Io vivo un sogno»⁸¹, afferma Dalì nel 1968. Ma un sogno che, a ben vedere, si configura piuttosto come una fuga dal reale, come un delirio che renda più sopportabile quella che sembra essere la mancanza di stabilità, di sostanza di quel reale, tanto che né gli appelli ai prodigi della genetica o della fisica atomica, né quelli ancora più ambigui ad un ente trascendente e salvifico, per quanto trionfalmente esibiti, possono riscattare il senso di smarrimento, di dissoluzione progressiva avvertita dall'autore.

«Dov'è il reale? Ogni apparenza è ingannevole, il visibile di superficie non è che un'illusione. Guardo la mia mano, che ha già tanto prodotto bellezza e oro. Sono dei nervi, sono dei muscoli, sono delle ossa. Approfondiamo: sono delle molecole e degli acidi. Ancora più lontano: è un valzer impalpabile di elettroni e di neutroni. Più lontano ancora: un'invisibile nube, l'ombra di un'onda, un'immaterialità nebulosa. Chi mi proverà che la mia mano esiste?»⁸²

Di quell'instabilità percettiva, di quell'indecidibilità del reale, l'immagine doppia daliniana è insieme, il referto arreso e l'appropriazione esaltata: essa non si esaurisce con il presentare all'osservatore una visione nata dal delirio dell'artista, ma mira a fargli vivere in prima persona l'esperienza del delirio, a fargli destabilizzare le sue

⁸¹ Salvador Dalì, Louis Pauwels, *Les passions selon Dalì*, Denoël, Paris, 2004, pag.133, in francese, traduzione mia.

⁸² *Ibid.*, pag 134, in francese, traduzione mia.

convenzioni percettive e rappresentative, a farlo dubitare dell'esistenza stessa di un reale oggettivo; a farlo, in ultima analisi, impazzire.