

# Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti

Elide Pittarello

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The life and artworks of Salvador Dalí (1904-1989) are closely interconnected and thoroughly documented. Returning to the hybrid portraits painted by the young artist in the twenties gives us, on the one hand, the chance to recall a phase in his maturing process that, with few exceptions, is often undervalued by art historians and curators, especially those who are not Spanish. On the other, it allows us to reaffirm Federico García Lorca's crucial role in their conception and iconic execution between 1925 and 1927. After the influence of the painter Rafael Barradas from Uruguay, Dalí chose the authoritative model of Picasso, the undisputed master. Encouraged by Luis Buñuel, who had moved to Paris, Dalí visited Picasso in 1926. After that meeting he started to paint multiple heads and self-portraits that include García Lorca's silhouette. As to avant-garde arts and their porous boundaries, the friendship uniting García Lorca, Buñuel and Dalí was fruitful from the time when they lived at the Residencia de Estudiantes in Madrid. In this institution, open to the most original innovations of European culture, certain aesthetic motives, which developed in their own inimitable way, emerged: the subject as a mask, the self being the other, the body reduced into pieces of anatomy, putrefied remains, aberrant mix of organic and inorganic stuff.

**Keywords** Avant-garde. Mask. Hybrid Identity. Abjection Embodied. Federico García Lorca.

**Sommario** 1 Incontri. – 2 Verso la maschera. – 3 Finzioni letali. – 4 Intorno a Cadaqués. – 5 A Parigi.

## 1 Incontri

Il materiale da trattare è vasto, procedo per campionature. Salvador Dalí nasce a Figueras. Barcellona non è lontana, ma è Madrid che segna una svolta nella sua estetica di pittore precoce. Ci va a diciotto anni per frequentare l'Accademia de San Fernando e alloggia alla Residencia de Estudiantes, una istituzione che educa i suoi ospiti al pluralismo dei saperi, in particolare al dialogo fra le arti e le scienze, con conferenze, concerti, letture, rappresentazioni teatrali, proiezioni cinematografiche ecc. L'orizzonte è aperto alle tendenze culturali europee più innovative.<sup>1</sup> C'è da chiedersi cosa avrebbero fatto il catalano Salvador Dalí (1904-1989), l'aragonese Luis Buñuel (1900-1985) e l'andaluso Federico García Lorca (1898-1936)

se non si fossero incontrati alla Residencia. Oltre agli spagnoli illustri, di là sono passati – fra gli altri – Albert Einstein, Maurice de Broglie, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, Wanda Landowska, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson, Jean Piaget, Le Corbusier.

Per la Spagna del tempo l'ambiente è straordinario benché non unico, ma è la vita notturna di Madrid l'altra accademia complementare. García Lorca, Buñuel e Dalí la frequentano con l'atteggiamento dissacrante della loro età. Scelgono come guida lo spagnolo Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), il *maitre à penser* di ogni avanguardia che ne inventa anche una tutta per sé, il *Ramonismo*. Il foro enciclopedico è il Café Pombo, dove dal 1912 Gómez

<sup>1</sup> Ribagorda 2011.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted	2019-07-23
Accepted	2019-09-20
Published	2019-12-11

### Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Pittarello, Elide (2019). "Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti". *Venezia Arti*, n.s., 28, 73-82.

de la Serna indottrina chiunque voglia discutere di modernità nella sua *tertulia*, una riunione di persone che si ritrovano per conversare, tuttora in uso in Spagna. Di quel che succede nel suo caffè, l'autore annota ogni dettaglio e ovviamente dà un grande risalto alla visita dell'avanguardista spagnolo per eccellenza: «Picasso apareció un día por Pombo. Aquello resultó milagroso y trascendental».<sup>2</sup> Era il 1917. Quale autore di scene e costumi Picasso era andato a Madrid per la prima di *Parade*, eseguita dai *Ballets Russes* di Diaghilev, i quali fecero varie *tournées* in Spagna fra il 1916 e il 1918.

Gómez de la Serna, che mette a soqquadro tutti i generi letterari, in quello stesso 1917 pubblica *Senos*, un libro che celebra solo questa parte ana-

tomica del corpo femminile.<sup>3</sup> Isolato il feticcio, l'ideale che incarna la bellezza armonica della donna va in pezzi. Per iniziativa del filosofo José Ortega y Gasset, la traduzione del primo volume dell'opera di Freud si pubblica proprio l'anno in cui Dalí arriva a Madrid.<sup>4</sup> Lui ne approfitta subito, osserva Eugenio Carmona,<sup>5</sup> il quale passa sotto silenzio il triennio di collaborazione artistica fra Dalí e García Lorca, liquidando frettolosamente il legato della Residencia.<sup>6</sup> Eppure è là che nasce il loro sodalizio. Ne riferisce ampiamente Juan José Lahuerta nello studio che accompagna una grande mostra che ha curato lui stesso,<sup>7</sup> tracciando le mappe dei rapporti letterari e pittorici presenti nelle opere dei due artisti.

## 2 Verso la maschera

Torniamo allora alle origini e pensiamo a come si rappresenta Dalí prima di lasciare Figueras. Si veda per esempio l'*Autorretrato con cuello rafaesco* (ca 1921) con cui il pittore staglia il proprio volto sul variopinto sfondo marino della Costa Brava, sempre presente nelle sue opere. Scardinate le proporzioni, da un primo piano invadente Dalí sgrana gli occhi sullo spettatore, magnificando l'unicità dell'artista alla maniera romantica.

Arrivato a Madrid nell'autunno del 1922, Dalí fa un salto estetico brusco, fissa la nuova esperienza urbana con disegni e *gouache* dai tratti essenziali e toni bruni. Si pensi a *Nocturno madrileño*, *Escena de cabaret*, *Burdel*: suddivisa per compartimenti stilizzati, la città è presentata con montaggi di scene simultanee. Nei coevi *Sueños noctámbulos* Dalí include anche se stesso, ma in gruppo, rivisitando il topico dei quadri di artisti fatti per altri artisti.<sup>8</sup>

Sono tutti giovani: accanto a lui vi sono Rafael Barradas, Luis Buñuel e la pittrice avanguardista Maruja Mallo. È «il capolavoro indiscusso» della serie, afferma Dawn Ades, la quale dichiara di non sapere esattamente come Dalí si sia avvicinato al Cubismo.<sup>9</sup>

Lo dimostra invece con precisione Rafael Santos Torroella,<sup>10</sup> una voce spesso inascoltata circa il ruolo che nella formazione di Dalí ebbe l'uruguayano Rafael Barradas (1890-1929), il quale combina i fondamentali delle avanguardie inventando prima il *Vibracionismo* per rappresentare la città moderna, poi il *Clownismo* per catturare nei ritratti il «no-yo» degli individui. Sulle macerie della metafisica e la dissoluzione del soggetto, visibile solo come maschera di un volto che non c'è, Barradas dipinge ritratti per sottrazione. Sceglie pochi lineamenti che salvano un'identità affievolita, come nel *Retrato de García Lorca*, una *gouache* del 1922.

2 Gómez de la Serna 1986a, 143.

3 Gómez de la Serna 2005.

4 Freud 1922.

5 Carmona 2013, 81.

6 Carmona 2013, 81.

7 Lahuerta 2010.

8 Fumaroli 1995, 89-99.

9 Ades 2004, 48. Oltre che nei cataloghi citati in bibliografia, i quadri di Salvador Dalí cui si fa riferimento in questo lavoro sono consultabili online nel *Catálogo razonado de pintura* della Fundación Gala-Salvador Dalí. Si possono cercare sia per titolo che per anno di composizione: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/>.

Le *gouache madrilène* (1922), la *gouache* e i disegni preparatori dell'*Autorretrato con «L'Humanité»* e dell'*Autorretrato cubista* (1923) sono reperibili in Santos Torroella (2005). Alcune di queste *gouache* e vari documenti fotografici sono riprodotti anche in Ades (2004) e in Martin, Aguer, Bouhours et al. (2013). Per quanto riguarda le opere che si prendono in considerazione da qui in avanti, la produzione grafica completa di Federico García Lorca è raccolta da Hernández (1990). Finalizzata al confronto con le opere giovanili di Dalí, una selezione di opere di Rafael Barradas e di numerosi disegni di Federico García Lorca si trova in Lahuerta (2010). La rivista *L'Amic de les arts* è consultabile nel catalogo online ARCA Arxiu de Revistes Catalanes Antiques: [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/inicio/inicio.do](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do). Il film di Buñuel e Dalí, *Le chien andalou* (1929): <https://www.youtube.com/watch?v=0540IVLmjUM>.

10 Santos Torroella 2005.

All'amico lascia in testa il cappello, ma ne svuota la faccia squadrata tranne le sopracciglia foltissime. Senza neanche il segno degli occhi, che ne è del poeta visionario sempre a caccia di immagini che soppiantino i concetti? A Madrid Dalí conosce García Lorca all'inizio del 1923. Diventano subito amici in vena di esperimenti. Il pittore scriverà versi e il poeta comincerà a disegnare, mentre Buñuel tarda a scoprire la sua vocazione.

Ma torniamo a Rafael Barradas e a un suo schizzo del volto Dalí in cui conserva il segno degli occhi, le sopracciglia e i capelli a caschetto, accentuando la forma triangolare del viso. Lo fa durante una *tertulia* del Café Pombo.<sup>11</sup> Ma Barradas ha anche una *tertulia* tutta sua al Café de Oriente, frequentata da giovani artisti. In una foto del 1923, fuori dal locale gli è accanto García Lorca e dietro di lui Buñuel. In una *gouache* dello stesso anno, intitolata *Salvador Dalí y Maruja Mallo en el Café de Oriente* (1923), c'è anche la prova iconica di quegli incontri.

Dalí, però, si rappresenta anche da solo, a partire dallo stile di Barradas. Prepara i due noti autoritratti del 1923 con un disegno e una *gouache* in cui si inquadra non solo il viso ma anche parte del corpo: in piedi nel suo studio, reintegra con i propri quadri ammucchiati sullo sfondo parte dell'identità soppressa dal *Clownismo*. Manca però un elemento essenziale della tradizione del ritratto. Dalí si acceca, priva i suoi occhi di iride e pupilla. Il tema della visione, nella veglia e nel sogno, è decisivo

vo tanto per lui quanto per García Lorca e Buñuel.<sup>12</sup> Comincia per Dalí la sottrazione al rapporto con l'altro, evidente nell'*Autorretrato con «L'Humanité»*: nonostante la tuta da operaio e il giornale comunista, con il viso incompleto Dalí è una sagoma senza espressione, la forma germinale del rifiuto delle percezioni correnti e dei buoni sentimenti. Nell'*Autorretrato cubista con «La Publicitat»*, una combinazione di Cubismo e *Vibracionismo*,<sup>13</sup> Dalí rompe anche il contorno del proprio corpo, lo frammenta e lo proietta nello spazio dello studio. Sintetizzando quella fase madrilenica, così descrive il volto di Dalí Jean-Michel Bouhours:

Los autorretratos de Dalí evolucionan de acuerdo al resto de su obra, estilos, ciclos míticos, figuras, etc. Las representaciones de sí mismo - Autorretrato con «L'Humanité», Autorretrato cubista y también Sueños noctámbulos (1922) - tienen una clara influencia del «clownismo» que caracteriza la obra del pintor uruguayo Rafael Barradas.<sup>14</sup>

Picasso, quando dissolve la forma umana nel *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), affida il riconoscimento della persona al titolo dell'opera. Ma Dalí non firma questi suoi quadri, né li mostra in pubblico. Espulso per un anno dall'Accademia di San Fernando a causa delle sue intemperanze, dipinge molto e in varie direzioni.

### 3 Finzioni letali

Buona parte della critica sorvola sugli inizi artistici di Dalí perché consulta i suoi scritti autobiografici, costruzioni egolatriche destinate a stupire. Insieme alle mitomanie, lacune e frottole scalzano in parte l'autenticità delle sue testimonianze. È come se Dalí emergesse a Parigi, da surrealista acclamato. Ma come ci arriva? Teorizzando a posteriori le sue scelte artistiche, in «Cómo leer los cuadros de Dalí», scrive il pittore:

Cualquier cosa que no sea el caso Dalí, ni siquiera puede decirse que me interesa. Soy yo, siempre y en todas partes, quien se afirma en mi obra. Entre yo y la naturaleza se libra una gran bata-

lla. Se trata de corregirla. La pintura de una naturaleza muerta es una manera de rectificar lo real mediante una entropía que resulta evidente para todos. La muerte me fascina. Es mi tema.<sup>15</sup>

Fin dagli esordi, la morte —nell'accezione tragica originaria— è anche il tema che García Lorca rappresenta più spesso nei suoi molteplici ruoli di poeta, drammaturgo, grafico, musicista e regista teatrale. In *Diario de un genio*, Dalí riferisce una cosa risaputa, cioè che negli anni della Residencia García Lorca parlava della propria morte più volte al giorno e poi la rappresentava ritualmente per i suoi sodali:

<sup>11</sup> Gómez de la Serna 1986b, 253.  
<sup>12</sup> Pittarello 2012, 63-81.  
<sup>13</sup> Santos Torroella 2005, 158-9.  
<sup>14</sup> Bouhours 2013, 37.  
<sup>15</sup> Dalí 2003b, 640.

La ponía en escena recurriendo a la mímica: «¡Mirad —decía— cómo seré en el momento de la muerte!». Después de lo cual bailaba una especie de ballet horizontal que representaba los movimientos angustiosos y convulsivos de su cuerpo durante el entierro, cuando el ataúd descendiera por una de las brucas pendientes de su Granada natal. Después nos enseñaba su rostro unos días después de su muerte.<sup>16</sup>

Quell'assillo si rivelò una premonizione infausta. Il poeta venne assassinato dai nazionalisti un mese dopo lo scoppio della guerra civile, nell'agosto del 1936. Non morì a Granada, ma nella campagna vicina. Il suo corpo non è mai stato trovato. A ritroso, questo crimine impregna di sventura le tante rappresentazioni beffarde che della morte fecero sia lui che Dalí. Le idearono insieme e separatamente scandalizzando i benpensanti, quei borghesi *putrefactos* poco propensi ad accogliere le invenzioni delle avanguardie sulle ceneri delle belle arti.<sup>17</sup> Le metafore verbali e le immagini iconiche della putrefazione si diffondono con ulteriori accezioni. La fine di un'era culturale si configura anche come decomposizione della carne, brulichio di insetti e di larve, innesto raccapricciante del bestiale nell'umano e dell'umano nell'inorganico.

Ma prima ancora di fare del cadavere il referente delle loro opere, quando iniziano a collaborare Dalí e García Lorca esibiscono il loro corpo come fondamento di ogni processo creativo, legano la produzione dell'arte all'immagine dell'artista in carne e ossa. È sintomatico il caso della *Naturaleza muerta*, nota anche con il nome di *Sifón y botella de ron*, del 1924. Dalí si fa fotografare nel suo studio, a torso nudo e con una chitarra, accanto al quadro appena terminato che regala a García Lorca. Nella foto, alla base del quadro, scrive a grandi lettere la dedica all'amico con firma e data. Il quadro è esposto nella prima mostra che il ventunenne Dalí fa a Madrid nel 1925. Poi García Lorca se lo porta a Granada, a casa dei genitori, e lo immortalava a sua volta con una foto che include se stesso. Seduto compostamente fra i cuscini di un divano, indossando giacca e papillon sulla camicia bianca, García Lorca guarda in faccia lo spettatore con il grande quadro di Dalí appeso alla parete retrostante. È la canonizzazione privata di un rapporto artistico che darà molti frutti.

Oltre alle nature morte, che combinano il Cubismo con la metafisica della rivista italiana *Valori plastici*, Dalí dipinge molti ritratti, dei quali una serie importante riguarda la sorella Ana María, musa prediletta finché Gala non irrompe nella sua vita. I ritratti figurativi di Ana María non subiscono attentati mimetici, ma altro è il proposito del *Retrato de Luis Buñuel*, che Dalí dipinge pure nel 1924. Dov'è finito il muscoloso ragazzo che ama lo sport e in particolare la boxe? Ricordando il momento in cui conobbe García Lorca alla Residencia, scrive Buñuel nelle sue memorie: «ero solo un atleta di provincia alquanto rozzo».<sup>18</sup> Interessante è che allora sia proprio lui a incarnare l'autorevolezza in effigie. Il gioco è parte essenziale delle avanguardie e la maschera del decoro può anche essere somigliante al soggetto se dileggia il canone rinascimentale e il potere sociale che vi è connesso. Questo ritratto di Buñuel a mezzo busto di tre quarti, che rivisita puntigliosamente la sintassi compositiva dell'antico modello, mira più a riconoscere che a identificare. L'espressione assorta, lo sguardo fuori campo, elegantemente abbigliato con giacca scura e camicia bianca, a vent'anni Buñuel si staglia come figura grave e improbabile sullo sfondo di un paesaggio reale solo a metà. Vi si riconosce la brulla collina della Residencia con le disadorne architetture moderne, ma le sottili nuvole orizzontali, distribuite qua e là nel cielo evanescente, sono un anacronismo legato alla morte. Su esplicita richiesta di Buñuel,<sup>19</sup> Dalí le riprende dalla *Morte della Vergine* di Andrea Mantegna, che si trova al Prado. Il pittore piazza una delle nuvole più grandi proprio accanto all'occhio destro di Buñuel. Una minaccia? Una profezia?

Il dettaglio è fecondo. Non solo Dalí inserirà quel tipo di nuvola - una immagine insepolta alla maniera di Aby Warburg -<sup>20</sup> anche in altri suoi quadri degli anni Venti e oltre, ma insieme a Buñuel ne fa uno dei simboli basilari di *Le chien andalou*, il film surrealista girato a Parigi nel 1929. Scrivono il copione a quattro mani, Buñuel ne è il regista e, come Dalí, anche l'attore. Una nuvola simile a quella del quadro attraversa la luna piena nella scena che precede quella della lama che taglia l'occhio della protagonista. Metonimia del passaggio dalla vita alla morte nel ritratto di Buñuel del 1924, la nuvola passa al film per annunciare che al surrealismo si accede perdendo la vista e le sue

<sup>16</sup> Dalí 2003a, 1006-7.

<sup>17</sup> Santos Torroella 1995; Dalí, García Lorca 1998.

<sup>18</sup> Buñuel 1991, 168.

<sup>19</sup> Buñuel 1991, 198.

<sup>20</sup> Didi-Huberman 2006.

certezze convenzionali. Sacerdote della mutilazione iniziatica è lo stesso Buñuel. Uscito indenne dal ritratto di Dalí, con la nuvola che nelle sue mani si fa rasoio Buñuel acceca la donna e dà avvio alle metamorfosi mostruose.

Molti anni dopo Dalí, nelle sue *Confesiones inconfesables*, scrive che *Le chien andalou* era un suo quadro che si metteva in moto, come se Buñuel non avesse avuto alcuna parte nell'impresa.<sup>21</sup> Tralasciando le molteplici fonti del film,<sup>22</sup> c'è del vero nella megalomania di Dalí. Varie immagini del film sono dialettiche e sovradeterminate, anacronismi carichi di sintomi e tempi eterogenei.<sup>23</sup> Risalgono all'epoca degli esperimenti di cui García Lorca è co-protagonista, benché nel film di lui non resti traccia. Buñuel, che si era trasferito a Parigi nel 1925, era geloso di una relazione che lo escludeva e nel 1927 scriveva a Pepín Bello, un comune amico della Residencia:

Dalí influenciadísimo. Me escribe diciendo «Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc. etc.» Y es el triunfo fácil de Barcelona. Qué desengaños terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento.<sup>24</sup>

Nel 1928 Dalí, sempre più vicino al surrealismo, rompe il sodalizio con García Lorca. Il pretesto è la pubblicazione del *Primer romancero gitano*,<sup>25</sup> la raccolta di versi che dà al poeta una inaspettata notorietà. Dalí la conosceva bene, García Lorca leggeva i suoi testi agli amici molto prima di darli alle stampe. Di fatto, però, i loro rapporti si interrompono. L'anno successivo García Lorca passa sei mesi a New York, uno choc nel vissuto quotidiano e nella concezione dell'arte, mentre Dalí si stabilisce a Parigi. Non si rivedranno più fino a settembre del 1935, a Barcellona, nella Spagna divenuta repubblicana.

Si incontrano per caso e con gioia. Dalí, già in rotta di collisione con i surrealisti, è lanciaatissimo sullo scenario internazionale. García Lorca si trova all'apice del successo come drammaturgo e regista teatrale, dopo i trionfi di Buenos Aires. Parlano di progetti che non si concretizzeranno mai. Otto mesi dopo inizia la guerra civile e García Lorca muore. In «Diario de un genio», Dalí mente quando dice di averlo incontrato due mesi prima.<sup>26</sup> Inutilmente Buñuel, che si era riconciliato con García Lorca fin dal 1934, aveva tentato di trattenerlo a Madrid. Credendosi più al sicuro a Granada, García Lorca torna a casa, dove lo arrestano immediatamente. A distanza di decenni così Buñuel lo ricorda nelle sue memorie:

Partì, molto nervoso, molto spaventato. La sua morte fu un colpo terribile per tutti noi. Federico è il più importante di tutti gli esseri umani che ho conosciuto. Non parlo del suo teatro né della sua poesia, parlo di lui. Il capolavoro era lui.<sup>27</sup>

García Lorca divenne internazionalmente famoso come martire di quel conflitto. Nel 1937, nel padiglione spagnolo della Esposizione Internazionale di Parigi una gigantografia di García Lorca – il volto in primo piano e di fronte – accoglieva i visitatori all'ingresso della sala in cui campeggiava il *Guernica* di Picasso. Conoscendo il destino dell'artista andaluso che tanto spesso ha raffigurato la morte sul modello della tragedia ellenica, come ci interpellano i ritratti ibridi di Dalí che lo raffigurano senza vita? Auratici, dialettici, questi ritratti ne drammatizzano il paradosso mimetico, inquietano quanti li fissano spaesati fra cumuli di temporalità stravolte.<sup>28</sup> Diventano tropi verbo-visivi<sup>29</sup> cui è difficile sottrarsi. Nei suoi scritti autobiografici Dalí, che appoggiò il franchismo e ne divenne presto il beniamino, omette quella collaborazione come se non fosse esistita. Ma altri documenti – in primo luogo le lettere che gli scrive<sup>30</sup> e le fotografie – dicono tutt'altro.

<sup>21</sup> Dalí 2003b, 381.

<sup>22</sup> Gubern 2004, 92-136.

<sup>23</sup> Didi-Huberman, 2007.

<sup>24</sup> Sánchez Vidal 1988, 162.

<sup>25</sup> García Lorca 1996, 413-45.

<sup>26</sup> Dalí 2003a, 1007.

<sup>27</sup> Buñuel 1991, 168.

<sup>28</sup> Didi-Huberman 2008.

<sup>29</sup> Mitchell 2005, 10.

<sup>30</sup> Santos Torroella 1987.

#### 4 Intorno a Cadaqués

Torniamo alla primavera del 1925. Per la prima volta García Lorca va a trovare Dalí a Cadaqués e conquista tutta la famiglia, soprattutto la sorella Ana María. Mentre Dalí dipinge, lei passa del tempo insieme a García Lorca, lo fotografa da solo o insieme al fratello. È di Ana María l'istantanea scherzosa che ritrae García Lorca all'aperto, steso sulla ghiaia nella postura del morto, la faccia reclinata verso lo spettatore, gli occhi chiusi. Indossa un accappatoio bianco. Dello stesso colore è anche il berretto da marinaio – un feticcio per i due amici – che gli si è sfilato dalla testa. Dietro la figura a mezzo busto, la sagoma tonda di un tavolino rovesciato segnala una morte repentina, lo schianto del corpo che rovinando a terra scompiglia l'ambiente.

Questa foto è un documento che concorre a mostrare come sia nata la nuova fase della pittura di Dalí, quella delle teste multiple. Sollecitato da Buñuel, nell'aprile del 1926 Dalí va a Parigi e riesce a farsi ricevere da Picasso.<sup>31</sup> La foto è l'indizio visibile di un'origine che resta aperta, salvo il fatto che Picasso diventa il maestro da seguire e García Lorca il modello da colonizzare: sempre e soltanto nella posa ambigua del dormiente che sembra morto o viceversa, come mostra il quadro *Naturaleza muerta. "Invitación al sueño"* del 1926. È il dipinto che ha in quella fotografia l'antecedente di un nuovo paradigma mimetico. Dalí introduce nel quadro la testa e il volto di García Lorca, ma non più secondo l'estetica di Barradas. Ora non è il volto che si trasforma in maschera. È piuttosto l'ombra di una scultura – quella che proietta su un muro la testa cubista di un filosofo della classicità, un tipico accademico – l'immagine deputata a rappresentare il contorno della testa dell'amico. Si tratta della silhouette nera dipinta da Picasso nel quadro *Atelier à la tête de plâtre*, del 1925. Partendo da questa traccia di un ritratto plastico privo di originale, vale a dire dal segno di un segno di un oggetto idealizzato e inanimato, Dalí fissa iconicamente l'immagine senza vita di García Lorca. Di quadro in quadro e di disegno in disegno, la ripeterà con varianti per tutto il 1926.

Equivocando sul nome, la natura morta che interessa a Dalí non è solo la fine biologica, ma anche la morfologia indifferenziata, la dissoluzione delle gerarchie, il caos dell'habitat umano. A tale

proposito, osserviamo accanto alle teste intersecate e trasparenti di *Naturaleza muerta. "Invitación al sueño"* anche una figura spigolosa e solida. Così Dalí dipingeva i fossili, le pietre e i vetri che Ana María e García Lorca raccoglievano per lui sulla spiaggia, chiamandoli «aparatos».<sup>32</sup> In questo quadro Dalí accosta un pezzo della tecnica alla maschera del morto. Da quel momento in poi ne inserisce varianti in ogni quadro, aggiungendo però anche un autoritratto di profilo. Dalla moltiplicazione di un solo soggetto passa all'innesto di sé nell'amico con cui costruisce l'ibrido che affonda le sue origini nella creatura di Frankenstein, ma non per portarla in vita. Questo tipo di ritratto è un viluppo fantasmatico di erotismo e perversione, l'approccio passionato al disfaccimento della carne messa a confronto con la durata di tutto ciò che è altro, non fa differenza se proviene dalla natura o dalla tecnica.

I quadri del 1926 sono numerosi e qui ne commento brevemente solo i più rappresentativi. In *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, Dalí innesta orizzontalmente il proprio autoritratto nel ritratto di García Lorca, moltiplicando intorno gli «aparatos» e aggiungendo lacerti anatomici. Nella scheda relativa, osserva Santos Torroella:

aquí la cabeza de Lorca —reconocible por su estructura facial y por las grandes cejas, que se prolongan para formar un círculo en torno al símbolo del pez—, se superpone como aplastando a la de Dalí, éste visto de perfil, como embrión o germen de donde saldrá el caricaturizado *Gran masturbador*, de 1929.<sup>33</sup>

In *Taula devant el mar*, successivamente intitolato *Homenaje a Eric Satie*, il ritratto intersecato di Dalí e García Lorca è in posizione eretta quale effigie indivisa degli assenti, ridotta a oggetto fra gli oggetti. La stessa effigie appare invece reclinata, mostrando la base – come l'avesse recisa una ghigliottina – in *Pez y balcón (Naturaleza muerta al claro de luna)*: insieme alla chitarra, ecco in primo piano i pesci, altre immagini sintomatiche che in entrambi gli artisti sopravvivono da un'opera all'altra. Vi si riconosce l'omaggio al quadro di Picasso *La table devant la fenêtre* (1919), riprodotto in una rivista del 1926.<sup>34</sup> Ma lo stesso soggetto è

<sup>31</sup> Gibson 2013, 157-9.

<sup>32</sup> Dalí A.M. 1993, 124.

<sup>33</sup> Santos Torroella 2005, 304.

<sup>34</sup> Santos Torroella 2005, 310.

ripreso da Picasso in altri quadri successivi.<sup>35</sup> Infine, ruotato all'ingiù, un analogo incastro delle teste di Dalí e García Lorca è depositato al centro della *Academia neocubista* (*Composición con tres figuras*), un quadro che – quale montaggio ammiccante – mette in immagine un fervido confronto estetico. Fra la donna che incarna l'eros a sinistra e quella che incarna il logos a destra, emerge dal mare il marinaio nudo fino all'inguine, modellato sul paradigma iconico di un San Sebastiano rinascimentale. Catherine Grenier, fra le poche voci non spagnole che sottolineano il rapporto artistico fra Dalí e García Lorca pur senza approfondimenti, scrive al riguardo:

La tête double Dalí-Lorca, autour de laquelle s'articule la scène de la *Composition néo-cubiste*, appartient à une série de portraits imbriqués des deux amis que Dalí glisse dans plusieurs de ses compositions. Le marin au centre du tableau fait référence à saint Sébastien, figure de martyr impassible que le peintre et le poète choisissent pour emblème d'une mythologie moderne. L'amitié de Dalí et de Lorca est alors à son apogée.<sup>36</sup>

Dalí e García Lorca misurano le rispettive pratiche artistiche sul corpo del martire cristiano, icona omosessuale che appartiene a una tradizione ricostruita finemente nel primo volume del suo catalogo da Lahuerta.<sup>37</sup> Vi è fra i due artisti una netta contrapposizione. Dalí, ateo, aspira a calcolare oggettivamente il dolore di San Sebastiano con l'uso di strumenti tecnici. García Lorca, non credente ma legato al senso del sacro, si fa carico di quel martirio per una *pietas* che sfiora l'identificazione. Lettere, disegni, saggi e poesie hanno per tema il progetto inumano dell'uno e il sentire troppo umano dell'altro, facendo sempre leva sulla fragilità della carne. Mentre Dalí la riduce a materia anatomica, García Lorca ne rimpiange la finitudine. A questo alludono un paio di versi della *Oda a Salvador Dalí*, che il poeta pubblica nell'aprile del 1926:

Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua, | el miedo a la emoción que te aguarda en la calle.<sup>38</sup>

Pochi mesi dopo Dalí scrive a García Lorca:

Otra vez te hablaré de Santa Objetividad, que ahora se llama con el nombre de san Sebastián. [...] A mí no me gusta que nada me guste extraordinariamente, huyo de las cosas que me podrían extasiar como de los autos, el éxtasis es un peligro para la inteligencia.<sup>39</sup>

Deciso a non farsi prendere dalle emozioni e a non confondere l'ontologia della natura con il naturalismo nell'arte, in un'altra lettera a García Lorca, del gennaio del 1927, Dalí ripensa all'invenzione iconica del suo San Sebastiano, proponendo di sostituire la freccia con una sogliola:

Como ves, te «invito» a mi nuevo tipo de san Sebastián, que consiste en la pura transmutación de la Flecha por el Lenguado.<sup>40</sup>

Dissacrante fino all'aberrazione, Dalí intitola «San Sebastián» il manifesto che pubblica in catalano nella rivista *L'amic de les arts* a luglio del 1927, illustrato da un disegno teratologico del santo, tutt'altro che impassibile: dagli arti mutilati sprizza il sangue e al posto della testa ha la sogliola annunciata.<sup>41</sup> All'inizio del 1928, a Granada, García Lorca pubblica quel testo, tradotto in spagnolo, nel primo numero della rivista *El Gallo*.<sup>42</sup> Nel frattempo contrasta la scelta di Dalí con i suoi disegni, ritratti dolenti senza eccezione.<sup>43</sup> Non vi è solo la figura di San Sebastiano, ma anche quella traslata del marinaio, con il candido berretto/aureola che richiama il quadro di Dalí, *Academia neocubista*. Ma il marinaio nel quadro di Dalí è impassibile, mentre nel disegno di García Lorca ha l'aria afflitta, analoga a quella di altre sue figure sdoppiate di clown in lacrime e tristissimi pierrot. Fra tutti questi disegni, coevi dei ritratti di Dalí, è cruciale *El beso*, del 1927.<sup>44</sup> Qui García Lorca adotta il mo-

<sup>35</sup> Lahuerta 2010, 166-68.

<sup>36</sup> Grenier 2011, 52.

<sup>37</sup> Lahuerta 2010, 239-59.

<sup>38</sup> García Lorca 1996, 460.

<sup>39</sup> Santos Torroella 1987, 42.

<sup>40</sup> Santos Torroella 1987, 46.

<sup>41</sup> Dalí 2005, 28.

<sup>42</sup> Soria Olmedo 2004, 181-203.

<sup>43</sup> Hernández 1990.

<sup>44</sup> Hernández 1990, 193.

dello di ritratto ibrido e imperturbabile di Dalí per riempirlo invece di strazio. Simbolicamente colora di rosso sangue la silhouette nera della propria testa, quella che Dalí aveva ripreso dall'ombra della scultura in gesso del quadro di Picasso, *Atelier*

à la tête de plâtre. Adesso la traccia inorganica è davvero incarnata. García Lorca vi aggiunge intorno una corona di chiodi, il calvario dell'amore non corrisposto.

## 5 A Parigi

Nel 1927 Dalí sta gettando le basi del suo metodo paranoico-critico, un processo dinamico di incorporazioni e trasformazioni eterogenee.<sup>45</sup> Dalle derive teratologiche del corpo di San Sebastiano alla dissezione anatomica di gente in carne ed ossa il passo è breve. Dalí accantona l'oggettivazione meccanica del dolore e intraprende l'oggettivazione mortifera dei viventi, riunendo in contesti da incubo l'umano, l'animale e gli apparati, gli unici enti che non si estinguono. Sempre più vicino al surrealismo, che da Parigi Buñuel gli decanta, Dalí smonta i ritratti ibridi, restituisce l'identità a se stesso e a García Lorca, ma nello stato di teste mozze, da collegare alla fobia della castrazione.<sup>46</sup>

Nel quadro *La miel es más dulce que la sangre* (1927), un quadro perduto di cui ci resta la foto in bianco e nero, la testa di Dalí e quella di García Lorca giacciono a terra separate e decapitate, fra un corpo di donna mutilato e acefalo, un corpo maschile privo di una gamba, un asino putrefatto pieno di insetti, pesci sventrati, carcasse, apparati, mani che a Santos Torroella paiono misteriosamente esagitata e spaurite.<sup>47</sup> È una apocalisse che accumula materiali affatto innocenti.<sup>48</sup> A giugno di quell'anno i due amici avevano avuto importanti successi personali a Barcellona nel campo del teatro e della pittura. Ma dal fare arte con la degradazione biologica non si torna indietro, come mostra il quadro *Cenicitas* (1927-1928), chiamato anche *Los esfuerzos estériles*, alla cui creazione García Lorca assiste l'anno prima, ospite a Cadaqués per la seconda e ultima volta. Ecco di nuovo le teste decapitate e lontane del pittore e del poeta, fra cadaveri e lacerti anatomici di ogni tipo. Nel cielo soprastante si libra la gigantesca mole di un corpo mostruoso:

La figura più bizzarra del dipinto è quel torso informe, di genere ambiguo, che forse in origine era una Venere sorta dalle acque, ma che qui ondeggia nel cielo come Mercurio. Sembra che sia in corso una metamorfosi, che il torso oscilli da un'identità all'altra.<sup>49</sup>

García Lorca chiese a Dalí di affidare al quadro anche la sua presenza. Ai primi di agosto del 1927 gli scrive una lettera da Barcellona con questo commiato:

Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes los crepitantes y mis cenicitas, ¡ay mis cenicitas! Pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva para algo en el mundo.<sup>50</sup>

Tornato a casa, gli scrive di nuovo a proposito di San Sebastiano. La questione gira ancora una volta intorno al corpo, del tutto insensibile per Dalí, molto vulnerabile per García Lorca:

Las flechas de san Sebastián son de acero, pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que *no descompongan*, y yo las veo largas... en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser.<sup>51</sup>

È un passo che aiuta a interpretare uno dei disegni che García Lorca intitola a *San Sebastián*: è privo di corpo, ridotto alla metonimia delle frecce che circondano un occhio vigile. In tre numeri della rivista *L'Amic de les Arts*, tra febbraio e maggio del 1928 Dalí pubblica l'articolo «Nous límits de

<sup>45</sup> Grenier 2011, 161.

<sup>46</sup> Bou 2004, 75.

<sup>47</sup> Santos Torroella 2005, 326.

<sup>48</sup> Fanés 1999, 87.

<sup>49</sup> Ades 2004, 100.

<sup>50</sup> García Lorca 1997, 500.

<sup>51</sup> García Lorca 1997, 511.

la pittura» in cui sostiene la necessità di un'arte antiartistica, ricordando gli esempi di Ernst, Tanguy, Kandinsky, Arp, Miró, fino a concludere «!!Assassinat de l'art, quin més bell elogi!!». <sup>52</sup> A luglio García Lorca pubblica *Primer romancero gitano*, di cui si è detto. Il giudizio di Dalí è arbitrariamente severo. Così gli scrive da Cadaqués, a settembre:

Tu poesia actual cae de lleno dentro de la tradicional, en ella advierto la sustancia poética más gorda que ha existido: ¡pero! ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales. Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja. <sup>53</sup>

Alla fine di quello stesso mese García Lorca pubblica nella rivista barcellonese *L'Amic de les Arts* due poesie in prosa: «Nadadora sumergida» <sup>54</sup> e «Suicidio in Alejandría». Non è un caso che quest'ultima inizi con una decapitazione:

Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales. <sup>55</sup>

Sembrano testi surrealisti, ma quando il poeta li include nella lettera che scrive a Sebastià Gash, il

critico d'arte avanguardista che apprezzava i suoi disegni, ci tiene a precisare: «No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina». <sup>56</sup> Al di là delle etichette, teste mozze, corpi mutilati e insetti voraci appariranno in molti testi di *Poeta en Nueva York*, <sup>57</sup> la sua raccolta di versi più lacerante, mai pubblicata in vita. Le scoperte fatte insieme a Dalí sono tracce indelebili anche dopo che i due si perdonano di vista.

A giugno del 1929, Dalí e Buñuel presentano a Parigi *Le chien andalou*, accolto dai surrealisti con entusiasmo. In estate, appena conosciuta Gala, Dalí aderisce al surrealismo con l'impeto e l'originalità che tutti conosciamo. A dicembre fa la sua prima mostra nella capitale francese, dove espone *Le Grand Masturbateur*, il celebre autoritratto fuori scala che innesta nel gigantesco profilo dall'occhio chiuso il maschile e il femminile, l'animale e l'inorganico, *eros* e *thanatos*, la forma artistica durevole e gli agenti della putrefazione e il molto altro che ogni spettatore ha visto e continua a vedere. Contro ogni norma estetica nota, il mostro è servito come auto-monumento. <sup>58</sup> Dalí ne è talmente compiaciuto che l'anno dopo ci scriverà sopra anche un poemetto. <sup>59</sup> Come si sa, una volta inventato, quel suo involucro eretico segnò un punto di non ritorno.

## Bibliografia

- Ades, Dawn (a cura di) (2004). *Dalí = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, 12 settembre 2004-16 gennaio 2005; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, 16 febbraio-15 maggio 2005). Milano: Bompiani.
- Bou, Enric (2004). *Dalí. Diccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*. Prólogo de Eduardo Mendoza. Barcelona: Tusquets.
- Bouhours, Jean-Michel (2013). «Dalí: el exhibicionismo conquistador». Martin, Aguer, Bouhours et al. 2013, 33-9.
- Buñuel, Luis (1991). *Dei miei sospiri estremi*. Milano: SE.
- Carmona, Eugenio (2013). «El joven Dalí. La Residencia de Estudiantes y las estrategias de la diferencia». Martin, Aguer, Bouhours et al. 2013, 80-113.
- Clair, Jean (2015). *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti, acefali*. [Milano]: Johan&Levi.
- Dalí, Ana María (1993). *Salvador Dalí visto por su hermana*. Prólogo y notas de Ian Gibson. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Dalí, Salvador; García Lorca, Federico (1998). *Los putrefactos. Dibujos y documentos = Catálogo de la exposición* (Barcelona, Centre Cultural Caixa Catalunya; La Pedrera abril-junio 1998). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Dalí, Salvador (1928). «Nous límits de la pittura». *L'Amic de les Arts*, 25, 195-6.
- Dalí, Salvador (2003a). *Textos autobiográficos 1. Un diario: 1919-1920; La vida secreta de Salvador Dalí; Diario de un genio*. Edición y prólogo de Fèlix Fanés. Vol. 1 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

<sup>52</sup> Dalí 1928, 195.

<sup>53</sup> Santos Torroella 1987, 89.

<sup>54</sup> García Lorca 1996, 494-6.

<sup>55</sup> García Lorca 1996, 496.

<sup>56</sup> García Lorca 1997, 588.

<sup>57</sup> García Lorca 1996, 509-73.

<sup>58</sup> Clair 2015, 11.

<sup>59</sup> Dalí 2004, 202-17.

- Dalí, Salvador (2003b). *Textos autobiográficos*. En colaboración con Louis Pauwels, *Las pasiones según Dalí*. En colaboración con André Aprinaud, *Confesiones inconfesables*. Edición y prólogo de Montse Aguer. Vol. 2 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dalí, Salvador (2004). *Poesía, Prosa, Teatro y Cine*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Vol. 3 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dalí, Salvador (2005). *Ensayos 1. Artículos, 1919-1986*. Edición y notas de Juan José Lahuerta. Vol. 4 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*. Roma: Fazi.
- Fanés, Fèlix (1999). *Salvador Dalí: la construcción de la imagen, 1925-1930*. Madrid: Electa España.
- Freud, Sigmund (1922). *Una teoría sexual y otros ensayos*. Traducción directa del alemán de Luis López-Balasteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fumaroli, Marc (1995). «Ritratti di gruppo». *Identità e alterità: figure del corpo, 1885-1995*. = *Catálogo de la Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte*. Venezia: La Biennale; Marsilio, 89-99.
- Hernández, Mario (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress Grupo Tabacalera; Fundación Federico García Lorca.
- García Lorca, Federico (1928). *Primer romancero gitano. 1924-1927*. Madrid: Revista de Occidente.
- García Lorca, Federico (1996). *Poesía*. Edición de Miguel García Posada. Vol. 1 de *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- García Lorca, Federico (1997). *Epistolario Completo*. Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer; Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra.
- Gibson, Ian (2013). *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Aguilar.
- Gómez de la Serna, Ramón (1986a). *Pombo*. Madrid: Trieste.
- Gómez de la Serna, Ramón (1986b). *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Trieste.
- Gómez de la Serna, Ramón (2005). *Senos*. Edición de José-Carlos Mainer. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grenier, Catherine (2011). *Salvador Dalí. L'invention du soi*. Paris: Flammarion.
- Gubern, Román (2004). «Las fuentes de *Un perro andaluz* en la obra de Dalí». Maurer, Christopher; Sánchez Vidal, Agustín; Gubern, Román et al., *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*. [Barcelona]; [Madrid]: Fundació Caixa Catalunya; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 79-137.
- Lahuerta, Juan José (al cuidado de) (2010). *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes = Catálogo de la exposición* (Madrid, CaixaForum, 23 de septiembre de 2010-6 de febrero de 2011). 2 voll. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Martin, Jean-Hubert; Aguer, Montse; Bouhours, Jean-Michel et al. (bajo la dirección de) (2013). *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas = Catálogo de la exposición* (París, Centre Pompidou, Galerie 1, del 21 de noviembre de 2012 al 25 de marzo de 2013; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 27 de abril al 2 de septiembre de 2013). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía; TF Editores.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pittarello, Elide (2012). «Con gli occhi di Lorca, Buñuel e Dalí». *Rassegna Iberistica*, 97, 63-81.
- Ribagorda, Álvaro (2011). *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de estudiantes*. [Madrid]: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Sánchez Vidal, Agustín (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Santos Torroella, Rafael (Presentación, notas y cronología) (1987). «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca». Num. monogr., *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 27-28.
- Santos Torroella, Rafael (1995). «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca: *Historia y antología comentada de un libro que no pudo ser*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Santos Torroella, Rafael (ed.) (2005). *El primer Dalí. 1918-1929*. [Valencia]: Institut Valencià d'Art Modern; Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Soria Olmedo, Andrés (2004). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.