

Cap.II

Il corpo in pezzi



Sorta alla fine dell'Ottocento nell'ambito del Positivismo più ottimistico, del trionfo della tecnica, dell'affermazione di una realtà industriale che con il suo irrefrenabile sviluppo sembrava spingere l'individuo sempre più fuori scena, la psicanalisi riporta prepotentemente l'uomo al centro della ricerca e di quella realtà che esercitava irreversibilmente il suo potere alienante, accomunata in questa prospettiva da altre correnti filosofiche, quali l'Esistenzialismo. Ma non si tratta, è evidente, della restaurazione di un umanesimo antropocentrico: l'uomo viene reinstallato in una posizione privilegiata solo per dimostrare l'inconsistenza della sua pretesa di centralità, e, ancor prima, di unità, per smascherare l'infondatezza del suo sapere e l'arbitrarietà del suo patrimonio conoscitivo, per fare emergere la sua condizione contraddittoria, plurima, scissa tra una componente cosciente e una inconscia: per denunciare, cioè, la frammentazione del suo Io. Anche il surrealismo figurativo di Salvador Dalì, come quello di altri artisti come Giorgio De Chirico o René Magritte, in qualche modo interpreti di quel *rappel à l'ordre* che interessò l'arte europea tra le due guerre dopo la stagione distruttiva delle Avanguardie storiche "meccanomorfe", centra nuovamente la sua attenzione sulla forma umana; ma al posto del consueto schema corporeo, nella sua compagine coerente e completa, lascia apparire sconvolgenti fantasmi di separazione, di spezzettamento, di deformazione, lacerti umani in preda alle più mostruose metamorfosi.

E' importante sottolineare sin dall'inizio come queste dissezioni anatomiche che, come vedremo, puntellano con tanta frequenza e in molteplici varianti la produzione pittorica daliniana, non sono necessariamente sottese da un sentimento tragico, anche quando manifestano esiti orrorifici e raccapriccianti per l'osservatore, se non nella misura in cui esse testimoniano la caduta di una convenzione rappresentativa (e, ancor prima, concettuale), prima ritenuta assoluta e inconfutabile. L'individuazione di due

istanze psichiche, l'una inconscia e irrazionale, l'altra cosciente e -prevalentemente- dominata dai processi logici, cui la psicanalisi era pervenuta nell'ambito della pratica terapeutica, produce a livello epistemologico più generale l'affermazione della relatività di ogni nozione o teoria prefissata, l'opinabilità di ogni ottica sino ad allora accettata insindacabilmente, la reversibilità di ogni *Weltanschauung* supposta unanime. Dopo l'avvento della psicanalisi, la realtà non è più congetturabile come dato oggettivo, aproblematico, valido per tutti e in tutti i tempi; e dietro la realtà concreta, sensibile, misurabile, si apre un universo ben più vasto, in cui le cose assumono inedite dimensioni legandosi in profondità alle rappresentazioni inconscie che esse evocano. Sono proprio quelle rappresentazioni, quelle "concatenazioni di significanti inconsci", avrebbe detto Lacan, a stabilire una realtà non assoluta ma relativa ad ogni singolo soggetto, in cui i singoli fenomeni sono diversamente presenti in base alla loro 'efficacia', affettiva e simbolica, che trascende il dato convenzionale della concretezza.

Ciò premesso, allora, anche l'immagine inconscia del corpo che la tradizione occidentale ci ha tramandato non è la trascrizione fedele di un dato di realtà inconfutabile e assoluto, è il prodotto di un modellamento culturale, e le variazioni se pur contenute che quella immagine ha scontato nella stessa tradizione culturale lo dimostrano.

Occorre dunque distinguere, seguendo la terminologia della psicanalista francese Françoise Dolto, contemporanea di Lacan e a lui legata da rapporti di amicizia e stima, lo "schermo corporeo", cioè la struttura concreta dell'organismo umano, come apparirebbe nelle tavole anatomiche della scienza medica, dall'"immagine inconscia del corpo"; quest'ultima, non convenzionale e, dunque, non collettiva, è individuale, irrazionale, costruita sul rapporto psichico che ogni soggetto intrattiene con il proprio corpo e con parti di esso, di volta in volta eluse e trascurate o, viceversa, sopravvalutate,

in conseguenza di un sovrainvestimento libidico¹. L'"immagine inconscia del corpo", che, proprio in qualità di fantasma inconscio travalica e contraddice il dato razionale dello "schema corporeo", emerge in tutti quegli stati che Freud ascrive al dominio del processo primario irrazionale, e dunque, nel mito, nel sogno, nei deliri psicotici, nelle patologie nevrotiche, nella produzione artistica.

Allora, come dicevamo, l'apparizione delle deformazioni del corpo, che ricondurremo alla fondamentale acquisizione lacaniana del "*corps morcelé*", ossia del "corpo in pezzi", non è sempre accompagnata da angoscia ed orrore; può esser letta anche come liberazione e superamento della nozione razionale, e dunque sorta da un'istanza rimuovente, dell'immagine corporea. Le membra squartate, l'esoscopia degli organi interni, l'allungamento delle figure in prominente falliche sono in realtà la raffigurazione del corpo dilaniato - anche entusiasticamente dilaniato- dalle pulsioni che lo attraversano, deformato dalla libido libera che in esso circola alla ricerca del più rapido soddisfacimento; in un mondo che, nato sulla linea di confine tra arte e malattia mentale, è dominato solo dall'onnipotente principio di piacere.

Il "corpo in pezzi" per Lacan. Lo stadio dello specchio

Il concetto di "corpo in pezzi" ("*corps morcelé*") fa la sua precoce apparizione nell'ambito della speculazione lacaniana con lo scritto *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, esposto una prima volta nel 1936 al Convegno internazionale di psicanalisi di Merienbad, e ripreso poi in forma definitiva tredici anni più tardi al Congresso di Zurigo del 1949; il saggio, che in questa seconda redazione si

¹ Françoise Dolto, *L'immagine inconscia del corpo. Come il bambino costruisce la propria immagine*

legge oggi nel volume degli *Scritti* segna l'ingresso ufficiale di Lacan nella scuola psicanalitica dopo la tesi in psichiatria del 1932 sulla paranoia, e introduce uno degli apporti più originali dello studioso francese al dibattito sulla psicanalisi. Nello scritto, Lacan individua nell'evoluzione psichica del neonato nei primi mesi di vita una fase di capitale importanza, in quanto essa condizionerà i futuri sviluppi del soggetto con l'altro e con il proprio Io, destinato a configurarsi come istanza ideale e alienante nella sua riduttività: l'esperienza, cioè, dell'esposizione del bambino alla propria immagine riflessa, e il conseguente riconoscimento di quell'immagine come propria.

Sviluppando alcune osservazioni di psicologia infantile e comparata, nonché di etologia animale, Lacan afferma che

«il piccolo d'uomo, ad un'età in cui per un breve periodo, ma per un periodo comunque, è superato nell'intelligenza strumentale dallo scimpanzé, già riconosce però nello specchio la propria immagine come tale. [...]. Quest'atto, infatti, lungi dall'esaurirsi come nella scimmia nel controllo, una volta acquisito, dell'inermità dell'immagine, nel bambino rimbalza subito in una serie di gesti in cui egli mette alla prova ludicamente la relazione tra i movimenti tratti dall'immagine e l'ambiente riflesso, e fra questo complesso virtuale e la realtà che raddoppia, cioè il proprio corpo e le persone, o gli oggetti, che gli stanno a lato»².

Questa fase, che realizza il suo valore cogente tra i sei e i diciotto mesi di vita, è denunciata dal «traffichio giubilatorio» con cui il bambino (anzi, come specifica l'autore, il bambino *infans*, ovvero il neonato che ancora non parla, e che, quindi, non è ancora introdotto nella catena di significanti linguistici e nell'asse del simbolico che essa inaugura), situato ancor anella condizione di instabilità motoria e dipendenza assoluta dalla madre, accoglie la propria immagine speculare e, attraverso questa anticipa con l'immaginazione l'apprensione e la padronanza della propria unità corporea.

«L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare da parte di quell'essere ancora immerso nell'impotenza motrice e nella dipendenza dal nutrimento che è il bambino in questo stadio *infans*, ci sembra perciò manifestare in una situazione esemplare la matrice simbolica in cui l'io si precipita in una

corporea, Bompiani, Milano, 2001.

² Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, (1949) , in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, pag.87.

forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto»³

Nello “stadio dello specchio” il bambino, dunque, attua rispetto al proprio riflesso un'identificazione, nel senso che la psicanalisi dà al termine, di processo attraverso il quale il soggetto assimila un aspetto, una proprietà, un attributo estranei, e si trasforma sul modello di questi. L'immagine speculare diviene così un' *imago*, ossia «un prototipo inconscio di personaggi che orienta elettivamente il modo in cui il soggetto percepisce gli altri»⁴; oppure, come afferma Lacan, una forma «che sarà il ceppo di tutte le identificazioni successive»⁵.

Questo valore costituente e preformante della forma stessa, è confermato anche da alcuni esperimenti di etologia, che attestano in alcune specie animali (nel piccione e nella cavalletta, ad esempio), alcuni effetti di maturazione delle gonadi sessuali e di strutturazione biologica operati dalla sola percezione visiva del simile (di un congenere, di una sagoma che ne ricorda i tratti, o persino dell'immagine riflessa dello stesso esemplare), secondo un principio di "identificazione omomorfica" a cui neanche l'uomo sembra sfuggire.

Ma, nel momento in cui viene esposto al campo di riflessione dello specchio vedendo restituita da questo un'immagine totale ed unitaria, *l'infans* non ha ancora coscienza dell'unità del proprio corpo, come è testimoniato dall'incordinazione motoria dei mesi neonatali; l'oggettiva incompletezza anatomica del sistema nervoso piramidale, che non permette al neonato un'armonica articolazione dei movimenti, induce Lacan a teorizzare un'effettiva «prematurazione specifica della nascita dell'uomo». E' dunque perché si attua sullo sfondo di questa prematurazione che lo stadio dello specchio precipita il

³ Ibid., pag.88.

⁴ Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1993, vol. II, voce *Imago*, pag.240.

soggetto «in una linea di finzione», presentandogli una forma, una *Gestalt*, cioè «un'esteriorità in cui certamente questa forma è più costituente che costituita»⁶, nella quale egli anticipa illusoriamente - donde il suo giubilo - un'unità e una padronanza corporea di cui è obiettivamente privo. L'immagine speculare non riflette allora l'Io reale del soggetto, ma visualizza quell'Io ideale a cui egli cercherà invano di assimilarsi, votandosi ad un destino di alienazione.

«Lo *stadio dello specchio* è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione- e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità,- ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale»⁷.

Ecco dunque evocato nelle parole di Lacan quel "corpo in pezzi" che costituisce il tema della nostra trattazione, e che per l'autore sorgerebbe retrospettivamente proprio dallo stadio dello specchio.

«Questo corpo-in-frammenti [...] si mostra regolarmente nei sogni quando la mozione dell'analisi arriva ad un certo livello di disintegrazione aggressiva dell'individuo. Allora, esso appare nella forma di membra disgiunte e degli organi raffigurati in esoscopia, che mettono ali e s'armano per le persecuzioni intestine, fissati per sempre con la pittura del visionario Hieronymus Bosch nella loro ascesa nel secolo XV allo zenit immaginario dell'uomo moderno. Ma una forma che si rivela tangibile anche sul piano organico, nelle linee di fragilizzazione che definiscono l'anatomia fantastica, manifesta nei sintomi di schizo o di spasmo, dell'isteria.»⁸.

In conclusione, il fantasma del corpo in pezzi testimonia dunque un processo regressivo, con cui il soggetto, nell'elaborazione onirica o in quella delirante della malattia mentale, ritorna a un'appercezione infantile del proprio organismo, di cui nemmeno individua nettamente il confine che lo separa dalla realtà esterna, in una condizione antecedente alla formazione dell'istanza dell'Io; quest'ultima, invece, si articola proprio a partire dallo stadio dello specchio, nel momento in cui l'individuo, identificandosi con il riflesso, rintraccia sull'asse dell'immaginario quella propria fittizia unità che verrà invece precisamente fissata sull'asse del simbolico, quando egli accederà

⁵ Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio...*, op.cit., pag.

⁶ Ibid., pag.89.

⁷ Ibid., pag.91.

alla parola e sarà nominato, quando gli verrà attribuito un nome che lo identificherà, isolandolo come singolo, e che sarà al tempo stesso il Nome-del-Padre con cui verrà inserito nella struttura simbolica della realtà, sotto l'influenza del linguaggio e, dunque, delle autorità sociali.

Autoerotismo e Narcisismo in Freud

Appare evidente che la riflessione lacaniana che abbiamo precedentemente esposto presuppone l'elaborazione sui concetti, delucidati da Freud, di Autoerotismo e di Narcisismo, e del loro succedersi nel quadro dell'organizzazione sessuale pregenitale, come appare delineata soprattutto nei *Tre saggi sulla sessualità*, del 1905, e nell'*Introduzione al Narcisismo* del 1914. Secondo la teoria del padre della psicanalisi, alla data di pubblicazione delle due opere, l'individuo è attraversato sin dal principio della sua esistenza da processi dinamici detti "pulsioni", mossi da un eccitamento somatico degli organi del corpo, che richiedono la soppressione dello stato di tensione da cui sono originati, tramite l'investimento di un oggetto. L'organo da cui proviene la pulsione, dunque, la sua "fonte", costituisce una zona erogena; e l'"erogenicità", cioè la possibilità di divenire una fonte di eccitazione sessuale, non è affatto prerogativa dei genitali, ma può essere estesa all'intero organismo, a tutta la superficie cutanea, a quella mucosa, e persino agli organi interni.

«Se chiamiamo *erogenicità* la capacità che un'area corporea ha di inviare alla psiche stimoli sessualmente eccitanti, e se teniamo conto che, grazie alle acquisizioni della teoria sessuale siamo avvezzi da tempo all'idea che determinate altre zone del corpo -le zone *erogene*- possono prendere il posto dei genitali e comportarsi in maniera analoga ad essi, non ci resta che fare un passo ulteriore. Giungeremo allora alla conclusione che l'erogenicità è una caratteristica generale di tutti gli organi e potremo parlare di un suo aumento o di una sua diminuzione in una determinata parte del corpo. A ciascuna di queste

⁸ Ibid., pag.91.

alterazioni nell'erogenicità degli organi potrebbe corrispondere un'alterazione dell'investimento libidico dell'Io.»⁹.

Le pulsioni che, nascendo dal funzionamento o dall'eccitazione di singole zone del corpo, vengono dette parziali, sono soddisfatte "localmente", cioè senza il ricorso a un oggetto esterno; la pulsione, partita dall'organo, investe l'organo stesso in modo autoerotico, solitamente attraverso il contatto della zona erogena attraverso un'altra parte del corpo. Le pulsioni parziali denuncerebbero così uno stato originario di frazionamento della pulsione sessuale e, conseguentemente, il frazionamento di quell'oggetto su cui le pulsioni ricadono; è poiché l'oggetto sessuale è inizialmente il soggetto stesso, allora, possiamo concludere che l'autoerotismo non si esercita nell'ambito di un'immagine unitaria del corpo, ma in quello di una forma frammentaria, in cui ogni parte è individuata solo dal "piacere d'organo" che essa prova.

Le pulsioni parziali, che attraversano in modo autonomo e disorganico quest'immagine del corpo come ammasso di zone erogene (il laciano "corps morcelé"), si compongono insieme, nel secondo stadio dell'organizzazione sessuale, quando il soggetto vede insorgere nella sua costituzione psichica l'istanza unificante dell'Io; in questa successiva fase, le pulsioni non si soddisfano più in modo anarchico, ma si raccolgono ora per investire complessivamente l'Io ideale dell'individuo, segnando così il passaggio dall'Autoerotismo al Narcisismo, ovvero all'amore per l'immagine (meglio, per l'*imago*) di se stesso.

L'Io, pertanto, non esiste subito come unità:

«Siamo costretti a supporre che non esista nell'individuo sin dall'inizio un'unità paragonabile all'Io; l'Io deve ancora evolversi. Le pulsioni autoerotiche sono invece assolutamente primordiali; qualcosa - una nuova azione psichica - deve dunque aggiungersi all'autoerotismo perché si produca il narcisismo.»¹⁰.

⁹ Sigmund Freud, *Introduzione al Narcisismo* (1914), in *Opere*, Boringhieri, Torino, vol.VII, 1975, pag.454.

¹⁰ *Ibid.*, pag. 446.

Questa "azione psichica" che permette la creazione dell'istanza dell'Io è appunto l'identificazione del soggetto con l'immagine del simile o con il proprio riflesso, come nello "stadio dello specchio" di Lacan; con l'avvento della fase narcisistica, il rapporto oggettuale si configura allora come riduzione, anche aggressiva, dell'Altro all'immagine totalizzante dell'Io ideale, e con il manifestarsi di "istinti di distruzione o di morte [...] e l'aggressività che se ne sviluppa in ogni relazione con l'altro»¹¹.

La metamorfosi di Narciso: l'incontro con Sigmund Freud

Questo complesso gioco di riflessioni, riconoscimenti, identificazioni su cui si fondano la struttura dell'Io e il destino esistenziale dell'uomo, ricondotto alla matrice del mito greco che ne aveva dato un'efficace illustrazione in una delle sue narrazioni, trova una superba rappresentazione nel panorama della pittura di Salvador Dalì, nel quadro del 1937 *Metamorfosi di Narciso* (Fig.7), a cui ci sembra indispensabile far inaugurare, per la centralità della dinamica in essa affrontata, la sequenza delle immagini di smembramento corporeo, nelle sue significative varianti, che il genio del pittore ha messo in scena nella sua produzione, e che ci proponiamo qui di analizzare.

L'opera in questione, inoltre, fu oggetto di una poesia pubblicata a Parigi, presso le Edizioni Surrealiste, nello stesso anno d'esecuzione del quadro. La "poesia paranoica" *La metamorfosi di Narciso* si apre con una premessa, dal prescrittivo titolo *Modo di osservare visivamente il corso della metamorfosi di Narciso rappresentata nel mio quadro*, in cui Dalì afferma:

«Se si guarda per un certo tempo, arretrando un poco e con una specie di «fissità distratta», la figura ipnoticamente immobile di Narciso, questa scompare progressivamente fino a diventare assolutamente

¹¹ Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio...*, op. cit., pagg. 92-93.

invisibile. La metamorfosi del mito ha luogo in quel preciso momento, poiché l'immagine di Narciso è trasformata improvvisamente nell'immagine di una mano che sorge dal proprio riflesso. Questa mano tiene sulla punta delle dita un uovo, un seme, il bulbo da cui nasce il nuovo Narciso, il fiore. A fianco, si può osservare la scultura calcarea della mano, mano fossile dell'acqua che tiene il fiore sbocciato.»¹².

Nella tela, in effetti, sul fondo di gole rocciose e grotte marine, in cui si agitano piccole figure- forse gli spasimanti rifiutati dal bellissimo giovane- appare sulla sinistra l'immagine di Narciso, ripiegato su se stesso, con la testa posata al ginocchio sinistro, in una posa sconsolata, perché la mano immersa nella fonte cerca invano di afferrare la sua immagine riflessa. I meditati e ambigui passaggi chiaroscurali e la particolare disposizione dei volumi, mediante i quali Dalì eccelle nella costruzione delle immagini doppie, permettono il miracolo della metamorfosi; così, accanto alla prima immagine del giovane, ecco sorgere a destra quella analoga di una mano pietrificata che sostiene tra le dita un uovo: il ginocchio e il braccio sinistri, prolungati nei rispettivi riflessi, ne costituiscono rispettivamente il pollice e l'indice, mentre la gamba destra, accovacciata all'interno, sdoppiata anch'essa dalla riflessione nella fonte, delinea l'anulare e il mignolo.

La mano è pallida, marmorea, perché Narciso, precipitato nella "linea di finzione" di cui parlava Lacan, caduto nell'inganno di un impossibile ricongiungimento con il proprio Io ideale, scivola ineluttabilmente al di fuori dell'esistenza e della sua fragranza; ritirando la propria libido su se stesso, egli rinuncia a quelle pulsioni erotiche (alloerotiche), dirette al mondo esterno, all'Altro, che, sole, consentono il perpetuarsi in vita del soggetto. Così, la linea che, nella figura a sinistra, tracciava il confine tra la realtà e il suo riflesso, si trasforma in quella a destra in una tetra crepa, sintomo dell'imminente rovina dell'immagine reificata dell'Io. Alcune sparute formiche, rappresentanti delle pulsioni residue che si innervano nella materia, si affrettano ad abbandonare quel simulacro prossimo a sgretolarsi, quella mano che ancora sorregge un

¹² Salvador Dalì, *La metamorfosi di Narciso* (1937), in *Sì, op.cit.*, pag.296.

uovo da cui nasce la nuova forma che accoglierà Narciso: il fiore che porta il suo nome. In esso il giovane, colpevole di aver amato oltre misura il proprio riflesso, è condannato a tramutarsi, abbassandosi ad un grado di esistenza inferiore, come per effetto di un contrappasso dantesco.

Lo stesso pittore era d'altronde consapevole dell'altissima qualità esecutiva della tela e, insieme, della centralità del dramma psichico che essa illustra, tanto che la portò con sé a Londra il 19 luglio del 1938, per presentarla, nel corso di un incontro a lungo sospirato, allo studioso che ne aveva maggiormente segnato la formazione, e delle cui teorie, anzi, l'opera daliniana mirava ad essere una trascrizione e una verifica pittorica: Sigmund Freud. Salvador Dalì aveva rincorso da tempo la possibilità di essere ricevuto dal padre della psicanalisi, come egli stesso rivela nelle pagine della *Vita segreta*, rievocando tre precedenti viaggi a Vienna in cui, così dichiara, « “non” visitavo Freud perché regolarmente mi avvertivano che era assente per ragioni di salute»¹³; e ricorda le «lunghe e logoranti conversazioni immaginarie con Freud»¹⁴ in attesa della realizzazione del contatto reale. Anni dopo, appunto nel 1938, la possibilità dell'incontro sembrò farsi più tangibile quando il 6 giugno, mentre si trovava nel villaggio di Sens, l'artista notò con commozione la foto di Freud su un giornale ed apprese che lo studioso era stato esiliato dai nazisti per le sue origini ebraiche, arrivando così a Parigi. La rivelazione giunse al pittore mentre era a pranzo e mangiava delle lumache, uno dei suoi piatti prediletti: fu questa circostanza apparentemente insignificante, che produsse però una tipica interpretazione associativa paranoica, per cui, da allora, nel pensiero di Dalì, la figura di Freud fu sempre indissolubilmente legata all'immagine della lumaca: « Proprio in quel momento scopro il segreto morfologico di Freud! Il cranio di Freud è una lumaca! Il suo cervello ha la forma di una spirale, lo si

potrebbe estrarre con un ago!»¹⁵. Questa idea ossessiva si ripresentò quando, un mese dopo, il 19 luglio, l'incontro ebbe finalmente luogo a Londra, dove nel frattempo Freud si era stabilito: nel giardino della villa abitata dall'anziano professore, Dalì sostenne nei suoi resoconti di esser rimasto colpito dalla presenza di una grossa lumaca su una bicicletta appoggiata contro un muro, e nel corso della conversazione effettuò una serie di notevoli schizzi ad inchiostro, ripresi poi successivamente, in cui la testa di Freud viene raffigurata appunto come una chiocciola, e l'effigiato assume un aspetto fantasmatico ed esangue: è suggestivo notare come il pittore, mosso da una fantasia incline ad accostamenti incongruenti e apparentemente irriverenti, avesse in realtà quasi presagito l'imminente morte dello scienziato, avvenuta appena l'anno successivo.

Come ricorda la documentatissima biografia della Etherington Smith, l'incontro tra Dalì e Freud si realizzò solo grazie alla mediazione di Stefan Zweig, scrittore austriaco anch'egli esiliato dai nazisti, di cui si conservano due lettere in cui egli invita il suo connazionale ad incontrare il giovane ammiratore surrealista. Le reticenze di Freud si spiegano con il fatto che allora « egli soffriva di un cancro alla bocca e, dovendo portare un palato artificiale, parlare lo stancava enormemente»¹⁶. Inoltre, il padre della psicanalisi, rigoroso professore della società borghese mitteleuropea, non era certo incline artisticamente alle esuberanze rivoluzionarie e provocatorie del Surrealismo e delle Avanguardie in generale, che pure lo avevano assunto come loro nume tutelare. In particolare, « Nel corso degli anni Venti vi fu uno scambio di corrispondenza tra Freud e Breton, interrotto però bruscamente nel 1932, allorché Breton pubblicò *Vasi*

¹³ Salvador Dalì, *Vita segreta*, Longanesi, Milano, 1949, pag.36.

¹⁴ Ibid., pag.37.

¹⁵ Ibid., pag.37.

¹⁶ Meredith Etherington Smith, *Dalì*, op.cit., pag.268.

comunicanti, in cui esponeva la teoria secondo la quale le motivazioni sessuali cercate da Freud nei sogni degli altri erano assenti dalle interpretazioni dei suoi propri.»¹⁷.

E in effetti, anche l'incontro con Dalì, nonostante l'entusiasmo del pittore, accompagnato nella visita dall'immancabile Gala, da Stefan Zweig e da Edward James, fu almeno in parte fallimentare, come rivelato dallo stesso protagonista: «Contrariamente alle mie speranze, parlammo poco, ma ci divorammo a vicenda con gli occhi. Freud conosceva di me soltanto la mia pittura e l'ammirava; ma io improvvisamente fui colto dall'ambizione di apparirgli un *dandy* dell' "intellettualità universale": seppi in seguito di aver prodotto l'effetto opposto»¹⁸. L'occasione fu, insomma, sostanzialmente sprecata, e la cosa dispiace soprattutto perché Dalì aveva cercato, senza successo, di sottoporre all'attenzione di Freud il suo importante scritto teorico *Nuove considerazioni generali sul meccanismo del fenomeno paranoico dal punto di vista surrealista*, apparso nel 1933 sul primo numero della rivista *Minotaure*, in cui l'artista riassumeva sistematicamente le proprie osservazioni sulla paranoia, evocando come autorità specialistica e scientifica Jacques Lacan e la sua tesi di dottorato dell'anno precedente *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, esplicitamente citata tra le righe dell'articolo, e che invece, come abbiamo precedentemente ricordato, proprio da quelle osservazioni dell'artista aveva tratto numerose suggestioni. Le teorie di Dalì, riprese e confermate da Lacan e che Dalì rifaceva proprie nello scritto succitato, con un'investitura psichiatrica ufficiale, contraddicevano o, almeno, precisavano le interpretazioni che Freud aveva fornito del fenomeno della paranoia. La lettura dell'articolo da parte dello scienziato viennese sarebbe stato probabilmente foriera di sviluppi fecondi che possiamo solo ipotizzare, e Dalì avrebbe costituito un *trait d'union* diretto tra il padre della psicanalisi e quello che

¹⁷ Ibid., pag.267.

era destinato a diventare forse il suo più geniale esegeta e continuatore, così come il quadro *Le metamorfosi di Narciso* costituiva una sorprendente vera e propria anticipazione pittorica di un tema che il giovane Lacan stava contemporaneamente elaborando, quello dello "stadio dello specchio", a partire dalla nozione freudiana di Narcisismo, per iscriverlo definitivamente nella storia del sapere psicanalitico.

Freud, però, non consentì alle aspettative dell'artista.

« Prima di lasciarlo, volli dargli una rivista che aveva pubblicato un mio articolo sulla paranoia e la aprii alla pagina dove si iniziava il mio testo, pregandolo di leggerlo se gli restava un attimo di tempo. Freud continuava a fissarmi senza occuparsi momentaneamente della mia rivista ed io, sempre sperando di provocare il suo interesse, spiegai che non si trattava di una divagazione surrealista, ma di un articolo veramente scientifico e ne ripetei il titolo, sottolineandolo col dito. La sua indifferenza restò imperturbabile e la mia voce ne divenne involontariamente stridula e sempre più insistente. Allora continuando a fissarmi con un'intensità che sembrava riassumere tutta la sua forza, Freud esclamò, volgendosi a Stefan Zweig: « Non ho mai visto un esemplare altrettanto tipico di spagnolo, che fanatico! »¹⁹.

Certo, l'atteggiamento dello psicanalista viennese appare pervaso da una certa superficialità e da una buona dose di supponente pregiudizio, sebbene egli scrivesse il giorno successivo all'incontro a Zweig: «Devo ringraziarvi per la visita di ieri. Fino ad ora ero incline a considerare i surrealisti -che sembrano avermi adottato come loro santo patrono- come folli al cento per cento [...] Questo giovanotto spagnolo, con i suoi occhi ingenui e fanatici e l'indubbia perfezione della sua tecnica pittorica, mi ha suggerito una differente valutazione.»²⁰. Ma, al di là della proprie personali predilezioni estetiche, il sostanziale disinteresse di Freud nei confronti dell'arte daliniana (e, in generale, di quella surrealista), originava proprio dall'eccessivo grado di consapevolezza con cui quegli artefici ostentavano nelle loro opere l'inconscio e la sua misteriosa, fuorviante sintassi. Egli si rendeva conto che vi era forse un maggior tasso di contenuti inconsci inconsapevoli nelle opere d'arte prodotte prima dell'avvento della psicanalisi, o comunque, da artisti e letterati non troppo ferrati sulle scoperte di quest'ultima a livello

¹⁸ Salvado Dalì, *Vita segreta*, op.cit., pag.38.

¹⁹ Ibid., pagg.38-39.

teorico. La conoscenza a priori dei meccanismi inconsci finisce infatti per condizionare l'espressione dei contenuti latenti, e per aggirare la censura, inficiando così il lavoro d'interpretazione psicanalitica, di fatto già compiuto, ma difettosamente, perché per mezzo di un accomodamento intrasoggettivo, da colui che pretende di esprimersi senza l'intervento di alcuna istanza inibitrice. Del resto, come afferma David Lomas, «anche Breton nutriva delle riserve sullo smodato ricorso alla psicanalisi da parte di Dalì [...] l'artista o il poeta non dovrebbero arrogarsi la censura inconscia, perché la creazione poetica prende vita nelle trasmutazioni che investono i desideri inconsci nel percorso che essi intraprendono per rivelarsi alla coscienza. Un certo grado di inconsapevolezza, dunque, è preferibile alla iper-lucidità di Dalì.»²¹.

In conclusione, Freud si rendeva conto della problematicità di applicare la propria analisi a testimonianze che già erano, in partenza, fortemente informate dei presupposti della medesima, dell'incongruenza di affrontare con i propri strumenti immagini come quelle di Dalì, prodotte da un soggetto che era compenetrato con i concetti psicanalitici quanto l'interprete che avrebbe dovuto sciogliere l'enigma che esse ponevano; immagini che, nel momento in cui pretendevano di inscenare, persino esibizionisticamente, contenuti inconsci, rivelavano in realtà un forte controllo concettuale e formale, e dal quale, del resto, paradossalmente, derivavano il loro statuto di capolavori.

Da ultimo, Freud era rimasto certamente perplesso, se non infastidito, dagli atteggiamenti megalomani e divistici di Dalì, dalla sua sfrontata *clownerie*, che costituisce sempre la sigla, e al tempo stesso il limite, della sua personalità e della sua arte. Dalì, anche nel corso di quell'incontro così fondamentale, non poté rinunciare a quei manierismi comportamentali, in senso psicanalitico, a quei travestimenti in cui celava, e mostrava celandola, la propria anima. Il dramma di Narciso che si disegna

²⁰ Meredith Eterington Smith, *Dalì*, op.cit., pag.269.

nella tela che lo aveva accompagnato nella visita a quel padre putativo e simbolico che era Sigmund Freud, sarebbe sempre stato anche il suo dramma: la tensione verso un Io ideale alienante e fittizio, alla ricerca di un impossibile ricongiungimento con la propria immagine, la sempre mancata coincidenza dell'Io con se stesso. Così, giunto ormai alla vecchiaia, nel 1975, l'artista confessa a Bosquet, dopo aver citato la reboante frase che apriva la *Vita segreta*: « A tre anni volevo essere cuoco. A cinque anni, volevo già essere Napoleone. La mia ambizione non ha fatto che crescere, e ora, la mia ambizione è di divenire Salvador Dalì, nient'altro. E' d'altronde molto difficile, perché Salvador Dalì, man mano che mi avvicino, si allontana da me.»²².

La scissione dell'Io nel delirio psicotico

Prima di procedere all'analisi dettagliata del motivo dello smembramento corporeo nella produzione pittorica daliniana attraverso alcuni dei suoi esempi più eclatanti, vogliamo qui brevemente ricordare come anche questa fantasia inconscia di dissociazione anatomica costituisce nella pratica clinica un elemento fortemente ricorrente nell'esperienza dei pazienti affetti da psicosi, in particolare negli schizofrenici, in modo analogo a quanto accadeva con il delirio di scioglimento del mondo reale e d'invasamento dell'Io da parte dell'oggetto, che abbiamo affrontato nel primo capitolo della nostra trattazione.

²¹ Dawn Ades, a cura di, *Dalì*, Bompiani, Milano, 2004, pag.435.

²² Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalì*, Éditions du Rocher, Monaco, 2000, pag.132, in francese, traduzione mia.

Riappellandoci alla contiguità che corre tra le due psicosi più gravi, la paranoia e la schizofrenia, appunto, possiamo ancora ricorrere alle parole di Gaetano Benedetti, quando lo psichiatra afferma:

«Il paziente ci dice di sentire come se il suo Io si rompesse in due, tre pezzi; come se esso fosse bucato, traforato, come se qualcuno avesse «sparato attraverso di esso».

Dentro , «ogni cosa è fuori posto», e «in continuo spostamento»; talora il paziente ci parla come se queste cose fossero concrete, pezzi, organi del suo corpo».²³

Dunque, la scissione, la separazione delle istanze psichiche che lo schizofrenico patisce a livello metapsicologico, si rovescia in fantasie deliranti di effettiva dissezione anatomica, di squartamento, di svuotamento del proprio organismo. Continua l'autore:

«La destrutturazione dell'Io viene avvertita spesso dal paziente come una dissoluzione di parti che dovrebbero stare insieme, come una perdita del «posto», della gerarchia topografica; un aprirsi di vuoti entro la psiche [...]

Questo vissuto viene proiettato sul mondo esterno, viene realizzato dal paziente in una sua non-appartenenza allo spazio reale, in una deformazione delle proporzioni del corpo e degli oggetti. Talora lo spazio circostante diviene enorme, il corpo è piccolo e sparisce».²⁴

Se ci soffermiamo a rileggere la casistica del contenuto formale dei deliri illustrata dallo psichiatra, ci accorgeremo con sorpresa di come essa trovi fedelmente una rappresentazione nell'opera di Dalí: nel dispiegarsi del suo catalogo, essa annovera immagini di disintegrazione corporea in ben più dei due-tre pezzi immaginati dai pazienti schizofrenici, soprattutto nei quadri del periodo atomico che tratteremo più avanti; figure erose all'interno da profonde cavità –con riferimenti iconografici alle sculture di Moore e, ancor prima, all'onnipresente Giorgio De Chirico, e al manichino seduto e bucato del suo celeberrimo *Le muse inquietanti*; sovradimensionamento degli organi in preda a scandalose “erezioni”; infine, sparute silhouettes, dalle proporzioni minuscole, che si aggirano attonite in spazi enormi, sul punto di essere quasi cancellate

²³ Gaetano Benedetti, *Alienazione e personazione nella psicoterapia della malattia mentale*, op.cit., pag.29.

²⁴ Ibid., pagg.30-31.

da quelli, presenze antropomorfe residue in panorami enfaticamente dilatati che, partendo dai precisi connotati delle coste catalane, e dalla loro straziante luce meridiana, assumono le risonanze infinite e indistinte degli orizzonti della psiche.

Esempi di smembramento corporeo: raffigurazione di parti del corpo separate

E' certamente complesso tentare di rintracciare, all'interno della produzione pittorica daliniana, una sorta di casistica delle modalità in cui il tema dello smembramento corporeo viene affrontato di volta in volta dal pittore catalano, accostando tra loro quadri che sembrano presentare analoghe modalità espressive, in relazione a particolari aspetti delle dinamiche psichiche, comunque regressive, che lo determinano.

Nell'ampio catalogo delle tele daliniane, a partire dai dirompenti esordi in cui ancora non si erano nettamente precisati i rapporti tra il pittore e il gruppo surrealista parigino, fino alle ultime prove, in cui il proposito di restaurazione dell'ideale classico si ripiega nelle forme del citazionismo, è possibile rintracciare un vasto campionario di variazioni sul tema del "corpo in pezzi", che si configura alternativamente come rappresentazione di parti isolate dalla compagine dell'organismo, con corpi acefali o viceversa, con teste staccate dai corpi; improvviso sovradimensionamento di alcune membra, e loro allungamento in prominenze falliche; ablazione delle labbra dalla faccia; raffigurazione del corpo che esplode o che viene ridotto ad una gravitazione di particole atomiche; apertura di fori all'interno del torso o della schiena; visualizzazione degli organi interni per effetto dello scorticamento della pelle, eccetera. E per ognuna di queste più o meno crudeli dissezioni anatomiche, potremmo indicare un particolare fenomeno psichico che sembra in un dato momento affermarsi con maggior evidenza nella psiche dell'autore,

come il sovrainvestimento libidico degli organi, la perversione feticista, quella voyeuristica, l'aggressività distruttiva, l'ossessione alimentare di incorporazione; rammentando però sempre, comunque, come tutti quei fenomeni coesistano simultaneamente in un inestricabile impasto pulsionale che innalza i suoi fantasmi e ne afferma la potenza al di qua dell'istanza dell'Io e dello schema corporeo razionale.

Il quadro *Cenicitas* (Fig.8), dipinto nel 1927, ma probabilmente ritoccato l'anno successivo, e che reca come sottotitolo *Forze estive e Nascita di Venere*, appartiene a quel gruppo di opere realizzate tra il primo soggiorno a Parigi nel 1926, durante il quale Dalì fece visita a Picasso, e il secondo viaggio nella capitale francese nel 1929, segnato dall'incontro del pittore con Juan Mirò, che lo introdusse appunto nel gruppo surrealista guidato da André Breton. Nei quadri dipinti in questi anni, il pittore comincia a manifestare le sue straordinarie e sconvolgenti capacità immaginative in direzione ormai decisamente surrealista, dopo la prima, pur brillante stagione, le cui prove oscillavano tra una pittura vicina al Novecento italiano di *Valori plastici*, e all'opposto, la ripresa di moduli cubo-futuristi. *Cenicitas* mostra, invece, nel suo impianto compositivo, con le forme che fluttuano in uno spazio quasi bidimensionale come organismi monocellulari, il preciso riferimento alle opere di Mirò, il pittore catalano all'epoca già molto affermato, che in questa fase sembra pertanto sostituire la propria influenza su Salvador appena ventitreenne a quella esercitata in precedenza da Picasso. Figure elementari, selezionate secondo quella spiccata propensione per il macabro e lo scatologico che diverrà una delle cifre distintive della pittura daliniana, si accampano tra cielo e piano, divisi da una netta linea d'orizzonte: tra queste riconosciamo cadaveri di uccelli (interpretabili anche, all'opposto, come embrioni); misteriose costruzioni che impilano zampe di gallina, piume e uova; residui filamentosi di materia organica; asini putrefatti, vera ossessione, questi ultimi, dei tardi anni Venti, tanto che ispireranno il titolo

dell'omonimo, fondamentale scritto apparso nel 1930 sulle pagine de *La révolution surréaliste*, nonché una delle sequenze più assurde e celebri di *Un chien andalou*, il provocatorio film d'avanguardia girato nel 1929 dal pittore assieme al grande cineasta Louis Buñuel. E soprattutto, caratterizzano la tela lacerti e apparizioni frammentarie del corpo umano, dal tronco femminile acefalo che posa in basso a sinistra, a quello volto di spalle, mollemente appoggiato su un fianco, da cui zampillano due rivoli di sangue, alla testa di profilo speculare all'altra di prospetto con gli occhi chiusi, in cui sono da individuare i ritratti rispettivamente del pittore e del suo amico Federico García Lorca, ai seni ossessivamente ripetuti, alla mano che viene metamorfosata nelle forme dei genitali maschili; per giungere a quello che è il protagonista del quadro e a cui il sottotitolo si riferisce: la grande forma rosa carne che si solleva, come risvegliandosi, dal piano verso il cielo, in cui si riconosce un torso umano, circondato in alto da virgole di colore che prendono la forma di curiosi peduncoli, quasi si trattasse di un protozoo cigliato. E' questa massa pressoché informe, su cui a stento si disegnano l'ombelico e il costato, Venere nascente dalle acque, o piuttosto, da un uovo, a giudicare dal gran numero di elementi presenti nell'opera riconducibili proprio al mondo degli uccelli, figura che fa qui nuovamente la sua comparsa dopo le belle tele cubiste e che tornerà come prototipo più o meno inconscio, sovrapponendosi all'immagine delle leonardesca Galatea, in molti capolavori del periodo atomico; quando, dunque, nella seconda metà della sua carriera Dalí tornerà con insistenza su questo tema mitico, sottolineerà l'equivalenza tra la nascita dalla acque e quella dall'uovo, intitolando un quadro del '56 con una donna che sorge dal mare come la dea della bellezza *Chair de poule rinocérontique*, ovvero, letteralmente, *Carne di gallina rinocerontica*, con un gioco di parole che scioglieremo più avanti, ma che in effetti conferma la sacralità dell'uovo e quella della conchiglia come attributi di una personale, sincretica divinità femminile. In

Cenicitas l'episodio mitico è rappresentato come elemento germinale in cui la materia è ricondotta alla sua essenza biologica elementare; ma a questa regressione ad una fase principiante, corrisponde un'analogia regressione psichica: così, il corpo di Venere non solo non è completo della testa e degli arti, come un embrione nato prematuramente, ma non possiede nemmeno tratti tipici di una differenziazione sessuale: è un corpo né maschile né femminile, oppure maschile e femminile insieme, asessuato o bisessuale, ermafrodito, dunque, come spesso, secondo la teoria freudiana, il corpo appare nelle manifestazioni psichiche che cadono nel dominio del "processo primario".

L'ambito delle produzioni dell'inconscio, come rivela pienamente il fenomeno della condensazione, è sostanzialmente regolato non da processi di separazione ed opposizione, come il pensiero cosciente e razionale, ma di unione identificante, di coincidenza dei contrari; nelle sue produzioni non regna la congiunzione disgiuntiva "o", ma quella copulativa "e". E se il pensiero inconscio, regredendo ad una fase anteriore alla formazione dell'istanza dell'Io, abbatte la barriera che distingue il soggetto dalla realtà che lo circonda, l'individuo dall'Altro, percependo entrambi come unità ininterrotta, allora, ancor meno, esso sarà in grado di cogliere le differenziazioni sessuali. Nel dominio del processo primario il corpo non solo è, lacanianamente, "in pezzi", ma qualora possa essere percepito come soggetto integro e differenziato, appare con le caratteristiche anatomiche più evidenti di entrambi i sessi, riportando alla luce quella «struttura originariamente bisessuale, che nel caso dell'evoluzione si è mutata fino alla monosessualità con scarsi residui del sesso atrofizzato»²⁵. La fantasia primaria della bisessualità, che sul piano dell'inconscio collettivo si proietta nella figura mitica dell'Ermafrodito, non sarebbe che il corrispettivo psichico della compresenza dei due sessi attestata dai dati dell'anatomia e dell'embriologia, per cui, secondo Freud, « Un

certo grado di ermafroditismo anatomico [...] è proprio della normalità; in nessun individuo di normale formazione maschile o femminile mancano le tracce dell'apparato dell'altro sesso»²⁶.

Nel quadro che stiamo analizzando, Dalì raffigura a destra, ai piedi della "Venere nascente", una testa che posa dormendo sull'orizzonte, in cui alle lunghe ciglia e alla bocca carnosa di carattere femminile, si accompagna una vistosa peluria maschile sulle guance e sul collo: l'attività onirica durante la fase di sonno permette cioè al sognatore di percepirsi come ermafrodito inconscio. Il fatto poi che la testa in questione, ritratta anche in precedenti quadri, rappresenti il grande poeta García Lorca, unito a Salvador Dalì da un'amicizia viscerale che non si trasformò forse in una vera e propria relazione amorosa per l'im maturità psico-sessuale del pittore, a quell'epoca (come d'altronde in seguito) chiuso in una personalità infantile, "perversamente polimorfa", per dirla con Freud, e dunque, incapace di determinare delle scelte affettive definite, comunque orientate, avvalorerebbe l'immagine come raffigurazione ermafrodita, laddove l'omosessualità del personaggio ritratto fosse considerata come affioramento di tratti femminili e, quindi, come commistione dei due sessi. Ancora, notiamo che la testa è attraversata da una netta linea che la divide longitudinalmente in due, e il suo lato destro mostra in esoscopia il sistema circolatorio della corteccia cerebrale, come peraltro avviene sulla nuca dell'altra testa, dall'espressione esaltata e con gli occhi fuori dalle orbite, sulla cui guancia si disegnano dei seni, in cui Dalì ha raffigurato se stesso; e la contrapposizione tra il proprio ritratto, paurosamente febbricitante, e quello serenamente abbandonato al sonno di García Lorca rivelerebbe la coscienza della differenza insanabile tra la personalità del poeta amato, placidamente risolto nella sua diversità ed

²⁵ Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *Opere*, vol. IV, Boringhieri, Torino, 1974, pag.457.

²⁶ *Ibid*, pag.457.

eccezionalità sessuale e intellettuale, e la propria, dilaniata da fantasie di esibita affermazione virile di successo da un lato, dall'altro dal terrore di essere impotente e prossimo alla più cupa pazzia. Ad ogni modo la testa ermafrodita di Lorca, che assieme all'asino putrefatto, ai brandelli del corpo femminile, ai misteriosi assemblaggi di forme geometriche vagamente ispirati a quelli delle tele di Giorgio De Chirico, come si possono ammirare, ad esempio, ne *Il grande metafisico*, caratterizzavano anche il celebre quadro, quasi contemporaneo, *Il sangue è più dolce del miele*, del 1927, costituisce la trascrizione grafica della struttura biologica del cervello, diviso in un emisfero destro razionale, ed uno sinistro irrazionale, che Freud aveva riproposto ad un livello metapsichico attraverso l'individuazione delle due istanze contrapposte della Coscienza e dell'Inconscio prima, poi, nella seconda definitiva topica, esposta nell'omonimo saggio del 1923, dell'"Io" e dell'"Es".

La separazione patologica tra inconscio e razionalità, tra principio di piacere e principio di realtà, attuata dalla perdita della funzione dell'Io come mediatore dei due sistemi, e che ha provocato il manifestarsi dei fantasmi inconsci (il corpo in pezzi, quello ermafrodito, quello asessuato), sarà più volte visualizzata da Dalì sotto forma di elementi irriducibili, la materia metamorfica debordante e collosa da una parte, i rigidi strumenti di misurazione e contenimento dall'altra: in *Cenicitas*, così come la testa dormiente sulla linea di orizzonte, prodotta dall'attività onirica o dal delirio paranoico, è accostata ad un righello, simbolo di misurazione matematica e razionale, una piramide nell'angolo in alto a sinistra, dai vertici segnati da lettere greche come nelle dimostrazioni geometriche, sembra appunto cercare di ordinare l'apparizione delle immagini irrazionali che nel quadro proliferano al di sotto di essa.

Voyeurismo, feticismo e aggressività.

L'accostamento, si direbbe quasi la competizione, tra una realtà inafferrabile perché in continua metamorfosi per effetto delle pulsioni segrete che la attraversano, e gli strumenti razionali che inutilmente cercano di darle ordine e misura trovano una straordinaria espressione in un oggetto-feticcio della pittura daliniana, che ricorre in numerosi quadri a partire dagli anni '30: la stampella. Dal rigido profilo rettilineo, disposta quasi ad angolo retto rispetto al piano, essa appare come il residuo materiale di un ideale asse cartesiano che invano cerca di inquadrare e sostenere una materia pronta a disciogliersi per assumere incessantemente una nuova forma.

Pensiamo alla *Giraffa in fiamme* (Fig.9) del 1936-'37: una figura femminile allungata contro un cielo cobalto dalla luminosità serotina che proietta sul terreno desertico ombre ancor più lunghe, si contorce drammaticamente -e/o voluttuosamente- come per far crollare l'impalcatura di grucce che la tiene sollevata. Il busto, al di sotto del seno, e la slanciatissima gamba sono squarciati da cassetti che dolorosamente si aprono, a simboleggiare le pulsioni nascoste che vengono alla luce come impasto affettivo ambivalente, come presenza simultanea di piacere e dolore, di amore e morte.

Del resto l'atteggiarsi della figura sembra ambigualmente risolversi, pur nell'espressione di una dolorosa tensione, nella posa decorativa di una *mannequin* dell'alta moda degli anni Trenta. La sua torsione, come quella delle analoghe protagoniste di quadri come *Donna con testa di rose* (1935), *Spagna* (1936-'38) e *Mobile antropomorfo* (1936) sembrano infatti dipendere, non meno che dagli illustri precedenti "alti" della pittura manierista, con le loro allungate anatomie serpentine, dalle foto delle modelle Decò, slanciate e flessuose, ma dalla gestualità nervosamente spigolosa, che in quegli anni costituivano il modello estetico femminile di riferimento,

riprodotto nelle fotografie di celebri riviste di moda, quali *Harper's Bazaar*, *Vogue* e *Flair*, con le quali Dalì collaborò non a caso più volte. Il genio catalano, anticipando una tendenza poi divenuta comune a molti artisti, quella cioè di porre la propria creatività al servizio della arti applicate su scala industriale, non esitò infatti ad accostarsi all'ambito dell'alta moda, stringendo durature amicizie con due delle sue più importanti rappresentati di quegli anni: Coco Chanel, di cui fu più volte ospite nelle sue residenze (come "La Pausa", a Roquebrune), e Elsa Schiapparelli, per la quale realizzò ironiche creazioni, divenute presto celebri e richieste, quali l'abito con la stampa di un'aragosta, quello con il tessuto che imitava degli strappi dipinti, e soprattutto il cappello a forma di scarpa femminile capovolta.

«Nella Pargi degli anni Trenta la moda era strettamente legata ai movimenti artistici, soprattutto perché i mecenati erano ricchi e tendevano a vestirsi dai creatori di moda; e questi ultimi, in particolare Chanel e Schiapparelli, divennero a loro volta patroni delle arti: così la moda prese a riflettere le tendenze dell'avanguardia, anzi a divulgarle per prima. La Schiapparelli, donna di notevole creatività, instaurò un dialogo tra pittura e moda utilizzando artisti per disegnare accessori, tessuti stampati e anche abiti, con grande invidia di Chanel, che la seguì subito a ruota. Dalì comprese nel profondo tale processo di simbiosi, e ampliò il suo interesse nel campo della creazione di moda fino a realizzarlo in concreto.»²⁷.

Dalì peraltro, in virtù della propria dirompente e spregiudicata capacità inventiva e associativa che lo portava ad accostare e compenetrare materiali di ordine e provenienza assolutamente eterogenei, sovrainveste talvolta il dominio superficiale, necessariamente e magnificamente superficiale, della moda di motivazioni culturali di natura persino matematica e algebrica. Il testo *Il Surrealismo spettrale dell'eterno femminile preraffaellita* apparso sul numero 8 di *Minotaure* nel 1935, dedicato alla celebrazione delle forme delle donne e degli abiti da quelle indossati, dipinte da Dante Gabriele Rossetti e dai suoi compagni, scomoda infatti le nozioni di curva geodetica e catenaria, nel tentativo, costante per l'autore, di individuare nel fenomeno imponderabile della bellezza e del desiderio quasi un spiegazione algebrica oggettiva; quel tentativo, come

²⁷ Meredith Etherington Smith, *Dalì*, op.cit., pag.260.

sarà illustrato nel capitolo seguente, porterà negli anni successivi Dalì ad appuntare la propria attenzione sulla spirale logaritmica, sulle curve elicoidali degli acidi nucleici, sulla geometria dei frattali, alla ricerca di diagrammi energetici morfologici che organizzino secondo una norma armonica assoluta la materia e il suo movimento generativo. Così, il pittore, nello scritto appena citato, dopo aver ricordato le «belle luminose di Rossetti [...] necessariamente spettrali rivestite dalla rete «geodetica» dei muscoli e dalle «catenarie» delle vesti traslucide e lunari»²⁸, le belle preraffaellite che «ci invitano a rientrare con tutta la nostra vita nelle profondità viscerali dell'anima estetica e delle geometrie sanguinarie»²⁹, conclude le sue righe con una divagazione generale sulla moda e sull'anatomia, che la moda rivela ed esalta:

«Nell'arte dell'abbigliamento, soprattutto dell'abbigliamento femminile, le geodetiche hanno una parte più importante, una parte imperiosa, condizionata da quella che si chiama armatura di un tessuto. L'arte stessa del tessuto è imparentata con un branca della matematica superiore.

Passando dall'abito al muscolo, abbiamo dei nuovi esempi di geodetiche. Passando dai muscoli alle ossa, dalla superficie al volume incontriamo le «le linee di inviluppo di pressione e di tensione».³⁰

Questa gravitazione dell'artista intorno ai domini dell'eleganza e dei rigorosi codici del bello sociale si sposava a soggettive predilezioni estetiche di prototipi femminili, altrettanto cogenti e selettive, tanto da configurarsi come feticistiche e, quindi, perverse. Nell'anatomia della donna ideale, Dalì prediligeva particolarmente la struttura scheletrica, soprattutto le ossa della cintura pelvica: quest'interesse si sarebbe manifestato precocemente, già in età infantile, se l'autore, nella *Vita segreta*, rievoca la fantomatica figura di Dullita, bambina che lo aveva fatto per la prima volta innamorare, senza peraltro che il futuro artista fosse mai riuscito a conoscerla, affermando: «aveva un vitino così sottile che ad ogni passo ondulava inverosimilmente, temevo di vederla

²⁸ Salvador Dalì, *Il surrealismo spettrale dell'eterno femminile preraffaellita* (1935) in *Si*, op.cit., pag. 290.

²⁹ Ibid., pag. 290.

³⁰ Ibid., pag. 292.

spezzarsi in due»³¹. E l'attrazione per questo particolare si sarebbe manifestata anche in seguito, nella giovinezza, per radicarsi definitivamente nella libido del pittore: « un solo particolare è importantissimo: la conformazione delle anche deve essere tale da far sporgere, irrevocabilmente e aggressivamente le ossa. Ossa puntute, sotto qualsiasi abito: sempre presenti, indimenticabili.»³².

D'altronde, il feticismo dell'artista nei confronti di questi dettagli anatomici, con tutta la carica di aggressiva riduzione dell'altro ai propri desideri che lo sottende, sono il parallelo in ambito soggettivo di una corrispettiva tendenza impositiva formalizzante di cui proprio la moda si fa interprete e strumento a livello sociale e collettivo, mediante quella che Lacan definisce, con efficacissima espressione, "arbitrarietà procustea". Nella relazione *L'aggressività in psicanalisi*, del 1948, lo psicanalista francese, illustrando degli esempi di dislocazione corporea in cui si manifesterebbe l'intenzione di aggressione e annientamento dell'altro, dopo aver citato quali indici di quell'intenzione «le immagini di castrazione, evirazione, mutilazione, smembramento, dislocazione, sventramento, divoramento, esplosione del corpo, in breve le *imago* che personalmente ho riunito sotto al voce, che sembra loro strutturale, di *imago del corpo in frammenti*»³³, ricorda anche, quali agenti di tale castrazione

«la generalità di una serie di pratiche sociali, dai riti del tatuaggio, dell'incisione, della circoncisione nelle società primitive, fino a quella che potremmo chiamare arbitrarietà procustea della moda, in quanto smentisce, nelle società avanzate quel rispetto delle forme naturali del corpo umano la cui idea nella cultura è tardiva.»³⁴.

Assecondando il suo feticismo, Salvador Dalì nel quadro in questione, come in molte altre prove pittoriche, non esita a far contorcere sadicamente le sue figure, fin quasi al punto di spezzarle sulla vita, con l'obiettivo di far emergere, di rendere affiorante e visibile, letteralmente, l'oggetto dei suoi desideri. Ma in fondo, tutta la pittura di Dalì,

³¹ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op.cit., pag.72.

³² Ibid., pag.174.

per quella ostinazione nel far vedere ciò che è nascosto, segreto, inguardabile, per quella volontà di visualizzare l'osceno (nel senso etimologico di "ciò che è fuori scena"), quindi il rimosso, passando dalle gamme dell'orrido e dello scatologico a quelle del sublime e dell'ineffabile, non è forse un trionfale, stupefacente, sadomasochistico monumento al proprio insaziabile voyeurismo?

Nella *Giraffa in fiamme* la tensione del personaggio in primo piano, è ripetuta come in un'eco e in un *climax* del dolore, dall'analoga figura a destra, collocata più indietro, dove il senso di drammatico equilibrio precario giunge al parossismo, perché ogni stampella poggia sulla protuberanza sottostante, conficcata nella schiena, per concludersi più lontano, sull'altro lato del quadro, con l'inquietante immagine della giraffa dal dorso in fiamme. D'altronde, siamo nel 1937, e la Spagna è dilaniata dalla guerra civile: la tragedia della storia oggettiva la distruttiva aggressività che incendia l'orizzonte della psiche.

Se per l'opera precedentemente analizzata possiamo ipotizzare solo una sotterranea allusione, il tema della Guerra Civile spagnola si dipana in tutta la sua drammatica evidenza, a partire dal titolo, in *Costruzione molle con fagioli bolliti* (Fig.10) tela del 1936 che Dalì, già sulle pagine di *Minotaure* del 15 luglio di quell'anno, dove veniva riprodotta, e poi in occasione di una successiva mostra l'anno seguente, aveva fornito del sottotitolo *Premonizione di guerra civile*. Da allora l'opera, di sconvolgente drammaticità appena contraddetta dalla presenza di elementi di divagazione intorno al tema nutritivo, è stata sempre considerata come una sorta di *Guernica* daliniana, con riferimento al monumentale capolavoro di Picasso dipinto l'anno successivo. In realtà le due opere appaiono nettamente distinte, in rapporto alle diverse, inconciliabili

³³ Jacques Lacan, *L'aggressività in psicoanalisi* (1948) in *Scritti*, op. cit., vol.I, pag.98.

personalità dei loro autori, al loro grado di impegno politico, alle diverse motivazioni che le avevano prodotte.

«Nel corso dei decenni *Guernica* e *Costruzione molle con fagioli bolliti* sono assunte a icone universali della condanna dell'odio tra gli uomini e delle atrocità della guerra. Ma tra le due opere ci sono delle differenze fondamentali. Picasso, che si era apertamente schierato con i repubblicani e con il loro tentativo di resistere all'insurrezione armata dei nazionalisti, ha voluto denunciare apertamente l'orribile carneficina inflitta alla città basca di Guernica dal bombardamento delle forze naziste accorse a sostegno del generale Franco. Il messaggio di Dalì, invece, è molto più ambiguo e apolitico, poiché riflette la sua concezione della guerra civile spagnola quale "fenomeno di storia naturale", un avvenimento inevitabile che coinvolge forse istintuali, piuttosto che un evento politico di portata internazionale.»³⁵.

Guernica è uno straziante, partecipato manifesto di denuncia civile, che, pur trascendendo, come tutti i capolavori, il dato storico che l'ha originato, amplificandosi in un grido di dolore universale, rimanda costantemente a quel dato, stabilendo ruoli e responsabilità tra le parti politiche in causa; *Costruzione molle*, invece, è un raccapricciante monumento allo smembramento corporeo in cui emerge non tanto l'ambiguità politica del suo autore (o la sua equidistanza), quanto piuttosto la sua delirante ambivalenza affettiva rispetto alla violenza, registrata da un lato con sconcertato orrore, dall'altro quasi con ammirato gusto del sublime per la portata colossale della carneficina. A conferma di ciò, basta leggere la descrizione del quadro fornita dallo stesso artista nella *Vita segreta*, dove la chiusa ironica contraddice sorprendentemente la cronaca immediatamente precedente del lungo pericoloso viaggio che Dalì e Gala effettuarono in auto per raggiungere da Barcellona il confine con la Francia, scontrandosi con le prime avvisaglie dell'imminente, violenta anarchia:

«Tornato a Parigi, dipinsi un grande quadro intitolato "Presentimento della guerra civile". V'era un grande corpo trafitto da mostruose escrescenze di gambe e di braccia, avvinte in modo di autostrangolamento. Quale sfondo a tanta carne divorata da catastrofi biologiche e narcisistiche, scelsi un paesaggio geologico, vanamente sconvolto durante migliaia di anni da drammi tellurici. Abbellii la mollezza della massa carnosa con alcuni fagioli lessi, perché non si poteva neppure immaginare di

³⁴ Ibid., pag.99.

³⁵ Dawn Ades, a cura di, *Dalì*, op.cit., pag.262.

inghiottire tanta carne senza la presenza (scarsamente suggestiva, lo ammetto), di un malinconico e familiare contorno.»³⁶.

In effetti, nella tela vediamo innalzarsi un assurdo e improbabile affastellamento di membra umane, dove un primo lacerto superiore è costituito da una testa dai capelli scarmigliati, ripiegata in una smorfia, non sappiamo se di piacere o di dolore, con i muscoli del collo fortemente enfatizzati, che poggia su un elemento obliquo, allungato a sinistra in una scheletrica gamba ripiegata, a destra in un seno, mentre un secondo lacerto inferiore dà origine a destra a due braccia dalle mani nodose, a sinistra ad un ammasso informe di carne, sulla cui estremità è adagiata una lingua, e terminante con un piede grottescamente deformato. In questa ributtante costruzione, il particolare che balza maggiormente agli occhi dell'osservatore è proprio il seno, violentemente spremuto dalla mano sottostante, anche per il contrasto tra la sua fluidità levigata e l'aspetto legnoso e orrendamente calloso della mano che lo stringe, secondo un'alternanza di lembi di pelle liscia e scabra, che ritma tutta la figura e la fa apparire ancora più dilaniata e incongruente. Un cielo nuvoloso si estende sul paesaggio desertico, in cui, sulla destra appare una piccola figura maschile di profilo, fedelmente ripresa dall'opera del 1936 *Il farmacista dell'Empordà non cerca assolutamente niente*, a sua volta tratta dall'illustrazione di una rivista scientifica, in cui un medico, precisamente il dottor Victor Eisenmenger, era intento a mostrare il funzionamento di una macchina per il massaggio cardiaco di sua invenzione. Nell'opera che stiamo analizzando, invece, «il medico ispeziona il paesaggio devastato e le interiora putrescenti con distacco clinico, lo stesso distacco cui aspirava Dalì nell'analisi pseudoscientifica del suo Paese che scivolava inesorabilmente in una lotta fratricida.»³⁷. Completano l'opera gli assurdi fagioli bolliti che si dispongono sul terreno, in primo

³⁶ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op.cit., pagg.314-315.

piano al centro e che, come abbiamo già accennato, introducano nel quadro la tematica alimentare, vera ossessione daliniana e testimonianza patente delle sue tendenze regressive alla "fase orale" di freudiana memoria. Ma a questo tema potrebbe alludere anche il comodino disposto immediatamente sopra i fagioli che sembra costituire il punto di appoggio dell'intero assemblaggio mostruoso, dal momento che esso è raffigurato in forme molto simili nel quadro del 1934 *Svezzamento del mobile alimento*, in cui la tematica nutritiva, esplicitata dal titolo, è suggerita dalla figura femminile seduta di spalle, in cui Dalì ha rappresentato la sua balia, fissatasi nella sua memoria soprattutto per la sua schiena grassa e "appetitosa", per il futuro genio, già perversamente polimorfo.

La stampella è elemento chiave anche di un altro capolavoro daliniano, *Il sonno* (Fig.11) dello stesso anno del precedente; l'opera, che appare riprodotta sul numero 10 della rivista *Minotaure*, appunto nel 1937, a pag.26, segnando l'ultima collaborazione di Dalì alla pubblicazione, è accompagnata da una didascalia che recita:

«Il sonno è un autentico mostro "crisalitico", le cui morfologia e nostalgia sono appoggiate su 11 stampelle principali, ugualmente "crisalitiche", da studiare separatamente. E' sufficiente che un labbro trovi il suo appoggio esatto in un angolo dell'orecchio o che il mignolo del piede s'impigli impercettibilmente in una piega del lenzuolo perché il sonno ci stringa con tutte le sue forze.»³⁸.

L'epifania del sonno è dunque quella di una poderosa, debordante, liquida testa, sorretta a stento da undici grucce, che sulla destra assume la forma di un lembo di tessuto, casualmente drappeggiato sul sostegno sottostante: come accadeva per le testa ermafrodita di *Cenicitas* e per quella del *Grande masturbatore*, anche qui l'attività onirica permette al sognatore di percepirsi come "corpo in pezzi", anzi, di ridursi, eliminando tutto il resto dell'estensione corporea, alla sola testa, evidentemente oggetto,

³⁷ Dawn Ades, a cura di, *Dalì*, op.cit., Pag.262.

³⁸ Salvador Dalì, *Minotaure* n.10, pag.26, Parigi, 1937.

nel momento del sogno, di un esclusivo sovrainvestimento libidico inconscio. E questa testa, peraltro, assume poi l'aspetto di un drappo di stoffa, per effetto dello scorrimento metonimico sui significanti inconsci da parte della libido, resa libera dal temporaneo passaggio al dominio del processo primario che il sogno attua, e che consente il trascorrere delle forme l'una nell'altra, l'incessante metamorfosi delle cose.

Sullo sfondo appaiono, a destra, una veduta di Cadaqués, sottoposta però ad una semplificazione volumetrica di gusto cubista, che la rende simile ad una rocca favolosa, migrata sulla tela da qualche affresco quattrocentesco italiano, a sinistra, una figura di spalle e una barca arenata sul piano, allusioni forse a quei misteri, a quei contenuti più profondi della psiche che nell'attività onirica si rivelano celandosi, e alla coscienza che in continua fluttuazione, si ritrova inesorabilmente immobile, impotente nel dominio del sogno. Infine, come afferma la frase conclusiva della didascalia, un cane che «appoggiato sulla sua stampella apre un occhio e si riaddormenta», resta in auscultazione di questo mondo di simboli incongrui sospeso in un raggelato dormiveglia. Il sonno è il prodotto di un difficile sistema di equilibri, un incastro instabile e miracoloso pronto a infrangersi.

André Breton, del resto, nel *Primo Manifesto del Surrealismo* del 1924, aveva arditamente proposto sulla scorta delle teorie freudiane, un epocale ribaltamento di prospettiva: non è lo stato d'incoscienza del sogno, con i fantasmi che esso genera, a intervallare la cosiddetta realtà della veglia, è lo stato di veglia a costituire un «fenomeno d'interferenza» nella comunicazione continua stabilita ogni notte dall'inconscio nel suo costante balbettio. Non è la coscienza a dominare sull'inconscio, ma l'inconscio a prevaricare sulla coscienza, è l'Es a contenere l'Io, come sancirà dichiaratamente Freud nella sua seconda topica. Tornando al quadro di Dalí, allora, basterà un nonnulla perché quell'equilibrio precario si rompa, perché quella testa

precipiti al suolo, perché il soggetto, per dirla con Breton e con il suo rovesciamento linguistico, anziché nel sonno, cada nella veglia.

Due poderose stampelle tengono faticosamente in piedi anche quel ributtante ammasso di membra umana cadenti, lacerate, consumate da una misteriosa lebbra, scorticate fino all'osso, che nell'insieme configura *Lo spettro del sex-appeal*, (Fig.12) nell'opera del 1932. La poderosa apparizione, che s'innalza tra le consuete insenature rocciose della Costa Brava, è osservata in basso a destra da un bambino vestito alla marinara come nei primi decenni del secolo scorso, in cui Salvador Dalí ha raffigurato appunto se stesso, basandosi su fotografie scattate quando aveva l'età di cinque anni. Agli occhi del fanciullo, ben lungi dal raggiungimento di quell'organizzazione sessuale che, secondo la teoria freudiana, si delinea in modo difficoltoso e comunque instabile solo con la fine della pubertà e il tramonto del complesso di Edipo, il manifestarsi della proprie pulsioni sessuali e la consapevolezza di essere oggetto per l'altro, e soprattutto, soggetto per se stesso, di piacere, prende le forme dell'ormai noto fantasma lacaniano del copro in pezzi; fantasma che qui assume anche una precisa connotazione alimentare in connessione con la prevalenza che il piacere orale riveste nell'infanzia, poiché l'assemblaggio di membra si conclude con una sorta di involto di carne e con un salame!

Nell'orrenda e delirante anatomia fantasmatica, le singole parti del corpo si allungano, si rigonfiano, si assottigliano fin quasi a spezzarsi, oppure assumono le forme di altre membra, come accade per il braccio sinistro della figura (o di quello che ne rimane), che si trasforma in un dito inanellato alla base dell'unghia. Ancora una volta dunque, e proprio per effetto di quello sguardo infantile che nel quadro getta il piccolo Dalí, e che il futuro genio surrealista conserverà immutato per tutta la sua esistenza, l'esperienza erotica si configura come delirio del commestibile e della putrefazione.

D'altronde, ne *I nuovi colori del sex-appeal spettrale*, articolo apparso sul numero 5 di *Minotaure* del 1934, pagg.20-22, l'artista, affermerà:

« La donna diventerà spettrale attraverso la disarticolazione e la deformazione della sua anatomia. Il «corpo smontabile» è l'aspirazione e la verifica gelida dell'esibizionismo femminile, che diventerà furiosamente analitico, permettendo di mostrare ogni parte separatamente, di isolare per darla da mangiare a parte, certe anatomie montate su artigli, atmosferiche e spettrali come quelle montate su artigli della mantide religiosa»³⁹.

Lo spettro del sex-appeal è insomma ancora un corpo in pezzi, modello a cui si adegua tanto l'appercezione da parte dell'individuo del proprio corpo, quanto quella dell'oggetto pulsionale ricercato all'esterno; «La donna spettrale sarà la donna smontabile»⁴⁰.

Esempi si smembramento corporeo: il Grande Masturbatore come autoritratto ideale

Il tema del "corpo in pezzi" come rappresentazioni di parti staccate o isolate dall'anatomia integrale, con particolare predilezione per la testa chiamata a simboleggiare esaustivamente l'intera figura umana, motiva l'elaborazione di un soggetto suggestivo e ricorrente nella pittura daliniana, quello de *Il grande masturbatore*, dal titolo della tela del 1929 (Fig.13), ripreso con alcune varianti anche in altri quadri dello stesso anno, e in cui ci è dato riconoscere una sorta di autoritratto ideale (e pulsionale) dell'artista. L'opera fu realizzata in breve tempo, a seguito della partenza di Gala da Cadaquès e il suo ritorno a Parigi, dopo la fondamentale estate del '29 in cui si era verificato il fatidico incontro tra il pittore e la donna, allora moglie del poeta Paul Eluard. Lo stesso Dalì, nella *Vita segreta* annota:

«Per un mese restai chiuso nel mio studio di Figueras, terminai il ritratto di Paul Eluard cominciato nel corso dell'estate, e due grandi quadri, uno dei quali sarebbe poi diventato famoso. Rappresentava una

³⁹ Salvador Dalì, *I nuovi colori del sex-appeal spettrale* (1934), in *Si*, op.cit., pag.243.

⁴⁰ *Ibid.*, pag.243.

grande testa, livida quanto la cera, con guance vividamente rosa, lunghissime ciglia ed un naso impressionante, premuto contro la terra. Questo volto portava, al posto della bocca, un grillo gigantesco. Il ventre del grillo era putrefatto, e pieno di formiche. Altre formiche sottolineavano i contorni di quella che avrebbe dovuto essere la bocca, e la testa si concludeva in un'architettura ornamentale stile millenovecento. Intitolai questo quadro il grande masturbatore.»⁴¹.

Se collochiamo dunque l'opera nella cronologia dell'artista e ci soffermiamo sullo stravagante titolo prescelto, non possiamo renderci conto, allora, delle allusioni che esso racchiude al recente, sconvolgente incontro con la donna che sarebbe diventata la sua immancabile compagna e la musa ispiratrice, e a cui Dalì attribuiva persino la "salvezza" dalla follia, la guarigione dai rituali nevrotici, dai manierismi isterici, dal riso compulsivo, dalle pulsioni sado-masochiste distruttive (e autodistruttive) di cui egli avrebbe sofferto, e a cui fa costante allusione nella sua autobiografia. Ora, in realtà, il potere salvifico e taumaturgico di Gala sulla personalità di Dalì fu forse più limitato rispetto a quanto le dichiarazioni iperboliche dell'artista, animato dall'idealizzazione e dall'erotomania, lascino intendere, dal momento che le pagine della *Vita segreta* sono in realtà pervase da una forte volontà di mistificazione, dunque non sempre attendibili, e certo le stravaganze della personalità dell'artista non scomparvero con la conoscenza della donna amata, anzi, per certi aspetti si accentuarono, trovando semmai una sorta di risoluzione e contenimento proprio nella teatralizzazione, nell'amplificata esibizione che le accompagnava. E, d'altro canto, quelle stravaganze erano fin dall'infanzia poste in essere dall'artista con un certo margine di consapevolezza, nel proposito di "recitare" il ruolo del pazzo, quindi con un controllo, almeno parziale, del proprio delirio.

Dunque, se Gala non restituì certo la salute mentale e l'equilibrio a Dalì (posto che egli li avesse davvero persi), certamente la donna configurò almeno «la possibilità di vivere un'esperienza eterosessuale che lo liberasse dalla sua presunta dipendenza

⁴¹ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op. cit., pagg.223-224.

dall'onanismo.»⁴². Gala si configurò insomma come l'oggetto d'amore che avrebbe rotto l'illusorio ripiegamento dell'artista sul proprio narcisismo, anzi, più precisamente, avrebbe sciolto la sua fissazione regressiva alla fase dell'autoerotismo, persino antecedente -come abbiamo visto- alla costituzione dell'Io immaginario, di cui il fantasma del corpo in pezzi, qui declinato nella testa china del Grande Masturbatore, è l'indice rivelatore. Gala irrompe come oggetto d'amore eterosessuale capace di sconvolgere la precaria e instabile costituzione psichica del pittore, di farlo evolvere dalla sua condizione psichica di perverso polimorfo, riuscendo là dove l'amore omosessuale di Federico Garcia Lorca, non vissuto pienamente né sul versante psicologico, né su quello fisico, pochi anni prima aveva fallito. Ma ovviamente, questa dirompente irruzione è accompagnata da sentimenti contrastanti, secondo la nozione di "ambivalenza affettiva" che abbiamo già altrove evocato, con entusiastico desiderio, e, allo stesso tempo, con il terrore fobico di fronte ad una nuova esperienza che si teme di non poter gestire efficacemente, di non poter, persino, contenere nel proprio sistema simbolico. L'artista, nel periodo in cui dipinse il quadro, era infatti ossessionato dall'amore per Gala e, al tempo stesso, dall'idea di essere impotente, di non poter realizzare pienamente la sospirata congiunzione con il proprio oggetto d'amore, con il conseguente scacco dei sogni di supremazia virile, a cui peraltro, egli stesso sembrava volersi a tratti sottrarre, inscenando una psicosi paranoica e, in connessione a quella, prefigurando, come accadrà ne *Il gioco lugubre*, la propria auto-castrazione.

Il grande masturbatore, ritratto ideale dell'artista, è dunque solo un'enorme testa dagli occhi chiusi e dalle lunghe ciglia: Dalì, dunque, attribuisce a se stesso (il profilo del personaggio, seppure piuttosto semplificato ed esemplato, secondo quanto detto dall'autore, sulle forme di uno scoglio di Capo Creus, presso Cadaquès, richiama la

⁴² Dawn Ades, a cura di, *Dalì*, op. cit., pag.116.

fisionomia del pittore) quelle caratteristiche che in passato avevano contraddistinto al testa-ritratto di Lorca in quadri come *Cenicitas*: il volto di un personaggio dormiente, dalle lunghe ciglia femminili, allusioni all'indistinzione sessuale attuata dal sogno, raffigurata questa volta non di prospetto ma di profilo, in bilico sul proprio pronunciato naso, forse in riferimento dalla posizione di ripiegamento raccolto di Narciso sul proprio riflesso, o, in modo ancor più originario, a quella fetale. All'altezza dell'orecchio, da una cavità, fuoriescono delle conchiglie ammassate, come accade anche alla figura femminile distesa di *Donna che dorme in un paesaggio*, del 1931, nella collezione Peggy Guggenheim a Venezia, certo con riferimento alla chiocciola del labirinto nel sistema uditivo umano. Sulla destra, la figura, che poggia in basso su volute liquescenti che, come abbiamo visto, nelle intenzioni dell'artista, dovrebbero ricordare le amate forme ondegianti dello stile *Art Nouveau*, genera in alto un torso femminile di profilo, anch'esso ispirato alle donne dipinte da Dante Gabriele Rossetti, precorritore dei modelli Liberty, che socchiudendo le palpebre si protende voluttuoso verso un bacino maschile, vestito da una specie di guaina elastica che, coprendoli, ne mette in risalto i genitali. La coppia, dunque, si abbandonerebbe ad una *fellatio*; ma la pratica erotica, peraltro di natura "perversa", in senso psicanalitico, perché atta a soddisfare un piacere sessuale legato alla bocca, quindi distolto dalla sua meta genitale "normale" e indice di una regressione alla fase orale, è solo suggerito, ma non potrà mai essere realizzato, perché i due personaggi appaiono pietrificati nelle loro pose, e il membro dell'uomo non potrà mai liberarsi dalla calotta elastica che lo imprigiona e raggiungere la bocca della donna. Il piacere è dunque alluso, estenuato, ma poi nevroticamente negato, come probabilmente accadeva realmente a quel tempo, nei rapporti tra Dalì e Gala: così, subito, sui due personaggi si disegnano elementi di un'anatomia in insurrezione, che rovesciano l'erotismo nell'orrore, il piacere nel macabro: il profilo della donna è infatti

attraversato dal diramarsi di vene azzurre, e le ginocchia dell'uomo appaiono ferite e insanguinate, come presagio, forse, di una prossima castrazione. A sostituzione dell'atto sessuale mancato, in basso, tra le due figure, è posta una calla, il cui spadice proteso costituisce un'evidente allusione all'erezione del membro virile, e sancisce lo statuto, dalla consumata tradizione, del fiore come simbolo dei genitali, in quanto organo riproduttivo della pianta.

A suggellare il carattere contraddittorio, affettivamente ambivalente, notiamo infine che la figura è posta a contatto con una cavalletta, con il ventre divorato da formiche, anzi, sembra quasi baciarla; ma, nel punto in cui si sarebbe realizzato il ributtante contatto, la bocca è appunto cancellata, come ritratta all'interno delle guance per il disgusto. Assistiamo dunque all'ablazione della bocca, zona erogena prediletta dalle perversioni regressive alla fase orale, laddove vediamo sorgere, nella cavalletta, l'oggetto di una delle fobie più acutamente sofferte dal pittore. Nel testo del 1929 *La liberazione delle dita*, apparso sul numero 31 de *L'Amic de les Arts*, Dalì afferma:

«verso l'età di sette o otto anni, avevo una grande predilezione per la caccia alle cavallette. Non dispongo del minimo indizio che possa spiegare questa predilezione. Se mi ricordo con chiarezza e in modo particolarmente vivo, il piacere che provavo a guardare i toni delicati delle loro ali quando le dispiegavo con le dita (mi sembra evidente che) questa non era la causa UNICA delle mie cacce [...] Nello stesso periodo, *sugli scogli, davanti alla nostra casa a Cadaquès*, ho acchiappato con la mano un piccolissimo pesce la cui vista mi colpì così intensamente e in modo così eccezionale che fui costretto a gettarlo, inorridito (accompagnando il gesto con un grido). *Ha lo stesso viso di una cavalletta*- osservai immediatamente ad alta voce.

Dopo quell'incidente. Ho sempre provato, per tutta la vita, un vero e proprio orrore delle cavallette, orrore che ritorna con la stessa intensità, ogni volta che mi appaiono davanti. Il loro ricordo mi dà sempre una penosissima impressione d'angoscia.»⁴³.

Nel quadro che stiamo analizzando, certo, Dalì ha evocato il motivo della cavalletta con lo stesso significato di oggetto fobico; l'anno successivo alla realizzazione del quadro, infatti, dunque nel 1930, Dalì pubblica all'interno del volume *La femme visible*, edito a Parigi presso le Éditions surréalistes, una delirante poesia, ispirata al quadro e che reca lo stesso titolo di quello, in cui, dopo aver ricordato che

« il grande Masturbatore/ con l'immenso naso appoggiato sul piancito d'onice/ le enormi palpebre abbassate/ la fronte mangiata da orrende rughe/ e il collo gonfiato dal celebre foruncolo in cui ribollono le formiche s'immobilizza/bloccato in quest'ora della sera ancora troppo luminosa/ mentre la membrana che ricopre interamente la sua bocca si indurisce lungo l'angosciosa l'enorme cavalletta/ aggrappata immobile e incollata contro di essa/ da cinque giorni e cinque notti.»⁴⁴,

Dalì cita poi la decomposizione di « cavallette putrefatte/ come pure di una specie di pesce/ la cui testa ha una rassomiglianza straziante/ con quella di una cavalletta.»⁴⁵.

In conclusione, possiamo affermare che Dalì ha voluto raffigurare un caratteristico impasto pulsionale, facendo emergere l'oggetto della propria fobia nevrotica la dove doveva essere collocata la bocca come organo di un soddisfacimento perverso, visualizzando così l'affermazione di Freud secondo la quale « La nevrosi è per così dire la negativa della perversione»⁴⁶, nel senso che la seconda testimonierebbe l'emersione di un soddisfacimento pulsionale regressivo, mentre la prima il rifiuto e la rimozione di quel soddisfacimento.

Il *Grande Masturbatore* restituisce dunque un'immagine del soggetto, in termini lacaniani, ben anteriore alla costituzione simbolica del proprio Io fondato sulla rete dei significanti linguistici. Il suo statuto di "corpo in pezzi" in cui si agitano, come abbiamo evidenziato, pulsioni parziali e regressive, la ricerca di un soddisfacimento perverso e la negazione del medesimo, lo colloca nettamente sul piano dell'immaginario e delle captazioni identificative con l'immagine dell'altro. Ed è perché riferita ad una fase in cui, letteralmente, "l'Io è un altro" che quella figura, doloroso autoritratto psichico del pittore, così pregnante e personale, viene poi significativamente proiettata e riferita anche a personaggi diversi dall'autore stesso, ai quali egli era legato da complessi e contraddittori investimenti affettivi. Vedremo pertanto riapparire la sua sagoma in quadri riconducibili a persone che, proprio la presenza dell'autoritratto pulsionale

⁴³ Salvador Dalì, *La liberazione della dita* (1929), in *Si*, op.cit., pagg.131-132. L'episodio è ricordato anche in Salvador Dalì, *Vita segreta*, op. cit., pag.116, riferito però, nella traduzione italiana, ad un grillo.

⁴⁴ Id., *Il grande masturbatore* (1930), in *Si*, op.cit., pag.175.

⁴⁵ Ibid., pag.178.

dell'artista riduce a duplicazioni del proprio Io, quali André Breton, Paul Eluard e, soprattutto, la madre, ne *L'enigma del desiderio* (1929).

A testimonianza di quanto il rapporto situato sull'asse dell'immaginario, lo stesso da cui scaturisce l'immagine regressiva del Grande Masturbatore, sia sotteso da un forte spirito di sopraffazione dell'altro, concepito come avversario da neutralizzare attraverso l'appropriazione della sua *imago*, come competitore nel raggiungimento dell'oggetto del proprio desiderio, è altamente significativo evidenziare come proprio il Grande Masturbatore venga utilizzato da Dalí in un disegno per riassumere le fattezze di André Breton, il fondatore del Surrealismo, colui cioè che nel volgere di circa dieci anni, dopo aver entusiasticamente accolto le teorie dell'artista all'interno del movimento, lo espulse definitivamente nel 1939, divenendone un polemico antagonista. L'opera cui ci stiamo riferendo è un piccolo disegno a penna su carta (Fig.14) di dimensioni minute (4,3 x 6,3 cm), un vero e proprio ex-libris, commissionato dallo stesso Breton nel 1931, ma che pure si presenta come estremamente densa di significati, proprio per la ripresa della sagoma del Grande Masturbatore e per le variazioni che apporta a quella.

Come il capolavoro del 1929 che abbiamo precedentemente commentato, nel piccolo disegno vediamo riapparire la curiosa testa vista di profilo, priva di bocca e poggiante sul naso, con la fronte aggrottata e la palpebra socchiusa con le lunghissime ciglia. In modo certo non esente da un tocco d'ironica familiarità tra il pittore e il "committente", all'epoca all'inizio di un sodalizio artistico sempre incerto, e destinato ad incrinarsi irrimediabilmente, la testa daliniana viene personalizzata e trasformata così "incontestabilmente" in un ritratto di Breton, dalla diversa acconciatura dei capelli: se nella tela ad olio del '29 il Grande Masturbatore era fornito di un'acconciatura

⁴⁶ Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *Opere*, vol.IV, pag.477.

impomatata con riga laterale, come quella adottata da Salvador Dalì in quegli anni, qui invece essa sfoggia un ciuffo nervosamente scarmigliato, come quello che effettivamente ornava la fronte di Breton, come testimoniato dalla fotografie dell'epoca. Ma al di là di questo dettaglio divertente, la variante più significativa è costituita dall'assenza, di fronte alla bocca ritratta, della cavalletta dal ventre infestato dalla formiche. Passando a rappresentare il consapevole – e dispotico- fondatore e capo carismatico del Surrealismo, e non più l'instabile artista catalano, dall'egotismo pari alla fragilità psichica, la testa conserva il suo compunto raccoglimento nel sonno, nella contemplazione onirica, ma perde il carattere sofferto ed orrorifico, rappresentato dal contatto forzato con l'oggetto della fobia (la cavalletta, appunto). Sembrerebbe di poter affermare che Dalì è consapevole che a lui, e solo a lui, spetta il supplizio di chinarsi sui territori dell'inconscio patendone la portata persecutoria e distruttiva: a conferma di ciò si può evidenziare che se il disegno conserva tra i suoi elementi le formiche, vera ossessione daliniana, che stavolta fuoriescono dalla nuca stessa del personaggio, queste giocano un ruolo ben diverso da quello solitamente rivestito, quali indici di decadimento e putrefazione, o di agitazione vitale ma incontrollata della pulsioni. Il titolo del piccolo disegno è infatti *André Breton, il formichiere gigante*, e fu scelto dallo stesso effigiato che, anzi, corresse in un impeto megalomane il termine francese della dicitura originale scelto da Dalì (dunque, non semplicemente “André le fourmilier”, ma “André le tamanoir”, il formichiere gigante, come si legge inciso nel disegno stesso lungo la protuberanza che fuoriesce all'altezza della bocca della figura e si riavvita come un nastro alla sua base). Breton, dunque, è un grosso formichiere, un animale che si nutre di formiche, e quindi, metaforicamente, delle pulsioni inconse che “formicolano” nella materia, non si lascia sopraffare da quelle, dallo loro emersione disordinata, ma le ingloba, le introietta, le fagocita, come accade alla testa la cui lunga lingua avvolta

intorno al collo le sta risucchiando via. E probabilmente, l'insistenza su questo particolare fu determinata dalle stesse parole di Breton stilate nella prefazione al catalogo dell'Esposizione alla Galleria Goemans di Parigi nel novembre 1929, intitolata «Steriliser» Dalì. Presentando quella che era la prima monografica parigina del pittore, e che ne segnava l'arruolamento ufficiale tra le fila del gruppo surrealista, monografica nell'ambito della quale fu peraltro presentato anche il *Grande Masturbatore* terminato da appena poche settimane, Breton sottolineava le potenzialità del metodo allucinatorio paranoico-critico approntato dal giovane artista catalano quale strumento prezioso per superare gli angusti confini dell'esistenza socialmente e razionalmente organizzata, dal momento che senza l'immaginazione e la fuga nel sogno: « La vita è data all'uomo con seduzioni comparabili a quelle che deve offrire alle formiche la lingua del formichiere»⁴⁷.

Curiosamente, la competizione, divenuta poi nel volgere degli anni ostilità dichiarata, tra Dalì e Breton, è invece completamente assente nel rapporto che Dalì intrattenne con l'uomo che maggiormente quella competizione avrebbe fatto sopporre e giustificato: Paul Éluard. Il grande poeta surrealista fu com'è noto il primo marito di Gala, che sposò nel 1916; con la moglie e la figlia da lei avuta, Cécile, raggiunse Dalì per le vacanze estive del 1929 a Cadaqués, dove già erano presenti René Magritte e sua moglie Gergette, Buñuel e il gallerista Goemans, che stava preparando la prima mostra parigina dell'artista catalano, poco prima ricordata. Quell'estate vide nascere la storia d'amore tra Gala e Dalì che dopo una breve separazione di un mese, si ricongiunsero a Parigi restando poi in coppia per un'intera vita. Ciononostante, Paul Éluard conservò sempre rapporti affettuosi con il pittore e la sua compagna (basti pensare che fu grazie

⁴⁷ André Bréton, «Steriliser» Dalì (1929) in AA.VV., Salvador Dalì rétrospective 1920-1980, Centre

al suo voto contrario che Dalì evitò la prima volta l'espulsione dal Surrealismo, a seguito del "processo" a cui fu sottoposto nel 1934, e su cui torneremo in seguito), e in quello stesso 1929 fu destinatario di un affascinante ritratto ad olio su cartone.

Nel quadro in questione, (Fig. 15) il busto del poeta, raffigurato realisticamente nel naso storto e negli occhi cadenti e trasognati, gravita misteriosamente su un terreno desertico, legato al suolo da ciocche di capelli biondi, nascenti da uno scoglio metamorfosato, con il alto, sulla destra, una testa di leone feroce ed una umana, di profilo, cava e raggelata in un ghigno spaventoso, raccordate tra loro da brevi istmi o filamenti di materia, secondo una modalità rappresentativa ricorrente in molti altri quadri di quegli anni. Quasi alla base del busto, a destra, ecco riapparire la sagoma del *Grande Masturbatore*, con la canonica testa reclina, le palpebre abbassate, la bocca cancellata da un'inquietante piega. Ritorna qui nuovamente la cavalletta, che però è spostata rispetto al quadro capostipite della serie, e si distende più in alto, con l'addome perforato dal dito di una piccola mano che spunta dal colletto della camicia del protagonista effigiato. Nonostante questa dislocazione arretrata dell'oggetto fobico, al ritratto pulsionale del pittore non è risparmiato il contatto ripugnante con una forma ricoperta di formiche, questa volta non l'addome di una cavalletta, ma un sasso bianco, o forse un uovo, che sembra penzolare proprio dalla bocca sostituita da una piaga nelle carne. Più che questa variazione, ci sembra significativa quella per cui Dalì trasforma la sommità della testa del *Grande Masturbatore* disegnando su di essa la bocca dentata e il profilo di un pesce rosso, dal momento che essa fornisce una trascrizione pittorica del racconto de *La mia vita segreta* e che abbiamo precedentemente riportato, in cui l'autore ricorda la nascita della sua fobia per le cavallette, rinnovata poi dalla vista del pesce rosso, la cui testa assomigliava orrendamente -secondo il pittore- a quella

dell'insetto che tanto lo terrorizzava, stabilendo così un'equivalenza tra i due animali. In alto il leone con le fauci spiegate costituirebbe, quale ricorrente simbolo aggressivo araldico di freudiana memoria e individuazione, un'allusione alla specifica figura regressiva del padre dell'artista, o almeno, al fantasma della virilità che essa in generale simbolizza, esigendo di essere accolto e tramandato dal figlio, ma con una veemenza mortificante che impedisce a questi l'assunzione del ruolo. E infatti, accanto a questo simbolo di virilità persecutoria, ritroviamo nell'angolo destro superiore del quadro, l'immagine della testa dall'interno cavo, contenente un nucleo spugnoso sanguinante, fissata all'esterno in una risata beffarda e allucinata. Si tratta di un'ulteriore raffigurazione dello stesso Dalì, in cui l'artista si percepisce come mero involucro, come simulacro "ortopedico" (per dirla con Lacan), privo di sostanza interiore e pietrificato nel manierismo nevrotico del riso compulsivo di cui soffriva in quegli anni. Al tempo stesso, quel riso può essere anche interpretato come derisione sardonica, seppure fallimentare, del leone-padre-istanza fallica che le si trova accanto, tanto più che queste due teste appaiono i molti altri quadri, spesso accostate e rivolte l'una verso l'altra (come in alcuni dettagli di *Monumento imperiale alla donna-bambino* e de *I piaceri illuminati*, entrambi del 1929). A fronte di questi particolari inquietanti, a cui vanno aggiunte le altre due teste di leone e quella del giovane dal colorito marmoreo che si protende sgomento verso la guancia sinistra di Éluard, colpisce la serena espressione del poeta, che resta flemmatico anche se sulla sua fronte una mano, compagna di quella che con un dito perfora l'addome della cavalletta, schiaccia, o piuttosto, tiene bloccata una farfalla, forse a simboleggiare l'ispirazione sognante del poeta surrealista, in grado di arrestare, di catturare in volo le immagini del sogno e dei recessi più profondi della psiche (ricordiamo a tal proposito come il termine greco ψυχή indichi oltre alla "pische", all' "anima", anche la "farfalla").

Certamente, la serenità e il senso di omaggio affettuoso di Dalì nei confronti dell'uomo che avrebbe dovuto rappresentare invece il suo rivale in amore dipende dalla particolare natura del rapporto che Paul Éluard intratteneva con sua moglie Gala, anche prima che questa conoscesse il pittore catalano, rapporto basato sulla massima libertà reciproca e sulla pratica costante di *ménage à trois*, a quanto pare incentivati proprio da Paul⁴⁸; la coppia aveva già in passato irretito al suo interno Max Ernst, e quando Gala conobbe Dalì è molto probabile che la donna e suo marito pensassero di ripetere l'esperienza con il giovane artista catalano, di cui entrambi avevano colto le potenzialità dirompenti, piuttosto che ipotizzare una rottura definitiva. Quando questa invece si verificò, e Gala divenne la compagna ufficiale di Dalì, sebbene osteggiata dalla famiglia del pittore, disprezzata dal padre e invidiata dalla sorella Aña Maria, la nuova unione non produsse drammi della gelosia rispetto al poeta, come sembra testimoniare, nel ritratto, l'intreccio solidale di tre mani alla base del busto, strette in un patto complice, oppure in un cavalleresco avvicinarsi di ruoli tra i due uomini.

Da ultimo, possiamo evidenziare come il *Ritratto di Paul Éluard*, al di là delle sottili e imponderabili allusioni al rapporto con Gala e, attraverso Gala, con Dalì, al di là delle fantasie di sostituzione proiettiva del pittore e delle angosce di assunzione di ruolo che ne derivavano, si presenti quale prototipo a livello compositivo per i successivi numerosi ritratti con cui l'artista, nella fase matura della sua carriera, divenuto il pittore più alla moda e più richiesto del gruppo surrealista, raffigurò molti rappresentanti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europea e americana, effigiando i volti dei committenti in modo chiaro e riconoscibile, privo di deformazioni o interpolazioni che sarebbero risultati per loro inaccettabili, inserendo però quei volti in accattivanti paesaggi onirici e stranianti.

⁴⁸ Cfr Meredith Etherington-Smith, *Dalì*, op.cit., pagg.140-143.

Se come abbiamo più volte affermato la figura del *Grande Masturbatore* costituisce un clamoroso caso di ritratto pulsionale, configurandosi come lacaniano “corpo in pezzi” soggetto a inversioni anatomiche e ibridazioni metamorfiche, e se quelle inversioni e ibridazioni ineriscono ad una fase antecedente alla formazione della funzione dell’Io e all’individuazione del soggetto nel rapporto linguistico intersoggettivo sull’asse del simbolico, non ci stupirà allora di vederlo riapparire, in un’opera che Dalì dedica, ancora nel prolifico anno 1929, all’evocazione dell’amatissima madre, da cui si era dovuto troppo presto separare. Non meno condizionante della figura fisicamente presente (e onnipresente, fino al fatidico anno 1929) del padre notaio, la madre dell’artista scomparsa nel 1921 per un tumore quando il pittore aveva appena sedici anni, agì probabilmente un ruolo altrettanto forte proprio per la sua assenza, favorendo in Salvador la persistenza di atteggiamenti infantili quali l’esibizionismo esasperato e l’onanistica introversione della propria libido narcisistica.

Ecco dunque che la patetica sagoma del *Grande Masturbatore* rivela apertamente tutto il suo statuto regressivo nella commovente, criptata commemorazione della madre che è *L’enigma del desiderio* (Fig.16), olio che si colloca indubbiamente tra le massime prove della pittura daliniana, e surrealista in generale. Il profilo, le cui caratteristiche ci sono oramai note, dorme questa volta riverso su una spiaggia deserta (come accade ne *La persistenza della memoria*, dell’anno successivo), senza pericolose intrusioni di elementi di angoscia fobica a turbare il suo abbandono; sulla destra esso si espande nell’innalzamento di un’intera parete in cui sono incise delle cavità, alcune delle quali racchiudono la scritta reiterata varie volte “ma mère”, mentre attraverso due anfratti più profondi, si scorge la retrostante linea di orizzonte, con un altro ammasso roccioso scavato che imprigiona un busto femminile. Sviluppata dalla parete attraverso una delle consuete concrezioni, sull’angolo in alto a destra ritroviamo una piccola testa leonina

feroce. Un secondo esemplare di questa testa, dalle proporzioni ancor più minute, fuoriesce dal gruppo a sinistra, in cui sono fusi insieme un torso maschile giovanile di spalle che abbraccia una figura antropomorfa più grande, una testa dal caratteristico riso allucinato, un pesce, una cavalletta e una mano che brandisce un pugnale.

Tra tutti, l'elemento del notevole quadro che spicca maggiormente e che senza dubbio ne determina il carattere di misteriosa e trepidante supplica, è costituito proprio da quelle scritte, vergate ciascuna in una delle cavità della roccia con una grafia elementare, che ripetono come in un'invocazione inconsolabile "ma mère", "ma mère", quindi "madre mia", "madre mia". E' fin troppo scontato sottolineare come il riferimento alla figura della madre s'isciva, letteralmente, nella forma della cavità rocciosa, della grotta, dell'antro marino, quale simbolo archetipico del grembo materno invaso dall'acqua, quindi dal liquido amniotico. Ma più che inscenare una cullante condizione edenica nel rapporto duale madre-neonato, la tela di Dalì sembra riferirsi semmai ad un forzoso, ostinato attardamento in quella condizione, innaturalmente conservata da un atteggiamento regressivo. Difatti, l'elemento centrale, costituito dal *Grande Masturbatore* e dalla sua espansa invocazione alla madre, respinge ai margini, ma non cancella gli elementi che fatalmente vorrebbero spezzare quella condizione esclusiva di reciproco rispecchiamento immaginario madre-figlio; così la feroce testa del leone fallico-paterno fa comunque capolino nella tela ben due volte, come già ricordato, e in particolare accompagna il gruppo a sinistra che, così efficacemente, descrive l'esistenza di un "impasto" pulsionale, attraverso la fusione delle ossessioni fobiche (il pesce e la cavalletta), la fissazione nevrotica (il volto istericamente ridente) e l'abbraccio assieme protettivo e soffocante del giovane di spalle con la figura antropomorfa più grande, -diremmo, con il proprio genitore-, che si china verso di lui per proteggerlo e insieme sopraffarlo. L'abbraccio è peraltro suggellato dalla mano che

regge un pugnale, a testimoniare l'ambivalenza affettiva dell'edipismo, la compresenza di appropriazione e annientamento, e di annientamento attraverso all'appropriazione, che questo agita nella psiche del soggetto. Se consideriamo questi elementi pittorici, e i conflitti inerenti che essi sono chiamati a rappresentare -come le proporzioni con cui sono dipinti c'inducono a fare- come marginali rispetto al dispiegamento della tensione del soggetto regressivo (il *Grande Masturbatore*, e quindi, lo stesso Dalì) verso la figura materna, e se ricostruiamo le particolari circostanze biografiche durante le quali la tela fu realizzata, potremmo affermare che l'edipismo, il rapporto conflittuale che il gruppo succitato simboleggia, si indirizzerebbe in particolare alla figura del padre, quindi, si costituirebbe come edipismo "positivo". Secondo la teorizzazione di Freud, l'edipismo contraddistinto come "positivo" (laddove quello speculare, indicato come "negativo", non implica ovviamente un'intenzione riprobativa), è quello che si rivolge al genitore del proprio stesso sesso, concepito come modello da cui è impossibile distaccarsi e che pure bisogna cancellare, che pure bisogna "uccidere", per consentire una piena affermazione della propria personalità; nella fattispecie, nel caso di Dalì, di una personalità megalomane che si autopercepiva come eccezionale e grandiosamente eroica, dal momento che, ancora citando Freud, "eroe è colui che uccide il padre". Proprio nei mesi autunnali del 1929 in cui la tela in questione fu ultimata per essere poi esposta alla mostra presso la Galerie Goemans, Salvador Dalì ruppe violentemente i rapporti con il padre, facendo emergere tra l'altro, a seguito della lite, nella figura apparentemente accomodante del notaio di Figueras un'indole astiosa e ferocemente vendicativa, proprio a causa del legame con Gala Éluard, donna straniera, già sposata, con una figlia, e di dieci anni più grande dell'artista, dalla dubbia reputazione e dalle frequentazioni equivoche, elementi che la inscrivevano senza indugi nel ruolo della scaltra arrampicatrice sociale. Peraltro, proprio quell'amore così tanto pervicacemente

osteggiato e così tanto pervicacemente voluto, quell'amore in cui Dalì intuiva un (fittizio) potere salvifico sulla propria persona e la capacità di farlo accedere all'assunzione di una piena identità virile grazie ad una relazione eterosessuale con un oggetto esterno capace di distoglierlo dal proprio patologico narcisismo, quell'amore intriso di erotomania idealizzante, era fonte di continue ansie rispetto alla propria inadeguatezza al ruolo, all'incapacità di corrispondere alla domanda di prestazione dell'altro: ansie che il quadro in questione registra impietosamente. Non a caso, infatti, la tela continua ad accogliere sulla sua superficie la malefica testa leonina araldica, con la frustrazione delle pretese di virilità che l'accompagnano, così come un erotico torso femminile, che abbiamo già menzionato, è incastonato, esposto inaccessibilmente all'interno di una formazione rocciosa che a sua volta è visibile solo attraverso uno dei due antri della parete dove si dispiega l'invocazione alla madre, come ad instaurare una sovrapposizione tra il trasporto affettivo nutrito per la madre, e quello sensuale provato per le altre donne, e pertanto, a prospettare uno scioglimento incestuoso per l'enigma che il desiderio pone.

L'importanza di questa tela risiede principalmente proprio nel ricorso, piuttosto infrequente nella produzione daliniana, alla parola scritta all'interno del quadro, e in particolare, ad una parola scritta con una grafia elementare, quasi da abbecedario scolastico, a sottolineare il carattere regressivo di chi pronuncia l'invocazione che quella parola supporta, così come l'ostinazione infantile è suggerita dalla sua ripetizione snervante e ossessiva. L'inclusione di parole scritte ci permette di mettere in relazione la tela daliniana con le opere e la riflessione che negli stessi anni René Magritte, anch'egli pittore straniero, acquisito alla causa del Surrealismo solo all'altezza del Secondo Manifesto del 1929, stava diffondendo nel gruppo parigino di seguaci di Breton. Spesso, infatti, la critica ha evidenziato la stretta analogia tra la tela di Dalì in questione e i

“quadri di parole” dell’artista belga, realizzati a partire dal 1927, quelli cioè costruiti includendo alcune parole scritte con grafia elementare sulla superficie della tela, con lo scopo di raffrontare, o meglio, di portare alla collisione, due codici comunicativi diversi, quello pittorico, e dunque, immaginativo da un lato, e quello verbale, linguistico, dall’altro. Peraltro, Magritte utilizzava per questi suoi acutissimi corto-circuiti nell’ambito della referenzialità verbo-visiva proprio una scrittura infantile, da scolaro delle elementari che inizi a prendere confidenza con la questione, assolutamente problematica, della nomenclatura delle cose e della coincidenza- convenzionale e quindi rovesciabile- tra cosa, immagine a parola. Quella stessa scrittura che ritroviamo nell’opera di Dalì, tanto da farci pensare ad una citazione o ad un’influenza consapevolmente accettata da parte del genio catalano, che considerava con ammirazione Magritte «il più misteriosamente equivoco tra i pittori del tempo».⁴⁹

Peraltro, come ricorda David Sylvester nella monografia da lui curata⁵⁰, proprio nel 1929 Magritte stava realizzando dei particolari “quadri di parole”, come *Lo specchio magico* e la serie de *Il senso proprio*, in cui le parole appunto venivano tracciate all’interno di alveoli come di metallo fuso, quasi fossero stati impressi in uno stampo, con un effetto del tutto simile a quello della parete rocciosa “fluida” de *L’enigma del desiderio*; parete che Dalì aveva a sua volta esemplato sulle scogliere levigate e corrose di Capo Creus. A fronte di questa possibile filiazione, non bisogna però trascurare che l’artista potrebbe aver mutuato l’uso delle parole anche da alcuni quadri di Mirò della metà degli anni Venti, come *Photo: Ceci est la couleur de mes rêves* e *Le corps de ma brune*, entrambi del 1925, o *Un oiseau poursuit une abeille a la baisse* del 1927, opere in cui scarse tracce di colore accompagnano le scritte dei titoli, vergate con una grafia elementare piuttosto deformata, come si ricorda nel catalogo della monografia del

⁴⁹ Salvador Dalì, *La mia vita segreta*, op.cit., pag.191.

2004; Dawn Ades sottolinea come comunque Dalì «che di rado introduce la scrittura nella tela, a differenza di Mirò non tenta minimamente di dilatare la calligrafia fino a farne dei semplici segni».⁵¹

Ciò che da ultimo ci preme qui sottolineare è come la parola scritta faccia la sua apparizione nella produzione daliniana proprio in un'opera come *L'enigma del desiderio*, che è appunto una dolente supplica alla madre defunta e, quindi, la rievocazione di un contatto regressivo con lei, e il desiderio di prolungarlo; circostanza questa a prima vista sorprendente, considerando la caratteristica peculiare del rapporto che lega la madre con il bambino nei mesi neonatali, quindi, con l'infans, con colui che ancora non parla: quella, cioè, di costituirsi come rapporto non verbale, non ancora strutturato sotto l'egida del Nome-del-Padre e del linguaggio, e quindi risolto unicamente sull'asse dell'immaginario e delle sue identificazioni rispettive. D'altronde, anche l'altra opera dello stesso anno che l'artista dedica alla figura della madre e che avrà un notevole peso per i futuri svolgimenti della biografia del pittore è un "quadro di parole": si tratta di *Sacro cuore*, iconoclasta e "minimalista" tela acquistata da Breton nel 1930 e attualmente conservata al Centre Pompidou di Parigi, in cui sul profilo tracciato a china del Cristo benedicente e del suo cuore fiammeggiante coronato di spine, si legge la scritta "parfois je crache pour plaisir sur le portait de ma mère", ovvero "talvolta sputo per piacere sul ritratto di mia madre". Per inciso, evidenziamo che in quest'ultima opera la madre a cui si fa riferimento sembra essere quella di Cristo, la Madonna, più che quella dell'artista, ma come ingiuria rivolta alla signora Felipa Domènech Ferrés il titolo del quadro fu equivocato dal padre del pittore che non l'aveva visionato direttamente e che restò profondamente indignato all'idea di un'offesa postuma così grave alla memoria di sua moglie. Anche quest'episodio costituì un

⁵⁰ David Sylvester, *Magritte*, Umberto Allemandi &C., Torino, 1992.

motivo per la rottura tra Salvador e il padre notaio che portava il suo stesso nome, oltre alla già menzionata avversione dei familiari dell'artista per Gala, rottura che si consumò nel novembre del 1929 dopo una feroce lite di cui fu testimone anche l'amico Buñuel.

Tornando a *L'enigma del desiderio*, di cui ci accingiamo a terminare l'analisi, evidenziamo come le parole utilizzate nel quadro siano sempre le stesse, si riducano alla forma ossessivamente replicata "ma mère", "madre mia". Per esprimere verbalmente quel contatto prelinguistico regressivo, dunque, la parola perde il suo carattere di comunicazione intersoggettiva, pur essendo ancora presente, non assolve più alla sua funzione di relazione tra l'Io e l'Altro, non è veicolo della domanda che l'Io rivolge all'Altro, per esprimerci con Lacan. E proprio Lacan, nel *Seminario III* del 1955-'56 dedicato alle psicosi, metterà in evidenza come la malattia mentale possa in qualche modo essere descritta come un inceppo del linguaggio, come un ritiro dell'Io, e quindi, della sua parola, su se stesso. Rinunciando al rapporto simbolico e linguistico con l'altro, l'io dello psicotico rivolge la propria parola a se stesso, riducendo la parola ad un neologismo personale incomprensibile, oppure, nella forma del "ritornello", ad una giaculatoria insensata che si ripete infinitamente, all'invocazione diretta ad oggetti immaginari.

«Al livello del significante, nel suo carattere materiale, il delirio si distingue precisamente per quella forma speciale di discordanza dal linguaggio comune che si chiama neologismo. A livello della significazione, si distingue per un fatto, che non può apparirvi se non partite dall'idea che la significazione rinvia sempre ad un'altra significazione, e cioè che, appunto, la significazione di queste parole non si esaurisce nel rinvio ad una significazione.

All'opposto, c'è la forma assunta dalla significazione quando essa non rinvia più a nulla. E' la forma che si ripete, si reitera, si sciorina con un'insistenza stereotipata. E' ciò che potremmo chiamare, all'opposto della parola, ritornello».⁵²

E sempre sul versante del linguaggio, Lacan darà nel saggio *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi* la propria interpretazione della

⁵¹ Dawn Ades, a cura di, Dalì, op.cit., pag.110

⁵² Ibid., pag.40.

psicosi come mancanza, estromissione, “espunzione” nel soggetto del significante “Nome-del-Padre”, e di un’impossibile realizzazione della metafora paterna. Gli psicotici, come già evidenziato nel *Seminario III* consegnati ad una sostanziale afasia, rivelerebbero una sostanziale incapacità di realizzare la funzione simbolica a causa della caduta della significazione fallica. La psicosi è dunque il risultato di un mancato processo di metaforizzazione, fissato dall’autore sotto forma di espressione matematica nel seguente modo:

$$\frac{\text{Nome del Padre}}{\text{Desiderio della madre}} \quad \frac{\text{Desiderio della madre}}{\text{Significato al soggetto}} \quad \text{Nome del Padre} \left[\begin{array}{c} A \\ \hline \text{Fallo} \end{array} \right]$$

In questo m \grave{a} thema le due frazioni rappresentano la prima, l’antecedenza del significante linguistico persino sul desiderio della madre, che pure vorrebbe escluderlo, la limitazione che esso attua, anche come Legge, come interdetto edipico, al desiderio della madre di “inglobare”, di assimilare l’identità del figlio, ridotto a ciò che la completa; la seconda, invece, quel rapporto simbiotico che appunto la madre instaura con il figlio, sull’asse prelinguistico del rispecchiamento immaginario. Il prodotto delle due frazioni determina l’elisione del Desiderio della madre e dunque la sussunzione del soggetto alla Legge, alla significazione simbolica, cioè al Fallo, che della significazione è il significante.

Laddove la metaforizzazione s’inceppa, la significazione fallica non è più operativa e si verifica la caduta della parola. La mancata realizzazione della frazione Nome del Padre/ Significato al soggetto inibisce quella fondata del linguaggio S/s. Così, tornando al capolavoro daliniano, ne *L’enigma del desiderio*, la sagoma del *Grande Masturbatore*, ritratto pulsionale regressivo, onirico e psicopatologico insieme,

dell'artista stesso, si espande in una supplica ad una madre irrimediabilmente perduta, ma che il sogno, o il delirio paranoico rendono nuovamente presente attraverso l'eroticizzazione reiterativa della parola; sebbene il fantasma di lei, quella parola, non potrà mai più accogliere.

Esempi di smembramento corporeo: il corpo con prominenze falliche

La speculazione lacaniana che abbiamo per l'ennesima volta appena evocato a proposito dell'interpretazione della psicosi, e la centralità del fallo su cui essa si articola, ci fornisce il pretesto per introdurre un'ulteriore modalità di smembramento corporeo presente nella pittura daliniana: quella cioè relativa alle figure che vedono improvvisamente stravolta la loro compagine corporea dall'insorgenza di smisurate prominenze dall'inequivocabile forma fallica.

Affine a questa modalità rappresentativa, e quasi una sua variante più criptata e meno "pornografica", sembra essere quella per cui alcuni personaggi presentano parti del loro corpo genericamente sovradimensionate, come fossero soggette appunto ad una sorta di "erezione"; tra questi casi, si segnalano in particolari gli esempi in cui l'ipertrofia riguarda la mano, come nella *Bagnante* del 1926, *Il gioco lugubre* del 1929 (Fig.21) o *La mano*, appunto, del 1930, (Fig.17) opere in cui l'accrescimento del membro virile è attribuito, per spostamento sinonimico, alla mano che l'ha provocato mediante la masturbazione.

La protuberanza fallica abnorme sorge invece dalla testa in uno dei due personaggi maschili in primo piano ne *L'arpa invisibile, fine e media*, del 1932 (Fig.18): si tratta di due uomini da volti rozzi, singolarmente riconoscibili, rappresentati contro il paesaggio

di Port Lligat, anch'esso meticolosamente raffigurato. Qui appaiono infatti delle casupole dimesse, in rovina o ancora in costruzione, in cui si riconosce il capanno da pescatori ad un piano e con l'intonaco bianco che Gala e Dalì acquistarono nel marzo del 1930 da Bienvenido costa Noguer, uno dei due figli di Lidia Noguer Sabà, una pescivendola di Cadaqués che, per la spontanea acutezza del suo pensiero e l'aura inquietante da strega che l'accompagnava, aveva esercitato un grande fascino sul pittore fin dai tempi della sua infanzia. La donna, che colpì fortemente anche l'immaginazione di Lorca durante l'estate del 1925 trascorsa al mare con Dalì, era probabilmente affetta da una sindrome di tipo paranoico, tanto da autoconvincersi di avere una relazione amorosa segreta con lo scrittore Eugenio D'Ors, che aveva avuto occasione di ospitare nella pensione da lei gestita negli anni Dieci, e con cui da allora intratteneva una corrispondenza epistolare. Lidia peraltro credeva fermamente che gli articoli apparsi sulle riviste dell'epoca firmati da Eugenio D'Ors contenessero oscuri riferimenti cifrati a lei e al suo privato (secondo una modalità- notiamo per inciso- non dissimile da quello dell'Aimée analizzata da Jacques Lacan nella sua tesi di dottorato sulla paranoia del 1932), tanto da giustificare l'ammirazione ironicamente compiaciuta di Dalì, quando questi scriveva: "Lidia aveva il cervello paranoico più straordinario che abbia conosciuto, a parte il mio». La donna aveva due figli che, come si evince da alcuni passi de *La mia vita segreta* persino il pittore considerava irrimediabilmente minati dalla pazzia, e che infatti furono poi internati in manicomio; forse, sono proprio le loro fattezze quelle che si ritrovano nei due personaggi del quadro in questione. Uno dei due uomini stringe in bocca una sigaretta ed ha un'espressione minacciosamente adombrata, l'altro morde un fazzoletto con un sorriso ineбетito, quale tipico manierismo espressivo psicotico, e regge tra le mani un frammento di anfora, relitto archeologico comune sui fondali marini nei pressi di Ampurias. Accanto ai due, più defilata, si scorge la figura di

Gala, raffigurata di spalle, con una giacca etnica ricamata indossata anche in altri quadri e le natiche scoperte. Ed ecco che il cranio dell'uomo più avanzato s'ingrandisce in una smisurata protuberanza color carne, che sovrasta l'altro personaggio ed è retta da una stampella. Forse, con allusione a qualche episodio realmente accaduto, Dalì ha rappresentato gli effetti di un'eccitazione sessuale incontrollata provocata dalla vista delle nudità della moglie, in un uomo dai gravi problemi psichici, trasferendoli dal suo sesso alla sua testa. Il carattere di mostruoso macrocefalo esibito dal personaggio, alla cui definizione non è forse estraneo anche il ricordo del fratello del pittore morto di meningite prima della sua nascita e che portava il suo stesso nome, sembrerebbe dunque costituirsi anche come monito che l'autore rivolge a se stesso: installato nella sua ben più fortunata condizione di artista dell'avanguardia surrealista rispetto a quella dolorosa dell'autentico psicotico, egli è capace di rappresentare, di "recitare" per se stesso e per il suo pubblico la follia, conservando (quasi sempre) un controllo razionale sulla propria messinscena.

I due dettagli paralleli della prominenza fallica e del sovradimensionamento di un'altra parte del corpo, si trovano congiunti nell'interessantissimo olio del 1932-'34 *Meditazione sull'arpa* (Fig. 19), che condivide con il precedente e con altri lavori dei primi anni Trenta (ad es., *Burocrate medio atmosferocefalo che munge un'arpa cranica* o *L'arpa invisibile*, dalla sublime, elegante composizione, in cui lo strumento citato è, appunto, invisibile, non compare nel quadro, mentre in secondo piano vediamo precipitare un pianoforte a coda) il riferimento nel titolo allo strumento musicale a corde. Nell'opera vediamo così un curioso trio di personaggi, composto dalla sagoma del contadino dell'*Angelus* di Millet, dipinto in arancione, a cui si abbraccia la figura di una donna nuda, dal volto non visibile, in una posa che non sappiamo decidere se

ritenere di abbandono erotico o di scorata costernazione, e infine una figura scura più piccola posta davanti a loro, dalla testa allungata e a cui una mano copre gli occhi. Quest'ultima, che con il braccio destro di colore bianco, quasi marmoreo, indica la figura dell'uomo come a volerla chiamare in causa o, tout-court, a volerla accusare, presenta sul braccio sinistro una protuberanza fallica sorretta dall'immane stampella, con una variante particolarmente raccapricciante: in quest'escrescenza di materia molle si distinguono i tratti sbozzati di una cavalletta, come se la crisalide si fosse sviluppata nella carne umana. L'insetto fobico per eccellenza nell'esperienza del pittore si accrescerebbe dunque come un embrione nel corpo di questo personaggio, che presenta peraltro il piede sinistro, in gran parte nascosto dalla fitta ombra che invade il piano, con proporzioni ingigantite e metamorfosate in una specie di pietra.

Se ricordiamo che l'artista, come ampiamente documentato nel suo testo *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*⁵³, degli inizi degli anni Trenta, rintracciava nel celebre quadro bucolico del pittore ottocentesco la raffigurazione di una coppia di genitori in lutto per un figlio assente perché effettivamente defunto o, in senso simbolico e psicanalitico, "cannibalizzato" dalla madre, non avremo difficoltà a riconoscere nella *Meditazione sull'arpa* la rappresentazione della cosiddetta triangolazione edipica. Il padre è dunque raffigurato nel contadino dell'Angelus che, nell'interpretazione delirante daliniana sviluppata nel testo succitato, si copre con il cappello il proprio sesso in erezione; la madre è invece la donna lascivamente nuda, che cerca di nascondere alla vista del figlio (la figura scura più piccola in ombra davanti a lei) il proprio congiungimento erotico con il padre. Nonostante il tentativo di azione censoria della donna, questi distingue e incolpa il proprio padre, indicandolo, con un'avversione che ne tradisce l'edipismo. E proprio la figura di Edipo sembra essere quella che abbiamo di

fronte, come rivela l'accrescimento smisurato del piede ("Oedipus" in greco, significa infatti "dal piede gonfio", a causa dell'esposizione a cui, secondo la narrazione. il neonato fu sottoposto dal padre Laio, che desiderava liberarsene, appendendolo appunto per i piedi), oppure, in generale, quella di ogni soggetto che di Edipo rivive il mito e la vicenda nel corso del proprio sviluppo psico-sessuale, come delineato da Freud nei già menzionati *Tre saggi sulla teoria sessuale* del 1905. Cresciuto all'ombra delle "scena primaria", quella che cioè mette drammaticamente sotto gli occhi del soggetto l'accoppiamento dei genitori, attivando quel complesso sistema di identificazioni, gelosie e avversioni mutevoli, incapace come l'*Uomo dei lupi* dell'omonimo saggio di Freud di sostenere la vista di un atto sessuale consumato tra i propri genitori, il soggetto resterà bloccato nell'elaborazione e nel superamento del proprio edipismo e vedrà germinare in sé i presupposti di una nevrosi fobica, qui rappresentata dall'orrenda crisalide di cavalletta che si sviluppa dalla sua stessa carne.

Il rapporto edipico, inteso come ambivalenza tra sudditanza e ribellione ad un'autorità genitoriale, e in particolare, a quella paterna, così come l'esempio più eloquente di corpo deformato da una prominente fallica, motivano infine il quadro *L'enigma di Guglielmo Tell*, realizzato nel 1933 (Fig.20) : ad esso l'artista ha affidato la confessione del proprio distacco ormai insanabile dal padre, così come nel già ricordato *L'enigma del desiderio* aveva raffigurato quello, illusoriamente differito e negato, con la madre defunta. Questo secondo "enigma genitoriale" presenta, in un formato allungato, la figura di un uomo con un ginocchio posato a terra, che culla ambiguamente tra le sue braccia un neonato, sul cui capo è posta una costata di agnello. Il personaggio dell'uomo, dalla cintola in giù, è completamente nudo, anche se ha la gamba destra

⁵³ Salvador Dalì, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Abscondita, Milano, 2000.

piegata a terra fasciata da una calza trattenuta da una ghetta, mentre presenta al piede sinistro un anacronistico sandalo romano. Davanti alla figura inginocchiata è presente una specie di frammento di modanatura architettonica, con un piccolo orologio molle, su cui si distende l'iscrizione con il titolo dell'opera. L'elemento più impressionante ed evidente è costituito appunto dall'enorme prominente fallica in cui si deforma e trasforma la natica destra, retta da una pesante stampella, e su cui scivola un pezzo sanguinolento di carne, a sua volta interpretabile anche come un lembo di tessuto rosso. L'espansione orizzontale verso destra è compensata a sinistra dall'allungamento della falda del berretto indossato dal personaggio, il cui viso riprende i tratti di Lenin. Fu proprio questo dettaglio a scatenare le ire dei surrealisti, promotori dell'iconoclastia e della contestazione virulenta, ma non quando queste si appuntavano all'immagine e alla reputazione del dittatore del comunismo, ideologia in cui credevano ciecamente. Ricordano Descharnes e Néret che:

« quando [Dalì] presentò il dipinto al Salon des Indipéndents nel 1934, Breton andò su tutte le furie vedendo nel quadro un «atto controrivoluzionario», un delitto di lesa maestà ai danni della guida del partito bolscevico. Il capo carismatico del Surrealismo e i suoi amici tentarono addirittura di distruggere l'opera; per fortuna era appesa così in alto che l'atto vandalico non ebbe successo». ⁵⁴

A seguito di quello che fu considerato un sacrilegio anticomunista Breton indisse una specie di processo contro l'artista per estrometterlo dal movimento, di cui Dalì continuò comunque a rimanere per qualche anno ancora, fino al maggio del 1939, tra gli adepti ufficiali, accreditati dal suo burocratico fondatore, grazie al voto contrario all'espulsione di Crevel, Éluard e Tzara. Ma mettendo da parte la polemica di taglio politico che *L'enigma di Guglielmo Tell* esibisce, ci preoccuperemo semmai di riconoscere in esso la traccia dei rapporti conflittuali con il padre e con l'autorità paterna in generale che esso adombra. Nel personaggio dell'eroe nazionale svizzero

Dalì aveva infatti riconosciuto un significante del padre castrante, che desidera la punizione mortificante, l'annullamento, persino il divoramento del figlio, in base a rapporti associativi approntati dal suo metodo paranoico critico e da una generale tendenza regressiva, che possono essere agevolmente ricostruiti. Com'è ampiamente noto, Guglielmo Tell aveva posto sulla testa del proprio figlio una mela, colpendolo con una freccia in una pubblica esibizione di abilità, rischiando così di ucciderlo. Perdendo i connotati storici originali, la situazione si configurava agli occhi dell'artista come una vicenda di aggressione distruttiva del padre rispetto al proprio figlio, una volontà di crudele sacrificio, e in cui la presenza della mela posta sul capo del bambino, per un'identificazione dei due termini condotta all'insegna dell'ossessione alimentare della pische del pittore e della sua fissazione alla fase orale, autorizzava persino la fantasia del cannibalismo. Guglielmo Tell voleva insomma, per una deliberata crudeltà atavica, annientare il proprio figlio mangiandolo, come si potrebbe mangiare la mela posta sulla testa del bambino!

Così, nel quadro in questione, ultimo esempio di una serie che ha per protagonista l'arciere svizzero, iniziata qualche anno prima con l'olio *Guglielmo Tell*, e includente sia tele che disegni, il personaggio dalle fattezze di Lenin osserva in modo sinistramente ambiguo il neonato che culla tra le braccia, su cui è posta con una curiosa, ulteriore variazione, non la mela canonica, ma una costata di carne. L'appartenenza di questa figura ad una costellazione paterna è confermata dal particolare della calza con la ghetta, dettaglio di biancheria intima maschile borghese che ben si adatta ad esprimere lo *status* e la personalità del padre notaio, e che già caratterizzava il manichino sulla destra in basso ne *Il gioco lugubre* del 1929 (analizzeremo l'opera nel paragrafo successivo) in una versione surreale ancora più efficace perché lì viene rappresentata

⁵⁴ Robert Descharnes, Gilles Néret, *Dalì*, op.cit., pag.53.

come una specie di trappola che imprigiona il polpaccio della figura che abbraccia disperata l'autoritratto dell'artista, reduce dalla propria auto-evirazione. Il classicheggiante calzare romano al piede sinistro, oltre a proporsi come un aulico richiamo alla tradizione, enfatizza la grandezza e la gravità del piede stesso, accanto al quale sono collocati due minuscoli ma significativi elementi, che la riproduzione fotografica dell'opera, di grandi dimensioni (201 x 346 cm), non consentono pienamente di valutare, ma su cui lo stesso Dalì si è con le sue parole successivamente soffermato. In un estratto dello scritto *L'énigme de Salvador Dalì*, apparso nel dicembre del 1974 sulla rivista "XX^e siècle", e riportato nel catalogo della retrospettiva parigina del 1980, l'artista, rileggendo a quarant'anni di distanza il proprio quadro, dichiara:

«Guglielmo Tell, è mio padre; io, il piccolo bambino che lui ha tra le braccia e che, invece di una mela, reca una cotoletta cruda sulla testa. Questo vuol dire che Guglielmo Tell ha intenzioni cannibale: vuole mangiarmi. E poi è necessario anche che le persone notino, accanto al piede di Guglielmo Tell, una piccolissima noce, che contiene una specie di culla e questa culla contiene un piccolissimo bambino, che è l'immagine di mia moglie, Gala. E lei è tutto il tempo minacciata da questo piede, perché, se quel piede si sposta di pochissimo, può schiacciare la noce, la culla e dunque distruggere anche mia moglie. Sigmund Freud ha definito l'eroe come colui che si rivolta contro l'autorità paterna e finisce per vincerla. «L'Enigma di Guglielmo Tell» è stato dipinto nel momento in cui il giovanissimo Dalì si era rivoltato contro l'autorità di suo padre, ma non sapeva ancora se egli sarebbe stato vincitore o se sarebbe stato vinto. E' per quello che questo quadro è ambivalente».⁵⁵

Esempi di smembramento corporeo: il corpo che esplode

Negli esempi che abbiamo fino ad ora affrontato, il tema del "corpo in pezzi" era realizzato da raffigurazioni in cui lo smembramento corporeo si costituiva come già dato, in immagini in cui il fenomeno della frammentazione era già avvenuto e lo spettatore poteva coglierne gli effetti, osservando il campionario di lacerti umani, di

⁵⁵ Daniel Abadie, a cura di., *Salvador Dalì retrospective 1920-1980*, op.cit., pag.162, in francese, traduzione mia.

teste mozzate, di tronchi acefali, di organi improvvisamente ingigantiti e metamorfosati in prominenze falliche, eccetera. Ma in altre tele della produzione daliniana, il fenomeno è invece colto nel suo farsi, in modo dinamico, con un effetto dunque ancor più drammatico e perturbante, dal momento che sotto i nostri occhi si inscena una vera e propria esplosione della compagine corporea. E' questo, appunto, il caso del quadro *Il gioco lugubre* (Fig.21) del 1929, opera che riveste certamente una funzione di snodo capitale nello sfaccettato catalogo del pittore, tanto che possiamo seguire le fasi evolutive della sua ideazione e realizzazione grazie alla penna dello stesso Salvador Dalì, che le ha fissate in più stralci della sua autobiografia *Vita segreta*.

Tornato a Cadaquès dopo il soggiorno a Parigi durato dall'aprile al giugno del 1929 (il secondo, essendo stato preceduto da un breve viaggio di una settimana in compagnia della sorella e di una zia nell'aprile nel 1926), in occasione del quale l'artista era stato introdotto nel gruppo surrealista da Mirò, aveva conosciuto Robert Desnos, Jean Arp, René Magritte, il suo futuro mercante Camille Goemans e, grazie a quest'ultimo, Paul Éluard, allora marito di Gala, il pittore annota: «Dopo aver trascorso qualche tempo nel pigro godimento delle reminiscenze infantili decisi di cominciare un quadro che ripetesse col massimo scrupolo queste apparizioni, senza alcun intervento del mio gusto personale»⁵⁶. Si tratta evidentemente de *Il gioco lugubre*, dal momento che l'autore aggiunge in una nota alla precedenti righe:

«quando Breton vide poi questo mio quadro esitò, davanti ai suoi elementi scatologici: il quadro rappresentava infatti una figura vista di tergo, con le mutande chiazzate di escrementi. L'aspetto involontario di questo elemento, caratteristico nell'iconografia psico-patologica, avrebbe dovuto illuminare Breton. Io invece fui costretto a giustificarmi, dicendo trattarsi di un simulacro»⁵⁷.

E, in effetti, nel complesso capolavoro daliniano, notiamo sulla destra, in primo piano, una figura barbata di spalle, dal profilo fissato in uno spaventoso profilo esaltato,

⁵⁶ Salvador Dalì, *Vita segreta*, op. cit., pag.200.

che sorregge nella mano sinistra una rete e in quella destra un involto insanguinato; la figura è vestita con delle brache sporche di feci, e come vedremo fu proprio questo elemento scatologico che colpì con particolare evidenza Breton e i Surrealisti, convinti, con ammirazione insieme con preoccupazione, che il giovane pittore catalano avesse coraggiosamente infranto una delle ultime soglie del buon gusto e del ribrezzo estetico, spingendosi dunque molto più in là di quanto i proclami rivoluzionari del movimento avevano teorizzato e, di fatto, concretizzato.

In realtà, questo dettaglio, pur di enorme importanza data la portata psicanalitica che riveste e, come dice lo stesso Dalì, «caratteristico nell'iconografia psico-patologica», non è che uno dei molteplici indici dell'inestricabile dramma inconscio che si accampa nel quadro, e che complessivamente trova una sua chiave interpretativa se concepito, secondo la lettura di Georges Bataille, come la storia di una castrazione metaforica.

Oltre a suscitare l'interesse di Breton e del gruppo surrealista ortodosso, infatti, l'opera fu oggetto di un'analisi all'interno dello scritto di Bataille che reca lo stesso titolo della tela (*Le «Jeu lugubre»*), apparso nel dicembre del 1929 sul numero 7 della rivista *Documents* da lui fondata dopo l'allontanamento dal movimento ufficiale. Bataille, già in una nota introduttiva al titolo dell'articolo, sottolinea come il quadro, allora appartenente alla collezione del visconte di Noailles, ruoti intorno alla raffigurazione di un «complesso d'inferiorità»:

«Questo complesso si esprimeva già in pitture di Dalì relativamente antiche. «il sangue è più dolce del miele» [...] è caratteristico: il corpo dalla testa, dai piedi e dalle mani tagliati, la testa dal viso tranciato, l'asino, simbolo della virilità grottesca e potente, disteso morto e decomposto, la frammentazione sistematica di tutti gli elementi del quadro»⁵⁸.

⁵⁷ Ibid., pag.200, nota 1.

⁵⁸ Georges Bataille, *Le «jeu lugubre»* (1929), in Daniel Abadie, a cura di, *Salvador Dalì - rétrospective 1920-1980*, op.cit., pag.150, in francese, traduzione mia.

L'autore, dunque, riconosceva acutamente come tema fondamentale del dipinto del '29 quello dello smembramento corporeo, e lo riconnetteva ad un precedente quadro di Dalì, contemporaneo al già ricordato *Cenicitas*, con cui condivide lo stesso repertorio figurativo. I due quadri citati, infatti, come *Apparecchio a mano*, tutti risalenti agli anni 1926-'27, facevano parte di un'ideale serie a cui Garcia Lorca aveva dato il titolo complessivo "Selva di apparecchi"; ma, rispetto a questi, *Il gioco lugubre* si spinge ben oltre nella raffigurazione del "corpo in pezzi" e, soprattutto, lega quel fantasma inconscio al complesso di castrazione e all'angoscia che ne deriva. Scrive Bataille:

« Il titolo stesso di «Gioco lugubre» adottato da Dalì può essere preso come un'indicazione del valore esplicito di questo quadro, dove la genesi dell'evirazione e le reazioni contraddittorie che essa comporta sono tradotte con un lusso di dettagli e una potenza d'espressione straordinari. Senza pretendere di esaurire gli elementi psicologici di questo quadro, posso indicare qui lo sviluppo generale. L'atto stesso dell'evirazione è espresso dalla figura (A) il cui corpo, a partire dal ventre, è interamente squarciato. La provocazione che ha causato immediatamente quella punizione sanguinante è espressa in (B) da sogni di virilità di una temerarietà puerile e burlesca (gli elementi maschili sono rappresentati non soltanto dalla testa d'uccello, ma dall'ombrello colorato, gli elementi femminili dai cappelli da uomo). Ma la causa profonda e antica della punizione non è altro che l'ignobile sudiciume del personaggio in mutande (C), sudiciume d'altronde senza provocazione, perché una nuova e reale virilità è ritrovata da questo personaggio nell'orrore e nell'ignominia stessi. Tuttavia la statua a sinistra (D) personalizza ancora la soddisfazione insolita trovata nell'evirazione improvvisa e tradisce un bisogno poco virile d'amplificazione poetica del gioco»⁵⁹.

La descrizione di Bataille, che abbiamo citato per esteso perché ci sembra fornire una prima, corretta e preziosa, interpretazione dell'opera, commentava in realtà sulle pagine di *Documents* solo uno schematico disegno ricavato dal quadro di Dalì, dal momento che l'artista, certo su istigazione di Breton, aveva richiesto al suo proprietario, il visconte Charles de Noailles, di non fornire il permesso di riprodurre l'opera, adducendo peraltro come pretesto il fatto di non condividere l'acuta proposta interpretativa di Bataille che, certamente, invece, era fundamentalmente in accordo con le intenzioni con cui Dalì si era accinto a dipingere la tela. Il rifiuto dell'efficace analisi di Bataille nasceva certo soltanto da mere ragioni di calcolo e strategia culturale: Dalì, appena venuto in contatto con il gruppo surrealista parigino di stretta osservanza bretoniana,

intendeva penetrare al suo interno, nel suo centro direttivo, per prenderne possesso e rovesciarlo; cosa che fondamentalmente gli riuscì, nonostante qualche anno dopo, pur avendo fornito nuova linfa vitale al Surrealismo con la teoria della paranoia-critica, fu estromesso dal gruppo e scomunicato dallo stesso Breton.

A quella data, l'introduzione all'interno del gruppo surrealista costituiva un obiettivo strategico troppo importante per pregiudicarlo, abbracciando le tesi di un dissidente come Bataille che, pure, aveva fornito dell'opera e dello stratificato dramma psichico che vi si inscena, una rappresentazione certo più calzante di quella di Breton e degli altri Surrealisti, preoccupati semplicemente di precisare il significato e le "pericolosità" dei dettagli scatologici, e di elaborare fantasiose ipotesi sull'eventuale coprofilia (o, persino, coprofagia!) dell'artista.

Come scrive lo stesso Dalì:

«Il mio quadro "Le jeu lugubre" (il titolo fu trovato da Paul Éluard ed io lo approvai interamente) costituiva per i miei amici una preoccupazione di giorno in giorno più viva. Quelle mutande insozzate erano descritte con una compiacenza così realistica e minuta da torturare il piccolo gruppo surrealista: Dalì è coprofago, o no? La possibilità che io avessi già ceduto ad un'aberrazione tanto repulsiva creava tra me e gli amici un imbarazzo sempre maggiore. Fu Gala che decise di troncare ogni dubbio»⁶⁰.

La moglie di Éluard, giunta insieme al marito per villeggiare a Cadaquès, si fece dunque interprete della *pruderie* dei membri del gruppo; alle sue richieste di spiegazione, Dalì rispose: « Le giuro che non sono coprofago, Coscienziosamente detesto questo tipo di aberrazione, tanto quanto può detestarlo lei. Per me la scatologia è una forza macabra, una possibilità di orrore, come il sangue, come i grilli.»⁶¹. Quando abbiamo affermato che *Il gioco lugubre* occupa un posto cruciale nella produzione del pittore, non ci riferivamo solo all'attenzione che impose nei surrealisti verso la pittura daliniana, ma anche al fatto che, almeno secondo le pagine della *Vita segreta*, fu proprio

⁵⁹ Ibid., pag. 152, in francese, traduzione mia.

⁶⁰ Salvador Dalì, *Vita Segreta*, op. cit., pag. 209.

⁶¹ Ibid., pagg.210-211.

nel corso delle conversazioni intorno al quadro, consumate in disparte sugli scogli di Cadaquès, che sbocciò l'amore tra Dalì e Gala: alla fine dell'estate del 1929, Gala non seguì gli altri surrealisti e il marito Éluard a Parigi. Da allora, rimase per sempre accanto al pittore.

Ma torniamo al quadro, di cui, come già Bataille, «senza pretendere di esaurire gli elementi psicologici», dobbiamo tentare un'analisi più particolareggiata alla luce della speculazione freudiana e a quella lacaniana. Il personaggio dal profilo allucinato è in realtà un autoritratto di Dalì (lo si incontra, in forme simili, in altri quadri, tra cui *Cenicitas*), che in quegli anni soleva raffigurarsi esclusivamente in quella smorfia raggelata, rispondente peraltro ai manierismi isterici e al riso compulsivo, di cui dice di soffrire nella *Vita segreta*: l'elemento più inquietante di questa figura non sono tanto le feci che sporcano la sua biancheria, ma appunto il tetro involto insanguinato in cui possiamo immaginare sia racchiuso il suo pene, di cui essa si è privata con un'auto-castrazione. L'artista dunque, essendosi idealmente evirato, vede così sorgere al centro della scena, il fantasma inconscio e regressivo del "corpo in pezzi", simboleggiato dalla figura di spalle ai piedi della scalinata, ulteriore proiezione dell'autore, da cui si liberano, in una fantasmagorica e colossale esplosione, immagini che simboleggiano ossessioni sessuali, perversioni e fobie nevrotiche. Ora, che l'atto che ha provocato quelle visioni deliranti sia proprio la castrazione del personaggio che sembra offrire i propri genitali recisi alla colossale e turbinosa apparizione del "corpo in pezzi" è confermato dal fatto che a lui è abbracciato in un eloquente gesto di disperazione, una specie di manichino antropomorfo, come fantasma della virilità perduta. Questo, portandosi una mano alla testa, inarca le dita fino a conficcarle nella medesima, che si direbbe di legno, ma dove, con un'efficace trovata dal tono fortemente tragico, le venature si aprono sotto la pressione dell'incontenibile furia sconvolta del gesto. Il

manichino, che si stringe alla figura dell'artista come gridandogli sgomento: «Cosa hai fatto!?!», ha il piede destro quasi intrappolato in una calza sorretta da una ghetta: se consideriamo che questo particolare caratterizzerà vistosamente anche il personaggio dell' *Enigma di Guglielmo Tell*, del 1933, in cui Dalì ha voluto idealmente fornire un ritratto minaccioso del proprio padre, apparirà evidente l'appartenenza della figura ad una costellazione paterna, e, dunque, garante della virilità, rifiutata con l'autocastrazione.

Se il personaggio barbuto spalanca gli occhi sullo smembramento corporeo provocato dalla propria mutilazione, sulla sinistra del quadro, invece, la statua in piedi sul piedistallo rinuncia a vedere quanto accade, coprendosi la faccia con la mano sinistra (è il gesto che sigla nell'opera di Dalì il fenomeno della censura e, dunque, della rimozione), mentre quella destra è protesa in avanti ingigantita. Questa statua, in cui Bataille riconosceva in modo poco congruente la «figurazione del soggetto che contempla con compiacimento la propria evirazione e dà l'amplificazione poetica»⁶², appare invece sottrarsi con orrore e vergogna alla visione, e si presenta come monumento alla virilità: ai piedi del podio che essa sovrasta, infatti, vediamo due fieri leoni araldici, simboli ricorrenti nelle tele daliniane di una paurosa autorità paterna, e le scritte "GRAMMO-CENTIGRAMMO-MILLIGRAMMO", che alludono forse alla pretesa di misura razionale del mondo, di dominio fallico, su una materia che, invece, sottratta al controllo del significante simbolico, libera furiosamente tutti i suoi proteiformi fantasmi immaginari. D'altronde, questa statua, protagonista del "monumento alla virilità" è sbeffeggiata dalla figura maschile seduta ai suoi piedi, che con una mano regge un'ancora, con l'altra afferra energicamente una massa informe situata all'altezza del pube della prima, come a volergliela asportare, rammentando e

replicando dunque, l'atto della castrazione, già posto in essere dal personaggio con le mutande sporche, che essa si ostina a non voler vedere. E ancora, accentuano il carattere derisorio la seria decrescente di misure, a simboleggiare un ridimensionamento riduttivo del mito della virilità, del suo "peso" effettivo, e soprattutto, la mano destra, grottescamente ingigantita con evidente allusione alla masturbazione; questo sconcertante particolare ritorna in un altro notevole quadro del 1930, già menzionato, in cui ancora il personaggio barbuto di profilo dal sorriso nevroticamente stampato, accovacciato su un piedistallo, sostiene in una mano una specie di caduceo con ali (interpretazione del Priapo della mitologia classica, spesso raffigurato appunto solo come fallo alato?), mentre l'altra, protesa in avanti, ha dimensioni gigantesche, e il cui titolo *La mano. I sensi di colpa*, non fa che esplicitare impietosamente come il soggetto della tela sia costituito dalla denuncia, e insieme dall'esibizione, delle pratiche autoerotiche in cui l'artista amava indulgere, fino a prima dell'incontro con Gala, e che ripetutamente descrive nella *Vita segreta*. Notiamo come in questa notevole invenzione pittorica dell'artista, la mano diviene il sostituto del membro, così come Dalì in altre tele aveva raffigurato "in erezione" altre parti del corpo umano, quali le natiche e la testa; qui alla mano si attribuiscono invece, per spostamento metonimico, le variazioni di forma e dimensione del pene che essa provoca con la sua sollecitazione. D'altronde, in uno scritto più o meno contemporaneo, Dalì sembra commentare la propria trovata affermando: « Quel braccio tanto esile da cui pende una mano enorme e morbida, non è più spaventoso della rosa, così come questa è sospesa a uno stelo che non è meno fragile»⁶³, frase in cui il bello e inaspettato paragone sembra sottendere inconsciamente il riferimento alla masturbazione, che nelle tele succitate vediamo esplicitato

⁶² Georges Bataille, *Le «jeu lugubre»* (1929), in AA.VV., *Salvador Dalì - rétrospective 1920-1980*. Op.cit., pag. 152, in francese, traduzione mia.

⁶³ Salvador Dalì, *Realtà e surrealtà* (1928), in Sì, op.cit., pag. 113.

palesemente, dal momento che questo istituisce la ben nota connessione tra i genitali e i fiori, con i secondi quali simbolo sostitutivo dei primi, in quanto -come già ricordato- organi di riproduzione della pianta.

Tornando alla figura sul piedistallo de *Il gioco lugubre*, concludiamo che anche questo riferimento alla masturbazione risponde ad un'intenzione di abbassamento ironico, di svuotamento del mito della virilità: contro le fantasie di dominio e di conquista dell'altro la sessualità maschile è rappresentata come un mero e innocuo soddisfacimento solitario.

Dunque, la perdita della significazione simbolica, di cui, secondo Lacan il fallo è il significante e il cardine, permette lo scatenamento delle pulsioni regressive che si originano dalla nozione di "corpo in pezzi": così, appunto, dalla figura nuda di spalle vediamo innalzarsi, tra l'altro, in un'inarrestabile turbine, per la rappresentazione del quale Dalì fa appello anche alla tecnica del collage, rivoli informi e colorati di materia liquescente, formazioni rocciose, conchiglie, teste di uccelli variopinti, particolari anatomici frammentari, cappelli maschili (nelle cui pieghe, come già affermato da Bataille si nascondono allusioni alla vagina), una figura maschile barbata, vagamente somigliante a Sigmund Freud, qui evocato forse come padre simbolico. Al centro, infine, vediamo accamparsi la nota silhouette del *Grande Masturbatore*, come già detto ritratto ideale dell'artista ridotto alla testa raffigurata di profilo, con il consueto naso rivolto verso il basso, gli occhi chiusi e la bocca, inesistente perché sostituita da due pieghe della carne, posta a contatto con una cavalletta o un grillo, ovvero con l'oggetto fobico. Come Lacan afferma nel suo già menzionato terzo *Seminario*⁶⁴, le psicosi (e dunque, la paranoia, che Dalì pensava quasi di potersi provocare artificialmente, eleggendola a metodo conoscitivo del mondo) sarebbero fondamentalmente provocate

da una "forclusione", ovvero da una preclusione, un'espunzione, di una rappresentazione che, completamente negata da soggetto, mai fatta accedere alla sua psiche (e in questo risiederebbe la differenza essenziale di questo meccanismo psicotico, rispetto a quello nevrotico della rimozione, che interessa invece significanti un tempo accettati, e poi, alla luce di un giudizio sul dispiacere che possono provocare, respinti), ritornerebbe al soggetto nel reale, o meglio, nel delirio allucinatorio che egli considera reale. Il significante "forcluso", rigettato, secondo Lacan, sarebbe appunto fondamentalmente quello della castrazione, inteso in senso simbolico come accettazione dell'interdetto edipico imposto dall'autorità paterna, e conseguente sussunzione del soggetto al Nome-del Padre, ovvero al linguaggio e alle convenzioni sociali in esso soggiacenti. Bene, ne *Il gioco lugubre* vedremmo appunto raffigurata la castrazione che, forclusa come esperienza simbolica primaria, come accettazione di interrompere il rapporto di rispecchiamento duale con la madre, come apertura verso l'asse costituente del simbolico, attraverso il linguaggio, per una stagnazione in quello dell'immaginario e delle mere identificazioni proiettive, ritorna come delirio nel reale quale concreta auto-mutilazione. Questa attiva le pulsioni regressive, l'autoerotismo, il narcisismo, la fuga d'idee a carattere paranoico, il fantasma del corpo in pezzi. E, da ultimo, anche il riferimento scatologico, poiché le feci, nell'organizzazione sessuale infantile pregenitale, che contraddistingue la fase anale, costituiscono un sostituto del fallo. E per Lacan, lo psicotico, appunto, rigettando la castrazione simbolica elementare e la metaforizzazione fallica, si radicherebbe nel ritorno regressivo a quella fase e nella fissazione su di essa.

Freud, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* e poi in *Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell'erotismo anale*, del 1915, aveva esposto apertamente

⁶⁴ Jacques Lacan, *Il seminario Libro III. Le psicosi, 1955-1956*, Einaudi, Torino, 1985.

l'identificazione, per il pensiero inconscio infantile, dei termini bambino-fallo-feci, mostrando dunque tutta la stratificazione simbolica che agisce sull'ultimo elemento della triade. Non a caso, Dalì, ne *L'asino putrefatto* scriveva: «Conoscitori dei simulacri, abbiamo appreso da molto tempo a riconoscere l'immagine del desiderio dietro i simulacri del terrore, così come il risveglio delle «età dell'oro», dietro gli ignominiosi simulacri scatologici»⁶⁵; «Le nuove immagini, come forma funzionale del pensiero, seguiranno liberamente la china del desiderio.»⁶⁶

⁶⁵ Salvador Dalì, *L'asino putrefatto* (1930), in *Si*, op.cit., pag.172.

⁶⁶ *Ibid.*, pag.173.