

Salvador Dalí

Razionalista Arrabbiato

MAURIZIO FAGIOLO

Uno degli artisti più irritanti e più vituperati: e perciò tra i meno analizzati del nostro tempo (« Il mio motto è sempre stato: che si parli di Dalí, anche se se ne parla bene ») (1). Solo in parte si potrà organizzare qui il suo bagaglio di miti reali e posticci, il suo culto della complicazione, la fisionomia di un personaggio che avendo passato tutta la vita a rivelare il suo inconscio l'ha in realtà celato benissimo. In una prima parte cercherò di esporre il suo metodo « reazionario »: la *Paranoia critica*: una incursione nel suo universo psicanalitico tutto costruito in-vitro. Dalla repressione alla regressione: e quindi lo sdoppiamento dell'immagine, la nostalgia dell'arte passata, la scissione tra vita e comportamento. In una seconda parte si analizza il suo culto dei *Miti scaduti*: la psicanalisi, l'arte storica, l'oggetto, l'esoterismo, il decadentismo, il surrealismo perfino.

« Dobbiamo scoprire l'eroe e anche il giulare che si cela nella nostra passione della conoscenza. Dobbiamo, qualche volta, rallegrarci della nostra follia per stare contenti della nostra saggezza ». Nietzsche, *La gaia scienza*, Il libro.

Come il Cavaliere dalla triste figura, Dalí si butta con lucida follia contro i rituali mulini a vento; come san Juan de la Cruz milita a favore d'un inquisitorio misticismo (e sono altri miti scaduti: la cavalleria e l'estasi). L'idalgo paranoico crede di analizzarsi e rivelare le sue nevrosi, ma come tutti i medici dilettanti individua i sintomi ma scambia la malattia: e scopre il suo vero volto, che non è quello di un Illuminato della Psiche (ritardatario) ma quello del Grande Personaggio Kitsch. E' il senso della sua estenuante automitografia che, attraverso lo snobismo, tocca i vertici del Camp (2). Ci sono sempre atteggiamenti « culturali » dietro ogni scelta, ma razionalizzati fino all'orgasmo: e così Dalí è il cappellano-vescovo-papa di un'altra religione, il ciambellano-ministro-re d'una monarchia spagnolesca; e non il medium tra una effettiva ricerca (il mondo onirico) e la relativa comunicazione (il linguaggio). Totalmente mancante di quella che Jarry definiva la quarta-dimensione (l'humour), il fatto più insopportabilmente borghese negli atteggiamenti di Dalí sarà proprio la fondazione di una morale. Sia pure quella dell'Immoralismo.

1. LA PARANOIA CRITICA

E' lo stesso Dalí (lui che ha scritto: « Pittore, tu non sei un oratore, dunque dipingi e taci ») a fornire il filo d'Arianna per penetrare il suo mondo: la « paranoia critica » (3). E' paranoico un individuo che dà eccezionale importanza al proprio io e interpreta il mondo con una visione delirante. E' paranoico « critico » chi riesce a razionalizzare il delirio, arrivando a un senso di

onnipotenza con duplice sbocco: megalomania o complesso di persecuzione. Il paranoico-critico vive in perfetta salute fisica, e anzi si sente superiore agli altri perché riesce a reinventare, attimo per attimo, tutta la realtà che lo circonda. Sono, più o meno, le tesi del dottor Lacan che pubblicherà (secondando Dalí) *De la psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité*. Già nel '30, Dalí parla di « ridurre a sistema la confusione e contribuire al discredito totale del mondo reale » e fa un decisivo scavalco dell'automatismo: « La paranoia si serve del mondo esterno per valorizzare l'idea ossessiva con l'inquietante particolarità di rendere valida tale idea per le altre. La realtà del mondo esterno serve da illustrazione e prova, è messa al servizio della realtà del nostro spirito » (4).

L'interpretazione dei sogni di un personaggio al corrente delle tecniche interpretative è quanto mai complicata: Freud ha guarito tanta gente ma non se stesso (5). Uno dei miti chiave è la ricerca del tempo. Tempo perduto, ritrovato attraverso l'infanzia: come De Chirico si metteva alla ribalta delle sue Piazze, Dalí si presenta nei primi quadri con l'aspetto di bambino (anche per verificare l'equazione freudiana bambino-artista) (6). Tempo ritrovato attraverso i luoghi aviti: l'orizzonte di Port Lligat (aria-acqua-terra) o le rocce sfiorate (« deliranti ») di Cap Creus. Il tempo è sempre il nodo vischioso tra i diversi frammenti di realtà che danno vita al sogno a occhi aperti. Ma si rivela con certezza iconografica nei famosi « orologi molli »: nel quadro più esplicito (*Persistenza della memoria*, 1932) si collegano al paesaggio atavico di Port Lligat. E' la fluidità del tempo a trasformarsi in immagine, non in modo oggettivo (Dada) ma voluttuosamente soggettivo. « I miei orologi molli non sono altro che il camembert paranoico-critico, tenero, stravagante e solitario, del tempo e dello spazio » (7). Ma la

spiegazione più chiara è data da una formula: « Paranoico=molle; critico=duro ». Cioè l'alternativa di tempo e spazio che non riescono a coincidere viene razionalizzata: l'identico metodo di Mondrian, tanto deprecato da Dalí. E infine c'è, dietro la mollezza degli orologi, la dichiarazione di guerra alla funzionalità dell'oggetto che darà il via agli « oggetti a funzionamento simbolico » degli anni '30 (8).

La double image

E' una teoria che trova appoggi nelle metodiche bizzarrie dell'antirinascimento, ma anche nello sperimentalismo leonardesco, di cui Dalí si atteggia a mitico continuatore. Spiega Breton: « E' meno l'inventore che il divulgatore del metodo: si sa infatti che trae origine dall'insegnamento di Leonardo da Vinci che invita a guardare fissamente le macchie dei vecchi muri, la cenere, le nubi, i ruscelli, sino a che dal loro tessuto si delineino battaglie, paesaggi, scene fantastiche » (9). Ma è anche una teoria secondo-natura: a sentire Dalí, tra i più importanti segreti della natura è quello del mimetismo degli insetti-foglia e del loro sdoppiamento (10).

Un programma è la famosa foto della capanna africana con un gruppo di negri che, rivoltata, dà vita a un profilo maschile: secondo Dalí sarebbe una collusione con i feticci di Picasso, secondo Breton evocherebbe Sade... ed è comunque lo specimen d'una nuova lettura delle immagini: meccanica ma anche ironica (11). Alcuni tra i quadri più notevoli sono proprio in questa direzione. *L'uomo invisibile* del '29 è una sfida alla percezione: in un paesaggio improbabile di arcate dechirichiane, personaggi alla Ernst, secrezioni alla Tanguy, si cela una figura scheletrizzata. Nella *Metamorfosi di Narciso* del '37, la mutazione avviene « a vista »: la chiave letteraria è poi spiegata in un libro-esegesi. E si arriva al gioco didattico nel lavoro ultimo: come *Orecchio con Madonna* del '58 che sembra un grande quadro pointilliste e invece più da lontano si rivela per un orecchio contenente, visto ancora più da lontano, la Madonna Sistina di Raffaello (12).

Nel primo numero de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Dalí spiega che la « double image » non è solo allucinazione o miraggio ma possibilità di continuare indefinitivamente il quadro, a seconda degli spettatori: è soltanto l'avvio per immagini all'ennesima potenza, e quindi esca del delirio. Non è certo l'allucinato *double* di Artaud, ma una follia provvista di metodo: 1) si tratta di cambiare la « distanza » dall'opera; 2) occorre accettare

uno stato « ipnotico »; 3) il giusto atteggiamento è la « fixité distraite ». Cioè duro e molle, positivo e negativo: il che, tradotto in linguaggio daliniano, significa « paranoia critica » (13).

L'arte al passato

L'operazione leit-motiv è l'analisi dell'*Angelus* di Millet, in dichiarazioni e saggi, nel progetto di un balletto, nella elaborazione d'un volume monstre. Non è più uno sdoppiamento visivo come nella « double image » ma concettuale, mentale, filosofico: il quadro, asettico e banale, rivelerebbe invece un doppio-significato (« Beau, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ») (14).

Lo sguardo rivolto al passato non è solo un ritorno (una reazione) ma la spiegazione che c'è più delirio e possibilità di analisi nell'arte già consumata che nel presente, « l'esecrabile "arte moderna" ». Come dire: il presente vale solo per chi cerca in prospettiva il tempo perduto, e di questo tempo il punto focale è la cultura (la dimensione estetica). E' insomma, ancora una volta, lo spirito della contraddizione: contro Breton, stavolta, che aveva sentenziato « In materia di rivolta nessuno di noi deve avere bisogno di antenati ». (15).

Più volte Dalí applica questa visione (visionaria) del mondo: ma il fatto più interessante è che la concepisce in senso didattico: così quando rivaluta la anamorfosi o gli scherzi di Arcimboldo (la bizzarria anticlassica), o quando « chiarisce » gli intenti schizoidi dell'*Angelus* di Millet (la rassicurante pittura borghese). Brillanti dimostrazioni secondo il vecchio principio dell'arte borghese che ognuno è libero di scegliersi i padri che si merita: o non piuttosto un fenomeno più complesso che ancora ci spiega Lacan con la famosa triade Frustrazione / Aggressività / Regressione (16). Sa il malato di essere frustrato e scarica questa turba in aggressività: si rende conto spontaneamente che la salvezza è nella regressione. Ritorno alla conosciuta situazione dell'infanzia, anelito al grembo materno (alla pseudo-purezza infantile: Dalí dichiara di essere rimasto vergine fino all'amore con Gala). Ritorno alle certezze dell'arte antica, all'ancora della Cultura (se la storia non fa salti, anche la sua operazione « delirante » sarà accettabile). Ritorno a quei momenti dell'arte passata che possono essere più facilmente massificati: il classicismo castigano, l'arte bombon, l'arte di pessimo gusto. In questa interpretazione paranoica, l'arte diventa ancella della natura e si livella alla realtà. Tutti sanno che Millet non ha fatto con l'*Angelus* un quadro sessuale, che Meissonnier non faceva una pittura degna di questo nome, che non basta il gioco ottico o anamorfotico per comunicare pulsioni e spasmi: eppure Dalí si costringe a credere che tutto questo bagaglio sia indispensabile per un viandante dell'inconscio, per un conquistador dell'irrazionale.

Il narcisismo primario

Pure tacendo sull'esibizionismo megalomane degli ultimi anni, Dalí ha sempre

teorizzato la supremazia del Comportamento: un giorno ha dichiarato di voler scrivere un libro, naturalmente il suo capolavoro, dal titolo « Della vita di Salvador Dalí considerata come un'opera d'arte ». In realtà, la sua aggressività è basata, come si rileva da un suo lapsus, su una « patologica timidezza » (17). Lo stile di vita fin-de-siècle viene oggettivato in un conscio Narcisismo. « La vita di Narciso è una vita di bellezza e la sua esistenza è contemplazione », è cioè l'eroe della « dimensione estetica »: così, Marcuse, l'ultimo divulgatore di Freud. Narciso si curva sull'acqua (il tempo) e sogna la « forme perdue » (Gide) ovvero l'« eternal retour » (Valéry): « Cher CORPS, je m'abandonne à ta seule puissance » (18). Come Orfeo, è il riconciliatore tra Eros e Thanatos; scioglie la repressione erotica nel senso d'un auto-erotismo paranoico (non sa, infatti, che l'immagine riflessa è la sua) e anticipa la stasi finale (quando, morto, continuerà a vivere nel fiore). Il « narcisismo primario » analizzato da Freud ha realmente por-



Salvador Dalí, 1974. Foto Maurizio Di Avolo.

tato a una svolta nella teoria degli istinti: è una libido unificata, esistente già prima della divisione tra Io e oggetti: è l'archetipo d'una relazione esistenziale con la realtà. Proprio l'idea-fissa di Dalí: il quale dedica appunto a Narciso un quadro programmatico e un libro: « la prima poesia e il primo quadro ottenuti interamente secondo l'applicazione integrale del metodo paranoico-critico » (19).

E' di questo tipo l'immagine che Dalí vuole accreditare di se stesso: fino ad approdare all'« atto gratuito » (già teorizzato nel primo numero de *Le Surréalisme au service de la Révolution*). Si possono citare cento momenti esibizionistici. Un caso di risposta dato dal corpo e non dalla mente è il famoso processo del 1934: Dalí viene convocato a Rue Fontaine, e mentre Breton e gli altri discutono sul suo orientamento politico per radiarlo, Dalí si misura continuamente la temperatura e volta a volta si toglie un capo di abbiglia-

mento (20). O pensiamo al suo Paradosso della Moda: « Ama mostrarsi in pubblico con vestiti molto ricercati, ma su cui, bene in evidenza, sono trapunte sette o otto mosche artificiali che imitano le mosche vere alla perfezione » (Breton). I baffi che Duchamp e Pica-bia avevano messo alla Gioconda, diventano ora l'insegna telepatica del genio: pittore, ma anche scrittore e critico e mimo e istrione (dal narcisismo all'egotismo, in un delirio ben-temperato). Il « pensiero parlato » che teorizzava Breton diventa recitato (21).

Su questa via, il suo alter-ego non è certo Picasso, prima amico e incoraggiatore e poi duttile bersaglio. Riflettendo sulla vera novità di Dalí (spostare l'attenzione dall'oggetto al soggetto come nella provocatoria tradizione Dada), si capisce che il suo vero polo dialettico è Marcel Duchamp. Basta opporre al silenzio il rumore: e il gioco è fatto. Mentre Duchamp si attardava alla scacchiera nel bar del porto di Cadaques, Dalí cominciava a realizzare il suo orgastico habitat di Port Lligat, un vero opus dimostrativo, un transfert fisico delle sue metafisiche insicurezze. Un bozzolo, un alvo materno, una amniotica sicurezza (22).

In chiave crudamente narcisistica si comprende anche la sua sfrontata idea della Donna e della Politica. Il suo rapporto con Gala, teorizzata come la Unica e la Superdonna, chiarisce l'intento di fare della donna l'Oggetto Perverso (idea di tutti i decadentismi): compimento d'un impossibile androgino-ermetico. Tutto all'insegna dei tre impulsi fondamentali di Freud: il bisogno d'un partner sessuale, il desiderio di tornare al grembo materno, la paura-angoscia della castrazione. Gala diventa così una sintesi paranoico-critica: è allo stesso tempo Giocasta, Elettra, Medea (23). Anche il suo travagliato rapporto con l'ideologia fa parte della filosofia del Corpo più che della ragione. E' logico il suo rapporto con il Comunismo: non può un esibizionista dell'esibizione arrivare a sottoscrivere l'atto di fede bretoniano (all'opposizione borghese-artista opporre quella più concreta schiavo-padrone). Perso in auto-analisi, non può pensare alla Classe: solo in parte può condividere il materialismo storico, per identificarsi semmai con quello poetico (Rimbaud). E' prevedibile, dati i principi di Dalí, la fine di tutto. E' l'esaltazione (occulta e non) dell'imbianchino di Norimberga, simbolo probabile del superuomo e vera personificazione del demonismo paranoico-critico (24).

2. I MITI SCADUTI

« La violenza degli atti mancati » è il soggetto de *L'âge d'or*: una dichiarazione di potere e di impotenza insieme. Corrisponde alla ricerca di rituali complicati non da continuare ma da imballare (come in una defixio imaginis). E così, si affacciano alla ribalta, uno dopo l'altro, il Cattolicesimo più tranquillizzante e l'esoterismo, le Beaux Arts e l'ideologia del Surrealismo, la mitologia classica e l'ornamento déco, Wagner e le « sardanas » catalane, Leonardo e il dottor Freud. Dallo chic al Kitsch, mentre gli schemi mentali sono

ancora quelli di Zarathustra: l'Eterno Ritorno e il Circolo Vizioso.

«Una cosa è sicura, ed è che io odio la semplicità in ogni suo aspetto», è il suo motto posto a esplicazione di una mostra famosa. Anche per Dalí, «la bellezza sarà convulsiva o non sarà» (25). Allora, come in una panoplia, riprende vita il calderone dei vecchi miti spagnoli: il sacro e il profano, la guerra e la pace, il sangue e lo sperma, la magia bianca e quella nera, l'altare e il letto, la sagrestia e il bordello, le messe nere e le messe rosse, il languore dell'estasi e la freddezza del delirio donchisottesco. C'è una teoria di Dalí da ricordare a questo punto, quella della «fenicologia»: il segreto che fa restare giovani (come la Fenice risorgente dalle sue ceneri) attraverso un periodico regresso.

Il mito del Surrealismo

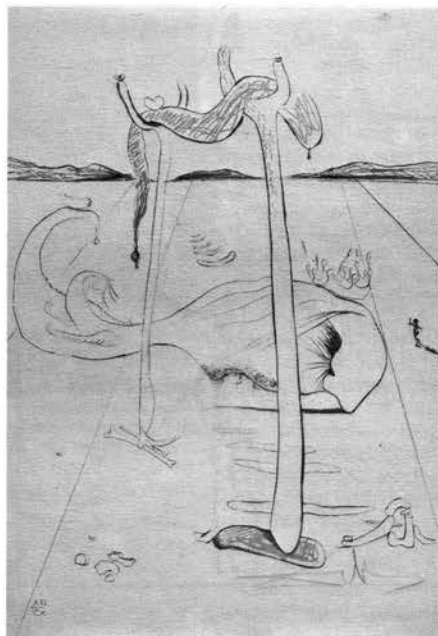
Tutta l'operazione di Dalí è già un revival: ecco l'assurdo. Negli anni '30 il Surrealismo sta cambiando pelle, e l'hidalgo paranoico (insieme a Buñuel e Magritte) è in grado di portare nuove idee in un movimento che è rilanciato nel 1929 con il *Second Manifeste*: ed è quasi un neo surrealismo (26). Ecco, allora, che Dalí viene alla ribalta come Mistico-Inventore-Profeta proprio quando questi veggenti sono stati rigettati: «Constatiamo l'esaltazione surrealista dei mistici, degli inventori, e dei profeti, e tiriamo via», era la conclusione, nel '24, dell'editoriale de *La Révolution Surréaliste*. Dalí sembra rivendicare un suo spazio senza «tirar via», cercando di identificarsi con quei personaggi e con quella «esaltazione».

«Spetterà all'innocenza, alla collera di qualche uomo a venire, sceverare nel Surrealismo quanto non può non essere ancora vivo, restituirlo, a costo di uno splendido saccheggio, al fine che gli è proprio»: è la profezia di Breton nel secondo Manifesto. Una frase che si chiarisce con una dichiarazione più tarda: «Durante tre o quattro anni, Dalí incarna lo spirito surrealista e lo farà brillare in tutte le sue luci come poteva farlo solo uno che non avesse partecipato agli episodi, a volte ingrati, della sua gestazione» (27). Così come ha rappresentato un neo-surrealismo, Dalí non esita di fronte al tradimento aperto: Breton lo ribattezza «Avida Dollars», mentre lui precisa la sua capziosa strategia: «Tutti avevano ormai indovinato inconsciamente che io ero venuto a distruggere — con le loro stesse armi, ma più temibili e meglio acuminata — il loro tentativo rivoluzionario. Sin da quell'anno 1929 io reagivo contro la "rivoluzione integrale" scatenata dall'inquietudine di quei dilettanti del dopoguerra. Lanciandomi con la stessa loro foga nelle speculazioni più sovversive e dementi, ormai preparavo, col machiavellismo d'uno scettico, le basi strutturali del prossimo gradino storico dell'eterna tradizione. I surrealisti mi sembrarono i soli a formare un gruppo i cui mezzi potessero servire alla mia azione» (28). Ovvero, anche il Surrealismo fa parte del suo avido collezionismo di tutto l'irrazionalismo moderno e antico.

Il mito della psicanalisi

In un momento in cui si arriva alla ri-conversione della «ragione sociale» del gruppo, Dalí rivendica tutto il potere all'Inconscio (ma analizzandolo fin troppo consciamente). Dalle stesse colonne de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, organo del nuovo corso bretoniano, Dalí proietta il suo inconscio spacciandolo quasi come una merce. In una occasione arriva a raccontare una sua «réverie» come la sceneggiatura di un film: dopo lo studio dell'«Isola dei morti» di Boecklin insorgono difficoltà urinarie e pensieri funesti con un desiderio snob di stupire. Questo «sogno raccontato al presente» appare nello stesso fascicolo in cui Tzara riprende un pensiero di Lautréamont («La poésie doit être faite par tous. Non par un») dettando la lapide per l'anarchia Dada (29).

Una lettura psicanalitica di Dalí e del suo lavoro è ovvia e addirittura tautologica. Tanto meccanico è il rap-



Salvador Dalí, acquaforte da *I Surrealisti*, cartella in 110 esemplari contenente 7 grafiche (Matta, Oppenheim, Ernst, Bellmer, Ray, Masson, Dalí). Courtesy Revival, Milano.

porto arte-psiche, da far pensare che non sia il vero obiettivo dell'operazione. Arriva infatti alla sfrontata dichiarazione che per un anno intero, da bambino, fece una cosa soltanto: «ma questa con disperata intensità: fabbricai falsi ricordi d'infanzia» (anche perché i ricordi sono come i gioielli: quelli falsi sono più lucenti) (30).

Dalí si atteggia a medium: vuole accumulare dati sensoriali ed extra per un rituale bricolage (ma queste sgangherate associazioni nascono come attacco alla clarté borghese). Ecco per esempio la nozione nuova di «desiderio»: «Non sappiamo se dietro i tre grandi simulacri, la merda, il sangue e la putrefazione, non si nasconda giustamente la desiderata "terra del tesoro"». Conoscitori di simulacri abbiamo appreso da tempo a riconoscere l'immagine del desiderio dietro i simulacri del terrore, e anche il risveglio delle «età

d'oro» dietro gli ignominiosi simulacri scatologici». (Ma non è stato notato che anche questa teoria del Desiderio è razionalizzata in chiave narcisista, quando spiega che il suo nome significa in catalano «desiderare») (31). Ecco, ancora, la ricerca affannosa della Trasgressione: la lotta a colpi di lancia contro antichi tabù e nuove trasgressioni (col bisogno d'una sessualità deviata per principio). «La visione della realtà attraverso gli ideali infami e abominevoli di ogni livello (estetici, umanitari, filosofici, ecc.) ci riporta alle fonti chiare della masturbazione, dell'esibizionismo, del crimine, dell'amore». «Idealista senza partecipare ad alcun ideale», si dichiara proprio sulla rivista al servizio della Rivoluzione (32). Sappiamo come questa proiezione superomistica lo porterà a rinnegare gli ideali del gruppo (seguendo il disprezzo nicciano per «l'istituto del gregge») per scegliere la fallocrezia della svastica. Tanto per toccare la trasgressione più inimitabile (33).

Il mito dell'arte passata

L'artista che più di sovente viene evocato nelle dichiarazioni di Dalí è Leonardo: per lo sperimentalismo e l'ambiguità, per la ricerca analitica e il sottinteso psicanalitico. A mio avviso, tutto il comportamento estetico di Dalí (il «diario di un genio») è stato condizionato dalla lettura di uno studio del dottor Freud: «Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci» (in *Psicanalisi del genio*). Freud parla della regressione dell'artista all'utero materno, enunciando anche la teoria del Narcisismo (e quindi l'origine psichica di un «terzo sesso»). Nel rapporto psico-artistico dichiara anche basilare l'erotismo anale (i lunghi conti leonardeschi riportati non possono non far pensare alla figura di «Avida Dollars»). Ma soprattutto c'è la proposta di leggere dietro l'immagine visibile del quadro una immagine occulta: esaminando la *Madonna con Sant'Anna*, Freud propone con due grafici di individuare la presenza di un avvoltoio che sarebbe il simbolo del sogno leonardesco sulla madre. Ed è questo il metodo della *double image*, la vera base della paranoia-critica di Dalí (34).

Il culto per l'arte antica non è una copertura o un alibi ma il principio dialettico del paradosso. Così, certi valori del Rinascimento o del Barocco vengono assunti contro l'arte moderna: e, in fondo, la sicurezza spagnola del «siglo de oro» (Velasquez, Zurbarán) non è altro che la rivendicazione dell'«Age d'or». Ogni scoperta è sempre traslata: e così la prospettiva, Dalí dice di averla riscoperta su Vermeer e De Chirico. Ma soprattutto predilige un momento di crisi come il Manierismo (le anamorfosi, la prospettiva sdoppiata, le immagini bizze, le alchimie formali) fino al passato prossimo del Modern Style.

In questa chiave si può comprendere il suo fanatismo per una tecnica «accademica» (un revival che lo apparenta a De Chirico ma anche a Magritte). Il quadro deve essere la fotografia trompe-l'oeil dell'immaginazione, e cioè la oggettività del mondo soggettivo. Le dichiarazioni diventano, col passare del tempo, di una precisione paranoica: per

esempio, proclama una tecnica «ultra-retrograda e sovversiva» in funzione oppositiva all'avanguardia astratta (la tecnica di Vermeer o Raffaello, ma anche di Meissonnier). Gli slogan si fanno drastici: «Dipingere bene», «La tecnica degli antichi», «Cura maniaca», «Tornare alla tradizione, in pittura come in tutto il resto». La conclusione è evidente: partito dall'ipotesi di dimostrare che l'arte è un mezzo (per comunicare certi meccanismi trasgressivi) approda all'arte come Unico Fine, il destino di ogni Estetismo (35).

Il mito mistico

Uno dei più notevoli esempi di anticlericalismo (tutto in chiave di anarchia catalana) è *L'âge d'or* di Dalí e Buñuel mai smentito dal pittore, che anzi ne rivendica la proprietà letteraria (36). La conversione cattolica arriverebbe come un fulmine a ciel sereno, se non si supponesse che è un altro episodio della morale della trasgressione. Il notaio di Figueras, il padre, era un ateo, e il piccolo Dalí si formò nella sua biblioteca dove impara che Dio non esiste (dagli Illuministi), per scoprire poi la contraddizione con Nietzsche («Dio è morto»): «Come mi ero applicato a diventare un ateo perfetto leggendo i libri di mio padre, così fui uno studioso del surrealismo tanto coscienzioso da diventare rapidamente il solo "surrealista integrale"». Partito dall'Imitatio Napoleonis, si ritrova Inigo de Loyola parlando di un suo «programma gesuitico» (37).

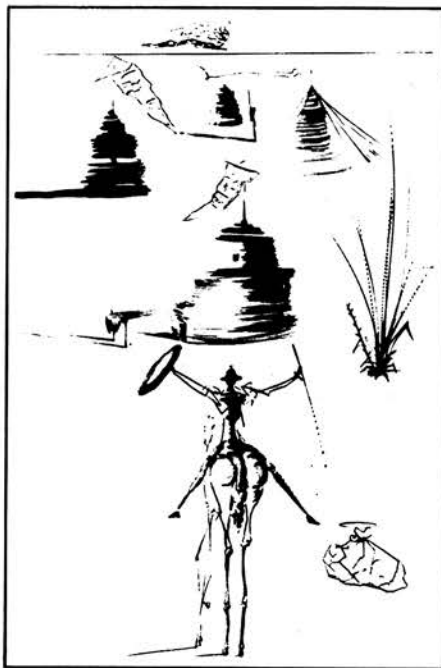
Cerca allora di immettersi nei circuiti più ambigui: come l'estasi, per esempio. Così si interessa a santa Teresa (anche perché spagnola): in *Minotaure* pubblica una tavola montaggio-fotografico (di tipo filmico) sul fenomeno dell'estasi associato ai paradisi perduti del Modern Style. Così si interessa a un mistico come san Juan de la Cruz (anche perché spagnolo): la prima volta lo ascolta nella recitazione esaltata di Garcia Lorca. Ma anche nei tempi recenti, quando diviene orgiastico il culto cattolico, arriva a strani pastiches come *La Vierge enceinte* o a visioni poco ortodosse («L'Assunta è un ascensore: sale al cielo grazie al peso del Cristo morto») (38).

C'è poi l'interesse per i misticismi di ogni estrazione. Per la magia naturale, sulla scia del Della Porta. Per le pratiche esorcistiche, seguendo le intuizioni di pittori come De Chirico. Per i simboli dell'agnosticismo. Per le pratiche demoniache, verificate anche su Bosch. Per i culti sessuali: tra la Pornocrazia di Felicien Rops e l'ermetismo dei Rosacroce. C'è poi la conclamata conoscenza dei riti alchimistici (a cui collega il suo mito della metamorfosi e la ricerca dell'oro, simbolica e pratica), la venerazione per un maudit come Paracelso e per l'«ars combinatoria» di Raimondo Lullo (un «essere esagerato» di cui si sente gemello). E' naturalmente la ricerca della «pietra filosofale» di Breton, che paragona la ricerca surrealista all'opus alchimistico, è forse quel «misticismo di tipo nuovo» auspicato dal gruppo: ma è soprattutto l'ennesima concezione al culto del prodigioso e al gusto fin-de-siècle. (39). Quanto alla Conversione Clamorosa, stupisce meno quando si pen-

sa che a simile risultato arrivò il dandyismo di Oscar Wilde e l'anarchia dadaista di Hugo Ball (40): non il cattolicesimo come ultima spes, ma come la Trasgressione Mancante.

Kitsch Mensch

Si deve a Dalí il recupero critico (paranoico) delle soffitte fin-de-siècle. Già in «Le Surréalisme au service de la Révolution» (n. 1) riscontra il suo «desir des choses idéales» nei sogni del Modern Style: «realizzazioni di desideri solidificati». E in «Minotaure» nel '33 pubblica l'indisponente saggio «De la beauté terrifiante et commestible de l'architecture modern-style». Tra le opere riprodotte, sono le vischiose strutture di Guimard, l'allucinazione di Gaudí, l'architettura «spontanea» del postino Cheval che tanto piaceva a Breton. La polemica è contro certe predilezioni dell'avanguardia: «Schierai contro gli oggetti negri gli ultra-civilizzati,



Salvador Dalí, incisione a puntasecca da *Tristano e Isotta*, 1968-69. Courtesy Galleria Orangerie, Milano.

decadenti, europei, oggetti modern-style». Fotografati da Brassai, questi oggetti rientrano nel circuito culturale, favorendo una logica risposta a Breton: «La bellezza sarà commestibile o non sarà» (41).

Ma i recuperi sono anche di tipo improprio: come la rivendicazione della paccottiglia pan-estetica dei bordelli («Frequentai abbastanza bordelli da saziarmi per il resto della mia vita, e ne trassi una quantità di sfondi e di pretesti tale da arredarmi convenientemente, in meno di un minuto, qualsiasi fantasia erotica»). O di tipo più accettabile: come l'amore per il gran poeta Kitsch, Garcia Lorca, paragonato a Malador e pianto fino alle lacrime. Perfino le più smaliziate scoperte della scienza («le nuove feste cibernetiche») vengono messe al servizio di un revival Kitsch (42). Senza riproporre un problema scottante (43), basta accennare al fatto che, prima che la stessa nozione nasca, Dalí incarna l'Uomo Kitsch con una arrabbiata razionalità.

Maurizio Fagiolo

Note

(1) I termini cronologici affrontati da questo saggio sono: 1928-1934 (da *Un chien andalou* al processo di Rue Fontaine, che segna la sua espulsione dal gruppo surrealista); le opere e gli atteggiamenti posteriori sono a volte esaminati per chiarire quelli precedenti. Il titolo del saggio è tratto dal *Diario di un genio* di Dalí.

Bibliografia essenziale. In questo caso particolare sono determinanti i testi dell'artista, tra i quali si segnalano: *La femme visible*, Editions Surréalistes, Paris 1930; *L'amour et la memoire*, ibidem 1931; *Babaoou, Cahiers libres*, Paris 1932; *La conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Paris 1935 (Levy, New York 1935; ed. cit.); *La metamorphose de Narcisse*, Corti, Paris 1936; *La vie secrète de Salvador Dalí, La table ronde*, Paris 1952 (ed. inglese, London 1949); ed. cit.: *Vita segreta di Salvador Dalí*, Longanesi, Milano 1949; *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, Pauvert, Paris 1963; *Le journal d'un génie*, Paris 1964 (ed. cit.: *Diario di un genio*, L'Albero, Torino 1965). Scarsissimi i contributi critici sul suo lavoro: prevalgono le sopravvalutazioni o le stroncature (cfr. per esempio Dalí de Draeger, Draeger, Paris 1968; G. C. Argan, in *Studi e note*, Bocca, Roma 1955, pp. 255-258); abbondano scritti sulle riviste internazionali, quasi sempre inservibili; l'unico testo critico appare il catalogo della mostra al «The Museum of Modern Art», New York 1946 a cura di J. Thrall Soby; utile per la consultazione: R. Descharnes, *Il mondo di Salvador Dalí*, Garzanti, Milano 1962 (ed. cit.: 1972).

Ringrazio per contributi e notizie: Ippolito Simonis, Luciano Pisto, Maurizio Di Puolo, Umberto Allemandi.

(2) Per la nozione di «camp», si rimanda ovviamente agli studi di A. Arbasino (cfr. per esempio, *Almanacco Letterario Bompiani*, 1968).

(3) La definizione più pregnante è in *La conquête...* (si veda anche: *Diario...*). Per i rapporti fra arte e psicanalisi si rimanda ad alcuni studi ormai classici: E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi Torino 1967 (1952); E.H. Gombrich, *Freud e la psicoanalisi dell'arte*, Einaudi, Torino 1967 (1963). Tra i più recenti: A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Abrams, New York 1969 (ed. it. Fabbri, Milano 1968); M. Calvesi, *Saggi in «Storia dell'Arte»*, 1-2, 7-8.

(4) La proposizione è già in *La femme...*, 1930; si veda anche «Le Surréalisme au service de la Révolution» 1930, n. 1 (abbr.: «LSSR»). Ovvio il parallelo con Antonin Artaud: si rimanda a *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.

(5) Il suo pensiero su Freud è chiaro nella sua autobiografia-romanzo (condotta, non a caso, come *Hebdomeros* di De Chirico). Lo colloca tra gli eroi anche per aver sposato gli ebrei del loro eroe più prestigioso, Mosè (*Diario...*); fa una lunga analisi del suo contributo intellettuale, in modo paranoico. Lo conosce a Londra (Vita...): Freud avrebbe detto a Zweig «Non ho mai visto un esemplare altrettanto tipico di spagnolo. Che fanatico!». Conosce perfettamente la sua Interpretazione dei sogni, più volte citata fin dai primi anni.

(6) Lo studio di Freud da ricordare a questo punto è: «Il poeta ed i sogni a occhi aperti» in *Psicanalisi del genio*.

Tra i simboli psicologici ricorrenti in Dalí se ne ricordano alcuni, indicando la soluzione fornita dall'artista: la grucciona (Vita...); il telefono (ibidem); la pietra (ibidem); il pane; le formiche («Minotaure», 1934); gli orologi molli (cfr. nota 8).

(7) Il quadro è riprodotto in *Il mondo...*, p. 61. Le dichiarazioni di Dalí sono in «Lacrime di Eraclito» (*La conquête...*) e nelle pagine autobiografiche (cfr. *La vita...*).

(8) Il revival dell'oggetto. La teorizzazione è in « LSSR » n. 3-4 (cfr. la traduzione in « L'Arte moderna », Fabbri, Milano, vol. XIV). Si veda anche M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Paris 1964 (ed. cit.: Storia e antologia del Surrealismo, Mondadori, Milano 1972). Lo scopo è fondamentalmente quello di dileggiare la « pittura moderna » (cfr. Vita...). Un altro contributo paranoico-critico è in « LSSR » 1933 n. 5: « Objets psychoatmosphériques-anamorphiques ».

(9) A. Breton, *Storia del Surrealismo*, Schwarz, Milano 1960.

(10) Vita...

(11) E' riprodotta la prima volta in « LSSR » n. 3.

(12) Per le riproduzioni dei tre quadri si veda: Il mondo... (il primo è nel suo primo contributo in « LSSR », n. 1).

(13) La proposizione appare anche in *La metamorphose...* Per il collegamento onirico si deve approfondire il rapporto con Breton (cfr. per esempio M. Nadeau, op. cit.). Un alter ego di Dalí sembra il mitico surrealista Gengenbach (cfr. M. Nadeau).

(14) Prima di prendere corpo nel libro del 1963, il problema dell'Angelus appare infinite volte: essenziale l'articolo apparso in « Minotaure ».

(15) Il principio di Breton è nel secondo Manifesto. La frase di Dalí sull'arte moderna in « LSSR » n. 1.

(16) De la psychose paranoïque (cit. nel testo).

(17) Per la « timidezza » cfr. Vita... E' scritto tutto in chiave esibizionistica il Diario di un genio (dall'introduzione: « Questo libro testimonierà che la vita quotidiana di un genio, il suo sonno, la sua digestione, le sue stasi, le sue unghie, i suoi raffreddori, il suo sangue, la sua vita e la sua morte, sono essenzialmente differenti da quelli della restante umanità. Questo libro unico è dunque il primo diario scritto da un genio. Di più, dall'unico genio che abbia avuto la fortuna unica d'essere sposato con il genio di Gala, l'unica donna mitologica dei nostri tempi... Tutte le pagine seguenti, dal principio alla fine (e senza che io c'entri per nulla), saranno geniali in modo ininterrotto e ineluttabile »).

(18) La citazione di Valéry è dalla « Cantate de Narcisse » scena II; il passo di Freud è da Il disagio della civiltà (cit. da H. Marcuse, Eros e civiltà, Einaudi, Torino 1964, dove è anche il capitolo molto importante « Le immagini di Orfeo e di Narciso »).

(19) Il passo è nell'introduzione.

(20) Una relazione posteriore è in Diario... Cfr. anche M. Jean, A. Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*.

(21) Le due citazioni da Breton sono da Storia..., pp. 146, 43. Per altre esibizioni di Dalí: M. Nadeau, op. cit. I baffi messi da Duchamp alla Gioconda, li definisce « già daliniani » (Diario...).

(22) Per le visioni della sua casa, tutta in rapporto con Dalí, si rimanda al volume di R. Descharnes. Le fasi della sua ideazione sono nella Vita...

(23) La mitica Gala (la russa Elena Diakonova: un altro confronto con De Chirico?) è una musa dei Surrealisti: medium e cartomante, approda a Cadaques nel 1929 col marito Eluard e Magritte. Sono sotto il suo influsso tutte le pagine autobiografiche di Dalí (cfr. Diario...). Arriva al « plagio » firmando quadri col nome di Gala, la definisce « Gradive » (un altro personaggio-chiave di un libro che Dalí si sforza di rivivere: Psicanalisi del genio di Freud). La teoria citata di Freud è nei Tre saggi sulla sessualità.

(24) Per i complessi rapporti tra Dalí e il Comunismo, si veda per esempio: M. Nadeau, op. cit. Per i suoi rapporti con la Svastica: Diario... (anche García Lorca, pare, fu affascinato da Hitler).



Salvador Dalí, incisione a puntasecca da *Tristano e Isotta*, 1968-69. Cortesy Galleria Orangerie, Milano.

(25) La frase di Dalí è in M. Nadeau, op. cit. Per Breton, si veda ibidem, p. 407.

(26) Per il secondo Manifesto si veda M. Nadeau, op. cit. Da notare che l'edizione del Manifesto del 1930 reca come frontespizio un disegno di Dalí (Editions Kras, Paris).

(27) A. Breton, *Storia...*

(28) La frase è da Vita... La dichiarazione di Breton in *Le Surréalisme et la peinture*, 1941: « L'imposture d'un genre picaresque du neo-phalangiste-table-de-nuit, Avida Dollars ».

(29) « LSSR » 1931, n. 4. Per la definizione del « sogno » di Breton: M. Nadeau, op. cit.

(30) Vita... Per il nuovo tipo di automatismo definito « calque du rêve ».

(31) La prima definizione del « desiderio » è in « LSSR » 1930, n. 1. Per il significato di « Dalí »: Diario... Per « Salva-

dor »: Diario...; Vita... (si paragona a Cristo come Salvatore dell'arte moderna).

(32) « LSSR » 1930, n. 1: la frase finale (« le immagini ideali del Surrealismo al servizio dell'imminente crisi di coscienza, al servizio della Rivoluzione ») evidentemente incongruente con il contesto daliniano si può supporre (era la prassi anche di Marinetti) una interpolazione di Breton.

(33) Si veda naturalmente la famosa analisi del dottor Reich sul fascismo e lo spirito della messa. Tuttavia, il meccanismo di Dalí non sembra politico, ma è il solito « spirito della contraddizione » (cfr. per esempio, Diario...).

(34) Un lapsus di Dalí (Diario...) conferma che conosceva la famosa analisi di Freud.

(35) Per la tecnica si veda almeno l'affermazione in *La conquête*.

(36) La vera storia dell'incontro-scontro con Buñuel è nel Diario... (« Da allora, Buñuel ha lavorato da solo e ha realizzato altri film, rendendomi così l'inestimabile servizio di rivelare al pubblico a chi spettasse il lato geniale e primario del Cane andaluso e della Età dell'oro ») e nella Vita... (con abbondanza di particolari). Per le feroci stroncature e la difesa del gruppo surrealista si veda lo straordinario manifesto (cfr. M. Nadeau, op. cit.): contiene un indice di tutta la ricerca di Dalí, dalla trasgressione alla conservazione, dal sesso alla morte, dal sistema mitico al problema del linguaggio.

(37) Per il rapporto psicanalitico con il padre (paragonato anche a Picasso e alla mitica figura di Guglielmo Tell che appare sempre nei suoi quadri), si veda Vita... La frase « gesuitica » è a p. 76.

(38) L'estasi è in « Minotaure » n. 3-4 (riprodotta anche in *Surrealism*, Studio Vista, London 1970). Per Lorca si veda nel Diario... C'è anche l'esaltazione dell'Estasi di Santa Teresa di Bernini (Vita...). Già Apollinaire parlando di Picasso nel 1905 attribuiva al « trapiantato spagnolo » i miti di Santa Teresa e di Sant'Isidoro. Nel caso di Dalí, l'estasi « si dà come contatto con il cielo in senso paranoico-critico ».

(39) Per il Della Porta cfr. Vita... Per l'esorcismo, collegato anche agli esempi famosi di De Chirico con Apollinaire o di Brauner, si pensi a un'operazione come il Ritratto di Eluard (cfr. *L'Arte moderna*, Fabbri, Milano). Per l'agnosticismo, basta controllare i titoli di molti quadri. Per il demoniaco, si pensi all'interesse per i Bosch amati da Filippo II (Vita..., p. 182). Non a caso tra i migliori contributi critici a Dalí sono quelli di E. Castelli (Il demoniaco nell'arte, Electa, Milano 1952; Simboli e immagini, Roma 1966). Per l'ermetismo e i Rosacroce, si veda Diario... (per gli analoghi interessi di Breton e del gruppo si veda per esempio M. Nadeau, op. cit.).

(40) Cfr. L. Valeriani, *Dada Zurigo*, Ball e il Cabaret Voltaire, Martano, Torino 1970.

(41) Cfr. « Minotaure » n. 34; Vita...; Diario... Per il cannibalismo, dichiarato (si pensi al poema *Je mange Gala* o a certe scene de l'Age d'or) o sottinteso (nelle figure sforacciate, nel rapporto paterno) esiste una ricerca al limite tra psicanalisi e arte: F.S. Wight, Henry Moore, The Reclining Figure, in « Journal of Aesthetics and Art Criticism » 1947. I passi citati sono da Vita...

(42) Il problema del Kitsch è stato finora più attentamente analizzato da A. Moles. Una utile raccolta di testi e illustrazioni è: G. Dorfles, *Il Kitsch*, Mazzotta, Milano 1968. Il concetto di « Kitsch-mensch » è stato approfondito da H. Broch e L. Giesz. Si sente tuttavia l'esigenza di una ridefinizione storica.

Questo studio è stato preparato nel 1973 per il Congresso del Surrealismo a Salerno, del quale non sono mai usciti gli « atti ».