



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
Magistrale

in Storia delle arti  
e conservazione  
dei beni artistici

Tesi di Laurea

**Salvador Dalì e la spettacolarità,  
scene e costumi del suo teatro surrealista**

**Relatrice**

Ch. Prof.ssa Maria Ida Biggi

**Correlatore**

Ch. Prof. Pier Mario Vescovo

**Laureanda**

Lisa Turato  
Matricola 863432

**Anno Accademico**

2020 / 2021

## Indice

<b>Indice</b> .....	<b>1</b>
<b>Introduzione</b> .....	<b>3</b>
<b>1. Arte e scena teatrale nel primo Novecento: l'innovazione delle Avanguardie</b> .....	<b>5</b>
1.1. Il teatro d'arte .....	5
1.2. I balletti Russi .....	7
1.3. Le avanguardie .....	11
<b>2. Salvador Dalì e il teatro surrealista</b> .....	<b>23</b>
2.1. Il Surrealismo.....	23
2.2. L'influenza Dada .....	25
2.3. 'Avida Dollars' .....	26
2.4. Dalì scenografo .....	28
<b>3. Le scenografie per <i>Mariana Pineda</i> di Federico Garcia Lorca</b> .....	<b>33</b>
3.1. Castore e Polluce.....	33
3.2 <i>Mariana Pineda</i> .....	35
3.3 La separazione.....	40
3.4 El Café de Chinitas.....	41
<b>4. Il periodo newyorkese. La collaborazione con il Ballet Russe de Monte Carlo</b> .....	<b>51</b>
4.1. The one and only .....	51
4.2. <i>Bacchanale</i> .....	53
4.3. La simbologia di <i>Bacchanale</i> .....	54
4.4. <i>Labyrinth</i> .....	56
4.5. <i>Labyrinth</i> : scene e costumi .....	59
<b>5. Il balletto <i>Mad Tristan</i></b> .....	<b>69</b>
5.1. Il Ballet International.....	69
5.2. <i>Tristano e Isotta</i> .....	69
5.3. <i>Mad Tristan</i> : la scenografia.....	72
5.4. <i>Mad Tristan</i> : i costumi .....	76

5.5. <i>Mad Tristan</i> alla Biennale di Venezia.....	77
<b>6. L'Opera. Il lavoro con Peter Brook per <i>Salomè</i>.....</b>	<b>87</b>
6.1. <i>Salomè</i> di Richard Strauss.....	87
6.2. La collaborazione con Peter Brook.....	89
6.3. La regia di Peter Brook.....	90
6.4. La simbologia di Dalì.....	92
6.5. Il rinnovamento dei palcoscenici operistici europei .....	94
<b>7. <i>As you like it</i>, la collaborazione con Luchino Visconti fra Realismo e Surrealismo</b>	<b>99</b>
7.1. Luchino Visconti .....	99
7.2. <i>As you like it</i> : lo spettacolo .....	102
7.3. <i>As you like it</i> : l'accoglienza della critica.....	106
<b>8. Salvador Dalì alla Biennale di musica e teatro .....</b>	<b>116</b>
8.1. <i>Don Juan Tenorio</i> .....	116
8.2. <i>La dama spagnola e il cavaliere romano</i> .....	1200
<b>9. Le collaborazioni cinematografiche e il Teatro Museo.....</b>	<b>132</b>
9.1. <i>Un chien andalou</i> .....	132
9.2. <i>L'age d'or</i> .....	1344
9.3. <i>La carriola di carne</i> .....	136
9.4. <i>Spellbound</i> .....	137
9.5. <i>Destino</i> .....	140
9.6. Il Teatro Museo .....	141
9.7. Conclusione.....	142
<b>Bibliografia .....</b>	<b>152</b>

## Introduzione

Questa tesi accomuna due cose che nella mia vita mi hanno accompagnato fin dall'infanzia: l'arte e il teatro. L'arte era un porto sicuro, un'abilità che mi distingueva da altri e che cercai di sviluppare al meglio, per vincere una sensazione d'inferiorità comune a tutti gli studenti di disegno davanti ai grandi artisti della storia e, più semplicemente, davanti ai loro insegnanti. Il teatro mi affascinò da una rappresentazione del *Piccolo Principe* vista da bambina e il cui interprete del Fiore, vestito con una ridicola calzamaglia verde e un tutù, mi convinse che fosse possibile portare nella vita reale il fascino e la comicità tipica dei cartoni animati che guardavo dopo scuola.

Questi interessi si evolsero nel tempo in qualcosa di più serio e per me si aprirono le porte del liceo artistico e dei corsi di recitazione, la pratica e la voglia di fare in prima persona presero il posto del fascino provato da bambina. Alla prima lezione di recitazione ci rivolsero una domanda "Cos'è per voi il teatro?" e nella mia ingenuità dissi "una finzione": risposta errata; la stessa domanda mi fu rivolta la prima volta che mi presentai a una lezione di teoria teatrale, quello che dissi cambiò secondo la mia esperienza ma la risposta corretta era: "una finzione".

La mia risposta è oggi frutto di questi avvenimenti e mi sento di dire che il teatro è due cose: Finzione e Realtà. Non si può scindere il fatto che la storia che si svolge davanti agli occhi dello spettatore è una finzione dall'esperienza reale che l'attore vive sul palco, del momento che lo spettatore vive osservando lo spettacolo, del duro lavoro che la troupe teatrale ha impiegato per mettere in scena lo spettacolo.

L'arte è invece qualcosa di più introspettivo, intimo ma al contempo esibizionista, ti spinge ad andare oltre le barriere del tuo essere; per questo mi affascinava scoprire cosa aveva portato gli artisti a creare le proprie opere, a esporsi. Mi colpivano specialmente quei personaggi che cercavano di superare sé stessi, i propri contemporanei, le ombre del glorioso passato dell'arte. Fu così che rimasi ammaliata da *Un chien adalou*, cortometraggio di Salvador Dalí e Luis Buñuel, uno dei primi esempi di video arte della storia. La tela sembrava essersi animata e aver preso una forma al contempo concreta ed effimera; ancor più sorprendente fu scoprire che ciò era avvenuto davvero perché il creatore degli *orologi molli* era stato un grande scenografo. La sintesi perfetta dei miei studi sembrava materializzarsi all'improvviso nella persona di questo grande artista, un uomo teatrale, al contempo reale, personalissimo, e irreale, quasi si nascondesse dietro la maschera di un personaggio creato per diventare famoso.

Non sapremo mai se quella che indossava Dalì era una maschera o no, ma possiamo scoprire cosa si celava nella sua mente grazie alle sue opere animate dalle grandi compagnie con cui ebbe l'onore di lavorare.

Spero con questa tesi di aver creato una visione della vita di questo artista come scenografo e costumista, e di aver reso giustizia alla produzione di un uomo che considero un maestro attraverso un mondo che penso anche mio come quello del teatro.

## Ringraziamenti

Vorrei ringraziare il Centro studi del Teatro stabile di Torino per aver fornito il libretto di sala di *As You like it* in un periodo particolarmente difficile per il lockdown nazionale da Covid19. Soprattutto vorrei fare i miei ringraziamenti alla mia famiglia, al loro supporto non solo economico durante la frequenza dell'università ma anche morale ed emotivo, sono stati di grande incoraggiamento durante la stesura di questa tesi e non avrei potuto scriverla altrimenti. Ringrazio inoltre Cristina Ortolani per la sua gentilezza e supporto morale.

# 1. Arte e scena teatrale nel primo Novecento: l'innovazione delle Avanguardie

## 1.1. Il teatro d'arte

Per comprendere appieno la carica innovativa dei lavori teatrali di Salvador Dalì (Figueras, 1904-1989) occorre considerare la sua opera nel quadro del teatro europeo del primo Novecento, caratterizzato come tutta la cultura del periodo da una volontà di rottura con il passato, espressa dai movimenti delle Avanguardie.

Alla fine dell'Ottocento la visione del teatro come "opera d'arte totale" (*Gesamtkunstwerk*) teorizzata da Richard Wagner, in cui tutte le forme espressive si fondono in un'arte 'superiore', prende forma nel Teatro di Bayreuth, realizzato dall'architetto Otto Brückwald. Il Teatro di Bayreuth è un modello architettonico nuovo, che si ispira all'antico teatro greco, con lo spazio destinato al pubblico non più suddiviso tra palchi e platea e al buio durante la rappresentazione. L'orchestra è inoltre posizionata in uno spazio che si apre sotto il palcoscenico, estendendosi sino alle prime file della platea e creando un'atmosfera che con lo spegnersi delle luci dà vita al «golfo mistico», un'area teatrale di visione ottimale per lo spettatore. Questo nuovo spazio teatrale non è più elitario, diviso nella gerarchia delle sue componenti, ma è creato dalla loro unità attraverso una visione d'insieme.

Lo stretto legame tra il teatro e la personalità autoriale, evidente soprattutto nel teatro di prosa, si indebolisce in favore di una ricerca che dà sempre più importanza alla componente artistica della scena.<sup>1</sup> Ispirato da Wagner lo scenografo svizzero Adolphe Appia si adopera per un ulteriore svecchiamento dello spazio scenico:

Affascinato dall'opera di Wagner ma sfavorevolmente colpito dal contrasto tra l'impianto rivoluzionario del dramma musicale e l'inadeguatezza della realizzazione scenica, prigioniera di formule puramente descrittive, [Appia] si sente spinto a impegnarsi per costruire un sistema più aderente alle esigenze della nuova struttura drammatica".<sup>2</sup>

Appia arriverà a proporre di superare l'uso del fondale dipinto, sostituito da una ricerca sulle potenzialità dell'illuminazione elettrica che fa risaltare i diversi piani e i volumi ottenuti sul palcoscenico per mezzo dei praticabili.

---

<sup>1</sup> Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, Leo S. Olschki editore, Città di Castello, 1995, pag. 17.

<sup>2</sup> Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro, lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, B. Mondadori, 2003, pag. 182.

Sulla scia di Adolphe Appia si pone lo scenografo, attore e regista Gordon Craig, personalità fondamentale nella riforma teatrale del Novecento. Come Appia anche Craig tenta di dar forma a una nuova concezione spaziale più plastica, attraverso l'uso degli *Screens* (Tav. 1), piani mobili utilizzati per la prima volta nell'*Amleto* diretto da Stanislavskij andato in scena a Mosca nel 1912. Craig come Appia tenta di portare una nuova coerenza d'insieme sulla scena, attraverso un uso della luce più espressivo, adatto sia alla resa della scenografia che alla portata drammatica dello spettacolo. Inoltre Craig subordinerà la figura dell'attore al pieno controllo registico teorizzando la 'Supermarionetta':

[Craig] si pronuncia contro la presenza dell'attore, creatura imperfetta soggetta ai condizionamenti fisici e alle terrene debolezze, auspicando che il suo posto venga preso da un essere artificiale, la 'Supermarionetta', antica immagine di origine sacra dalle movenze perfette, nella cui bellezza, non insidiata da emozioni, egli vede incarnata l'armonica purezza delle origini.<sup>3</sup>

Tra i tentativi di rinnovamento del teatro di fine Ottocento c'è anche il movimento simbolista che, attraverso un processo di smaterializzazione e stilizzazione, carica gli elementi della scena di profondi significati spirituali, attribuendo sempre maggiore importanza al linguaggio visivo<sup>4</sup>. Il teatro simbolista nasce a Parigi nel 1890 con il Theatre d'Art, fondato da Paul Fort in opposizione al modello verista e naturalista del Theatre Libre creato nel 1887 da André Antoine. Il Theatre d'Art chiuderà a causa di problemi economici nel 1892, rinascendo nel 1893 con il nome di Theatre de l'Oeuvre, gestito da Aurelién Lugné-Poe, Camille Mauclair e Edouard Vuillard.

Il Theatre de l'Oeuvre porta sulla scena un nuovo gusto figurativo legato alla pittura postimpressionista, in particolare all'opera di Paul Gauguin<sup>5</sup>. Anche altri artisti postimpressionisti lavorano per questo teatro, come Henri de Toulouse-Lautrec, autore tra l'altro di manifesti per il Moulin Rouge; tra i più celebri spettacoli del Theatre de l'Oeuvre figura l'*Ubu Roi* di Alfred Jarry nel 1896, una grottesca satira sulla borghesia (Tav. 2).

Nel 1896 con il Theatre de l'Oeuvre collaborerà inoltre Edvard Munch, creatore del manifesto per il *Peer Gynt* di Henrik Ibsen. Munch lavorerà anche per il regista tedesco Max Reinhardt nel 1906 sempre ad un testo di Ibsen, *Spettri* (Tav. 3).

Con il teatro simbolista si inizia a parlare di *Décor Artistique* e il legame tra spazio scenico e pittura diviene sempre più stretto. Anche nella scenografia il naturalismo e il realismo sono sostituiti dalla ricerca dei significati più profondi del testo: a volte la capacità degli artisti di

---

<sup>3</sup> S. Sinisi, *I. Innamorati*, *Op. cit.*, pag. 190.

<sup>4</sup> C. Lonzi, *Op. cit.* pag. 17.

<sup>5</sup> Ivi, pagg. 18 e 21.

evocare e rendere le immagini sottintese dal testo rappresentato si manifesta con una tale forza e dirompenza da sovrastare l'attività del direttore di scena e del regista.<sup>6</sup>

Tra le ultime tendenze artistiche dell'Ottocento, soprattutto il postimpressionismo avrà grande eco in ambito teatrale, continuando a esercitare il suo influsso sull'attività degli artisti delle generazioni successive.

## 1.2. I balletti Russi

I nuovi movimenti artistici parigini influenzano anche la cultura russa, che sin dalla costruzione di San Pietroburgo per opera di Pietro il Grande dimostrava la volontà di un avvicinamento all'Europa; la campagna di Russia di Napoleone (1812) porterà a un'ulteriore diffusione della cultura e della lingua francese.<sup>7</sup>

Alla fine dell'Ottocento un gruppo di artisti, tra cui i pittori Konstantin Somov ed Eugeny Laceray, gli scenografi Leon Bakst e Alexandre Benois e l'impresario e organizzatore Sergej Pavlovič Diaghilev, riuniti nel gruppo Mir Iskusstva (Il Mondo dell'Arte), pubblicano la rivista omonima (1899-1904), che sostiene il rinnovamento dell'arte russa ponendo lo sguardo alle ultime tendenze artistiche parigine. Art Nouveau, Impressionismo, Postimpressionismo ed Orientalismo divengono le principali fonti d'ispirazione per la produzione degli artisti russi, che si distinguerà per i colori accesi, la luce innaturale e la scelta di soggetti antiaccademici.

Direttore della rivista «Mir Iskusstva», Sergej Pavlovič Diaghilev fondò una compagnia di balletto che costituì il principale mezzo di diffusione del lavoro di questi artisti nel mondo teatrale del primo Novecento, la compagnia dei Ballets Russes.

Il balletto è sempre stato un ambiente tecnicamente più facile per il lavoro di artisti e pittori, perché la scena si concentra sull'uso del fondale, che consente di mantenere libero lo spazio del palco per i movimenti dei ballerini. Il fondale diventa così una grande tela dipinta, una vera e propria scena-quadro, libera creazione ed espressione della fantasia dell'artista, animata dal movimento dei danzatori.<sup>8</sup>

Diaghilev in un suo articolo su «Mir Iskusstva» sottolineava “la necessità dell'individualismo artistico e del primato della soggettività”, inoltre riteneva la bellezza

---

<sup>6</sup> H. Rischbieter, W. Storch, *Art and stage: painters and sculptors work for the theatre*, New York Grafich Society, Greenwich, Connecticut, Germany, 1968, pag. 10.

<sup>7</sup> Dimitrij Sarabjanov, *Arte Russa*, Rizzoli, 1990, pag. 11.

<sup>8</sup> S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.* pag. 177.

l'unica base possibile dell'arte, in una visione anticonformista opposta all'egualitarismo che aveva dominato l'estetica russa del XIX secolo.<sup>9</sup>

I Ballets Russes iniziarono l'attività nel 1909 ma la loro fondazione ufficiale avvenne nel 1911. La compagnia era composta dai migliori ballerini del teatro Bolshoi di Mosca e del teatro Mariinskij di San Pietroburgo e il primo coreografo fu Michel Fokine. Léon Bakst e Alexandre Benois furono i principali collaboratori di Diaghilev e i loro lavori, specialmente i costumi disegnati da Bakst, contribuirono in maniera determinante alla diffusione del gusto per l'esotismo tipico di quegli anni.<sup>10</sup>

La fama ottenuta dalla compagnia nella capitale francese valse a Diaghilev e alla sua incessante ricerca d'innovazione (ricerca che lo portò più volte sull'orlo del tracollo finanziario) la possibilità di coinvolgere i più famosi pittori dell'avanguardia europea oltre che russa. Nel 1914 si aprì una nuova fase della produzione scenografica della compagnia, caratterizzata dall'influenza dei movimenti d'avanguardia: Cubismo, Primitivismo e Futurismo. Tra gli altri collaborarono con Diaghilev il pittore raggista Michail Fëdorovič Larionov e la moglie Natal'ja Sergeevna Gončarova, membri del gruppo neoprimitivista del Fante di Quadri, nato a Mosca fra il 1910 e il 1911. Il movimento del Fante di Quadri si allontanava dalle influenze precedenti volgendosi verso la creazione di opere deliberatamente provocatorie, spesso ispirate al folklore popolare e alle icone russe.<sup>11</sup> Larionov e la Gončarova lavorarono con Diaghilev fin dai primi anni di vita della compagnia ma la loro produzione si affermò soprattutto nel periodo della I Guerra Mondiale, quando l'impresario, accompagnato dal suo nuovo pupillo, il ballerino Leonide Massine, si trasferì in Svizzera ad Ouchy, dopo un breve tour nelle città europee meno colpite dalla guerra e in America.<sup>12</sup>

*Le coq d'or* (*Il gallo d'oro*) di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov del 1914 fu uno dei più famosi spettacoli allestiti dalla coppia: Gončarova si occupò delle scenografie mentre il compagno dei costumi (Tavv. 4 - 5). Nelle scene si legge quel gusto per il decorativismo tradizionale russo tipico dell'intera produzione di questa pittrice: è evidente la preferenza per l'uso di colori caldi, soprattutto il giallo, che non solo rimanda al titolo dell'opera, ma si ricollega anche alla tradizione dell'arte iconica russa.

---

<sup>9</sup> D. Sarabianov, *Op. cit.* pag. 222.

<sup>10</sup> Gabriella Belli *La danza e i suoi pittori*, in *La danza delle Avanguardie, Dipinti scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, a cura di G. Belli e G. Vaccarino, Skira, Rovereto, 2005, pag. 16-17.

<sup>11</sup> Giuseppe Barbieri e Silvia Burini, *Avanguardia russa, esperienze di un mondo nuovo*, Silvana, 2011, pag. 43.

<sup>12</sup> G. Belli, *Op. cit.*, pag. 19.

Il lavoro dei due pittori per la compagnia fu assiduo e fruttuoso, soprattutto per la Gončarova che ebbe occasione di ideare progetti per diversi spettacoli. Come scenografo Larionov fu però meno produttivo: egli lavorò infatti solo a *Le contes russes* di Mikhail Ladiov nel 1916, nonostante fosse un fervente appassionato di teatro.<sup>13</sup> In *Le contes russes* sono evidenti le influenze cubiste e futuriste della produzione avanguardistica russa dell'epoca, che sfoceranno nei movimenti del Cubofuturismo, del Suprematismo e del Costruttivismo. Il fondale dipinto da Larionov è un chiaro esempio della tecnica raggista da lui inventata, in cui colore e luce divengono le principali fonti di resa del movimento (Tav. 6).

Durante il periodo della Prima Guerra Mondiale, Diaghilev riuscì ad assicurarsi la possibilità di lavorare anche in Italia, dove al Teatro Costanzi di Roma, poi Teatro dell'Opera, mise in scena molti dei suoi balletti, aprendo anche la strada ad una collaborazione con l'avanguardia futurista italiana. A lavorare per l'impresario furono principalmente Fortunato Depero e Giacomo Balla, che nel 1917 creò lo scenario per *Fuochi d'artificio*, "fantasia per grande orchestra" di Igor Stravinskij. La scenografia, composta da elementi plastici di diversi colori, era con l'orchestra l'unica protagonista dello spettacolo; la musica accompagnava il gioco delle luci in un'evoluzione continua che doveva ricordare i fuochi d'artificio, in un allestimento che era per l'epoca di notevole complessità tecnica (Tav. 7).<sup>14</sup>

Con il Futurismo a salire sul palco è la cultura della macchina, dell'industria, in una produzione che ha come capisaldi l'esaltazione del progresso teorizzata da Umberto Boccioni nel 1914, la 'modernolatria', e la simultaneità della visione (Tav. 8). Scene e costumi superano i limiti tradizionali del fondale dipinto per entrare nelle dinamiche della struttura spaziale dell'intero palco, attraverso l'uso di elementi come il colore, la luce e il suono.<sup>15</sup>

L'opera di Balla era il risultato di approfonditi studi condotti insieme a Depero, espressi nel manifesto *La ricostruzione futurista dell'universo* (1915), in cui i due artisti teorizzavano la costruzione di strutture chiamate *Complessi plastici*, dei teatrini animati da effetti cinetici e sonori. Nel 1915, nell'ambito della sua ricerca sulle esperienze plastico-figurative, Depero progetterà per Diaghilev i costumi per il balletto di Igor Stravinskij *Le chant du Rossignol*, una vera e propria 'foresta' di forme mobili, costumi-corazza che ostacolavano la fluidità di

---

<sup>13</sup> C. Lonzi, *Op. cit.*, pag. 33.

<sup>14</sup> Luigi Squarzina, *Momenti italiani della teatralità*, in *Teatri e scenografie*, a cura di L. Squarzina, M. Tafuri, *Italia meravigliosa*, Touring club italiano, Milano, 1976, pag. 12.

<sup>15</sup> Leonetta Bentivoglio, *Danza e futurismo in Italia* (1913-1933), in *La danza delle Avanguardie*, cit., pag. 140.

movimento dei ballerini, costringendoli a brevi gesti meccanici.<sup>16</sup> Il progetto di Depero si rivelò però di difficile attuazione e scene e costumi furono affidati a Henri Matisse; il balletto andò in scena nel 1917 con le nuove scene al Teatro Costanzi di Roma.<sup>17</sup>

L'idea di costringere il ballerino o attore in costumi complessi, che ne limitavano i movimenti, non era una novità: nello stesso periodo esperimenti simili a quello di Depero avvenivano in Russia, dove Kazimir Severinovič Malevich, esponente del movimento suprematista, aveva creato nel 1913 *La vittoria sul Sole*, con scene astratte e costumi cubo-futuristi (Tavv. 9 - 10).<sup>18</sup> Nel 1918 Depero arrivò alla piena astrazione sostituendo il ballerino-attore con marionette, nello spettacolo *Balli plastici*, rappresentato al Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca (Tavv. 11-12).

È nel 1915 che si affaccia nella storia dei *Ballets Russes* Pablo Picasso, autore di scene e costumi per il balletto *Parade*, con musiche di Erik Satie e libretto di Jean Cocteau, rappresentato al Théâtre du Châtelet di Parigi nel 1918. Il balletto fu concepito a Roma, dove nel 1917 Picasso entrò in contatto con Diaghilev, Cocteau e Massine. Alla realizzazione dei costumi collaborò anche Fortunato Depero, ma è il fondale dipinto da Picasso a segnare un vero e proprio punto di svolta nei rapporti tra arte e teatro: nel suo viaggio in Italia Picasso rimase colpito dalla vitalità della cultura classica, riletta nel fondale con una freschezza che mescola teatro, archeologia, tradizioni popolari, rompendo sia i canoni accademici sia quelli cubisti (Tav. 13). Picasso, che nel 1918 aveva sposato una delle ballerine dei *Ballets Russes*, Olga Chochlova, prese parte di nuovo con Diaghilev all'allestimento del *Tricorne (Il cappello a tre punte)* di Manuel De Falla, prodotto a Londra nel 1919 (Tav. 14) e a *Le train bleu* (1924), balletto per il quale realizzò l'imponente fondale cubista (Tav. 15).

Con la fine della Prima Guerra Mondiale inizia un nuovo, fertile periodo per la compagnia russa, ormai pienamente inserita nel panorama artistico europeo, come dimostrano le collaborazioni con artisti come George Braque per *Les Facheux* del 1924, Max Ernst e Juan Mirò per *Romeo e Giulietta* nel 1926, Giorgio De Chirico per *Le Bal* di Vittorio Rieti nel 1925 (Tavv. 16 - 17).

---

<sup>16</sup> S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, pag. 220/222

<sup>17</sup> G. Belli, *Op. cit.*, pag. 19.

<sup>18</sup> S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, pag. 225.

### 1.3. Le avanguardie

I Ballets Russes non furono gli unici, in Europa, a cercare una connessione più stretta tra arte e teatro. Nel fermento avanguardistico europeo del primo Novecento spicca l'esperienza della Bauhaus, la scuola artistica tedesca attiva tra il 1919 e il 1933, che aveva una sezione dedicata all'arte teatrale. Nel 1927 Walter Gropius, direttore della scuola, ideò per il regista Erwin Piscator il progetto per un Teatro d'arte Totale, mai realizzato, che ripensava l'intera struttura teatrale in una forma ellittica, modulabile, in grado di coinvolgere lo spettatore nell'evento scenico attraverso un gioco tra platea e palcoscenico (Tav. 18).

Nel 1928 al Friederich Theatre di Dessau va in scena *Suono giallo*, composizione astrattista di Vasilij Kandinskij ispirata alle associazioni fra musica e colori teorizzate dall'artista nel libro *Lo spirituale dell'arte*<sup>19</sup> e anche Oskar Schlemmer, direttore del laboratorio di teatro della Bauhaus e grande studioso di misticismo, approfondisce le potenzialità evocative della musica, attribuendo ai costumi un ruolo prioritario rispetto alle coreografie.<sup>20</sup> Secondo Schlemmer, che già nel 1912 aveva applicato le sue teorie nello spettacolo *Triadisches Ballett*, la figura umana equivale all'unità tramite cui misurare e riempire lo spazio dell'architettura scenica<sup>21</sup>, risultato ottenuto in *Triadisches Ballett* tramite costumi progettati secondo leggi geometriche precise (Tav. 19).

Riconosciuta dalla quasi totalità dei teatranti e degli studiosi, la carica innovativa dei Ballets Russes è messa in dubbio dal regista teatrale e cinematografico Anton Giulio Bragaglia, che in un articolo su «Emporium» del 1934 afferma che "altro non fecero, i pittori da lui [Diaghilev] ingaggiati che ingrandire i propri quadri".<sup>22</sup> L'intento di Diaghilev, in effetti, era quello di creare dei veri e propri quadri in movimento, e grazie all'assidua collaborazione con i maggiori artisti del suo tempo riuscì a portare sui palchi dei teatri europei delle vere e proprie opere d'arte.

Dopo la morte di Sergej Diaghilev, spentosi a Venezia nel 1929, la sua opera proseguirà negli anni successivi grazie a Léonide Massine, a Georges Balanchine e, infine, Sergej Lifar. Negli anni Trenta la Compagnia dei Ballets Russes diverrà la Compagnia dei Ballets Russes

---

<sup>19</sup> S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, pag. 229.

<sup>20</sup> Elisa Guzzo Vaccarino, *L'arte in ballo, da Diaghilev a Forsythe, dalla Gesamtkunstwerk al coreografo-autore totale*, in *La danza delle Avanguardie*, *Op. cit.*, pag. 36.

<sup>21</sup> Ivi, pag. 37.

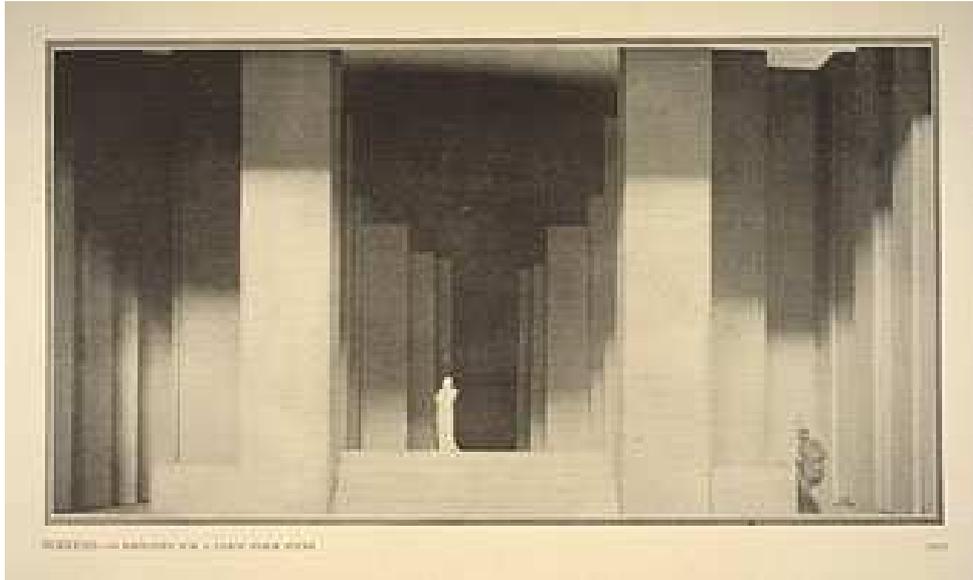
<sup>22</sup> Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, *Pittori a teatro, bozzetti scenografici al Teatro dell'Opera di Roma*, edizioni Seam, Roma, 1994, pagg. 13-14.

de Monte Carlo<sup>23</sup> e allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale si trasferirà negli Stati Uniti d'America. Sarà proprio alla fine degli anni Trenta che avrà inizio la proficua collaborazione tra i Ballets Russes e Salvador Dalì, autore del *décor* per *Bacchanale* (Parigi, 1939) e *Labyrinth* (1941).

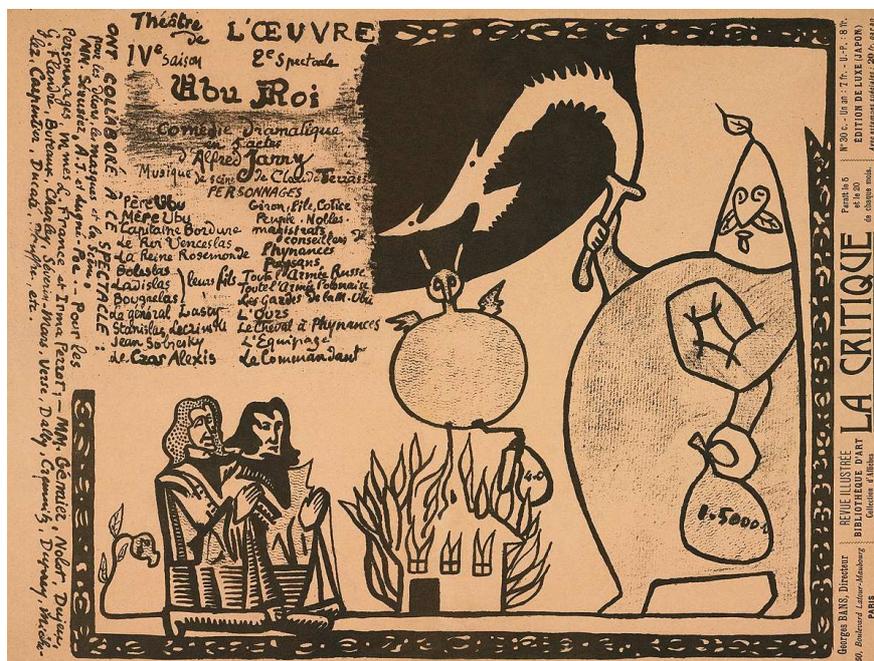
---

<sup>23</sup> Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Dance Books LTD, London, 1981, pag. 10.

## Tavole



Tav. 1. Gordon Craig, Modellino per la scena finale di *Amleto* di W. Shakespeare, allestimento del Teatro d'Arte, Mosca, 1912 (Fotografia Victoria and Albert Museum, Londra).



Tav. 2. Programma di sala per *Ubu Roi*, allestimento del Théâtre de l'Oeuvre, Parigi, litografia, 1896 (Van Gogh Museum, Amsterdam).



Tav. 3. Edvard Munch, Bozzetto per la scenografia di *Spettri* di H. Ibsen, allestimento del Kammerspiele di Max Reinhardt, 1906 (Munch Museum, Oslo).



Tav. 4. Natalia Gončarova, *La piazza della città*, studio per un fondale del balletto *Le Coq d'or*, allestimento dei Ballets Russes de Monte Carlo. 1937, tempera, acquerello e matita su tavola (Museum of Modern Art, New York).



Tav. 5. Mikhail Larionov, Bozzetto per un costume di *Les Contes Russes*, allestimento dei Balletti Russi, 1915, acquerello e matita su carta (Scottish National Gallery Of Modern Art, Edimburgo).



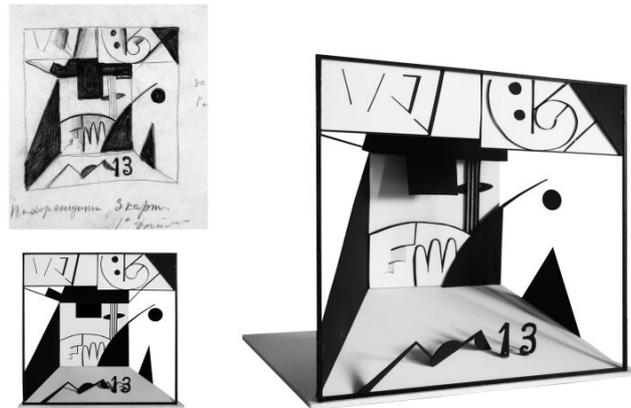
Tav. 6. Mikhail Larionov, *Foresta*, bozzetto per la scenografia del balletto *Fiabe russe*, 1916 (Galleria Tretyakov, Mosca).



Tav. 7. Giacomo Balla, Bozzetto per il balletto di sole luci *Feu d'Artifice* su musica di Igor Stravinskij, 1916-1917, tempera e carta stagnola su tela (MART - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto).



Tav. 8. Fortunato Depero, Manifesto per il Nuovo Teatro Futurista (Teatro Goldoni), 1924, dettaglio (Collezione privata).



Tav. 9. Da sinistra: Kazimir Malevič, *La Vittoria sul Sole*, bozzetto per la scenografia, 1913, matita su carta (Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo); Laura Scala, interpretazione plastica del bozzetto di Malevič, 2017.



Tav. 10. Kazimir Malevič, *La Vittoria sul Sole*, bozzetto per il costume del Lettore, 1913, acquerello, china e carboncino su carta (Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo).



Tav. 11. Fortunato Depero, *I miei balli plastici*, 1918, olio su tela (MART - Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto).



Tav. 12. Fortunato Depero, *Marionette dei balli plastici*, ricostruzione, 1980, legno (MART - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto).



Tav. 13. Pablo Picasso, fondale dipinto per il balletto *Parade* su musica di Erik Satie, allestimento dei Balletti Russi, 1917, tempera su tela (Centre Pompidou, Parigi).



Tav. 14. Pablo Picasso, fondale dipinto per il balletto *Le Tricorne (Il cappello a tre punte)* su musica di Manuel De Falla, allestimento dei Balletti Russi, 1920 (New York Historical Society).



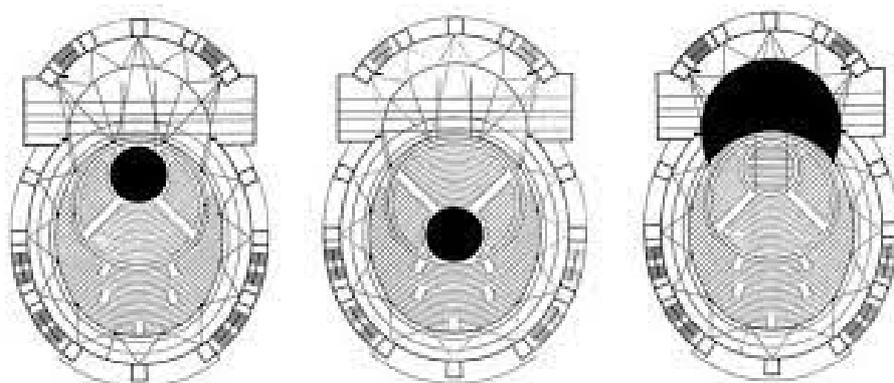
Tav. 15. Pablo Picasso, bozzetto per il fondale del balletto *Le train blue* su musica di Darius Milhaud, allestimento dei Balletti Russi, 1924, tempera su compensato (Museo Picasso, Parigi).



Tav. 16. Giorgio De Chirico, disegno per la copertina del programma della stagione 1929 dei Balletti Russi, matita e tempera su carta (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut).



Tav. 17. Giorgio De Chirico disegno per fondale dipinto del balletto *Le Bal* su musica di V. Rieti, allestimento dei Balletti Russi, 1929.



Tav. 18. Walter Gropius, progetto per il Teatro totale, 1926 (da O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961).



Tav. 19. Il cast originale di *Das Triadische Ballet* di Oskar Schlemmer, 1922 (da M. Bistolfi, a cura di, Oskar Schlemmer, *Scritti sul teatro*, Milano: Feltrinelli, 1982).

## 2. Salvador Dalì e il teatro surrealista

### 2.1. Il Surrealismo

Il termine Surrealismo fu coniato dallo scrittore, poeta e drammaturgo Guillaume Apollinaire, che nel 1917 definì dramma surrealista il suo primo lavoro teatrale, *Les Mamelles de Tirésias*<sup>24</sup>, una satira che raccontava il bisogno di ripopolamento del mondo dopo l'emancipazione femminile, in cui il personaggio di Tiresias era ispirato all'omonima divinità ermafrodita. In realtà il neologismo sur-reale era già stato utilizzato da Apollinaire in relazione a *Parade*, il balletto coreografato da Léonide Massine per i Ballets Russes di Diaghilev su musica di Erik Satie e libretto di Jean Cocteau, con scene e costumi di Pablo Picasso, andato in scena pochi giorni prima delle *Mamelles de Tirésias*. Di Surrealismo Apollinaire parlerà anche sulla rivista «Esprit Nouveau», contrapponendo il nuovo movimento al Cubismo.<sup>25</sup>

Il fondatore del movimento surrealista, André Breton, spiega nel primo *Manifesto del Surrealismo* (1924) che il termine fu ripreso da più fonti: all'omaggio ad Apollinaire e alla sua attività letteraria si aggiungevano infatti il rimando al Supernaturalismo del poeta Gerard de Nerval e l'influenza della psicanalisi, a cui Breton si era avvicinato dopo l'incontro con Freud, avvenuto nel 1919.

SURREALISMO. S.m. Automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto o in ogni altro modo, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica o morale.<sup>26</sup>

Nel Manifesto di Breton il rimando a Freud è evidente, così come l'obiettivo finale del gruppo: la libertà assoluta dell'espressione umana in tutti i suoi aspetti, per orientare il rapporto tra il mondo e l'individuo in una prospettiva radicalmente opposta al razionalismo e al positivismo borghese. Basandosi sulla teoria freudiana dell'inconscio, Breton indicava come mezzo principale di tale libertà espressiva la scrittura automatica, una sorta di dettatura del pensiero al di fuori di ogni controllo razionale e di ogni preoccupazione estetica e morale. La bellezza non era più vincolata a rigidi canoni, ma poteva scaturire da accostamenti casuali, come nella famosa frase del Conte di

---

<sup>24</sup> John Russel Brown, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1968, pag. 401.

<sup>25</sup> André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, a cura di Guido Neri, Giulio Einaudi Editore, 1966, pag. XIII.

<sup>26</sup> Ivi, pag. 30.

Lautréamont, autore dei *Canti di Maldoror* (1869): “Bello come l’incontro casuale di una macchina per cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio”.

Breton era stato infermiere durante la Prima Guerra Mondiale e aveva avuto occasione di praticare la psicoanalisi sui suoi pazienti: questa esperienza fu per lui decisiva nell’elaborare il programma surrealista, e nel cercare di raggiungere in prima persona lo stesso risultato monologale ottenuto da questi pazienti tramite i metodi d’indagine della psicoanalisi.<sup>27</sup>

Spesso gli esperimenti di scrittura automatica si trasformavano in lavori di gruppo in cui i partecipanti mettevano per iscritto i loro pensieri a turno, creando un lavoro comune:

Ripetetevi che la letteratura è una delle strade più tristi che conducano a tutto. Scrivete rapidamente senza un soggetto prestabilito, tanto in fretta da non trattenervi, da non avere la tentazione di rileggere.<sup>28</sup>

Questa l’esortazione di Breton, che con la sua attenzione al linguaggio e alla parola da subito indirizzò il lavoro del nuovo gruppo di artisti, i surrealisti, in una direzione prettamente letteraria.

Chi dice espressione dice, per cominciare, linguaggio. Non c’è da stupirsi se da principio il Surrealismo s’è posto quasi unicamente sul piano del linguaggio, e sa al ritorno da qualsiasi incursione, vi ritorna quasi per il piacere di comportarvisi come in terra conquistata.<sup>29</sup>

Così Breton scrive nel Secondo Manifesto Surrealista del 1930, dove per la prima volta parla anche di teatro. Il teatro per Breton non era altro che una tecnica, un mezzo da usare per trovare una nuova parte di noi stessi tramite l’immaginazione;<sup>30</sup> liberare il linguaggio equivaleva a liberare il proprio pensiero, l’immaginazione e il teatro erano un mezzo per indagare il proprio inconscio e i propri sogni. O almeno così aveva dichiarato Breton in un primo momento, poiché, come dimostrarono le successive espulsioni dal movimento di autori e registi come Roger Vitrac e Antonin Artaud, la sua concezione del teatro cambiò poi radicalmente.

Molto importante nel percorso di Breton fu l’incontro con Tristan Tzara e il teatro Dada, avvenuto nel 1919.

---

<sup>27</sup> A. Breton, *Op. cit.*, pagg. 27-28.

<sup>28</sup> Ivi, pag. 34.

<sup>29</sup> Ivi, pag. 87.

<sup>30</sup> Henri Behar, *Il teatro Dada e Surrealista*, Einaudi, 1976, pagg. 13-14.

## 2.2. L'influenza Dada

Il movimento Dadaista era nato nel 1916 a Zurigo dall'intuizione del poeta Tristan Tzara. A Zurigo i dadaisti si ritrovavano presso il Cabaret Voltaire di Hugo Ball (Tav. 1) e, come i futuristi, avevano un intento provocatorio, perseguivano un'arte distruttiva, intrisa di intenzioni politiche anarchiche e rivoltose<sup>31</sup>, che vedeva nel teatro un mezzo per ricreare la vita e rivoluzionare il mondo. Nel teatro Dada la rappresentazione arriva a perdere la funzione estetica per trasformarsi in pura comunicazione, fisica o verbale, dando vita all'*happening*, come in *O Gadjì Beri Bimba* di Ball, consistente nella mera articolazione fonetica delle parole da lui inventate.<sup>32</sup> Il teatro dadaista era rivolto all'aggressione del pubblico, alla rottura definitiva del distacco fra platea e scena, alla creazione di un teatro collettivo, di un Surteatro<sup>33</sup>: alla rappresentazione di *Coeur Agaz* di Tzara nel 1923 era stata provocata una rissa così violenta da rendere necessario l'intervento della polizia.<sup>34</sup>

Al Dadaismo, del quale condivise inizialmente la carica provocatoria e l'intento di rottura, André Breton aderì nel 1920, distaccandosene ufficialmente nel 1922.

La matrice dell'insubordinazione totale, della rivolta assoluta e della distruzione delle idee di famiglia, patria e religione, espressa anche dal movimento Futurista, accomunava Dadaismo e Surrealismo. Ne *Les Champs magnetiques*, scritto nel 1919 da Breton con Philippe Soupault, realtà e irrealtà si mescolavano, includendo nello spettacolo il momento del dibattito finale con il pubblico, solitamente previsto dopo la fine della rappresentazione.<sup>35</sup>

Nel 1930, nel secondo Manifesto surrealista, ritenuto da alcuni uno sfogo nei confronti dei membri del movimento che non seguivano le sue direttive, Breton prenderà ufficialmente le distanze dal Dadaismo:

Bisogna riconoscere che il primo obbiettivo degli spettacoli Dada è sempre stato la massima confusione, e che nelle intenzioni degli organizzatori, la cosa più importante era di spiegare al massimo il malinteso tra scena e platea. Ora, quella sera, non ci trovavamo tutti dalla stessa parte. [...] Ciò che guida, in ogni circostanza, la nostra condotta, non è affatto il desiderio settario di far prevalere a tutti i costi un punto di vista [...] ma piuttosto la preoccupazione di far riconoscere il valore quando è per noi *valore* ovunque sia.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Ivi, pag. XV.

<sup>32</sup> H. Behar, *Op. cit.*, pag. 3.

<sup>33</sup> Roberto Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, Editori Laterza, Bari, 2005, pag. 180.

<sup>34</sup> J. R. Brown, *Op. cit.*, pag. 412.

<sup>35</sup> Roberto Alonge, Franco Perelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET Università, Novara, 2015, pag. 292.

<sup>36</sup> A. Breton, *Op. cit.*, pag. 103.

Nello stesso testo Breton critica Antonin Artaud, che aveva espulso dal movimento surrealista nel 1926 in quanto “eretico”; con Roger Vitrac, definito da Breton “vero sguattero delle idee”<sup>37</sup>, Artaud fonderà quindi a Parigi il Théâtre Alfred-Jarry. Sebbene di breve durata, si concluderà nel 1919, l’esperienza del Théâtre Alfred-Jarry sarà determinante per la futura attività di Artaud, che con il suo ‘teatro della Crudeltà’ segnerà indelebilmente la cultura del Novecento.

Come i dadaisti, anche Artaud persegue la libertà espressiva assoluta, un teatro integrale che unisca gesto, movimento, luce e parole, in una nuova forma che aprirà la strada a proposte successive come quella del Living Theatre. Anche il coinvolgimento del pubblico deve essere totale. Da una parte Artaud cerca di entrare nell’inconscio del pubblico, inducendolo ad affrontare il proprio vissuto per innescare un processo catartico<sup>38</sup>, dall’altra propone un rinnovamento dello spazio teatrale, ponendo per la prima volta il pubblico al centro del teatro e l’azione tutt’intorno a svolgersi su più livelli.<sup>39</sup> Lo spazio per Artaud doveva restituire quella comunicazione diretta fra attore e spettatore che spesso la scena andava a contrastare.<sup>40</sup>

### 2.3. ‘Avida Dollars’

Il secondo Manifesto surrealista legò definitivamente il movimento al marxismo, e qualunque membro non seguisse tale orientamento politico o non accettasse tutte le direttive, veniva guardato come un eventuale nemico. Il manifesto si concludeva così:

Le preoccupazioni prese per salvaguardare l’integrità all’interno di questo movimento – considerate da molte parti eccessivamente severe – non hanno tuttavia reso impossibile la falsa testimonianza – tavolino da notte Avida Dollars<sup>41</sup>.

Queste parole erano un attacco diretto a Salvador Dalì – ‘Avida Dollars’ è appunto l’anagramma del nome Salvador Dalì - il più criticato fra coloro i quali saranno espulsi dal Surrealismo, che già in più occasioni era stato indicato come nemico del movimento.

Salvador Dalì fu ammesso ufficialmente nel movimento surrealista solo nel 1929, ma già tra il 1926 e il 1927 ne frequentava la cerchia; nel 1926 aveva compiuto il suo primo viaggio a Parigi, nel corso del quale aveva incontrato Pablo Picasso.

---

<sup>37</sup> Ivi, pag. 73.

<sup>38</sup> Paolo Bosisio, *Teatro dell’Occidente, elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Edizioni Universali Laterza, Milano, 2006, pag. 247.

<sup>39</sup> H. Behar, *Op. cit.* pagg. 168-169.

<sup>40</sup> Cesare Molinari, *Storia del Teatro*, Biblioteca Universale Laterza, Roma, 1996, pag. 269.

<sup>41</sup> A. Breton, *Op. cit.*, pag. 216.

Nel 1927 il lavoro di Dalì *Il gioco lugubre* fu oggetto di polemica. Quest'opera (Tav. 2) rappresenta le paure più recondite dell'artista, uno studio sull'inconscio dove Dalì aveva raffigurato anche un uomo defecatosi addosso, particolare che non era stato apprezzato dal gruppo.

Dalì vedeva nel Surrealismo il mezzo con cui avrebbe potuto liberare sé stesso e la propria arte da ogni imposizione, morale, sociale e stilistica. Nella sua autobiografia però rileva come anche all'interno del Surrealismo vi fossero dei tabù, temi che non potevano essere trattati o da indagare solo seguendo linee precise, come per l'orientamento politico.

Orbene, ancora prima che entrassi effettivamente a far parte del gruppo, con la migliore buona fede del mondo, si volevano esercitare su di me delle costrizioni, come già aveva fatto la mia famiglia. Gala fu la prima ad avvertirmi che, anche tra i surrealisti, avrei dovuto sopportare gli stessi veti che altrove e che in fondo erano tutti di borghesi.<sup>42</sup>

Nel 1933 *L'enigma di Guglielmo Tell* (Tav. 3) procurò a Dalì l'antipatia di Breton e di altri surrealisti per aver usato il volto di Lenin in modo offensivo.<sup>43</sup> Il movimento considerò la rappresentazione del capo del partito comunista russo senza pantaloni e con un gluteo enorme sorretto da una crocchia come una bestemmia politica. Inoltre il pittore dimostrava un'ossessione pericolosa per il Führer tedesco: Hitler fu studiato e rappresentato da Dalì per tutti gli anni Trenta fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

Con il mio congenito spirito di contraddizione, la faccenda non poteva che aggravarsi. Domandai a Breton di convocare d'urgenza in seduta straordinaria il nostro gruppo per discutere sulla mistica hitleriana dal punto di vista dell'irrazionale nicciano e anticattolico. Speravo di sedurre Breton con l'aspetto anticattolico della discussione. In più consideravo Hitler come un masochista integrale posseduto dall'idea fissa di scatenare una guerra per poterla poi perdere eroicamente. Insomma egli si preparava a compiere uno di quegli atti gratuiti allora molto apprezzati dal nostro gruppo. La mia insistenza a prendere in considerazione la mistica hitleriana dal punto di vista surrealista, e insieme, la mia insistenza dare un senso religioso al contenuto sadico del surrealismo, l'una e l'altra aggravate dagli sviluppi del mio metodo di analisi paranoico-critico che tendeva a demolire l'automatismo e il narcisismo inerente, sfociarono in una serie di rotture e di screzi intermittenti con Breton e i suoi amici. Questi ultimi, oltre tutto, cominciavano ad esitare tra lui e me, in modo allarmante per il capo gruppo.<sup>44</sup>

In realtà l'orientamento politico di Dalì rispecchia lo stesso spirito di contraddizione del testo appena citato. Pur ritenendosi un fervente monarchico, l'artista firmò l'adesione al movimento surrealista di orientamento comunista; Dalì era un apolitico alla ricerca di fama, cui la contraddizione serviva come mezzo per scandalizzare e far parlare di sé.

---

<sup>42</sup> Salvador Dalì, *Diario di un genio*, traduzione F. Gianfranceschi, testi e documenti, SE, Milano, 2008, pag. 17.

<sup>43</sup> Pier Mario Fasanotti, Roberta Scorrane, *Io non sono Pazzo, splendori e miserie di Salvador Dalì*, Il Saggiatore, Milano, 2004, pag. 92.

<sup>44</sup> S. Dalì, *Diario di un genio*, cit. pag. 25.

La creazione dell'*Enigma di Hitler* (Tav. 4) nel 1938 costò a Dalì la definitiva espulsione dal movimento: era già stato allontanato una prima volta nel 1933 a causa del suo affronto al partito comunista, ma grazie all'influenza del regista Luis Buñuel e del poeta Paul Eluard era riuscito a riconciliarsi con Breton. L'opera del 1938 comportò una totale rottura dei rapporti con il 'Papa', come veniva chiamato Breton nel gruppo, che riterrà Dalì sempre un'arrivista e un venduto. Con il soprannome 'Avida Dollars' Breton intendeva criticare il legame di Dalì con l'aristocrazia parigina e la sua ricerca di fama che andava contro i principi comunisti; dal canto suo Dalì prese il soprannome come un augurio di successo.

Il rapporto fra Breton e Dalì non era sempre stato teso: al suo ingresso nel gruppo surrealista il pittore fu molto apprezzato per il suo *Metodo Paranoico Critico*. Il 'Papa' lo acclamò dicendo che aveva "fornito al movimento un'arma di primo ordine".<sup>45</sup>

In *La conquista dell'irrazionale*, articolo pubblicato nel 1935 a Parigi, Dalì cercò di razionalizzare questo metodo, ma finì con l'ammettere di non sapere in cosa consistesse esattamente. Spiegava di non capire il significato dei propri quadri nel momento in cui venivano dipinti, ma sapeva benissimo quale fosse l'obbiettivo con cui lavorava: materializzare le immagini dell'irrazionalità concreta.<sup>46</sup> Dalì riteneva le tecniche surrealiste inadatte a esprimere queste immagini: l'automatismo, per esempio, ricadeva nella logica della psicanalisi, rendendosi analizzabile tramite il linguaggio, dunque tornando alla razionalità; unica via per ottenere immagini irrazionali concrete era immergersi nel delirio della paranoia, per uscirne nella fase critica con dei contenuti razionalizzati. Un metodo volto non alla sola creazione di figure, ma a definire nuovi piani di significato, ed era proprio questa la caratteristica che lo rendeva diverso da qualunque altra tecnica.<sup>47</sup>

Il metodo paranoico-critico caratterizzerà l'opera di Dalì fino alla sua morte nel 1989, rendendolo uno dei più grandi artisti del Novecento e, contemporaneamente, uno degli scenografi più particolari tra teatro, cinema e balletto.

## 2.4. Dalì scenografo

La prima esperienza di Salvador Dalì come scenografo è del 1927, al fianco di Federico Garcia Lorca, per il quale disegna i fondali di *Mariana Pineda*, un lavoro ancora acerbo, quasi dilettantistico, molto influenzato dagli studi di metafisica e cubismo.

---

<sup>45</sup> S. Dalì, *I cornuti della vecchia arte moderna*, Abscondita, Miniature, Milano, 2008, pag. 36.

<sup>46</sup> Id., *Perverso e Paranoico scritti 1927-1933*, a cura di Robert Descharnes, Il Saggiatore, 2017, pag. 221.

<sup>47</sup> Ivi, pagg. 222-223.

La vera attività come scenografo e costumista surrealista di Dalì iniziò solo nel 1929, quando collaborò con Luis Buñuel alla produzione del cortometraggio *Un chien andalou*, subito seguito dal film *L'age d'or* (1930).

Sono a Parigi da venti giorni; ho parlato solo a tre persone che si interessano o dicono che sono interessati alla pittura; nessuno che si interessi veramente al cinema. Ma non uno solo che si interessi al teatro.<sup>48</sup>

È questa l'impressione di un giovane Dalì, appassionato di cinema e teatro, quando nel 1929 si trasferisce definitivamente a Parigi.

L'amicizia con Sergej Pavlovič Diaghilev porterà Dalì a conoscere la magnificenza della produzione scenica d'avanguardia. Inizierà a fissare tramite schizzi e bozzetti le idee per il suo capolavoro, *Mad Tristan*, che riuscirà a mettere in scena solo nel 1944.

Durante la Seconda Guerra Mondiale Dalì si rifugerà negli Stati Uniti d'America; rientrato in Europa, dal dopoguerra tornerà a lavorare stabilmente per il teatro, collaborando con Léonide Massine e il Ballet Russe di Monte Carlo e a fianco di alcuni dei più grandi registi del Novecento come Peter Brook e Luchino Visconti.

Tutta la produzione scenica di Dalì rispecchia la sua personalità ambiziosa e megalomane: "Il Surrealismo sono io" affermava, facendo di ogni spettacolo l'occasione per mettere in scena principalmente se stesso, le sue ossessioni e le sue perversioni. Il suo apporto allo spettacolo non consisteva nell'interpretazione di un testo, nel lavoro figurativo in funzione della scena ma era un mezzo per far parlare di sé ed avere successo. Il pubblico, quando entrava a teatro, doveva rimanere sconvolto di fronte a un'opera che non risultava più di Wagner, De Falla o Shakespeare, non più diretta da un Massine, da un Brook o da un Visconti, ma che risultasse solo e soltanto frutto del genio di Salvador Dalì.

Ma non era forse questo l'obbiettivo ultimo del Surrealismo? Indagare sé stessi, il proprio inconscio pieno di paure, insicurezze, paranoie e perversioni, liberando parti di sé sconosciute? Dalì vi riuscì perfettamente. Attraverso le sue immagini paranoico-critiche si mise allo scoperto senza provare vergogna, usando le figure come un attore indossa una maschera, esponendosi con la sicurezza di avere il proprio volto coperto. E questa sua maschera lo accompagnò per tutta la vita, divenendo la sua fonte di guadagno più acclamata.

La differenza tra Dalì e altri autori vicini al Surrealismo come Artaud sta proprio in questo, nell'usare il mezzo teatrale come medium per le proprie immagini, come tecnica per

---

<sup>48</sup>Ivi, pag. 114.

esprimersi senza curarsi di quale fosse il testo (anche se, come vedremo in seguito, dimostrò una profonda conoscenza dei testi degli spettacoli ai quali collaborava). Le sue scene si allontanano da qualunque tipo di astrazione, sono simboliche, allegoriche, ricche di rimandi alle sensazioni provate al momento della lettura del testo, delle sue parole, dell'ascolto della musica.

Dalì riuscì a fare con il teatro ciò che secondo Breton era impossibile: liberare sé stesso. Trovò nel teatro l'assurdità della vita umana, che interpretò come avrebbe fatto un attore, producendo immagini di grande autenticità che influenzarono profondamente l'intero teatro novecentesco, rafforzando nell'arte teatrale il rapporto con l'immagine.<sup>49</sup>

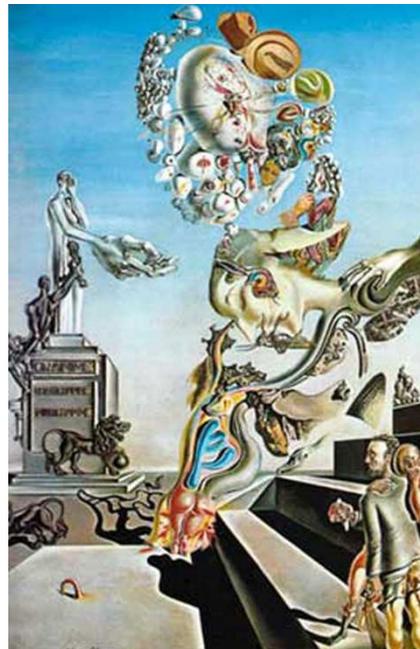
---

<sup>28</sup> Marco de Marinis, *Breve storia del teatro per immagini, La rivoluzione del Novecento*, Carocci editore, Roma, 2020, pagg. 280-281.

## Tavole



Tav. 1. Apertura della prima Fiera internazionale Dada, Berlino, 5 giugno 1920 (da «Dada Almanach», Berlino, 1920).



Tav. 2. Salvador Dalí, *Il gioco lugubre*, 1929, olio e collage su cartone (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 3. Salvador Dalí, *L'enigma di Guglielmo Tell*, 1933, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 4. Salvador Dalí, *L'enigma di Hitler*, 1939, olio su tela (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

## 3. Le scenografie per *Mariana Pineda* di Federico Garcia Lorca

### 3.1. Castore e Polluce

Nato nel 1904 a Figueras, in Catalogna, da una famiglia benestante, Salvador Dalì ebbe modo di incontrare nella sua vita molte figure di spicco del panorama storico del Novecento; nessuna fra queste ebbe però tanta importanza nella sua formazione professionale e personale quanta ne ebbe Federico García Lorca. Il loro incontro risale ai tempi dell'università, quando entrambi vivevano alla Residencia de Estudiantes a Madrid, che sin dalla sua fondazione si era caratterizzata come un luogo di confronto culturale.

Federico Garcia Lorca era nato nel 1898 a Fuente Vaqueros (Andalusia), e abitava alla Residencia dal 1919. Qui aveva la possibilità di integrare i suoi studi di giurisprudenza con occasioni di scambio letterario ed artistico, grazie alle conferenze di profilo internazionale organizzate dall'istituzione.

Dalì entrò alla casa studentesca nel 1921, dopo l'ammissione alla Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Bellas Artes de San Fernando.<sup>50</sup> I due ragazzi, tra i quali vi erano sei anni di differenza, si conobbero solo nel 1924, quando Dalì fece ritorno alla Residencia dopo essere stato sospeso dall'Università per aver partecipato a una protesta antimonarchica, alla quale si era in realtà mescolato per puro caso.<sup>51</sup>

Il gruppo di amici di Lorca era ben conosciuto in città: i giovani intellettuali erano legati al Dadaismo e frequentavano i luoghi dell'avanguardia madrilenas come il Cafè Pobo, dove Ramòn Gomez de la Serna teneva la sua *tertulia* (circolo culturale). Dalì entrò a far parte di questa cerchia quando il poeta e scrittore José "Pepìn" Bello, uno dei più noti animatori della Residencia, scoprì per caso i suoi primi quadri cubisti; Dalì conobbe in quest'ambito anche il regista Luis Buñuel. Ne *La mia vita segreta* l'artista ricorda i suoi primi contatti con il gruppo e Federico Garcia Lorca:

Letteralmente bevevano le mie idee, e bastò una settimana a stabilire l'egemonia del mio pensiero. [...] Solo la personalità di Federico Garcia Lorca mi impressionava immensamente. Il fenomeno poetico della sua integrità e della sua crudità mi stava dinanzi, in carne ed ossa, confuso,

---

<sup>50</sup> Pier Mario Fasanotti, Roberta Scorrane, *Io non sono Pazzo, splendori e miserie di Salvador Dalì*, Il Saggiatore, Milano, 2004, pag. 31.

<sup>51</sup> Ian Gibson *Garcia Lorca, breve vita di un genio*, Einaudi, Torino, 2002, pag. 37.

sanguinante, vischioso e sublime, lucente di mille fuochi oscuri, di biologia sotterranea, velato dall'originalità della sua forma.<sup>52</sup>

Concentrato su se stesso, Dalì non riconosce qui la centralità della figura di Lorca all'interno del gruppo, ma descrive fedelmente l'immagine del poeta. Lorca era un giovane irriverente e geniale, Dalì un ragazzo cupo e timido, altrettanto geniale sotto un'apparenza stravagante. Presto i due divennero inseparabili: il loro rapporto era talmente stretto da apparire più simile a una storia d'amore che a un'amicizia. Dalì sostenne sempre di non ricambiare l'amore provato da Lorca nei suoi confronti, anche se nei suoi scritti si riferiva al poeta come alla sua 'anima gemella', paragonando se stesso e l'amico a Castore e Polluce, mescolando nei propri dipinti i loro volti in *Autoritratti ibridi* come *Natura morta al chiaro di luna* del 1926 (Tav. 10).<sup>53</sup>

Al di là della natura della relazione tra i due, va rilevato che si trattò di una simbiosi davvero unica: definire Lorca come il proprio gemello aveva per Dalì risvolti psicologici importanti. L'artista catalano era stato infatti profondamente segnato dalla morte del fratello maggiore, anche lui chiamato Salvador, avvenuta pochi anni prima della sua nascita. Terrorizzato dall'idea che esistesse una tomba con il suo nome, ne era al contempo affascinato. Di lui scriveva: "Mio fratello, questa prima versione di me, era stato concepito troppo nell'assoluto."<sup>54</sup> Si identificava con il fratello scomparso e scriveva: "Salvador, e, come il nome indica chiaramente, ero destinato a salvare il mondo dalla vacuità dell'arte moderna"<sup>55</sup>, considerandosi come un Dio morto e risorto per salvare il mondo dell'arte.

La morte del fratello aveva lasciato a Dalì una posizione privilegiata all'interno della famiglia e una paura patologica della morte, timore condiviso dall'amico Garcia Lorca. Dalì scrive in *Diario di un genio* che Lorca "cinque volte al giorno alludeva alla propria morte"<sup>56</sup> e recitava la sua dipartita. Di queste pantomime rimangono esempi in quadri come *Natura morta o invito al sogno* del 1926 (Tav. 11), che dimostrano quanto la spettacolarità e la recitazione fossero parte integrante dell'attività dei due giovani. In Lorca la paura della morte era connessa alla propria omosessualità, repressa dalla società spagnola molto conservatrice e dall'ambiente familiare; nella sua vita momenti di quiete si alternarono a fasi di depressione acuta, accentuata dalla frustrazione per un amore senza possibilità di

---

<sup>52</sup> S. Dalì, *La mia vita segreta*, traduzione di Irene Brin, Abscondita, Milano, 2006, pagg. 141-142.

<sup>53</sup> P. M. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.*, pag. 50.

<sup>54</sup> S. Dalì, *La mia vita segreta*, cit., pag. 12.

<sup>55</sup> Ivi, pag. 14.

<sup>56</sup> S. Dalì, *Diario di un genio*, cit., pag. 71.

sviluppo concreto. Il tema del 'Diverso' e degli emarginati sarà centrale nella poetica di Lorca, portandolo a preferire soggetti discriminati dalla società come gli zingari o i neri.

### 3.2 *Mariana Pineda*

Nel 1925 Dalì invitò l'amico nella residenza di famiglia a Cadaques per le vacanze estive, ed è qui che per la prima volta il poeta lesse il testo di *Mariana Pineda*<sup>57</sup> davanti a un pubblico, costituito soprattutto dai familiari del pittore.<sup>58</sup> È probabilmente in quest'occasione che iniziò a formarsi nei due giovani l'idea di una collaborazione per la messa in scena dello spettacolo.

*Mariana Pineda*, iniziato nel 1923, non era il primo testo teatrale scritto da Lorca, che a Granada si era già avvicinato all'ambiente teatrale spagnolo. Nel 1920 era stato rappresentato per la prima volta *El maleficio de la mariposa*, scritto per Gregorio Martínez Sierra e interpretato dalla famosa ballerina Antonia Mercé, in arte Argentinita, su musiche di Greg e Encarnación López Juelves. Nel 1921 Lorca aveva pubblicato il suo primo libro di poesie, vincendo un concorso promosso dal compositore Manuel De Falla, che con il poeta andaluso condivideva l'interesse per le musiche popolari come il Cante Jondo.<sup>59</sup> Nella musica gitana Lorca ritrovava l'essenza dell'anima andalusa, la sua espressione più profonda, e a questa tradizione si ispirerà anni dopo nel comporre il suo capolavoro, il *Romancero Gitano*.

Dalì e Lorca non si videro per un anno intero, ma nel 1926 collaborarono per via epistolare alla scrittura del *Libro dei putrefacto*, una denuncia dell'arretratezza dell'ambiente artistico spagnolo; nel 1925, in onore dell'amico, Lorca aveva composto *L'Ode a Salvador Dalì*. Contemporaneamente il poeta aveva ricevuto dall'attrice Margarita Xirgu, forse la più nota nella Spagna di quegli anni, la proposta di mettere in scena *Mariana Pineda*.<sup>60</sup>

Nel 1927 Dalì e Lorca s'incontrarono nuovamente a Madrid, e iniziarono a studiare scene e costumi per lo spettacolo. I risultati di questi studi sono evidenti nelle annotazioni di Lorca riguardo alla scenografia: l'opera è divisa in due atti con ambientazioni differenti.

Dopo la prima lettura dell'estate 1925 in casa Dalì, la romanza popolare in tre stampe *Mariana Pineda* debuttò ufficialmente il 24 giugno 1927 al Teatro Goya di Barcellona e fu dedicata alla grande attrice Margarita Xirgu.

---

<sup>57</sup> F. García Lorca, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 38-119.

<sup>58</sup> I. Gibson, *Op. cit.*, pag. 38.

<sup>59</sup> Ivi, pagg. 27-30.

<sup>60</sup> Ivi, pagg. 41-43.

Prologo:

Il sipario rappresenta lo scomparso arco arabo dei Cucchiari, con lo sfondo di piazza Bibarrambla in Granada, il tutto racchiuso entro una cornice di color giallino, come una vecchia stampa, colorita di azzurro, verde, giallo, rosa e celeste, su uno sfondo di pareti nere. Una delle cose che si vedono è dipinta con scene marine e ghirlande di frutta. Chiaro di luna. Nel fondo, le bambine cantano, con accompagnamento, la romanza popolare [...].

A una finestra s'affaccia una donna con un lume acceso. Il coro tace [...].

Cala lentamente la tela.<sup>61</sup>

Le scene ripropongono i luoghi della città d'origine del poeta, tra i quali piazza Bib-Rambla (Tav. 16); in tal senso si può leggere anche l'indicazione sullo "scomparso arco arabo dei Cucchiari" come un rimando all'architettura orientaleggiante dell'Alhambra (Tav. 15).

L'ambientazione è resa da Dalí usando uno sfondo bianco con pitture nere, in cui i costumi, basati su una tavolozza di colori pastello, risaltano come in una cartolina dalle tinte sbiadite; la luce è utilizzata per ricreare l'atmosfera e definire l'ambientazione notturna al chiaro di luna (Tav. 1).

Stampa prima:

Casa di Mariana. Pareti bianche. Al fondo, dei balconcini dipinti di scuro. Sopra la tavola una fruttiera di cristallo piena di mele cotogne. Appese al soffitto, la stessa frutta lo ricoprono interamente. Sul cassettoni grandi mazzi di rose di seta. Sera d'autunno. Quando si alza il sipario, appare donna Angustias, madre adottiva di Mariana, seduta in atto di leggere. Veste di scuro. Ha un'espressione fredda, ma insieme materna. Isabella la Garofana veste con popolare eleganza. Ha trentasette anni.<sup>62</sup>

Il primo atto si svolge interamente all'interno della casa della protagonista. Lorca, nella cui opera l'elemento naturale ha grande valore, specifica che si tratta di una sera d'autunno. Anche i dialoghi aiutano a definire l'idea di un ambiente preciso: una sera piovosa e scura. In questo atto la scena (Tav. 2) è molto ricca, decorata, vi è l'idea della casa di una buona famiglia borghese, un'ambiente prettamente femminile, pieno di frutta e di fiori.

Stampa seconda, scena prima:

Salotto in casa di Mariana. Toni in grigio, bianco e avorio, come in una litografia antica. Poltrone divano bianchi, stile Impero. Al fondo una porta con una tenda grigia, e porte laterali. Una consolle con un vaso e grandi mazzi di fiori di seta. Al centro della stanza, un pianoforte con candelieri di cristallo. È notte. Sulla scena la Garofana e i bambini di Mariana. Vestono secondo la deliziosa moda infantile dell'epoca. La Garofana è seduta, e accanto a lei, uno per parte, son seduti sugli sgabelli i bambini. La sala è pulita e modesta, benché conservi alcuni mobili di lusso ereditati da Mariana.<sup>63</sup>

Anche la scenografia per il II atto è monocroma, in bianco e nero. Lorca spedì un disegno della scena a Sebastián Gasch nel 1927 (Tav. 3) durante la convalescenza da un'intossicazione:

---

<sup>61</sup> F. Garcia Lorca, *Teatro*, cit., pag. 3.

<sup>62</sup> Ivi, pag. 45.

<sup>63</sup> Ivi., pag. 70.

Pero no he querido dejar de contestarte. Ya te escribiré. Mil gracias per tus elogios. Quiero editar mi dibujos. ¿ No te parece? Con un prologo tuyo. Puede ser interesante. [Ma non ho voluto smettere di risponderti. Ti scriverò. Grazie mille per i tuoi complimenti. Voglio modificare i miei disegni. Non credi? Con un tuo prologo. Può essere interessante].<sup>64</sup>

Il divano stile Impero e il pianoforte sono in una posizione completamente diversa rispetto a disegni successivi (Tav. 4), e mostrano i numerosi cambiamenti apportati dal poeta e dal pittore in fase d'ideazione. Lorca parla anche dei costumi dei bambini e della disposizione in scena degli attori e la sua descrizione rende l'idea di come doveva presentarsi la scena all'apertura del sipario alla prima del 1927.

*Mariana Pineda* si ispira alla vera storia dell'omonima giovane vedova, madre di due figli, che ai primi dell'Ottocento lotta per il proprio amore con un rivoluzionario nemico della monarchia. Essa per amore dell'uomo cuce la bandiera del movimento liberale e diviene il simbolo dell'anarchia spagnola.

Nella Spagna già agitata dai fermenti che porteranno alla Guerra Civile, la prima rappresentazione di *Mariana Pineda* ottenne un successo di pubblico non indifferente. Prima della rappresentazione madrilena lo spettacolo fu replicato per sei sere a Barcellona, e la critica riconobbe il temperamento drammatico del poeta nonostante alcuni errori dovuti alla sua inesperienza.

La collaborazione a un lavoro di tal genere da parte di Dalì, fervente monarchico, potrebbe apparire alquanto strana. In realtà la sua predilezione per la corona era solo la sfaccettatura di una fascinazione verso il potere, incarnato dalla figura regale.

Il contributo di Dalì all'ambientazione di *Mariana Pineda* è evidente dal contenuto di una lettera inviata a Lorca da Figueras agli inizi di aprile nel 1927:

Caro Federico,  
vedo che sembra certa alla fine la realizzazione della tua Mariana Pineda. Mio padre è felice; andremo alla prima con tutta la famiglia. Mio padre inoltre mi dice che, se entro due mesi non avrai ancora pubblicato niente, ti scriverà una *lettera terribile*.  
Io sono molto dispiaciuto di dover fare il Talión, perché, a seconda della *vicinanza* della data della *prima*, mi sarebbe materialmente impossibile fare gli scenari, dato che, se me ne occupassi, vorrei farli meglio che posso, e, naturalmente, con tempo sufficiente, anche se ho già un'idea precisa della loro realizzazione plastica. È ovvio che è impossibile realizzare con uno scenario stupido un'opera così essenziale come la tua Mariana Pineda. Tra le persone che conosciamo soltanto Manuel Ángeles [Ortiz] e io potremmo farlo.

*Indicazioni generali per la realizzazione plastica di Mariana Pineda.*

Tutte le scene incorniciate dal contorno bianco della litografia che *tu* hai progettato; insieme a questa cornice bianca, oltre al titolo, potrebbe esserci un *verso*, che *cambiarebbe a ogni atto*.

I teloni degli scenari devono servire da semplici sfondi alle figure con *indicazioni* plastiche della scena in filigrana; *il colore* deve essere nei *costumi dei personaggi*. Di conseguenza, affinché essi risaltino al massimo, lo scenario sarà quasi *monocromo*, le leggerissime sfumature di tonalità

---

<sup>64</sup> F. Garcia Lorca, *Cartas a sus amigos*, prologo de Sebastián Gasch, Edition Cobalto, Barcellona, 1950, pag. 31.

devono essere come sbiadite; tutti i mobili, le cornucopie, le mensole, ecc., disegnati semplicemente sullo scenario; il clavicordio, di cartone ritagliato e dipinto come gli altri mobili; invece i *vetri* devono *essere veri* (mi sembra, e a te?).

L'insieme sarà di una tale *semplicità* che (mi sembra) nemmeno i porci potranno indignarsi – perché l'impressione che farà all'alzarsi del sipario e prima che inizino ad analizzare, sarà di una calma e di una *naturalità* assolute.

Inoltre, disgraziatamente ci sono già troppi che tollerano queste cose; qui tutti quanti hanno paura di far la figura dei tonti e dicono che a loro piace passare da intelligenti.

(Nota per lo scenario Mariana Pineda)

Sfruttare al massimo la suggestione sentimentale dei leggerissimi accordi cromatici dello scenario.<sup>65</sup>

La lettera testimonia il fitto scambio di idee tra Dalì e Lorca, la comune scelta d'ispirare le scene a una litografia in bianco e nero in cui gli unici elementi di colore sono dati dai costumi. Due elementi differenziano la proposta dell'artista dalle indicazioni del testo pubblicato da Lorca: la cornice, non più bianca ma gialla, a suggerire un bordo ingiallito di carta, e l'uso di mobili reali in tinta invece che dipinti. Nell'allestimento rimasero colorati in nero solo gli elementi architettonici della scena come le porte, come mostra una foto di scena che ritrae Margarita Xirgu in un dialogo ambientato in un salotto (Tav. 13). Questa foto rappresenta perfettamente l'allestimento pensato da Lorca, anticipato in un disegno di Santiago Ontañón raffigurante la Xirgu con Lorca (Tav. 5). Altri due disegni di Lorca e Dalì illustrano l'idea dell'abbigliamento della protagonista (Tavv. 6 e 7), di color giallo chiaro e con le maniche a sbuffo, una lunga gonna e piccoli inserti neri nella parte superiore del corpetto, che nel costume di scena furono però realizzati in bianco. Il secondo di questi disegni suggerisce inoltre la presenza nello spettacolo di un'altra ambientazione non descritta dal poeta, un esterno con una fontana, resa nell'allestimento con strutture di cartone dipinto (Tav. 14).

La lettera di Dalì sopra citata sembra ipotizzare che l'artista, impegnato tra il febbraio e l'ottobre 1927 nel servizio militare, non abbia potuto seguire in prima persona la pittura dei fondali e delle finte architetture. Un successivo scambio epistolare con Lorca conferma tuttavia l'effettiva partecipazione di Dalì alla realizzazione di scene e costumi:

[...] Sto tentando di mandarti un pezzetto del mio pigiama color aragosta, piuttosto color «sogno d'aragosta», per vedere se nella tua opulenza ti commuovi e mi mandi un po' di denaro; non credi, carino, che è inaudito che alla Xirgu non sia venuto in mente che mi doveva pagare, anche poco, per le mie scene (che d'altra parte sono piaciute ai putrefatti e hanno fatto apparire, soprattutto a Madrid, un'opera d'avanguardia molto più d'avanguardia di quanto lo sarebbe stato con le scene di Fontanals o Alarma)? Ascolta, con un po' di denaro, con 500 pesetas, potremmo far uscire un numero della rivista ANTI-ARTISTICA, in cui potremmo mandare a *cagare* la società corale catalana, Juan Ramón in testa.

(Bacia la punta del naso di Margarita, che è tutta un nido di vespe anestetizzate.)<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> S. Dalì, *Lettere a Federico Garcia Lorca 1925-1936*, a cura di Rafael Santos Torella, Rosellina Archinto, Milano, 1989, pagg. 46-47.

Gabriel Alarma e Manuel Fontanals erano due dei più acclamati scenografi spagnoli dell'epoca, ritenuti però obsoleti da Dalì, in quanto molto legati al Naturalismo di fine Ottocento.

Nelle sue scene Dalì aveva usato volumi plastici precisi, una prospettiva profonda, un cromatismo simbolico ed evocativo, in un progetto che risentiva del contatto dell'artista con il Cubismo: infatti, nel suo primo viaggio a Parigi, compiuto nel 1926, aveva conosciuto Picasso e in seguito frequenterà anche Juan Mirò. L'influenza di Lorca sulle scene resta però evidente, mobili e costumi erano quasi realistici, una scelta ancora improntata al naturalismo e alla tradizione che si mescola con naturalezza alle idee del pittore.

Fu proprio dopo il successo di *Mariana Pineda* che l'amicizia tra Dalì e Lorca cominciò a deteriorarsi, anche a causa dei rapporti tra il poeta e la Xirgu, verso la quale Dalì nutriva una forte avversione. Già nel 1926, quando la messa in scena era ancora un'ipotesi, l'artista non si tratteneva dall'insultarla: "Ho capito niente niente niente neanche Margarita. Era scema? Pazza?", scrive a Lorca.<sup>67</sup> Era forse geloso, come si potrebbe ipotizzare da un'altra lettera, scritta nel 1927, al termine della stagione teatrale madrilenia in cui fu presentato il testo:

[...] Ciao, perché sei ancora a Madrid, galletto felix?  
Ormai cominciamo a sentire la mancanza delle nostre pazzie, delle nostre passeggiate, del nostro pianto e delle nostre risate, e della nostra fame!  
Qui ci sono Fiere con fotografi che ritraggono di malavoglia i volti delle bestie... E la mia poesia? Che disprezzo! E pensare che era una cosa bellissima!  
Saluti a Margarita, deve essere quasi una ragazza grande e tutto quanto. [...]  
Arrivederci. Che cazzo fai a Madrid, pensi di *continuare* con la Xirgu?<sup>68</sup>

Dalì sospettava che l'amico si trattenesse ancora a Madrid, nonostante la stagione fosse finita, perché intenzionato a proseguire la collaborazione con la Xirgu.

Nel 1928 Lorca pubblicò il suo capolavoro, il *Romancero Gitano*; Dalì, sempre più legato al gruppo Surrealista e proiettato verso il trasferimento a Parigi, meta ideale per il suo sviluppo artistico, criticò il testo ritenendolo troppo folkloristico e realista.<sup>69</sup> In realtà, sebbene folklore e tradizione siano per Lorca fondamentali, nella sua opera, soprattutto in questo periodo, si rintraccia anche un'influenza surrealista.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Ivi, pagg. 66-67.

<sup>67</sup> Ivi, pag. 28.

<sup>68</sup> Ivi, pagg. 50-51.

<sup>69</sup> I. Gibson, *Op. cit.*, pag. 47.

<sup>70</sup> Ivi, pag. 48.

### 3.3 La separazione

I rapporti tra Lorca e Dalì si interruppero temporaneamente nel 1929, dopo il trasferimento del pittore a Parigi. Qui Dalì collaborò con il regista Luis Buñuel al cortometraggio *Un chien andalou*, visto da Lorca come un attacco alla propria persona; il poeta rispose scrivendo la sceneggiatura del film *Viaje a la luna* (*Viaggio sulla luna*, realizzato solo molti anni dopo la sua morte), un viaggio immaginario verso la luna simbolo di morte, nel quale forse esprime il suo amore non corrisposto per il pittore.<sup>71</sup>

Dalì e Lorca si rincontrarono nel 1934, dopo un ritorno del pittore in Spagna. In quell'occasione l'artista riallacciò i rapporti anche con la propria famiglia, interrotti nel 1929 a causa dell'inizio della relazione con la futura moglie Gala Eluard. Lorca e Dalì rimasero in amicizia, pensando anche a un'altra collaborazione teatrale.

Nel 1936, poco prima dello scoppio della Guerra Civile spagnola, Federico Garcia Lorca, che era stato tra i fondatori dell'Associazione degli intellettuali antifascisti, aderì al Frente Popular. Tre anni dopo, nella notte tra il 18 e il 19 agosto, venne fucilato dalle truppe falangiste. Alla notizia della morte dell'amico Dalì reagì urlando un grandioso "Olè", unico modo che riteneva adatto a rendere omaggio a uno dei più grandi poeti spagnoli e a uno dei suoi migliori amici.<sup>72</sup>

In quel periodo Dalì si trovava a Villa Cimbrone, sulla Costiera amalfitana, dove con la moglie Gala era ospite del mecenate Edward James. Villa Cimbrone aveva ispirato a Richard Wagner il *Parsifal*, e il luogo sicuramente ricordò a Dalì i momenti della giovinezza trascorsi con Lorca, quando a Madrid, al bar del ristorante Los Italianos, discutevano su "Wagner, su Ludwig II di Baviera e sul *Parsifal*."<sup>73</sup>

La morte di Lorca, poi, era avvenuta in maniera simile a quella di *Mariana Pineda*: era stato prelevato in una casa a Calle de Cucharas, a pochi passi da quella che fu la casa di Mariana, e come lei era stato condannato a morte; si dice che alla fucilazione *iorasse como un niño* (piangesse come un bambino). E Lorca vedeva nel pianto la genesi di tutta la musica, il ricordo infantile di una ninna nanna, cosa che influenzò tutta la sua produzione poetica e teatrale.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Ivi, pag. 53.

<sup>72</sup> S. Dalì, *Diario di un genio...*, cit., pagg. 71-72.

<sup>73</sup> Id., pag. 144.

<sup>74</sup> F. Garcia Lorca, *Teatro*, cit. pag. X.

### 3.4 El Café de Chinitas

Dei due amici solo Lorca, dopo *Mariana Pineda*, aveva continuato a lavorare per il teatro. Oltre a varie opere scritte durante i viaggi a New York e Cuba, come *El público (Il pubblico)* testo sulla libertà omosessuale e *La calzolaia ammirevole*, creato per la Xirgu, al rientro a Madrid aveva ricevuto dall'università l'incarico di dirigere la Barraca, compagnia teatrale ambulante che gestirà dal 1932 al 1936.<sup>75</sup>

Dalì tornerà a lavorare per il teatro nel 1941, a New York, con la compagnia dei Ballets Russes. Nel 1943 collaborerà al balletto *Café de Chinitas*, fortemente voluto in onore di Garcia Lorca da Antonia Mercé in arte Argentinita che, come Dalì, era stata buona amica del poeta granadino. Nato da uno degli otto *Cantares* di Lorca, canti folkloristici ispirati alle ricerche sul Cante Jondo, *Café de Chinitas* è un testo tipico dei "Cafés de cante" sivigliani, in cui si ballava e si cantavano testi tradizionali.<sup>76</sup> Tramite l'impresario della compagnia, il marchese De Cuevas, la Argentinita aveva commissionato a Dalì due fondali dipinti. Il primo (Tav. 8) contiene un rimando alla collaborazione tra Lorca e Dalì per *Mariana Pineda*, con citazioni dalle scene del 1927 per quest'opera e raffigura un edificio di due piani vagamente antropomorfo, con una porta sul basso, un balcone dipinto sul 'petto' dal quale sporgono dei fiori rosa e un palo al quale è appesa una stella blu a cinque punte. L'edificio prosegue con un lungo muro orientato verso destra, che riecheggia il progetto di Dalì per *Labyrinth* del 1941; sempre sulla destra, da un arco proviene una forte luce bianca in una prospettiva a doppio fuoco. Il paesaggio è brullo, scuro, di un marrone schiarito dalla luce bianca, e sulla sinistra vi è una fontana antropomorfa, dalle sembianze di donna con capelli ricchi di foglie, sulla quale si staglia, appeso a un ramo cresciuto sul muro, un fazzoletto rosso. L'insieme, con l'edificio spoglio e i mattoni a vista, ricorda l'opera di Giorgio De Chirico, pittore che Dalì ammirava, e riteneva in certo modo simile a Lorca:

Il movimento metafisico italiano partiva dal fatto spirituale, conseguenza del miracolo fisico e dei suoi aspetti combinati su un piano immateriale; tutto ciò formava un evento spettrale per raggiungere la creazione massimale, quasi erotica, il tatto. I cubisti, invece, partendo da questo tatto idealistico sensuale hanno definito una forma spirituale pura e nuova.

Lorca è uno di quelli che sono pervenuti a questa forma di miracolo seguendo le vie della più grande incredulità. Egli non crede neppure alle proprie mani, salvo che per far muovere i tavoli fisiologici e astratti su un piede solo.

---

<sup>75</sup> I. Gibson, *Op.cit.*, pag. 59.

<sup>76</sup> Ivi, pagg. 10-16.

Tutta questa poesia trovata con le mani e non col cuore, con la pazienza singolare di un orologiaio ha permesso a Lorca di arrivare, partendo da qui, fino ai limiti che, poiché sappiamo che non sono quelli delle sue mani, non possono che essere i limiti della musica.<sup>77</sup>

Dalì conosceva perfettamente la natura di Lorca, sapeva come nella sua passione egli ricercasse la natura più intima della musica, il suo legame con la figura materna e il mondo dell'infanzia. Nelle scene create per i drammi dell'amico Dalì fonde le atmosfere metafisiche con le tecniche cubiste, ricorrendo a giochi attenti di volumi e prospettive imprecise, che trasportano sul telone più punti di vista simultaneamente.

Il secondo fondale realizzato per lo spettacolo (Tav. 9) appare come un ritratto di Garcia Lorca. Raffigura un uomo crocefisso il cui corpo dalla vita in giù diventa una chitarra; il volto è chino sullo sterno e non si riesce a guardarlo in faccia, e del sangue cola dalle sue braccia. Una piccola porta sta alla sua sinistra (destra del palco per lo spettatore). La chitarra spagnola era uno strumento suonato da Garcia Lorca fin da bambino, e la sua presenza non può non evocare qui il corpo del poeta, morto e sanguinante dopo la fucilazione; corpo accomunato a quello di Cristo durante la crocifissione, che sembra anticipare il *Crocefisso di San Giovanni* realizzato da Dalì nel 1951 (Tav. 12).

La prima rappresentazione del balletto *Café de Chinitas* avvenne il 15 maggio 1943 durante lo Spanish Festival al Metropolitan Opera House di New York e fu un enorme successo interamente spagnolo: il più riuscito spettacolo della ballerina di flamenco Argentinita, un omaggio reso a un grande poeta del Novecento da uno dei più importanti artisti iberici.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> S. Dalì, *Perverso e Paranoico scritti 1927/1933*, a cura di Robert Descharnes, Il Saggiatore, 2017, pagg. 22-23.

<sup>78</sup> Gianni Tassinari, *I Dalì di Salvador Dalì*, Palazzo dei Diamanti, Siaca arti grafiche, Ferrara, 1984, pag. 152.

## Tavole



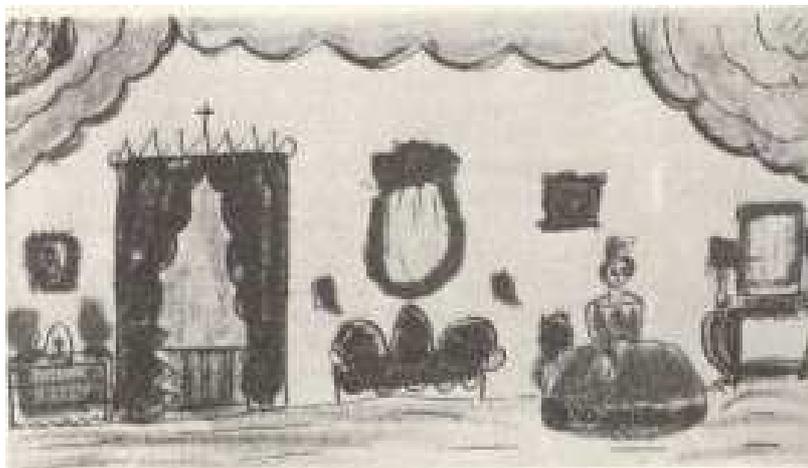
Tav. 1. Salvador Dalí, Bozzetto per *Mariana Pineda*, 1928 (riproduzione, Casa Mariana Pineda, Granada).



Tav. 2. Federico García Lorca, bozzetto per *Mariana Pineda*, 1927 (da F. García Lorca, *Cartas a sus amigos*, prologo de Sebastián Gasch, Edition Cobalto, Barcellona, 1950).



Tav. 3. Federico Garcia Lorca, bozzetto per *Mariana Pineda*, 1927 (da F. Garcia Lorca, *Cartas a sus amigos*, prologo de Sebastián Gasch, Edition Cobalto, Barcellona, 1950).



Tav. 4. Federico Garcia Lorca, bozzetto per *Mariana Pineda*, 1927 (da José Monleón, *Garcia Lorca. Vida y obra de un poeta*).



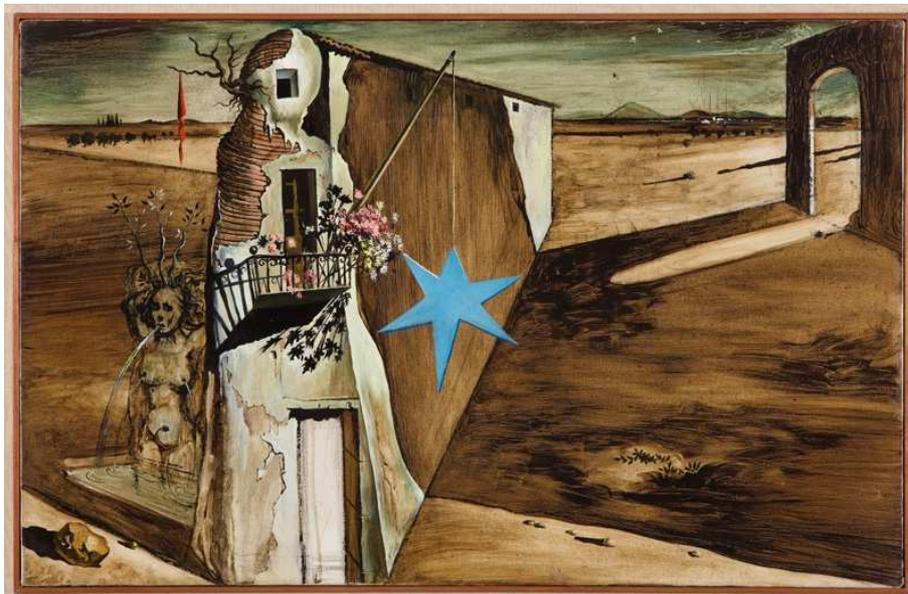
Tav. 5. Santiago Ontañón, *Federico parla con Margherita Xirgu*, 1927 (Huerta de San Vicente, Casa museo Federico Garcia Lorca, Granada).



Tav. 6. Susana Rodrigo, copia da Salvador Dalí, figurino per il costume di Mariana Pineda, 1927 (Casa Mariana Pineda, Granada).



Tav. 7. Federico Garcia Lorca, disegno a matita, 1925 (Museo della Fondazione Gregorio Prieto, Valdepeñas Ciudad Real – España).



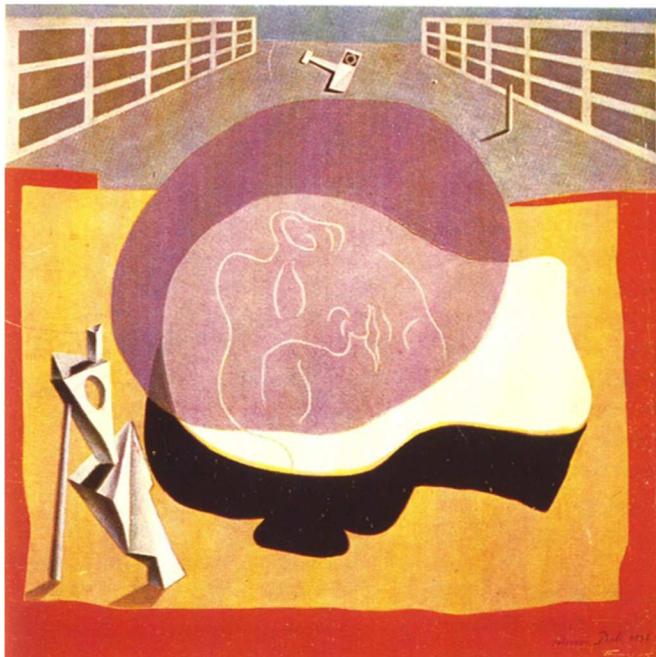
Tav. 8. Salvador Dalí, progetto per il fondale di *Un Café de Chinitas*, 1943, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 9. Salvador Dalí, progetto per il fondale di *Un Café de Chinitas*, 1943, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 10. Salvador Dalí, *Natura morta al chiaro di luna*, 1926, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 11. Salvador Dalí, *Natura morta o invito al sogno*, 1926, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



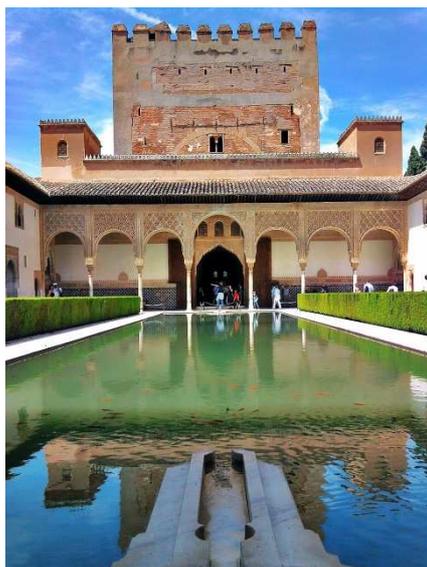
Tav. 12. Salvador Dalí, *Cristo di San Giovanni della Croce*, 1951, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 13. Federico Garcia Lorca, *Mariana Pineda*, allestimento del 1927 con Margarita Xirgu nella parte della protagonista, foto di scena di José Zegri (Archivio di German Xirgu, da <http://baudelcastillo.blogspot.com/2013/06/clasicos-inolvidables-xxix-mariana-pineda-de-lorca.html>), ultimo accesso 11/01/2022).



Tav. 14. Federico Garcia Lorca, *Mariana Pineda*, un allestimento del 1927 con le scenografie di Salvador Dalì (da Ian Gibson, *Federico García Lorca, Barcelona-Buenos Aires-México D. F.*, Grijalbo, 1985).



*Tav. 15.* Alhambra, Granada (foto Pixabay).



*Tav. 16.* Plaza de Bib-Rambla, Granada (da <https://www.nytimes.com/interactive/2017/08/10/travel/what-to-do-36-hours-in-granada-spain.html>, ultimo accesso 12/01/2022).

## 4. Il periodo newyorkese. La collaborazione con il Ballet Russe de Monte Carlo

### 4.1. The one and only

La più duratura collaborazione di Salvador Dalì nella sua attività di scenografo e costumista fu quella con Léonide Massine, nome d'arte di Leonid Fëdorovič Mjasin, iniziata a New York nel 1939 con il balletto *Bacchanale*.

Massine era nato a Mosca nel 1895 e qui aveva studiato fino al suo incontro con Sergej Pavlovič Diaghilev, uno dei fondatori dei Ballets Russes. Diaghilev lo aveva fatto diventare un artista cosmopolita e Massine, grazie al suo aiuto, era arrivato a considerarsi non solo un ballerino e coreografo ma un artista completo.<sup>79</sup> Dal maestro, uno dei più grandi innovatori della scena del balletto mondiale, Massine aveva ereditato tutte le idee riguardanti lo spazio teatrale, e considerava il palcoscenico come un quadro che si anima attraverso il movimento dei ballerini.<sup>80</sup>

Nel 1932, tre anni dopo la morte di Diaghilev, la compagnia dei Balletti russi fu rilevata dal colonnello Wassily de Basil e dall'impresario René Blum. Sin dai primi anni Venti semi-stabile al Teatro dell'Opera di Monte Carlo, la compagnia poteva fregiarsi dell'appellativo "de Monte Carlo", concesso dal principe Luigi II del Principato di Monaco, che garantiva agli artisti la partecipazione a una stagione di balletto nel teatro monegasco.

Nonostante le divergenze con de Basil, che non gli riconosceva il ruolo di direttore artistico, Massine continuò a collaborare con la compagnia, e nel 1937 approfittò della separazione tra de Basil e Blum per acquistare la proprietà del nome "Ballet Russe de Monte Carlo". Finanziato da Sergei J. Denham, un rinomato banchiere di origini russe appassionato di balletto, Massine fondò un nuovo complesso di cui diventò Maître de ballet.<sup>81</sup> Da quel momento, quindi, esistevano due Ballet Russe ma solo uno era 'de Monte Carlo' e per questo motivo alla compagnia di Massine piaceva definirsi "The one and only", la sola e unica.

Nel 1939 lo scoppio della Seconda Guerra mondiale cancellò i piani di Massine e dei suoi ballerini, che dopo la stagione al Principato di Monaco avrebbero dovuto esibirsi a Londra.

---

<sup>79</sup> Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Dance Books LTD., London, 1981, pag. 62.

<sup>80</sup> S. Sinisi, I. Innamorati, *Op. cit.*, pag 177.

<sup>81</sup> J. Anderson, *Op. cit.*, pagg. 10-12.

Gli artisti decisero di partire per gli Stati Uniti, dove la stagione teatrale si apriva solitamente il 10 ottobre. Il viaggio non fu semplice, le compagnie di navigazione statunitensi davano la precedenza ai cittadini americani, e per alcuni membri del corpo di ballo trovare il modo di compiere la traversata si rivelò molto difficile, se non impossibile. La stagione non poté quindi avere inizio prima del 26 ottobre e si svolse in un clima di profondo disagio, poiché i ballerini di origine russa vissero con preoccupazione gli avvenimenti nei quali erano coinvolti i loro cari rimasti nel continente.

Gli artisti del Ballet Russe de Monte Carlo non furono i soli a cercare rifugio dalla guerra negli Stati Uniti: qualche mese dopo, nel maggio 1940, anche i coniugi Salvador e Gala Dalì salparono diretti oltreoceano.

Dalì era già stato in America, dove si era fatto conoscere per la sua stravaganza, le sue continue provocazioni e gli scandali, soprattutto dopo il *Ballo onirico* del 1934, un ballo in maschera d'ispirazione surrealista. Il costume di Gala, che comprendeva una bambola con la testa ferita da due chele d'aragosta nella capigliatura, fu preso per un rimando a Charles Lindbergh, bambino rapito e ucciso nel 1932 nonostante il pagamento del riscatto.<sup>82</sup> La presunta allusione era in realtà una semplice coincidenza, ma Dalì fu costretto a scusarsi pubblicamente: da allora ogni sua azione divenne occasione di spettacolo, suscitando la curiosità di moltissime persone. Sotto l'attento controllo di Gala, Dalì seppe cavalcare l'onda della pubblicità uscendo dalla timidezza dei suoi giorni parigini e diventando sempre più spregiudicato.

Nel marzo 1939 Dalì ebbe modo di tornare a New York per lavorare a due grossi progetti: una mostra alla galleria Levy e, grazie all'intercessione del suo mecenate Edward James, un intervento al padiglione *Dream of Venus* per l'EXPO di Long Island. Qui il pubblico americano si aspettava da parte dell'artista un vero e proprio happening ma Dalì, infuriato con la direzione poiché le sue idee non erano state rispettate, non si presentò all'inaugurazione e rientrò a Parigi.

La situazione nella capitale francese non era però delle più favorevoli. Ai timori per la guerra si aggiungeva la repulsione del Führer per i membri del gruppo surrealista: nel 1937 le avanguardie erano state censurate con la mostra svoltasi a Monaco *Entartete Kunst* (Arte degenerata). Nel maggio del 1940, dopo l'invasione nazista della Francia, i coniugi Dalì si affrettarono a partire per gli Stati Uniti. Dalì raggiunse la famiglia a Figueres, per salutare il padre e la sorella Ana, recandosi poi a Madrid per incontrare gli amici della

---

<sup>82</sup> P. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.*, pag. 115.

Escuela; a Parigi Gala rivide la figlia Cécile e l'ex marito Paul Eluard e mise al sicuro le opere che non poteva portare oltreoceano, per poi ritrovare il marito a Lisbona e salpare grazie all'aiuto economico di Edward James.<sup>83</sup>

## 4.2. *Bacchanale*

Già prima della partenza per gli Stati Uniti Dalì aveva iniziato a lavorare al balletto *Mad Tristan* con Leonide Massine, conosciuto tramite Diaghilev a Parigi, a casa dei conti De Beaumont. Dalì, Massine e Coco Chanel, che frequentava gli stessi ambienti aristocratici, si erano adoperati per mettere in scena *Mad Tristan*, balletto che Dalì sognava di creare dal 1935, quando aveva presentato il progetto a James, il quale non lo aveva però finanziato. Lo stesso James ricorda che il pittore aveva chiesto aiuto per i costumi di *Mad Tristan* a Elsa Schiaparelli, richiesta rimasta senza seguito.

*Mad Tristan* sarà realizzato solo nel 1944, ma le idee elaborate per lo spettacolo confluirono in *Bacchanale*, basato sulla musica dell'opera *Tannhäuser* di Richard Wagner, che andò in scena il 9 novembre 1939, con interpreti celebri nel mondo del balletto dell'epoca come Lola Montez ed Eva von Sacher-Masoch.

*Bacchanale* fu accolto come il più grande scandalo della stagione: la critica definì il balletto la "prima performance paranoica", riferendosi al metodo di lavoro paranoico-critico di Dalì. I pareri sullo spettacolo furono discordanti, ma tutti lo riconobbero come un'opera prettamente daliniana. I critici John Martin e Albertina Vitak misero in discussione la coreografia, ritenuta troppo tradizionalista in rapporto alla scenografia. Martin era particolarmente entusiasta dei costumi di Dalì, affermando che creavano un effetto a tempo, un climax che portava a sbalordire e sorprendere lo spettatore. Hilmar Grondahl ricordò i giochi di parole studiati da Freud, e definì il lavoro di Dalì come la creazione di giochi di parole visivi.<sup>84</sup>

I costumi di *Bacchanale* erano stati ideati e discussi da Dalì e Chanel durante un soggiorno ad Arcachon, in Francia, in compagnia di Leonor Fini e Marcel Duchamp. Nella realizzazione Chanel interpretò con grande maestria i bozzetti di Dalì per abiti spiccatamente simbolici, che aderivano perfettamente al gusto per il grottesco del coreografo Massine. Massine era spesso criticato per essere semi-allegorico e così semi-astratto: cercava di estrarre significati direttamente dalla musica, mettendo in scena le

---

<sup>83</sup> Ivi, pagg.160-175.

<sup>84</sup> J. Anderson, *Op. cit.* pagg. 36-37.

immagini da essa suscitate e per questo era considerato uno dei pochi coreografi in grado di produrre balletti su musica da concerto. Non sempre però il pubblico americano apprezzò il lavoro di Massine, che non rispondeva probabilmente al genere di spettacolo cui erano abituate le platee statunitensi.<sup>85</sup>

### 4.3. La simbologia di *Bacchanale*

I costumi creati da Dalì erano così complessi da non essere pronti fino al giorno della prima. Spediti da Chanel dalla Francia, i costumi erano arrivati in teatro in taxi appena in tempo per lo spettacolo e il cambio d'abito aveva fatto durare l'intervallo ben quarantacinque minuti; alcuni erano della taglia sbagliata e oltremodo difficili da portare. Lola Montez indossava pantaloni in stile harem e gonna a cerchio con orlo decorato a falsi denti a rappresentare un teschio (Tav. 7); il Dio della morte era stato realizzato come un ombrello nero ambulante con un teschio per manico (Tav. 8); una ballerina portava una testa di pesce (Tav. 9), altri vestivano come insetti con rami sulla testa e cassetti sul corpo (Tav. 10) e altri ancora avevano delle aragoste sulle cosce. Il costume più sconvolgente era però quello di Nini Theliade, che interpretava la parte di Venere e indossava una calzamaglia atillata color carne, che la faceva sembrare completamente nuda (Tav. 11).

Massine racconta l'entrata in scena di Theliade durante una rappresentazione a Chicago: la ballerina Mia Slavenska stava parlando dietro le quinte con il console jugoslavo quando questi, dopo essersi accomiato, si diresse verso quella che pensava fosse l'uscita ritrovandosi però sul palcoscenico proprio all'apertura del sipario. La Theliade comparve in scena e lui, dopo aver individuato la vera uscita, raggiunse con disinvoltura la ballerina, si tolse il cilindro in segno di saluto e uscì. Massine fu estasiato dall'accaduto e pensò che fosse la scena più surreale di tutto lo spettacolo, al punto che avrebbe desiderato rivederla in ogni altra rappresentazione.<sup>86</sup>

Horst Paul Albert Bohrmann, meglio conosciuto come Horst P. Horst, stimato e famoso fotografo di «Vogue», rivista a cui collaboravano anche Dalì e Chanel, fotografò i costumi da loro ideati (Tav. 12). Questi presentavano numerose forme simboliche tipiche del mondo daliniano, come i cassetti, collegati al ricordo dell'amica d'infanzia Buchaques, che significa appunto tasche in catalano, così chiamata perché portava pantaloni con molte tasche.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Ivi, pagg. 64-71.

<sup>86</sup> Ivi, pag. 38.

<sup>87</sup> P. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.*, pag. 16.

Più complessa la simbologia dell'aragosta, in parte riconducibile all'idea del cannibalismo. Per Dalì il cibo è un feticcio erotico, associazione che nasce dal ricordo dei tempi giovanili, quando gli era vietato entrare in cucina e poteva solo vedere da lontano quell'ambiente femminile della propria casa. L'aragosta diveniva così parte di quello che Dalì descriveva come ricordo della propria nascita intrauterina, più semplicemente della sua vita d'infanzia, per lui una genesi artistica. In secondo luogo, secondo Fasanotti e Scorrarese

La parte dura del carapace è dunque uno scudo. Come scudo, per la fragile psicologia del pittore, fu la maschera, il clownismo, il dandismo, l'esibizione e la teatralità più spinta e condita da un eccezionale cattivo gusto eretto a scelta esistenziale ed estetica.<sup>88</sup>

Dalì considerava i crostacei, con il loro carapace, come il contrario dell'uomo: essi spongono le proprie ossa per difesa invece di nasconderle nella carne.

In America Dalì divenne famoso per aver ideato il "telefono aragosta" e per aver usato il crostaceo anche nella progettazione di un abito disegnato per Elsa Schiaparelli (Tav. 13).

L'ombrello, altro elemento del costume del dio della morte, era un'immagine associata alla guerra e alla morte già usata in *L'enigma di Hitler* (Tav. 3, cap. 2), opera esposta alla mostra della galleria Levy del 1939, non venduta insieme a *Enigma senza fine*. L'ombrello rappresentava il primo ministro inglese Neville Chamberlain, che alla conferenza di Monaco, nel 1938, si era fortemente opposto al Führer nella spartizione della Cecoslovacchia; Chamberlain era stato anche l'unico capo di stato a presentarsi in abito borghese e non militare, con un ombrello nero. Nell'opera l'ombrello era appeso e ricordava la figura di un pipistrello, animale fonte di angoscia per Dalì, che lo collegava a un senso di morte e paura.<sup>89</sup>

Anche i costumi da insetti erano legati a una fobia dell'artista, soprattutto alla sua repulsione per le cavallette, risalente a episodi di bullismo subiti nell'infanzia: i compagni di scuola erano soliti prendersi gioco di lui lanciandogli insetti addosso.<sup>90</sup>

Anche la testa di pesce aveva una storia interessante, legata al soggiorno americano di Dalì della primavera 1939, e alla lite con la direzione dell'EXPO per il padiglione *Dreams of Venus*. In quell'occasione Dalì si era ispirato a un fondale marino, e aveva deciso di porre all'ingresso una ragazza con una testa di pesce ad accogliere il pubblico. La direzione dell'EXPO aveva considerato inappropriato e sconveniente l'aspetto della ragazza, la cui

---

<sup>88</sup> Ivi, pag. 14.

<sup>89</sup> Ivi, pag. 159.

<sup>90</sup> Ivi, pag. 23.

presenza era stata cancellata; inoltre aveva modificato anche altre parti del padiglione, spingendo Dalì, infuriato, a ripartire per Parigi.

Un riferimento al padiglione *Dreams of Venus* si può leggere anche nel costume di Nini Theliade, che interpretava Venere inguainata in una calzamaglia color carne e con una parrucca di lunghi capelli biondi, chiara citazione della *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (Tav. 14).<sup>91</sup> Dalì provava un forte interesse per l'arte classica e rinascimentale, nato nel 1936 grazie ad un viaggio in Italia con James e Gala, e che si sviluppò durante tutto il soggiorno americano.

L'artista aveva dipinto anche parte del fondale affidato alla realizzazione di George Dunckel, raffigurante un grande cigno con un'apertura sul petto, che ricordava l'entrata di un tempio greco, dalla quale uscivano i ballerini (Tav. 1). Il cigno era posato su una strada che partiva da una piazza simile a quella dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, a sua volta citazione del *Tempio* di Bramante.<sup>92</sup> Dalì aveva già usato il cigno nel 1937 in *Cigni che riflettono elefanti*, opera consistente in un insieme di giochi visivi, d'illusioni ottiche, meglio conosciute come tecnica delle immagini invisibili. Secondo questa tecnica una macchia può sembrare la raffigurazione di più oggetti: i cigni divenivano elefanti o, nel caso della *Metamorfosi di Narciso*, Narciso diveniva una mano che solleva un uovo. Il cigno, inoltre, era legato al mondo del balletto, soprattutto russo: era segno di elevazione, bellezza, ma anche di tormento; il perfetto esempio di un'operazione paranoico-critica. L'elemento del cigno compariva in un secondo momento ed era sovrapposto al fondale precedentemente descritto, raffigurante la strada. Una serie di quinte dipinte con cassettoni in legno ed una cornice di concezione più astratta di base bianca con elementi decorativi in nero fornivano profondità all'insieme.

#### 4.4. *Labyrinth*

La collaborazione fra Massine e Dalì proseguì con il balletto *Labyrinth*, prodotto nell'autunno del 1941 al Metropolitan Opera Theatre House.

La stagione era iniziata dopo molte vicissitudini. Anche la compagnia di de Basil era tornata in America e nel panorama newyorkese esistevano così due Ballet Russe, l'One and only Ballet Russe de Monte Carlo diretto da Massine e Il Ballet Russe diretto da de Basil. Entrambi erano gestiti dallo stesso impresario, Sol Hurok, il quale, oltre a cercare di

---

<sup>91</sup> P. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.*, pag. 155.

<sup>92</sup> Montse Aguer e Lea Mattarella, *Dalì, un artista un genio*, Skira, Milano, 2012, pag. 52.

organizzare le stagioni delle due compagnie in modo che non si sovrapponevano, acquistò una terza compagnia, il Ballet Theatre che di lì a poco sarebbe diventata la sua compagnia di punta, facendo passare l'One and only in secondo piano.<sup>93</sup> Il clima artistico newyorkese si era fatto così molto competitivo.

*Labyrinth* era stato composto come un'allegoria del mito di Teseo e il Minotauro con musica tratta dalla Nona sinfonia di Schubert. Il balletto fu particolarmente apprezzato per l'uso che Massine fece del corpo di ballo, con una coreografia che attraverso i corpi e il movimento dei ballerini ricreava un'onda a simboleggiare il marciare della storia. Per Dalì e Massine l'adesione ai modelli classici rappresentava una guida per districarsi nel labirinto della vita moderna, e il balletto esprimeva pienamente questa visione. Le idee di Dalì sconvolgevano Massine, ma riuscivano anche ad entusiasmarlo: un esempio della stravaganza daliniana fu la scena della guerra fra galli, in cui l'artista fece indossare ai ballerini i costumi al contrario per rendere i loro movimenti simili a quelli dell'animale. La stravaganza di Dalì non era però mai fine a se stessa, egli si divertiva a provocare, a sconvolgere lo spettatore. Aveva proposto di far fracassare al suolo un pianoforte, ma Massine riuscì a salvare lo strumento ponendo sull'azione un veto irremovibile. Il coreografo non era riuscito invece a salvare se stesso dal percorrere con il pittore tutta la città alla ricerca di una carcassa di vitello per la scena in cui Teseo sgozzava il Minotauro, che Dalì voleva assolutamente realistica: anche questa idea non ebbe successo, perché i due non riuscirono a trovare in nessun luogo i resti dell'animale.<sup>94</sup>

Non sarebbe stata la prima volta che Dalì portava in scena una carcassa di animale. Nel 1929, insieme a Luis Buñuel, per il cortometraggio *Un Chien Andalou* aveva usato due asini, posti sopra pianoforti; anche in occasione del *Ballo onirico* aveva fatto esporre nella sala da ballo un bue scuoiato con due grammofoni nella pancia aperta. Questo spettacolo richiamava la sua attività parigina in seno al movimento surrealista, con il quale aveva rotto definitivamente i rapporti proprio nel 1939, dopo la prima espulsione del 1934. Il Minotauro è per il mondo surrealista un mito importante, come dimostra il nome della rivista «Le Minotaure», con la quale Dalì collaborò a lungo; nell'ambiente artistico parigino il minotauro era inoltre segno distintivo di un altro artista catalano di fama mondiale: Pablo Picasso.

Il rapporto fra Dalì e Picasso è stato piuttosto inconsueto, intriso di un misto di ammirazione e rivalità. Dalì raccontava di aver avuto l'occasione di visitare lo studio

---

<sup>93</sup> J. Anderson, *Op. cit.*, pag. 42.

<sup>94</sup> Ivi, pagg. 46-47.

dell'artista nella sua prima visita a Buñuel a Parigi nel 1926, tramite il pittore di Granada Manuel Angelo Ortiz, amico di Federico Garcia Lorca.<sup>95</sup> La descrizione dell'incontro è peculiare quanto l'avvenimento stesso: «Sono venuto a trovar lei, dissi, ancora prima di visitare il Louvre. E hai fatto benissimo, mi rispose lui»<sup>96</sup>. A trovarsi non erano stati solo due artisti ma anche due personalità egocentriche e compatibili. Dalì scrisse che alla fine dell'incontro, dopo aver discusso in maniera approfondita, scambiò con Picasso uno sguardo di comprensione reciproca.

Dopo il primo incontro, negli anni Trenta nacque tra i due una profonda amicizia: nel 1935 fu Picasso a prestare a Dalì i soldi per il suo primo viaggio transatlantico verso le Americhe. Eppure Dalì non si tratteneva dall'avanzare all'amico forti critiche, come nel caso della realizzazione di *Guernica* nel 1937, per divergenze politiche, o più in generale, per la scelta che Picasso aveva fatto nel dedicarsi all'arte etnica primitiva, da lui considerata brutta, piuttosto che a un'arte bella come la sua prediletta Art Nouveau. Su Picasso scriveva, dimostrando la sua ammirazione e la sua considerazione:

è giusto e necessario che, di tanto in tanto, degli spagnoli come Picasso e me vengano a Parigi per abbagliarvi mettendovi sotto gli occhi un pezzo crudo e sanguinolento di VERITÀ!...<sup>97</sup>

E ancora, in questo caso in forma critica:

Poiché il grande Pablo, l'angelico Raffaello, il divino marchese de Sade e io – il rinocerontico Salvador Dalì – abbiamo la stessa idea di cosa possa rappresentare un essere arcangelicamente bello, E d'altronde questa idea non differisce in nulla da quella che possiede d'istinto una qualsiasi folla – erede della civiltà greco-romana – quando per strada, si volta pietrificata d'ammirazione al passaggio di un cadavere – chiamiamo le cose con il loro nome – di un cadavere pitagorico. Nel periodo algido della sua maggiore frenesia di bruttezza, mandai a Picasso, da New York, il seguente telegramma: Grazie Pablo! I tuoi ultimi e ignominiosi quadri hanno assassinato l'arte moderna. Senza di te, con il gusto e la misura che sono le virtù peculiari della prudenza francese, avremmo avuto una pittura sempre più brutta, per almeno cent'anni, prima di arrivare ai tuoi sublimi *adefesios esperpentos*. Tu con tutto il tuo anarchismo spagnolo, in qualche settimana hai raggiunto i limiti e le conseguenze estreme dell'abominevole. E questo, come sarebbe piaciuto a Nietzsche, firmandolo con il tuo stesso sangue. Ora non resta che tornare a volgere i nostri occhi a Raffaello. Che Dio ti protegga!<sup>98</sup>

Le citazioni sono tratte dal libro *I cornuti della vecchia arte moderna*, pubblicato da Dalì nel 1956, ma si ricollegano alla precedente ricerca per *Labyrinth*. I riferimenti al sangue sono numerosi, così come alla carne e ai cadaveri, e il Minotauro rappresentato dalla carcassa di vitello può essere visto come un rimando alla morte della società moderna.

---

<sup>95</sup> G. Tassinari, *Op. cit.*, pag. 18

<sup>96</sup> S. Dalì, *La mia vita.*, cit., pag. 163.

<sup>97</sup> S. Dalì, *I cornuti...*, cit., pag. 15.

<sup>98</sup> Ivi, pag. 29-31.

Questa idea sembra trovare conferma nel tema dei *Putrefactos*, nome dato da Pepin Bello ad alcune sue figure ai tempi madrileni della Escuela, che porta vari significati: putrido, rancido in senso quasi letterale, legato alla consistenza della carne, e che simboleggiava la corruzione della morale borghese.<sup>99</sup> Per Dalì quasi una presa di distanza dal suo passato madrileno e parigino, dagli ambienti artistici non ancora liberi dai limiti dell'arte moderna, come lo stesso Surrealismo che, pur gridando alla libertà d'espressione, era schiavo di se stesso, dei propri stereotipi e delle proprie regole. Il movimento di Breton aveva spesso criticato il lavoro di Dalì, per esempio l'opera *Il gioco lugubre* (Tav. 15) e il suo uso della figura di Hitler in molte opere dell'anteguerra.

Dalì contestava ai surrealisti un'eccessiva attenzione verso l'idea di morale e decenza e l'adesione al comunismo, che a suo dire contrastavano con il fine ultimo del movimento, la completa libertà espressiva. Con la raffigurazione di Hitler non intendeva approvare i regimi dittatoriali e il nazismo, ma proporre una riflessione aperta su una delle figure più di spicco del XX secolo, vista da un punto di vista erotico-paranoico. Inoltre Dalì era solito affermare «Il surrealismo sono io!», per ribadire di essere lui l'unico uomo aderente al Surrealismo nella sua vera sostanza.

Il significato del balletto *Labyrinth* appare in questa prospettiva molto complesso, soprattutto se si considera che dall'esodo americano anche Breton muoveva guerra a Dalì e lo aveva soprannominato 'Avida Dollars'. In *Labyrinth* Dalì prende nettamente posizione, affermando il proprio diritto alla libertà di espressione assoluta, come proclamato nel manifesto *Dalì, Dalì*. Questo documento, pubblicato nel 1939 in occasione della mostra alla galleria Levy, annunciava la rinuncia al sogno onirico surrealista per dedicarsi alle sole immagini paranoiche. Dalì sosteneva inoltre il diritto alla pazzia, con il conseguente abbandono delle ideologie per riscoprirsi "parte di una moderna mitologia".<sup>100</sup>

#### 4.5. *Labyrinth*: scene e costumi

Il programma di *Labyrinth* riporta alcuni dei disegni di Dalì per i costumi del balletto, tra i quali quello del Minotauro (Tav. 2); documentano il balletto anche due grandi fondali dipinti originali: un *Teseo che uccide il Minotauro* realizzato nel 1942 (Tav. 3) e il fondale usato nel 1941 per la prima dello spettacolo, esposto al Teatro Museo Salvador Dalì di Figueras (Tav. 4). Quest'ultimo raffigura un gigantesco busto che sporge da quella che

---

<sup>99</sup> P. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.*, pagg. 38-39.

<sup>100</sup> Ivi, pagg. 163-164.

appare come un'isola, con un'ampia apertura sul petto per l'uscita dei ballerini. Alcuni cipressi crescono sul torace e sulla schiena del busto, alberi sempre presenti nell'immaginario di Dalì, riconducibili alla sua infanzia, quando frequentava la scuola collegio Hermanos de las Escuelas Cristianas: tipici della cultura religiosa cattolica, piantati nei pressi dei cimiteri, i cipressi sono simbolo di morte ed elevazione al paradiso.

Lo sfondo, raffigurante il mare e la costa dell'isola, richiama gli sfondi misteriosi di Leonardo Da Vinci e, infine, la testa sopra il busto inclinata in avanti nasconde il volto ma mostra il cranio rotto e crepato. La metamorfosi uomo-scogliera compare spesso nell'opera di Dalì: ispirata agli scogli di Cabo Creus, vicino a Cadaquès, meta delle vacanze giovanili dell'artista, come lui ricorda era spesso associata alla figura umana.

Il critico Walter Terry definì le scene come opere di una grandiosità arcaica, di una magnificenza maggiore di qualsiasi balletto visto prima. Edwin Denby al contrario le aveva trovate estremamente ingombranti, ritenendo che distraessero lo spettatore dalla *performance* dei ballerini facendo passare in secondo piano il lavoro coreografico di Massine. Robert Lawrence parlò invece della *performance* partendo dal confronto con il pezzo di Schubert, a suo dire troppo 'architetonico', al quale la messa in scena di Dalì e Massine, vista con le sole luci a illuminare il palco, attribuiva un nuovo significato.<sup>101</sup> In generale le critiche non furono negative, e riconobbero la centralità dell'opera daliniana, che finì col risultare protagonista dello spettacolo.

Ai fondali tuttora conservati si aggiungono due tele preparatorie per le scene. La prima raffigura una foresta di cipressi vista in una prospettiva con fuoco centrale molto alto. Il cipresso centrale con un'apertura in mezzo era forse il punto d'entrata dei ballerini, un ingresso abbastanza difficile che giustifica lo scarto di questa idea. Una seconda tela mostra un mare con nuvole a figura umana che dominano la scena nella parte superiore, mentre nella parte in basso è dipinto un mare agitato: scena forse troppo poco evocativa, che ugualmente rimase allo stato di progetto (Tavv. 5 e 6).

Il balletto *Labyrinth* restò nel programma degli anni successivi della Compagnia su decisione di Hurok, una delle poche scelte su cui Massine non si era trovato in conflitto con Denham. Questi, scontento dei fallimenti degli ultimi lavori del coreografo per la stagione 1941, in cui tentò di produrre due opere "all'americana" senza successo, lo aveva esortato a prendersi una pausa. Per dimostrare di essere ancora un'artista a tutti gli effetti Massine

---

<sup>101</sup> J. Anderson, *Op. cit.*, pag. 47.

propose allora altre due collaborazioni con Dalì, entrambe rimaste allo stato di progetto: *Duly Griet* basato sull'opera del pittore Pieter Brueghel e *Sacrifice* un balletto spagnolo.<sup>102</sup>

Dalla stagione invernale del 1942 Massine iniziò a lavorare per il Ballet Theatre, tornando al Ballet Russe come coreografo ospite con *Mysteria*, balletto su musica di Johann Sebastian Bach, al quale avrebbe dovuto collaborare con Dalì, anch'esso mai realizzato. Di nuovo in questa occasione Massine aveva litigato con Denham, a causa dell'elevato numero di ore di prove richieste all'impresario. Non fu mai realizzato neppure un fondale dipinto che Denham aveva commissionato a Dalì per il nuovo repertorio fra il 1954 e il 1955.<sup>103</sup>

Nel 1942 terminò sia per Massine sia per Dalì la collaborazione con la compagnia One and Only Ballet Russe de Monte Carlo. Il loro sodalizio proseguirà nel 1944, quando, dopo quasi cinque anni dal primo abbozzo progettuale, i due riusciranno finalmente a mettere in scena il balletto *Mad Tristan*.

---

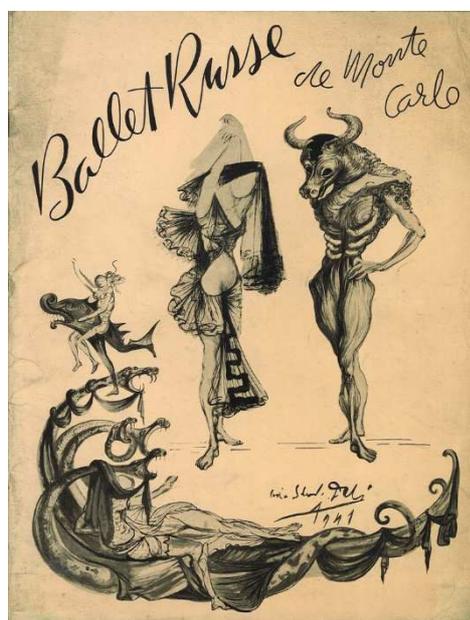
<sup>102</sup> Ivi, pagg. 49-50.

<sup>103</sup> Ivi, pagg. 77 e 155.

## Tavole



Tav. 1. Salvador Dalí, Progetto per *Bacchanale*, 1939, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 2 Salvador Dalí, programma per *Labyrinth*, 1941 (National Gallery of Australia).



Tav. 3. Salvador Dalí, Fondale dipinto per *Labyrinth: Teseo ed il Minotauro*, 1941-'42, olio su tela (Carnegie Museum of art, Pittsburgh).



Tav. 4. Salvador Dalí, Fondale dipinto per *Labyrinth*, 1941, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 5. Salvador Dalí, Progetto di fondale dipinto per *Labyrinth*, 1941, olio su tela (Nahmad Collection, Switzerland).



Tav. 6. Salvador Dalí, Progetto di fondale dipinto per *Labyrinth*, 1941, olio su tela (Anderson Gallery, University of Buffalo, Buffalo, New York).



Tav. 7. Milada Mladova in *Bacchanale* di Leonide Massine, foto di Maurice Seymour, 1940 (New York Public Library).



Tav. 8. Danzatore come *Il cavaliere della morte* in *Bacchanale* di Leonide Massine foto di Maurice Seymour, 1940 (New York Public Library).



Tav. 9. Gruppo di ballerini da *Bacchanale*, 1939 (da Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Dance Books LTD., London, 1981).



Tav. 10. Simon Semenov e bambino in *Bacchanale* di Leonide Massine, foto di Maurice Seymour, 1940 (New York Public Library).



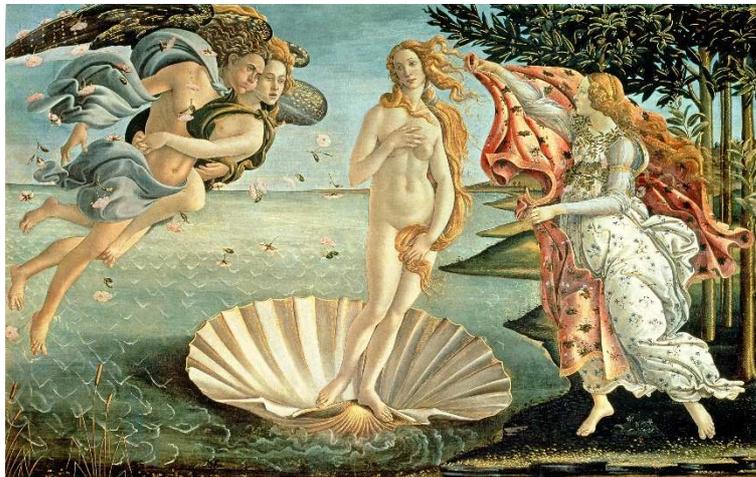
Tav. 11. Nini Theliade in *Bacchanale* di Leonide Massine, foto di Maurice Seymour, 1940 (New York public library).



Tav. 11. Salvador Dalì, realizzazione Coco Chanel, due costumi per *Mad Tristan* poi *Bacchanale*, 1939, foto Horst. P. Horst (McCord Museum).



*Tav. 13.* Elsa Schiaparelli, abito su disegno di Salvador Dalì, 1937 (Philadelphia Museum of Art, dono di M.me Elsa Schiaparelli 1969).



*Tav. 14.* Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1485, tempera su tela (Galleria degli Uffizi, Firenze).

## 5. Il balletto *Mad Tristan*

### 5.1. Il Ballet International

Salvador Dalì riteneva *Mad Tristan*, balletto basato sul *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, il proprio capolavoro teatrale.

L'artista iniziò a lavorare al balletto con Leonide Massine prima della Seconda Guerra Mondiale, ma lo scoppio del conflitto in Francia, nel 1940, rese impossibile portare avanti il progetto nei tempi previsti. Rifugiatisi entrambi negli Stati Uniti, Dalì e Massine proseguirono la loro collaborazione e nel 1939 alcune idee per *Mad Tristan* confluirono nel loro primo spettacolo americano, *Bacchanale*.

La prima rappresentazione di *Mad Tristan* ebbe luogo il 15 dicembre 1944 al Metropolitan Opera Theatre di New York con la compagnia Ballet International. Fondata dal marchese George De Cuevas, la compagnia era nata esattamente due mesi prima, e si era presentata al pubblico americano il 30 ottobre con un'esibizione al Park Theatre.<sup>104</sup>

Finanziatore del Ballet Russe, subito dopo la nascita della nuova compagnia De Cuevas aveva pensato a mettere in scena *Mad Tristan* con Dalì e Massine<sup>105</sup>. Dal canto suo Massine, dopo la lunga collaborazione con il Ballet Russe di Monte Carlo, aveva deciso nel 1942 di lavorare per l'American Ballet Theatre, in cui vedeva maggiori opportunità di proseguire la tradizione dei Balletti russi di Diaghilev<sup>106</sup>; il coreografo aveva continuato a lavorare anche per altre compagnie come i Ballet Russe dell'impresario Sol Hurok e con lo stesso Ballet International di de Cuevas.

### 5.2. *Tristano e Isotta*

Per la musica di *Mad Tristan* si pensò in un primo momento di rivolgersi a Cole Porter, nota personalità del mondo del musical americano. Dalì era un grande estimatore del cinema hollywoodiano così come delle produzioni di Broadway, amava i film di Buster Keaton e ammirava Rodolfo Valentino tanto da imitarlo nel vestire. L'attrazione per il mondo del cinema e del musical influenzò il pittore anche nell'ideazione della figura di Tristan, modellata

---

<sup>104</sup> J. Anderson, *Op. cit.*, pag. 95.

<sup>105</sup> Kristin L. Spangenberg, *The golden age of costume and set design for the Ballet Russe de Monte Carlo, 1938 to 1944*, Cincinnati Art Museum, 2002, pag. 117.

<sup>106</sup> J. Anderson, *Op. cit.*, pag. 76.

sull'attore comico più famoso di Broadway, Harpo Marx, uno dei celebri Marx Brothers: l'artista fece anche indossare al ballerino protagonista una parrucca bionda simile a quella che caratterizzava il personaggio di Harpo.<sup>107</sup>

Si decise in seguito di utilizzare per il balletto la musica dell'opera *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, compositore molto amato da Dalì. L'opera narra la tragica storia d'amore di Tristano e Isotta, una delle leggende più famose dei miti celtici. Durante un combattimento Tristano, nipote di Marco re di Cornovaglia, uccide il cavaliere Morold, fidanzato di Isotta la bionda, figlia del re d'Irlanda. Ferito durante il combattimento, Tristano viene curato dalla stessa Isotta che però alla scoperta della sua identità lo caccia. Rientrato in Cornovaglia, Tristano riceve dallo zio l'ordine di tornare in Irlanda a chiedere la mano di Isotta, che Marco intende sposare nel tentativo di portare la pace tra Irlanda e Cornovaglia. Durante il viaggio Tristano e Isotta bevono un filtro d'amore, tra loro divampa la passione e intrecciano una relazione clandestina. Il tradimento viene scoperto e Tristano è ferito a morte da un cavaliere del re: vicino al suo castello in Bretagna invoca la sua amata, unica in grado di salvarlo; all'arrivo di Isotta, però, spira tra le sue braccia. Anche Isotta morirà sul corpo di Tristano, unendosi finalmente a lui.

All'intreccio narrato da Wagner si aggiunge nel *Mad Tristan* un elemento tratto da un'altra versione della storia di *Tristano e Isotta*. Dopo l'esilio in Bretagna Tristano sposa Isotta, detta "dalle bianche mani", il cui nome gli ricorda l'amata. Continua però la relazione con Isotta la bionda fino alla scoperta del tradimento; consumato dal dolore delle ferite riportate dallo scontro con il re, chiede allora che la 'sua' Isotta sia fatta venire su una barca, che avrà vele bianche se l'amata è a bordo, nere in caso contrario. All'arrivo della nave la moglie riferisce a Tristano che vi sono state issate vele nere: lui deciderà di lasciarsi morire e anche Isotta, che in realtà stava accorrendo al suo capezzale, morirà di dolore.

Per l'opera Wagner si era ispirato al poema *Tristan* di Goffredo di Strasburgo, autore tedesco medievale, rileggendo i temi dell'amor cortese secondo la poetica romantica e aveva dedicato il lavoro alla moglie del suo migliore amico, Mathilde Wesendonck. L'amore non corrisposto per la donna lo aveva costretto a fuggire a Venezia per evitare lo scandalo e proprio in questa città aveva composto i primi due atti dell'opera, completata nel 1859 a Lucerna e rappresentata solo sei anni dopo all'Opera di Stato di Monaco di Baviera.

Dalì era ossessionato dal *Tristano e Isotta* di Wagner fin dalla sua adolescenza e in gioventù si era anche cimentato nell'illustrazione di un'edizione del poema. Con il lavoro per *Bacchanale*,

---

<sup>107</sup> Ivi, pag. 36.

basato sulle musiche del *Tannhäuser*, aveva proseguito la sua ricerca arrivando a proiettare su *Mad Tristan* l'ombra di Ludwig II, il sovrano di Baviera mecenate di Wagner, morto in circostanze misteriose e noto per le sue eccentricità, "fino a far coincidere certi tratti di *Mad Tristan* con *Mad Ludwig*"<sup>108</sup>.

Dalì stesso s'identificava in Tristano, nel quale vedeva un uomo in apparenza distaccato ma interiormente esasperato dal desiderio. Così descrive nel libro *La mia vita segreta* una propria relazione amorosa adolescenziale:

...(poiché la simulata freddezza costituisce uno dei temi più allucinanti nella mitologia amorosa, e Tristano fu senza dubbio maestro nell'esasperare la sempre crescente tensione amorosa che invece di declinare, come le passioni soddisfatte, di giorno in giorno si arricchisce per nuovi, pericolosi, malsani desideri, sempre più sublime, sempre più irreali, sempre più vulnerabile alle crisi, orrendamente materiali, del delitto, del suicidio, del collasso nervoso. E da questa esperienza ho imparato a riconoscere, nell'amore non consumato, una mia potentissima arma) lei si trovò ad essere, come Isotta, l'eroina tipo in una tragedia di amore sterile, qualcosa che, nel campo dei sentimenti, equivale al cannibalismo ferocissimo della mantide religiosa, che divora il maschio nel giorno delle nozze, e durante lo stesso atto d'amore.<sup>109</sup>

Nello stesso testo Dalì paragona una relazione priva d'amore a un mito tragico:

Sapevo che amare veramente - e avrei potuto adorare la mia Galuchka, la mia Dullita rediviva - era qualcosa di ben diverso, era l'annullamento dell'ego nell'assoluta fusione di tutti i moti spirituali, era il controllo di qualsiasi discriminazione cosciente, era la rinuncia a ogni metodica scelta, era una paradossale impossibilità di previsioni.<sup>110</sup>

Più avanti, a proposito del rapporto irrisolto con una ragazza:

Sapevo bene che l'amore non lancia la freccia, ma le riceve. E colpivo nella carne di lei, quel San Sebastiano martire, che sapevo benissimo di portar nascosto sotto la mia pelle; pelle, di cui avrei voluto spogliarmi, come fanno i serpenti.<sup>111</sup>

Dalì torna spesso sulla figura di San Sebastiano, alla quale aveva dedicato uno scritto nel 1927, ai tempi della frequentazione con Garcia Lorca e l'iconografia del santo martirizzato è fondamentale per capire la genesi del *Mad Tristan*.

Il personaggio di Tristano racchiudeva per il pittore tutta la passione di un amore impossibile, una passione che cresce ogni giorno fino a diventare esasperante. La figura di Isotta equivaleva invece all'annullamento del desiderio nell'atto dell'amore, alla sublimazione della passione nella morte ed era la trasposizione di tutte le donne fatali della storia da Eva in poi.

---

<sup>108</sup> J. Anderson, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>109</sup> S. Dalì, *La mia vita segreta*, cit., pag. 118.

<sup>110</sup> Ivi, pag. 119.

<sup>111</sup> *Ib.*

In un disegno degli anni Quaranta si osservano le figure di un uomo con le costole esposte e una donna che gli tiene il viso fra le mani nell'atto di baciarlo, quasi a risucchiare da lui la vita, condannando l'amato alla morte in attesa di ricongiungersi a lui alla fine dell'esistenza terrena (Tav. 1). Era così che la passione di Tristano si realizzava: con la propria morte era in grado di far avverare il suo desiderio e unirsi per l'eternità alla sua amata. Nella storia di Tristano e Isotta Dalì ritrovava il tema dell'impotenza, dell'amare nell'eternità della morte. Compiere l'atto d'amore equivaleva a realizzare sé stessi annullandosi nell'altra persona, nel suo caso in Gala. Il *leitmotiv* su cui l'artista crea quest'opera è dunque quello dello sguardo del desiderio, della frustrante passione dell'irrealizzabile.<sup>112</sup>

### 5.3. *Mad Tristan: la scenografia*

Nell'opera di Wagner la notte è l'unico momento in cui ai due amanti è permesso incontrarsi (Secondo atto), e il pittore crea per *Mad Tristan* scene completamente immerse in un'atmosfera oscura, onirica e drammatica.

Delle scene di Dalì per *Mad Tristan* restano solo alcuni bozzetti preparatori e un fondale. Uno dei progetti, appartenente alla Fondazione Gala-Salvador Dalì (Tav.2), mostra un edificio antico scavato nella roccia come il tempio di Petra, con scale che conducono all'entrata e, nella parte superiore, un intrico simile ai disegni di Maurits Cornelius Escher. La testa di un cavallo spunta dalla destra dell'edificio e poggia su una colonna, a sinistra da una parete di roccia compare una porta con una croce. In cima all'edificio due figure umane e spettrali, rese con semplici linee nere, sembrano mescolarsi l'una all'altra seguendo la posa dell'*Uomo di Vitruvio* di Leonardo Da Vinci; tutt'intorno vi sono numerosi cipressi. L'intera opera mostra un paesaggio marino scoglioso, tipico delle coste inglesi, evocando *l'Isola dei morti* di Arnold Böcklin (Tav. 12). Il colore scuro in tonalità blu e verdi ricorda le due versioni della *Madonna delle rocce* di Leonardo (Tav. 13).

Un secondo bozzetto raffigura un grande edificio giallo che percorre tutto il palco e copre in parte un'ambientazione desolata, visibile sopra di esso. Qui compaiono la coda di un pianoforte e due figure imponenti riprese dai contadini dell'*Angelus* di Jean-Francois Millet; sulla sinistra si vede il relitto di una nave, mentre sulla destra una Cadillac prende il volo uscendo da una roccia (Tav. 14).

---

<sup>112</sup> M. Aguer e L. Mattarella, *Op. cit.*, pag. 154.

L'opera di Millet era per Dalì una vera ossessione, e aveva studiato il quadro al punto da dedicargli un libro: *Mito tragico dell'Angelus di Millet*. Ciò che lo affascinava di più di questo dipinto era la sua composizione, formata da due figure perfettamente verticali in un paesaggio crepuscolare orizzontale deserto. Nel libro aveva illustrato le sue teorie in proposito di quest'opera e aveva esposto i fenomeni deliranti che essa gli ispirava. Si era soffermato in particolare sull'atmosfera e sulla figura della donna, alla quale attribuiva significati profondi partendo dalla posa affine a quella delle sante nell'estasi, una posa piena di carica erotica, in cui le mani giunte ricordavano le statue e gli oggetti d'arte. Scriveva in proposito:

Questo atteggiamento comporta, a mio avviso, un fattore esibizionista, un fattore di attesa e un fattore di aggressione nettissimi. Si tratta, in effetti, della tipica posizione di attesa. È anche l'atteggiamento classico nei salti degli animali, quello comune al canguro e al pugile; quello, soprattutto, illustrato con piena evidenza della mantide religiosa (atteggiamento spettrale).<sup>113</sup>

Sulla scia di André Breton Dalì rilevava inoltre nelle figure dell'uomo e della donna una somiglianza a due dolmen, due menhir:

André Breton rammenta che in occasione di un soggiorno a Sein (Finistère) ha assimilato transitoriamente all'*Angelus* di Millet una coppia di menhir che costituiscono, mi dice, le sole vestigia di costruzioni megalitiche di tutta l'isola. Lui pensa che questa associazione possa essere stata provocata sia dall'aspetto desolato del luogo – il cielo grigio, l'erba rasa – sia dallo spaesamento conturbante delle due pietre che si erigevano a pochi metri dalla chiesa nuova e di conseguenza ricollegabili per contiguità al suono delle campane.<sup>114</sup>

Questa associazione di idee suscitava in Dalì anche il ricordo delle pietre della spiaggia di Port Lligat, modellate dall'acqua, che se avvicinate l'una all'altra accostando le loro convessità e concavità ricordavano il compiersi di un atto sessuale. Così i due contadini rimandavano ai due amanti dell'opera di Wagner e all'impossibilità di compimento di un atto sessuale irrealizzabile.

L'edificio dipinto sul telone ha tre aperture: una porta centrale sporcata da schizzi di sangue, con un lungo corridoio da cui si affacciano due figure spettrali e altre due aperture sui lati. Dalla finestra di sinistra escono alcuni rami d'albero, da quella a destra s'intravedono radici intricate, e di fronte a questa uno spettro bianco sembra camminare contro un forte vento.

Un ultimo bozzetto rappresenta una foresta di alberi inclinati a creare un'apertura centrale, il luogo in cui i due innamorati s'incontrano in segreto e in cui Tristano si rifugia dopo la separazione da Isotta (Tav. 4). Gli alberi sono antropomorfi e la loro metà superiore ha le

---

<sup>113</sup> S. Dalì, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, traduzione di Tommaso Trini, Abscondita, Milano, 2000, pag. 54.

<sup>114</sup> Ivi, pag. 61.

sembianze di una donna, in un modello che Dalí usava spesso per rappresentare Gala, con i capelli che diventano rami d'ulivo.<sup>115</sup> L'iconografia, ispirata ad *Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini, con Dafne colta nell'attimo della trasformazione in un albero di alloro, è rivisitata da Dalí con l'ulivo, perché "Io chiamo mia moglie: Gala, Galuchka, Gradiva (perché è stata la mia Gradiva); Oliva (per la forma del suo volto e il colore della sua pelle); Olivette, il diminutivo catalano di Oliva".<sup>116</sup> Il nome Gradiva significa letteralmente "colei che avanza" e deriva dal romanzo omonimo di Willhelm Jensen in cui un archeologo s'innamora di un bassorilievo pompeiano raffigurante una donna, immaginando in una vera forma di delirio di vivere assieme a lei.<sup>117</sup>

L'unico fondale rimasto dello spettacolo ritrae i due amanti come immagini spettrali, prive di volto, dipinte dal busto in su. A sinistra la figura di Tristan, che si tiene il petto da cui scende uno schizzo di sangue; sul suo dorso vi sono alcuni cipressi e un albero spoglio, mentre il volto è coperto da un fiore di tarassaco. Isotta si avvicina a lui da destra, avvolta da un manto blu come quello della Madonna ma con alcune crepe, il viso coperto da un velo e le mani protese verso il volto dell'amato (Tav. 5). Una carriola la trattiene dall'avvicinarsi a Tristano e due gru rosse sostengono il cielo che sembra cadere rovinoso sui due innamorati. Questo fondale, una rielaborazione del disegno del 1940 (Tav. 1), fu usato probabilmente per la scena finale in cui Isotta declama nella morte il suo amore per Tristano.

La simbologia di quest'opera è molto complessa. Così Dalí descriveva la gru:

Il secondo oggetto, per me terribilmente vivo, e tale da offuscare ogni cosa circostante, era una gru. Per la prima volta in vita mia, o così almeno credevo, ne vedevo una. La giudicai straordinaria e me ne impadronii subito, comprendendo che non me ne sarei mai separato in vita mia, tanto violento fu il feticismo, ancora inspiegabile che si impadronì di me.<sup>118</sup>

Per Dalí la gru equivale a uno scettro, il simbolo di una forma di potere dai rimandi sessuali, collegato al feticismo ascellare. Altro simbolo "carico d'intenzionalità concreta" è per lui la carriola:

Seconda fase: il figlio consuma con sua madre il coito per di dietro, brancicando con le mani all'altezza dei reni le gambe della donna. Si tratta della posa che massimamente rivela il grembo d'animalità e di atavismo. Nel quadro, questa rappresentazione ci è fornita da uno degli oggetti accessori, la carriola, la cui personalità erotica è fra le più incontestabili. Oltre a sovrintendere a metafore antropomorfe di una estrema complessità e di una estrema ricchezza, la carriola è carica di un'intenzionalità assai

---

<sup>115</sup> M. Aguer e L. Mattarella, *Op. cit.*, pag. 154.

<sup>116</sup> S. Dalí, *La mia vita...*, cit. pag. 190.

<sup>117</sup> M. Aguer e L. Mattarella, *Op. cit.*, pag. 114.

<sup>118</sup> Ivi, pag. 71.

concreta e particolare. In effetti, nella serie dei tipici fantasmi di erezione (volo, pattinaggio, locomozione rapida, ecc.) sappiamo che la trazione animale, così frequente nelle ossessioni di pittori e disegnatori, la trazione penosa (di un cavallo che tira un pesante carro con sforzi parossistici su per una salita), simbolizza complessi d'impotenza e di debolezza sessuale. La carriola si situa tra queste ultime rappresentazioni; è più diretta di queste, che comportano alcuni elementi sostitutivi forniti dall'elemento di tradizione animale. Questa circostanza, rileviamo, conferisce all'atto del coito un carattere di sforzo fisico estremo e insormontabile, assolutamente feroce e sproporzionato, che illustra inoltre l'elemento del «forcone piantato nella terra vangata».<sup>119</sup>

La carriola simboleggia l'impotenza e si connette al complesso di Edipo in cui la figura femminile è al contempo compagna e madre.

Dalì riteneva di aver fatto una scoperta eccezionale riguardo all'*Angelus*, di averne ricostruito la genesi: Millet avrebbe inizialmente pensato l'opera non come la rappresentazione dell'ora della preghiera, ma come l'espressione della desolazione di due contadini dopo la morte di un figlio. Infatti, dopo aver passato il dipinto ai raggi X, Dalì aveva notato una bara ai loro piedi, che rendeva l'opera un simbolo di morte.

Un piccolo uovo posto nel fondale davanti alla figura maschile si ricollega al senso di morte presente nell'opera di Millet. Nell'immaginario daliniano l'uovo è connesso al mito di Leda e il cigno. Nella leggenda, da un uovo partorito da Leda dopo aver giaciuto a poca distanza di tempo sia con il dio Zeus trasformato in cigno che con il marito, nasceranno i gemelli Castore e Polluce, uno semidio, l'altro umano. Da sempre il pittore accostava la figura di Leda alla moglie, come in *Leda Atomica* del 1947 (Tav. 10); Gala non era solo una compagna di vita, ma anche una madre, una donna che lo accudiva e lo aiutava a stare al mondo. Lui e Gala non pensarono mai ad avere un figlio e Dalì aveva dichiarato di essere stato per molto tempo impotente, mentre Gala era conosciuta come ninfomane. Vi era rappresentato molto del loro rapporto in questo telone, tanto quanto nell'opera di Wagner. L'uovo si riferiva invece al pittore nella doppia personalità di sé stesso e del fratello morto.

Un ulteriore senso di lutto è dato dal volto coperto della donna. Il telo, quasi un sudario che evoca la morte per amore di Cristo in croce, è collegato al velo azzurro della Vergine Maria, simbolo di elevazione al cielo. Il volto coperto di stoffa è ripreso da *Gli amanti* di Renè Magritte (Tav. 13), altro surrealista stimato da Dalì, che aveva rappresentato così due amanti nel momento del bacio. Questa complessità di ispirazioni e allusioni si intensifica se si pensa che la madre di Magritte era morta suicida gettandosi in un fiume con un telo sul volto: il tema di Isotta madre-moglie che con il proprio amore condanna a morte l'amato acquisisce così un valore ancora più forte.

---

<sup>119</sup> S. Dalì, *Il mito...*, cit., pagg. 108-113.

Nel 1945 Dalì riprese la figura dipinta in questo telone, insieme con la testa di fiore di tarassaco, durante l'ideazione del cartone animato *Destino*, un progetto a cui aveva partecipato con Walt Disney e che non riuscì a portare a termine.<sup>120</sup>

#### 5.4. *Mad Tristan: i costumi*

Le idee di Dalì per i costumi sono visibili in una serie di bozzetti. Interessante è il costume pensato per rappresentare la nave (Tavv. 6 e 7): un ballerino porta sulla parte superiore del dorso la struttura di una nave, consistente negli alberi e nelle vele bianche. La struttura limitava i movimenti del danzatore, le cui gambe soltanto erano libere e gli consentivano di ballare. Una foto ci mostra come le vele, nella scena in cui la moglie mente a Tristano dicendo di vederle nere, venissero coperte da un grande telo nero trasparente che dava all'insieme un senso di lutto; nella stessa foto si vede il ballerino che interpreta la nave danzare su un piedistallo, forse per trasmettere un senso di lontananza (Tav. 11). Il ballerino che impersonava uno spirito della morte portava un vestito di veli bianchi (Tav. 8), mentre un altro disegno mostra alcune ballerine vestite anch'esse con veli di tulle e con la testa ricoperta di fiori (Tav. 9): questi bozzetti erano stati creati inizialmente dal pittore per *Mysteria*, opera che avrebbe dovuto portare in scena con Massine al Ballet Russe, ma che non fu mai realizzata.<sup>121</sup>

In *Mad Tristan* la critica non comprese appieno la visione dell'artista, non ne colse le profonde considerazioni psicologiche né nello studio dei personaggi né nelle citazioni autobiografiche: il critico John Martin del «New York Times» lo definì un iconoclasta. Dalì invece era molto orgoglioso del proprio lavoro, riteneva fosse una delle sue opere migliori ed era convinto di aver offerto per la prima volta al pubblico mondiale un'interpretazione non mediocre dell'opera wagneriana. Wagner aveva riletto la storia di *Tristano e Isotta* alla luce della filosofia di Arthur Schopenhauer, per il quale occorre rassegnarsi all'impossibilità del desiderio e accettare la sofferenza che insegna a raggiungere la serenità in amore. Dalì nella sua interpretazione era stato tutto fuorché un iconoclasta, aveva capito l'opera nella sua interezza, pur contaminandola con le sue idee paranoico-critiche.

Per Grace Robert le scene erano oscure mentre i costumi interferivano con la coreografia di Massine; un altro critico, George Amberg, aveva definito il balletto un disastro, ma elogiava

---

<sup>120</sup> P. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.*, pag. 206.

<sup>121</sup> K. L. Spangenberg, *Op. cit.*, pag. 117.

l'opera come un capolavoro surrealista, primo nobile tentativo di uso immaginativo della scena illusionistica come medium creativo.<sup>122</sup>

*Mad Tristan* era realmente un capolavoro, l'analisi critica che Dalì fece dell'opera wagneriana era molto precisa e le sue scene ne rappresentavano l'essenza; anche i costumi non furono da meno, con la loro capacità di dar corpo a tutti i personaggi e a tutte le sfaccettature della storia.

## 5.5. *Mad Tristan* alla Biennale di Venezia

Nel 1950 *Mad Tristan* venne rappresentato anche al Festival internazionale di Musica Contemporanea alla Biennale di Venezia, presso il Teatro La Fenice, con l'orchestra diretta da Gustave Cloez. Il balletto ebbe quattro repliche e sul catalogo della Biennale fu presentato da Alberto Savinio che lo descrisse come l'unione in un lavoro coreografico di elementi giovanili e classici. Savinio nota la ricerca tecnica di De Cuevas, attenta a limitare la deformazione di movimenti, ritmi ed espressioni dovuta alla trasmissione della danza attraverso la cultura orale.<sup>123</sup> La realizzazione di un balletto o la messa in scena di uno spettacolo teatrale sono gestite oralmente e ciò determina un cambiamento consistente fra spettacolo e spettacolo, fra generazioni diverse, causando così anche un mutamento nel senso dei testi, limitato invece dalla trasmissione scritta. Secondo Savinio, De Cuevas ricercava le origini più pure del movimento, in uno studio filologico preciso. Scriveva Savinio: "A lui si deve la rivelazione in Europa di diversi tra i più bei balletti creati negli Stati Uniti d'America durante questi ultimi dieci anni".<sup>124</sup>

Sullo stesso catalogo Cesare Brandi espresse due commenti di estrema importanza per sottolineare il rapporto fra Arte e Scenografia:

Il suggerimento ambientale, infatti, né per un'opera né per un balletto, deve rappresentare un "illusionismo realistico" ma solo aiutare il concentrarsi della *sostanza conoscitiva* che l'immagine teatrale sviluppa. [...] La scenografia - intesa come scene e costumi - deve realizzare la figuratività dell'immagine teatrale, nel senso di costruire la *spazialità* propria di questa immagine.<sup>125</sup>

Nel Balletto la figuratività non consiste solo nelle indicazioni del fondale, delle quinte e dei costumi, ma nell'azione stessa che svolge la coreografia. Inoltre il corpo umano da quando *denaturalizzato* dal

---

<sup>122</sup> Ivi, pag. 117

<sup>123</sup> Alberto Savinio, *Senza Parole*, in *Festival internazionale di musica contemporanea*, Vol. XI-XX, 1948-1957, XIII Festival internazionale di musica contemporanea, IV autunno musicale veneziano, a cura di Emilia Zanetti, 1950, pag. 21.

<sup>124</sup> Ivi, pag.22.

<sup>125</sup> Ivi, pag. 95.

costume, manterrà una *conoscibilità* su cui accentueranno tutte le notazioni astratte, sia della scena che dei costumi. Ecco dunque la scenografia *astratta* al modo di una pittura o di una scultura.<sup>126</sup>

Lo studioso aveva ben presente la nuova concezione della scena: il teatro non era più uno spazio dove si trasporta una realtà, ma diventava un luogo nel quale portare la conoscenza cercando di darle una forma, da modellare e studiare di volta in volta nel modo più adatto a trasmetterla. L'opera d'arte a teatro non era un'immagine immobile, una semplice decorazione, ma un mezzo di ricerca tramite il quale esprimere i significati principali dello spettacolo, che prendeva forma nello spazio teatrale sia figurativamente attraverso il fondale dipinto, sia concretamente attraverso i costumi, animandosi e animando così la scena. In questa prospettiva lo spazio andava pensato sia come figurazione che come azione e al suo interno il corpo era un'entità astratta da controllare. Nelle scenografie di Dalì e nei suoi costumi, che occupavano la scena come vere e proprie sculture in movimento, il critico vedeva la realizzazione dell'opera di Wagner in tutti i suoi significati più oscuri e perversi.

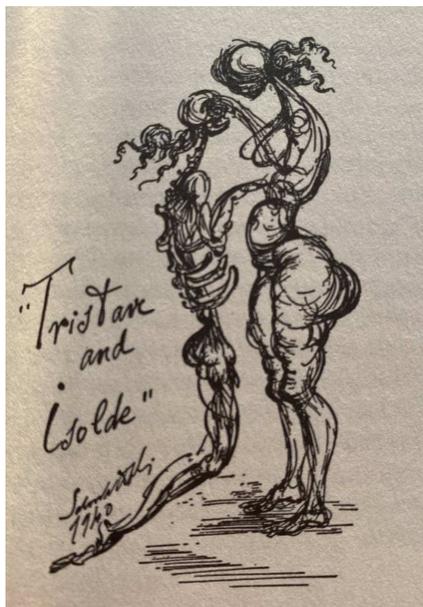
Ogni uomo, pensava Dalì, dorme prima dei momenti più cruciali della propria esistenza; lui, dormì prima degli spettacoli al Metropolitan Opera Theatre.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Ivi, pag. 96.

<sup>127</sup> S. Dalì, *50 segreti magici per dipingere*, Abscondita, Milano 2004, pag 35.

## Tavole



Tav. 1. Salvador Dalí, *Tristan and Isolde*, disegno, 1940 (da S. Dalí, *La mia vita segreta*, Abscondita, Milano, 2006).



Tav. 2. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, progetto per un fondale, 1944, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 3. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, progetto per un fondale, 1944, olio su tela (The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida).



Tav. 4. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, progetto per un fondale, 1944, olio su tela (Collezione privata).



Tav. 5. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, progetto per un fondale, 1944, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 6. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, progetto per un costume, 1944, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 7. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, progetto per un costume, 1944, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 8. Salvador Dalí, *Mad Tristan*, disegno preparatorio per gli Spiriti della morte, 1944 (<<https://my-poster.com/Tristan-Insane-costumes-for-the-Spirits-of-Death-1944-Dali>>,ultimo accesso 28 gennaio 2022).



Tav. 9. Salvador Dalí, disegno preparatorio per gli Spiriti della morte, 1944 (da Kristin L. Spangenberg, *The golden age of costume and set design for the Ballet Russe de Monte Carlo, 1938 to 1944*, Cincinnati Art Museum, 2002).



Tav. 10. Salvador Dalí, *Leda atomica*, 1947-'49, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 11. Alfredo Valente in *Mad Tristan*, foto di scena, 1944.



Tav. 12. Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*, 1880, olio su tela (Kunstmuseum, Basilea).



Tav. 13. Leonardo Da Vinci, *Vergine delle Rocce*, 1483 e 1486, olio su tela (da sinistra, prima e seconda versione, Musée du Louvre Parigi e National Gallery Londra).



Tav. 14. Jean-Francois Millet, *Angelus*, 1859-'59, olio su tela (Museo d'Orsay. Parigi).



*Tav. 15. Renè Magritte, Gli amanti, 1928, olio su tela (MOMA, New York).*

## 6. L'Opera. Il lavoro con Peter Brook per *Salomè*

### 6.1. *Salomè* di Richard Strauss

La storia di Salomè è una delle più conosciute delle Sacre Scritture: dopo aver danzato per lo zio Erode la giovane donna gli chiede, come ricompensa, la testa del profeta Giovanni Battista. La figura di Salomè con la testa del Battista su un piatto d'argento è tra i soggetti più rappresentati della storia dell'arte, dalla lastra di Donatello per la porta del Battistero di Firenze ai dipinti di Botticelli, Tiziano, Caravaggio, Gustave Moreau ed altri.

Nel 1891 lo scrittore irlandese Oscar Wilde s'ispirò alla storia di Salomè per la realizzazione di un dramma, un atto unico scritto in lingua francese dedicato all'attrice Sarah Bernhardt. La *Salomé* di Wilde venne rappresentata per la prima volta al Theatre de l'Oeuvre di Parigi l'11 febbraio 1896, tre anni dopo la pubblicazione del testo illustrato da Aubrey Beardsley.

Dalla traduzione tedesca della tragedia di Wilde, curata da Hedwig Lachmann, il musicista Richard Strauss ricavò il libretto per un'opera, componendone la musica a partire dal 1902. La prima rappresentazione della *Salomé* di Strauss ebbe luogo a Dresda il 9 dicembre 1905, con la direzione di Ernst von Schuch; in Italia l'opera andò in scena per la prima volta al Teatro Regio di Torino il 22 dicembre 1906, con la direzione dell'autore.

La trama del dramma di Wilde e dell'opera di Strauss è fedele al racconto biblico. Durante un banchetto allestito da Erode, il profeta Giovanni Battista, imprigionato in una cisterna, annuncia l'arrivo del Messia. Salomè, figlia adottiva di Erode nonché sua nipote, infastidita dalle continue attenzioni dello zio si allontana dal banchetto e, incuriosita dalla figura del Battista, ordina a due guardie di scarcerarlo; finalmente libero questi condanna i peccati di Erode e della moglie Erodiade, madre di Salomè. Affascinata, la ragazza lo vorrebbe baciare ma lui la respinge tornando nella cisterna. Erode propone a Salomé di danzare per lui, promettendole in cambio di esaudire qualsiasi suo desiderio; dopo la 'danza dei sette veli' Salomé chiede a Erode la testa del Battista su un piatto d'argento. Sebbene con riluttanza Erode acconsente e, dopo aver visto Salomé baciare la testa del profeta coperta di sangue, sdegnato la condanna a morte.

Affascinato da questa vicenda sanguinaria dallo sfondo orientaleggiante, nel 1949 il regista inglese Peter Brook decise di mettere in scena la *Salomé* di Strauss. All'epoca ventiquattrenne, Brook era direttore artistico del Covent Garden, il teatro d'opera di Londra e in questo ruolo si

era posto l'obbiettivo di ammodernare il vecchio palcoscenico operistico inglese, molto tradizionalista rispetto ad altri teatri europei. Esso faceva ancora ampio uso di scenari dipinti che per il regista

appartenevano all'era dell'illuminazione fioca delle luci della ribalta a gas o delle candele, che appiattiva l'attore al punto che lui e la scena dipinta diventavano una cosa sola [...] I grandi pionieri dell'arte scenografica, Adolphe Appia e Gordon Craig, lo sapevano in tempi precedenti la Prima guerra mondiale, ma ci volle un altro mezzo secolo affinché la loro influenza penetrasse i muri della Royal Opera House.<sup>128</sup>

Brook non completò il suo progetto di rinnovamento ma nel poco tempo in cui lavorò per il Covent Garden si battè per sostituire alle grandi tele dipinte "un mondo solido fatto di strutture reali"<sup>129</sup>. Nelle sue memorie racconta di esservi riuscito, anche se solo per pochi spettacoli, appunto fino al 1949, anno in cui proprio a causa dell'allestimento di *Salomé* fu licenziato. Scriveva:

Lo sconvolgimento che avevo portato alla Royal Opera House cominciava a mettere troppo a dura prova l'amministrazione, sempre ansiosa. Il mio allestimento di *Salomé* fu l'ultima goccia. Non mi ero proposto di stupire, ma avevo seguito un ragionamento lineare: se l'immagine sul palcoscenico è brutta o inadeguata, distrae dalla musica; se è coraggiosamente in sintonia, allora è possibile farsi rapire dalla musica.<sup>130</sup>

E la musica di *Salomé* era così, forte, impetuosa, carica di decadenza ed erotismo; per molti era sconvolgente e proprio per questo aveva bisogno di una scenografia straordinaria, fuori dal comune. Brook sapeva quale sarebbe stato lo scenografo perfetto per lo spettacolo: Salvador Dalì.

Nessun artista vivente sembrava meglio dotato di Salvador Dalì per questa realizzazione. Avevo visto diversi suoi schizzi per il balletto e chiaramente lui possedeva la libertà, la decadenza, l'ossessivo senso dell'erotismo, l'imprevedibile fantasia che avrebbero corrisposto esattamente a questo compito. Di fatto ciò che aveva inventato per la *Salomé* era davvero stupefacente, ma in palcoscenico ne veniva fuori soltanto una visione molto annacquata.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Peter Brook, *I fili del tempo, memorie di una vita*, traduzione Isabella Imperiali, Feltrinelli, Milano, 2001, pagg. 54-55.

<sup>129</sup> Ivi, pag. 59.

<sup>130</sup> Ivi, pag. 64.

<sup>131</sup> Ivi, pag. 65.

## 6.2. La collaborazione con Peter Brook

L'idea di rappresentare *Salomé* era venuta a Brook durante una visita a Parigi, dove a casa di una contessa aveva conosciuto Dalí e ascoltato l'opera di Strauss. L'incontro con il pittore aveva avuto un forte impatto sul giovane regista: "Mi convinsi rapidamente che sarebbe potuto diventare il più grande inventore di effetti e marchingegni scenografici dai tempi del *masque* barocco quando descrisse le sue idee per la realizzazione della scenografia."<sup>132</sup>

L'artista catalano non si era però rivelato la persona più accomodante con cui lavorare: poco dopo l'inizio della collaborazione con Brook era sparito, e non si era presentato nemmeno dopo le ripetute richieste di aiuto che questi gli aveva inviato da Londra. I numerosi telegrammi del regista, disperato di fronte alle minacce degli amministratori del teatro di affidare ad altri la direzione dello spettacolo, avevano ricevuto come unica risposta il suggerimento di cambiare qualche elemento con un rinoceronte. Le richieste del pittore, tra le quali appunto l'idea di portare in scena un rinoceronte alla morte di Salomé, avevano sbalordito il povero direttore del Covent Garden Karl Rankl. Non era la prima volta che Dalí si dileguava alla dimostrazione d'incompatibilità con un committente a suo dire irragionevole, basti ricordare la sua fuga da New York ai tempi di *Dream of Venus*. Ma ora, dopo il periodo newyorkese, la sua carriera era finalmente decollata e lui era diventato una figura d'importanza internazionale, al punto che la sua casa di Port Lligat era meta di pellegrinaggio per numerosi artisti; dovunque andasse era seguito da una corte di seguaci e dunque non aveva motivo di scendere a compromessi.<sup>133</sup>

Ogni aspetto dei progetti di Dalí per *Salomé* venne ridimensionato dai diversi settori della macchina operistica della Royal Opera House, che nella realizzazione di abiti ed elementi di scena trasformò costumi e architetture sconvolgenti nella loro 'brutta copia' moderata. Lo spettacolo, che si prefigurava come una grandiosa opera surrealista, fu minimizzato e si risolse tra i fischi del pubblico indignato; seppur firmata Dalí quella versione 'annacquata' dell'idea originale non bastò a salvare Peter Brook.

Come si presentava questa scenografia? Il palco era stato trasformato in un trittico, una decorazione simmetrica con prospettiva centrale: le due quinte laterali sembravano lastre di pietra sgretolata, rassomigliavano a un palazzo in rovina ed erano poste molto in avanti sul palco, nel cuore acustico del teatro (Tav. 3). Una lunga scalinata partiva dall'alto della quinta di destra per finire in un movimento circolare ai piedi della quinta di sinistra e conduceva a un

---

<sup>132</sup> Ivi, pag. 66.

<sup>133</sup> P. Fasanotti, R. Scorrane, *Op. cit.* pagg. 222-224.

pozzo posto perfettamente al centro del palco nella parte più avanzata. Da qui entrava Salomè, lateralmente, rompendo la tradizione canonica dell'opera di Strauss, in cui l'ingresso della protagonista avveniva frontalmente. Il fondale raffigurava un ingresso monumentale, una tenda orientale sormontata da enormi piume di pavone che dovevano aprirsi all'iniziare della danza; racchiuso dalla scala, il palco sembrava l'arena di un circo. L'area riservata ai protagonisti era leggermente sollevata in maniera da migliorare il forte suono dell'orchestra ed era abbastanza piccola da impedire il movimento dei cantanti: Brook voleva ridurre la componente ballettistica al minimo, e ci era riuscito anche grazie a costumi imponenti e all'uso di movimenti stilizzati (Tav. 2)<sup>134</sup>. Riteneva infatti che i cantanti dovessero essere solo cantanti, non cantanti-ballerini come l'opera richiedeva; non voleva costringerli in forme espressive che non conoscevano e credeva che la semplice allusione al movimento sarebbe stata sufficiente ad aumentare l'illusione suggerita dalla musica (Tav. 7).

La stilizzazione dell'azione serviva a rendere un'immagine precisa e a migliorare la resa acustica di artisti che erano cantanti, ballerini e attori di stampo tradizionale, amalgamando le loro *performances*.<sup>135</sup> Il risultato era uno spettacolo visivamente stimolante come la *Salomè* di Gustave Moreau, per il regista "un capolavoro con la testa circondata di spine dorate che fluttuano nell'aria", che grazie all'essenzializzazione perseguita da Brook perdeva ogni connotato scandaloso, perché "in tutta la pittura cristiana e orientale da duemila anni, i soggetti religiosi e mitici sono sempre trattati in maniera stilizzata".<sup>136</sup>

### 6.3. La regia di Peter Brook

Non era un caso che Brook si fosse ispirato a un'opera d'arte. All'inizio della carriera il suo interesse principale era rivolto alla creazione di immagini in movimento, *tableaux vivants*; il palcoscenico era per lui un mondo differente da tutto ciò che lo circondava, un universo d'illusioni in cui far penetrare lo spettatore.

L'arco di proscenio era come lo schermo di un cinema stereoscopico pieno di luci, musica ed effetti erano importanti quanto la recitazione, perché il mio unico desiderio era di evocare un mondo parallelo e più seducente<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> P. Brook, *Point de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris, 1992, pag. 247.

<sup>135</sup> Ivi, pag. 248.

<sup>136</sup> Ivi, pag. 247.

<sup>137</sup> P. Brook, *I fili...*, cit. pag. 46.

Trovare un'immagine cui ispirarsi era per Brook il punto di partenza su cui basare tutte le azioni della rappresentazione. Credeva che attori e pubblico dovessero rimanere separati e che il ruolo del regista fosse solo quello di unificare le componenti dello spettacolo in maniera da far comprendere la commedia allo spettatore, una "Costruzione" orientata a un' "Esposizione". Arriverà in seguito a capire che il vero obiettivo di un regista è la "Preparazione", seguita dalla "Realizzazione": un lavoro diretto con gli attori, fondato sul movimento, in cui l'azione crea la scena grazie al suo ritmo, in un processo di ricerca e lavoro con gli attori che porta alla nascita spontanea e naturale dello spettacolo.<sup>138</sup>

Al tempo della *Salomé* per il giovane Brook, affamato di successi e con il sogno di fare il regista cinematografico, questa strada era però ancora impensabile. Andare a teatro significava per lui entrare in una sala buia alla ricerca di un'evasione dalla realtà, un po' come andare al cinema. Solo più tardi Brook definirà la visione di teatro-evento, basata sulle relazioni tra le arti e tra pubblico e palcoscenico: «Se spettatore e attore avessero potuto trovarsi entrambi all'interno dello stesso campo di vita, sarebbe stato possibile fare un'esperienza di gran lunga più ricca»<sup>139</sup>. E fu proprio la collaborazione con Dalì ad aprire per lui una prospettiva di tal genere: dopo un soggiorno come ospite alla casa del pittore a Cadaques Brook ebbe modo di scoprire un libro intitolato *Essai sur la proportion* del principe Matila Ghika, un trattato di prospettiva, canoni di proporzione, matematica ed architettura, un testo che "risvegliava tutte le mie preoccupazioni più profonde"<sup>140</sup>.

Come Brook, anche Dalì ammirava Moreau, a proposito del quale aveva detto: "Fra gli allievi di Gustave Moreau, il migliore sarà sempre colui che insegnò loro".<sup>141</sup>

*Salomé* rimase un'opera straordinaria e quasi rivoluzionaria per il Covent Garden dell'epoca e, oltre a essere fischiata dal pubblico alla prima, suscitò anche un acceso dibattito tra i critici. La polemica si concentrava su due argomenti: l'intento trasgressivo e la perdita di realismo. Per quanto riguarda il primo, Brook affermava che se sconvolgere il pubblico fosse stato l'obiettivo dell'allestimento, allora "avrebbero potuto fare peggio".<sup>142</sup> Per la seconda la sua risposta fu più complessa: ogni opera teatrale aveva le proprie tradizioni, nel caso della *Salomé* di Strauss gli allestimenti improntati al realismo; essa aveva però anche una sua natura poetica, rintracciabile nella 'stranezza', nell'atmosfera irrealista carica di un pathos che

---

<sup>138</sup> Franco Quadri, *Peter Brook e il teatro necessario*, la Biennale di Venezia, grafiche Tonolo di Mirano, 1976, pag. 26.

<sup>139</sup> P. Brook, *I figli...*, cit., p. 45.

<sup>140</sup> Ivi, p. 68.

<sup>141</sup> S. Dalì, *I cornuti...*, op. cit. pag. 68.

<sup>142</sup> P. Brook, *Point...*, cit. pag. 249.

non poteva essere ignorato. Proprio questo pathos e questa 'stranezza' erano gli elementi sui quali il regista aveva deciso di agire, lasciando gli allestimenti tradizionali ai testi di autori realisti.<sup>143</sup> Aveva cercato di rendere evidente ciò che non era visibile, questo era per lui l'obbiettivo del Teatro Sacro, di cui l'opera e il balletto erano parte. Per Brook il Teatro Sacro era un teatro d'evasione, ma anche del "Momento", la cui origine si può ricercare nei rituali religiosi antichi. Riteneva che quest'anima rituale del teatro, propria per esempio del teatro greco, fosse andata perduta; azioni che prima erano cariche di significato erano svanite nel tempo: l'opera era divenuta una serata di gala e non un'occasione di raccoglimento. Impossibile ricreare l'essenza del rituale; si poteva però provare a dar vita a nuovi riti, per restituire almeno in parte quel senso del sacro. Il caso di *Salomé* fu emblematico, perché forse proprio la reazione scandalizzata di pubblico e critica andava letta come un indice di successo: cercare di ricreare un'atmosfera sacrale nel dopoguerra poteva equivalere a tentare di recuperare la memoria di una grazia perduta.<sup>144</sup> Ed era proprio ciò che Brook intendeva fare, restituire significato al testo e alla musica di Strauss senza cadere nel vuoto di una tradizione scenica ormai obsoleta, i cui valori erano scomparsi con i cambiamenti storici dell'inizio del Novecento. Brook aveva tentato di cogliere questi significati, di indagare l'opera nel suo profondo valore religioso per riportarne in vita il senso con l'aiuto di una recitazione attenta e di una scenografia fortemente simbolica.

Sul palcoscenico le due quinte dipinte rendevano perfettamente la decadenza di quella che avrebbe dovuto essere una prigione, mentre la finta tenda con le piume di pavone suggeriva lo sfarzo della casa di Erode.

#### 6.4. La simbologia di Dalì

Alcuni meravigliosi bozzetti mostrano le idee di Dalì per gli oggetti di scena: un trono a forma di melagrana (Tav. 1) che, come testimoniano alcune fotografie, fu effettivamente realizzato (Tav. 5). Originaria del Medioriente, la melagrana è un frutto dai diversi significati. Nella simbologia ebraica è simbolo di correttezza perché i suoi 613 semi corrispondono all'insieme dei precetti religiosi che un buon ebreo deve seguire: 365 divieti e 248 obblighi. Per la cultura cristiana invece la melagrana è un'anticipazione della passione di Cristo ed è spesso raffigurata in mano a Gesù bambino.

---

<sup>143</sup> Ivi, pag. 246.

<sup>144</sup> P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano, 1968, pagg. 53-57.

La simbologia a cui Dalì si riferiva con l'inserimento del frutto in questo contesto è legata al suo significato nella cultura dell'antica Grecia: fertilità, simboleggiata dai numerosi chicchi, ma anche un amore non corrisposto, arido e sanguinario. Un amore ossessivo come quello che Ade, il dio degli inferi, prova per Persefone, divinità delle stagioni. Nel mito Ade rapisce Persefone per farla sua sposa, creando un'enorme crepa nel terreno per darle accesso all'oltretomba, uno squarcio che ricorda quello nella buccia del frutto al momento della maturazione. Figlia di Zeus, fratello di Ade, Persefone è dunque sua nipote e il rapporto amoroso tra i due rimanda a quello di Erode e Salomè, una passione non corrisposta e in questo caso mai consumata che si conclude con la morte della stessa Salomè.

Dalì non si allontana dalla tradizione iconografica della figura di Salomè: i disegni mostrano per esempio la scelta di mantenere l'immagine sanguinolenta della testa del Battista su un piatto d'argento. In essi si vede uno studio attento intorno alla figura della donna, sulla sua posa e sul suo costume. Salomè si presenta con lunghi capelli rossi, simili allo scorrere del sangue sul piatto dove è posata la testa mozzata dell'uomo. Il suo costume è creato con veli trasparenti, legati al corpo da ornamenti a forma di mani, ed è arricchito da una lunga collana di grandi perle (Tav. 4). Questo costume sembra anticipare i progetti per una serie di gioielli che Dalì realizzò a partire dal 1941 su suggerimento della moglie, come delle mani-foglia in oro e pietre preziose (Tav. 8).

Le foto che documentano lo spettacolo lasciano intuire come queste idee siano state "annacquate", per usare il termine scelto da Brook. Salomè indossava un reggiseno all'orientale creato con perline e una lunga gonna da gitana, un velo le copriva le spalle e solo in alcune parti dell'opera veniva tolto (Tav. 6). La carica erotica dei disegni di Dalì venne meno, anche se dalle foto si può intuire la magnificenza di questo spettacolo. Dalì sperava che il suo lavoro gli fruttasse fondi illimitati per una lunga collaborazione con uno dei migliori teatri londinesi, in cui avrebbe voluto portare sul palco, per la prima volta nella storia, un vero transatlantico. Il rapporto con il Covent Garden si risolse però in continue incomprensioni<sup>145</sup> e questo spettacolo fu l'ultimo del programma d'innovazione avviato da Peter Brook per il teatro inglese che, come molti teatri d'opera, era rimasto legato a una tradizione consolidata, che rende più facile gestire la complessità degli allestimenti operistici.

---

<sup>145</sup> Peter Brook, *I figli...*, cit. pag. 67.

## 6.5. Il rinnovamento dei palcoscenici operistici europei

L'aria di rinnovamento portata da balletto e teatro di prosa accese il dibattito anche sui palcoscenici operistici europei. Un primo esempio d'innovazione si registrò con l'ampliamento del repertorio attraverso l'utilizzo di lavori considerati di minore importanza e con la scelta di usare la lingua originale di ogni opera per favorire una migliore collaborazione a livello internazionale. A Berlino Walter Felsenstein fu il primo regista a muoversi in tal senso mettendo in scena anche opere contemporanee.<sup>146</sup> Altra figura importante in questo panorama fu Wieland Wagner, nipote del compositore, che dopo la Seconda Guerra Mondiale rinnovò completamente il teatro di Bayreuth, con l'intenzione di distanziarsi il più possibile dal fasto dell'estetica nazista. Wieland rivalutò le proposte elaborate da Appia per l'opera wagneriana e diresse le proprie scelte scenografiche verso giochi architettonici e volumetrici precisi, ponendo particolare attenzione all'illuminazione.<sup>147</sup>

Dai teatri berlinesi l'innovazione della scena operistica raggiunse il resto d'Europa. In Italia, dalle opere dirette da Arturo Toscanini alla Scala agli interventi di registi come il giovane Giorgio Strehler o Luchino Visconti, fino agli allestimenti del Maggio Musicale Fiorentino, questo rinnovamento si fece particolarmente evidente.<sup>148</sup> La scena, prima gestita dal direttore di scena, lasciò sempre più spazio a scenografi e registi creando scambi anche a livello internazionale, come quello fra il Teatro della Scala e il Covent Garden negli anni Cinquanta.<sup>149</sup> Peter Brook lavorò al Covent Garden solo per quattro spettacoli: *Boris Godunov*, *La Bohème*, *Le nozze di Figaro* e *Salomè*, allineandosi perfettamente a questa prospettiva di cambiamento. *Salomè* ebbe un impatto talmente forte sul pubblico inglese e sui professionisti del teatro della Gran Bretagna da influenzare per lungo tempo il lavoro degli scenografi, come nel caso di John Piper e Leslie Hurry, che nel loro lavoro per il Covent Garden si inserirono sulla scia di Dalì, almeno fino a quando alle suggestioni surrealiste non si sostituì l'influenza della poetica di Visconti e Franco Zeffirelli.<sup>150</sup> Peter Brook tornerà a lavorare per il Covent Garden solo negli anni Ottanta, con *La tragedia di Carmen*, un'opera completamente diversa dalle sue precedenti rappresentazioni, priva di ogni reminiscenza pittoresca e folkloristica.

---

<sup>146</sup> Giovanni Lista, *La scène moderne, encyclopedie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle*, Carré, Parigi, 1997, pag.101.

<sup>147</sup> Ivi, pag. 102.

<sup>148</sup> Ivi, pag. 106.

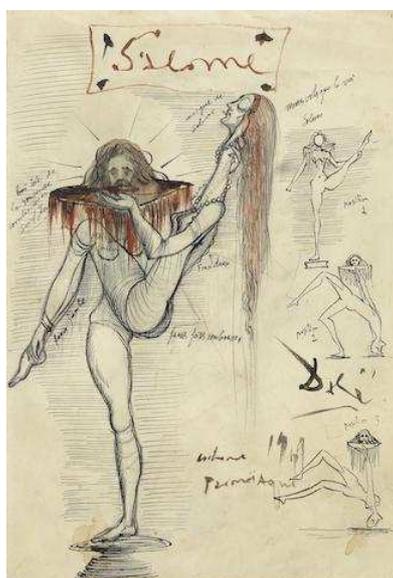
<sup>149</sup> Ivi, pag. 104.

<sup>150</sup> Ivi, pag. 125.

## Tavole



Tav. 1. Salvador Dalí, *Salomé*, bozzetto per gli oggetti di scena, 1949, acquerello (Collezione privata).



Tav. 2. Salvador Dalí, *Salomé*, bozzetto per il costume della protagonista, 1949, matita e acquerello (Collezione privata).



*Tav. 3. Salomé, realizzazione delle scene disegnate da Salvador Dalí per l'allestimento del Covent Garden, Londra, 1949 (Roger Wood Photographic Collection, Royal Opera House, Londra).*



*Tav. 4. Salomé, Salomé danza per Erode, allestimento del Covent Garden, Londra, 1949 (Roger Wood Photographic Collection, Royal Opera House, Londra).*



*Tav. 5. Salomé, Foto di scena dell'allestimento del Covent Garden, Londra, 1949, foto Chris Ware (Getty Images).*



*Tav. 6. Salomé, Salomé con la testa del Battista, allestimento del Covent Garden, Londra, 1949 (Roger Wood Photographic Collection, Royal Opera House, Londra).*



*Tav. 7. Salomé, Foto di scena dell'allestimento del Covent Garden, Londra, 1949 (Roger Wood Photographic Collection, Royal Opera House, Londra).*



*Tav. 8. Salvador Dali, gioielli creati per Elsa Schiaparelli, «Vogue», 1959.*

## 7. *As you like it*, la collaborazione con Luchino Visconti fra Realismo e Surrealismo

### 7.1. Luchino Visconti

Dopo il discusso allestimento della *Salomé* di Richard Strauss con la regia di Peter Brook, nel 1948 Dalì si cimentò con il suo primo spettacolo di prosa, *Rosalinda o As you like it* (*Come vi piace*) di William Shakespeare. Per il suo debutto come scenografo professionista nella prosa Dalì dovette aspettare un viaggio in Italia e l'incontro con uno dei più grandi registi italiani di cinema e teatro: Luchino Visconti. L'unico tentativo dell'artista catalano in questo campo risale infatti a oltre venti anni prima, con la messa in scena di *Mariana Pineda*, il dramma del suo amico Federico Garcia Lorca.

Prima di analizzare i progetti di Dalì per lo spettacolo di Visconti è utile soffermarsi brevemente sulla figura del regista. Nato nel 1906 a Milano, Visconti proveniva da una famiglia aristocratica: il nonno era stato tra i fondatori della Società anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala insieme ad Arrigo Boito e Arturo Toscanini e il padre Giuseppe aveva ottenuto il titolo di duca di Modrone. Oltre a Luchino, il quartogenito, Giuseppe e sua moglie Carla Erba avevano altri sei figli, tutti rigidamente istruiti alla letteratura, all'arte, al teatro e alla musica. Casa Visconti era un vero e proprio circolo intellettuale dell'aristocrazia milanese e nel piccolo teatro privato ricavato all'interno del palazzo di famiglia si tenevano concerti e rappresentazioni teatrali ai quali gli stessi ragazzi prendevano parte.<sup>151</sup>

All'epoca della messa in scena di *As you like it* Visconti era un regista già affermato, soprattutto nel cinema, al quale si era accostato sin dagli anni Trenta, quando a Parigi frequentava l'ambiente degli intellettuali dove era stato introdotto dalla cognata Nicoletta Arrivabene. A Parigi Visconti aveva conosciuto i coniugi Marie-Laure e Charles Vicomte de Noailles, finanziatori di film d'avanguardia come *L'age d'or* di Luis Buñuel e Salvador Dalì, *Le mystere du chateau de des* di Man Ray e *Le sang d'un poete* di Jean Cocteau; sempre a Parigi aveva incontrato il conte di Beaumont, uno dei mecenati di Dalì, Marlene Dietrich, Bertold Brecht e Coco Chanel, con la quale aveva stretto una duratura amicizia.

---

<sup>151</sup> Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino, 2006, pagg. 1-5.

In questo ambiente aperto Visconti maturò anche professionalmente, riuscendo a diventare aiuto-regista di Jean Renoir per *Une partie de campagne* nel 1936. Grazie a Renoir Visconti si avvicinò a un vero set cinematografico, imparando ad approcciarsi al lavoro degli attori; da Renoir mutuò anche quella visione attenta sulla realtà che nel cinema italiano del Dopoguerra avrebbe portato al Neorealismo. Fu proprio durante la collaborazione a *Une partie de campagne*, inoltre, che Visconti entrò in contatto con il comunismo.

Dopo la partecipazione non accreditata a *Tosca* di Carl Koch, girato tra il 1939 e il 1941, la prima esperienza registica di Visconti in Italia è del 1942, con *Ossessione*, il film che lo identificò apertamente come comunista. Pur non essendosi mai dichiarato antifascista, dal 1940, anno dell'entrata in guerra dell'Italia, in seguito all'incontro con Giuseppe De Santis Visconti si era legato alla rivista «Cinema», allora diretta dal figlio del duce Vittorio Mussolini. Nella cerchia di «Cinema» Visconti aveva conosciuto intellettuali come Mario Alicata e Gianni Puccini, che insieme a De Santis furono i suoi più stretti collaboratori nel periodo della guerra.<sup>152</sup> Con loro scrisse diverse sceneggiature, concentrandosi sull'opera di autori veristi come Giovanni Verga: il gruppo curò un adattamento de *I Malavoglia* la cui produzione fu rifiutata dalle autorità fasciste.

Nel 1942 il Ministero della Cultura Popolare autorizzò invece la produzione della sceneggiatura ispirata al romanzo di James Cain *Il postino suona sempre due volte*, trasformato in *Ossessione*. Il film fu presentato a Roma nella primavera del 1943 alla presenza del duce, ma solo l'anno successivo venne proiettato a Milano, sotto l'occupazione tedesca. Qui *Ossessione* restò nelle sale poche sere: tolte dalla circolazione dalle autorità politiche e religiose, le copie del film furono distrutte dal regime di Salò. *Ossessione* tornò a circolare solo dopo la fine della guerra, grazie a una copia nascosta e messa in salvo dallo stesso Visconti.

Dopo il 25 luglio 1943 il regista aveva preso pubblicamente posizione contro il fascismo, cercando di raggiungere il Sud Italia. Arrestato a Roma dalla polizia speciale di Pietro Koch, Visconti fu rinchiuso per diversi giorni alla pensione Jaccarino, dove la polizia speciale aveva il suo quartier generale e dove fu testimone di numerose torture per essere poi trasferito all'ospedale San Gregorio, dal quale uscì all'arrivo degli Alleati<sup>153</sup>.

Dall'immediato dopoguerra il regista cominciò a dedicarsi al teatro professionale, incoraggiato dal produttore Riccardo Gualino, che nel 1945 gli propose la regia di *Parenti*

---

<sup>152</sup> Ivi, pagg. 75-86.

<sup>153</sup> Sergio Romano, *Luchino Visconti nel 1944, il carcere e la cinepresa*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 2010 <[https://www.corriere.it/lettere-al-corriere/10\\_Dicembre\\_12/LUCHINO-VISCONTI-NEL-1944-IL-CARCERE-E-LA-CINEPRESA\\_54639ece-05cb-11e0-be41-00144f02aabc.shtml](https://www.corriere.it/lettere-al-corriere/10_Dicembre_12/LUCHINO-VISCONTI-NEL-1944-IL-CARCERE-E-LA-CINEPRESA_54639ece-05cb-11e0-be41-00144f02aabc.shtml)> (ultimo accesso: 27 gennaio 2022).

*terribili* di Jean Cocteau. Trattato con un realismo quasi maniacale, l'allestimento superava le messe in scena di stampo naturalista che il pubblico italiano era abituato a vedere e suscitò una lunga polemica con il regista e critico Anton Giulio Bragaglia che, fautore del Teatro per il Teatro, guardava alla scena come ad un fatto prevalentemente spettacolare.

Il successo di pubblico di *Parenti terribili* aprì a Visconti il mondo teatrale italiano, senza però distrarlo dal cinema: sempre nel 1945 girò un documentario sulla Resistenza per il Partito Comunista Italiano e nel 1947 riuscì finalmente a produrre la sua personale interpretazione dei *Malavoglia* di Verga ovvero *La Terra Trema*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, che uscì nelle sale solo dopo un'attenta revisione da parte della censura. Destò particolare interesse la scelta di ingaggiare come attori dei pescatori siciliani, protagonisti di un film-documentario sulla vita della regione, ambientato nei luoghi verghiani per eccellenza come Aci Trezza.

La rigorosa veridicità alla base della visione viscontiana andava oltre il realismo. Agli interpreti il regista chiedeva vere e proprie movenze quotidiane, non accontentandosi di gesti che "sembrassero naturali".<sup>154</sup> Il realismo di Visconti era critico, volto a innescare un dibattito politico-sociale; la sceneggiatura di un film doveva riprodurre la realtà sotto ogni aspetto, in modo da coinvolgere il pubblico e metterlo nelle condizioni di giudicare non solo il senso del testo, ma anche la realtà contemporanea, che con la sua opera il regista intendeva analizzare. Nella sua ricerca di autenticità il regista si occupava spesso in prima persona della scenografia: è nota la sua attenzione maniacale alla coerenza storica, perseguita anche grazie a una notevole competenza nel campo dell'antiquariato.<sup>155</sup> La viscontiana cura del dettaglio divenne proverbiale: per *La Terra trema* il regista tenne addirittura tre libri di regia, annotando ogni minimo dettaglio della produzione.

In linea con la sua poetica cinematografica, Visconti cercò di fare anche del teatro un luogo di dibattito sociale e per ribadire il distacco dal teatro borghese e produrre allestimenti rivolti al vasto pubblico fondò nel 1946 la Compagnia Italiana di Prosa, con sede presso il Teatro Eliseo di Roma, che debuttò nello stesso anno con un adattamento scenico di *Delitto e Castigo* di Dostoijevsky a cura di Gaston Baty, con scene di Mario Chiari.<sup>156</sup>

Visconti incarnava perfettamente la nuova figura del regista, così come si era diffusa in Europa a partire dall'inizio del Novecento: una personalità creativa che lavorava sul testo in

---

<sup>154</sup> G. Rondolino, *Op. cit.*, pagg. 105-106.

<sup>155</sup> Ivi, pagg. 165-171.

<sup>156</sup> Ivi, pagg. 185-189.

maniera integrale, affiancandosi allo scenografo e concentrando in sé anche il ruolo in passato attribuito al direttore dell'allestimento scenico.<sup>157</sup> Ora era il regista la mente creativa dello spettacolo; lo scenografo, pur offrendo il proprio contributo artistico, doveva seguire le indicazioni del regista e dar forma alla sua visione d'insieme, a volte anche modificando il proprio progetto durante le prove con gli attori.

## 7.2. *As you like it*: lo spettacolo

Con la Compagnia Italiana di Prosa Visconti allestì nel 1948 una celebre edizione di *As you like it* (*Rosalinda o Come vi piace*) di William Shakespeare, affidandone scene e costumi a Salvador Dalì. Come ricorda lo stesso Visconti nell'introduzione al programma di sala i due si erano incontrati a Roma, dove Dalì si era recato a studiare il Bramante: entrambi amici di Coco Chanel avevano anche frequentato lo stesso ambiente parigino, seppure in tempi diversi.

Da molto tempo avevo in mente una vacanza, un riposo, quale solo in Shakespeare è dato trovare, e pensavo a *Come vi piace*. Uno spettacolo senza problemi, un gioco, un divertimento in musica che evochi pensieri sereni. Uno spettacolo, nelle mie intenzioni, senza scandali e tranelli salvo quello di una breve tregua. Da concederci, il pubblico ed io, per il nostro reciproco piacere. Poi è venuto Dalì. L'ho incontrato a Roma, mentre studiava il Bramante, e io cercavo uno scenografo bizzarro, un mago. Ha accettato con entusiasmo; per un mese si è immerso nella costruzione della sua foresta «gèométrique» negli alberi «raphaelesque», fra pastori, cortigiani, pecore e melograni «atomiques». È il debutto scenografico di Dalì nella prosa e sono lieto che sia avvenuto in Italia. Questo rientra nel nostro proposito di riportare il teatro italiano a un livello internazionale. Quanto a Shakespeare, è vero che, come dicono gli amanti del fattaccio, in questa commedia non succede niente. Ma non credo che lo spettatore vorrà sottrarsi al sorridente invito a fuggire, con Rosalinda, Celia, il duca e il suo seguito, nella miracolosa foresta che salva l'anima. Dove la gente vive di caccia, di amore e di canzoni. Io ho cercato di ricostruire questa età dell'oro. Naturalmente, come la vedo io. Mi sono tenuto cioè, fedele a una mia immagine della felicità. Ognuno è invitato a cogliervi, se la intravede, la propria. Come l'ho svolto io, il tema di Shakespeare, lo spettatore lo vedrà sulla scena; il lettore ne avrà un'idea da queste pagine. Sarei veramente un burattino poco furbo se svelassi il gioco delle luci, l'armatura delle scene, se componessi la macchina delle illusioni. Guasterei la festa. Che vorrei piacesse a tutti come piace a me.<sup>158</sup>

Lo spettacolo andò in scena al Teatro Eliseo di Roma il 26 novembre 1948. Con *As you like it* Visconti inaugurava una nuova stagione della propria carriera, un periodo di sperimentazione caratterizzato da una ricerca formale più fantasiosa e creativa, che negli anni successivi darà vita ai celebri spettacoli per il Maggio Musicale Fiorentino.

---

<sup>157</sup> F. Mancini, *Op. cit.*, pag. 42.

<sup>158</sup> William Shakespeare, *Come vi piace*, edizione a cura della Compagnia Italiana di Prosa, collezione dell'Obelisco, a cura di Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma, 1948, pag. 7. La copia consultata è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

La scenografia e i costumi daliniani rispecchiavano la giocosità delle intenzioni del regista, come appare da queste parole di Salvador Dalì:

Bonjour! “Come vi piace” mi piace moltissimo perché sta a rappresentare l’opera più tipicamente anti-esistenzialista, l’archetipo del modo di esistere immediato, biologicamente gaio e divino, opposto all’effimera teoria, oggi in voga, di un sordido masochismo debussiano. Eccovi, anche nel caso che non vi piaccia affatto, una precisione geometrica e addirittura aerea: questa commedia fonde la biologia dell’aria all’allegrezza atomica. Un’aura shakasperiana, un’aura elisa secondo il gusto di Lucrezio, è stavolta la vera protagonista dello spazio teatrale. Le mie scene si ispirano ad un mimetismo autunnale, ammoniacale, sterilizzatissimo: i miei costumi sono morfologici, e, per meglio servire i miei spettatori, anche profetici. Non si tratta, infatti, di abiti semplicemente settecenteschi, ma di abiti che furono sul punto di realizzarsi, di prender consistenza. Abiti che minacciarono di divenir tali, abiti che, fra dieci anni, porteremo, pressappoco, tutti. Existensialisme, Bunnit!<sup>159</sup>

Molti i punti in comune tra il pensiero di Visconti e quello di Dalì. Il pittore parlava di “modo di esistere biologicamente gaio e divino”, indicava la scelta di creare un’atmosfera di “mimetismo autunnale” e, come il regista, apprezzava molto il testo shakespeariano; entrambi si auguravano poi che lo spettacolo piacesse anche al pubblico. A proposito della scenografia, sulla rivista «Rinascita» Visconti aveva scritto di aver voluto ambientare il testo nel Settecento perché si tratta di un’opera senza tempo. Il suo Settecento era un’epoca “non storica ma immaginaria”, un secolo più “libero, romanzesco, immaginario e gradevole” che Dalì aveva reso “autunnale, pieno di colore, allegria, melanconia”.<sup>160</sup> Le foto dell’epoca (Tav. 8) documentano un gioco di luci colorate e ombre, l’uso attento e preciso dell’illuminazione che Dalì aveva studiato in modo da definire la crescita drammatica dell’azione, anche indicando come far meglio risaltare i costumi in scena (Tav. 1).

La sintonia tra Visconti e Dalì si doveva a un’attenta lettura del testo condotta insieme, una collaborazione affiatata che molti ritennero alquanto inconsueta. Su «Il Tempo» Silvio D’Amico aveva scritto dello spettacolo rilevando uno sfarzo sconosciuto al teatro italiano, con costumi barocchi di gusto novecentista e “scene via via mutevoli per effetto di trasparenza, ispirate alle fonti più varie, dall’esilità filiforme delle ‘grottesche’ cinquecentesche”.<sup>161</sup> Se nei bozzetti di Dalì si leggono l’evoluzione della scena e l’atmosfera crepuscolare e autunnale concordate con Visconti (Tav. 2), essi non mostrano l’esilità filiforme delle grottesche descritte da D’Amico; esprimono anzi la scelta di una plasticità architettonica molto precisa (Tav. 3). Ciò consente di seguire lo sviluppo delle idee del pittore, che solo in un secondo momento si era diretto verso la forma grafica descritta dal critico, concentrando la sua

---

<sup>159</sup> Ivi, pag. 3.

<sup>160</sup> G. Rondolino, *Op. cit.*, pag. 243.

<sup>161</sup> Caterina d’Amico de Carvalho e Renzo Renzi, *Luchino Visconti, il mio teatro 1936-1953*, Cappelli editore, Bologna, 1979, pag. 128.

attenzione su effetti luministici di trasparenza delle scene. Immutata nella realizzazione della scena rimase l'architettura classica del fondale dipinto, un edificio scomposto con una sfera/melagrana al centro, fuoco della prospettiva, sormontato da una serie di ballerini stilizzati. Furono proprio questi ballerini, resi con una sottile linea nera come gli alberi della foresta disegnati tutt'intorno, a suggerire l'esilità descritta da D'Amico. L'edificio classico ricordava opere come *Dematerializzazione vicino al naso di Nerone* del 1947 (Tav. 9) e *La Madonna di Port Lligat* del 1949 (Tav. 10), un'architettura legata a vari ragionamenti d'ispirazione scientifica. Dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, Dalì a più riprese s'ispirò all'energia nucleare, creando opere con oggetti e architetture scomposte o scisse in due parti; nel fondale per *As you like it* applicò quella che per lui era l'idea della scissione dell'atomo all'architettura classica e rinascimentale. La melagrana si può ricollegare in questa occasione alla genesi del quadro su Nerone sopra citato: Dalì aveva scritto che mangiando alcuni chicchi di melagrana aveva iniziato ad apprezzare veramente l'architettura antica basata sulla biologia dei numeri e aveva così ideato *Dematerializzazione vicino al naso di Nerone*.<sup>162</sup>

I cambi di scena di *As you like it* sono riportati nel programma di sala e appaiono tecnicamente molto semplici: si trattava di fondali dipinti posti in successione come strati in trasparenza. Nel Primo Atto un grande telone rappresentava il muro di confine fra l'orto del giardino di Oliviero e un paesaggio agreste, visibile da un'apertura centrale, coprendo il resto della scena e costringendo gli attori a recitare in proscenio; dall'alto del telone si intravedeva il palazzo del fratello usurpatore.<sup>163</sup> Nel Secondo Atto il telo veniva tolto, mostrando un grande patio al fondo del quale una struttura architettonica scomposta era fiancheggiata da due enormi elefanti con gambe filiformi, sormontati da un obelisco. Due archi laterali lasciavano intuire la grandezza del palazzo, racchiudendo la corte dell'edificio di Oliviero, simile a una Reggia-Teatro, e fungendo da entrate laterali della scena.<sup>164</sup> Nel Terzo Atto, che si svolge alla corte del Duca esiliato, il palazzo era sostituito da arbusti e rocce a simulare delle grotte; al posto dei due elefanti vi era una foresta e l'edificio centrale veniva semplificato fino a sembrare una struttura aerea. Franco Zeffirelli, presente a una recita, descrisse il Duca mentre si sedeva su animali impagliati mobili, che si animavano producendo anche dei suoni.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> M. Aguer e L. Mattarella, *Op. cit.*, pag. 166.

<sup>163</sup> Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti, dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Bulzoni, Roma, 2010, pag. 205.

<sup>164</sup> *Ivi*, pag. 207.

<sup>165</sup> *Ib.*

Gli elefanti sono elementi ricorrenti nell'iconografia daliniana, ispirati al monumento di Bernini nella Piazza di Santa Maria della Minerva a Roma, un elefante che sostiene un obelisco egizio, che Dalì aveva visto per la prima volta nel 1938, cogliendo immediatamente i significati attribuiti dai romani all'animale, ovvero vittoria e immortalità. L'elefante con gambe filiformi riprende l'elefante-ragno dipinto da Hieronymus Bosch nel *Trittico del giardino delle delizie terrene*,<sup>166</sup> opera conservata al Museo del Prado che Dalì conosceva sin dagli studi giovanili, e che lo aveva affascinato a tal punto da fare di Bosch uno dei propri artisti di riferimento.

Per quanto riguarda i costumi l'ispirazione di Dalì è principalmente barocca. A indurre D'Amico a definirli di "gusto novecentista" fu molto probabilmente l'interpretazione surrealista del tipico costume settecentesco. L'abito di Rosalinda indossato da Rina Morelli (Tav.4) era di un colore rosso vermiglio, quasi si confondeva con la luce crepuscolare creata dalla scenografia ed era arricchito sulla gonna da inserti di ricami dorati a ricordare la forma di un sole. Molto più elaborato era l'abito di Celia (Tav. 5), interpretata da Vivi Gioi, che ricordava una grande nuvola al crepuscolo, per la quale Dalì aveva usato una tavolozza di colori arcobaleno molto simile a quella della *Madonna di Port Lligat*, dipinta nel 1949 dopo l'avvicinamento al Cattolicesimo e ispirata alla *Pala di Brera* di Piero della Francesca. Orlando, interpretato da Vittorio Gassman, era invece avvolto da un manto blu che quasi celava il viso (Tav.6) ed esprimeva assai bene il personaggio, la psicologia di un uomo oppresso che si nasconde. Il personaggio di Vaneur, simile a una mitica figura araldica, portava un copricapo di rami e foglie, una calzamaglia bianca coperta da una camicia con ampie maniche di vari colori, sul petto un ricamo verde disposto a raggiera, sul cavallo una testa di cervo con le corna e un gonnellino arancione, ai piedi stivali colorati (Tav. 7).

Visconti aveva scritto a proposito del lavoro di Dalì:

Per questo ho chiamato a fare le scene e i costumi del mio spettacolo un artista come Dalì, variamente discusso, ma che certamente possiede, e lo ha provato proprio con *Rosalinda*, il dono di «far scena», di «fare quadro» e insieme di valersi di tutte le possibilità offerte dalla teatralità del suo estro. Perciò coloro che trovano a ridere sul nome di Dalì, sul carattere della messainscena, sul costo dello spettacolo eccetera sono gente che odia il teatro, e si disinteressa dei nostri sforzi per la rinascita della scena di prosa<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> M. Aguer e L. Mattarella, *Op. cit.*, pag. 158.

<sup>167</sup> C. de Carvalho e R. Renzi, *Op. cit.*, pag. 136.

### 7.3. *As you like it*: l'accoglienza della critica

La collaborazione tra Dalì e Visconti non fu ben accolta dalla critica, che si fermò forse all'accostamento, certo inconsueto, dei concetti di Realismo e Surrealismo. Come scrisse Irene Brin sul programma di sala, l'incontro tra i due fu invece "felicissimo", uno dei pochi casi in cui Salvador Dalì aveva ottenuto totale libertà.<sup>168</sup>

Su «La Repubblica d'Italia» un articolo di Giovanni Calendoli sembrava riassumere tutte le critiche verso lo spettacolo: "Visconti ha voluto divertirsi sulle orme dell'itinerario shakespeariano: l'infedeltà del regista sta nell'infedeltà dell'autore alla propria natura espressa nella scenografia di Dalì".<sup>169</sup> Queste scene erano per Calendoli generate da

un'immaginazione onirica, dove il convenzionalismo leggiadro e impenitente dell'epoca diviene un fantasioso e talvolta magico geroglifico. Di un sapore vagamente settecentesco è la stessa recitazione di tutti i personaggi, leziosa, manierata, scorporata dal peso di sentimenti che ogni parola porta con sé.<sup>170</sup>

La mancata adesione alla predominante visione del teatro shakespeariano e la recitazione erano i due punti sui quali si concentravano quasi tutte le recensioni. Continuava Calendoli:

Il teatro deve ferire e suscitare, sia pure con il riso, l'angoscia di una partecipazione necessaria. Uno spettacolo, come quello creato da Luchino Visconti con la commedia shakespeariana, lascia senza risposta questa riserva fondamentale.<sup>171</sup>

Il critico stigmatizzava la mancanza di fedeltà di Visconti alle tradizionali messe in scena delle opere di Shakespeare, che sino a quel momento prevedevano scenografie spoglie, riproduzioni di edifici semplici, senza decorazioni, in cui l'architettura definiva lo spazio scenico e le azioni del testo, e dove la recitazione era poetica ed emozionante, ricca di sentimento e semplicità.

Le critiche non erano direttamente rivolte alle scene di Dalì, ma riguardavano le scelte registiche di Visconti, la sua visione, giustificata tuttavia dalle stesse caratteristiche del testo: bucolico, leggero, ricco di canzoni e balletti e che per questi elementi si distingueva da tutto il resto della produzione shakespeariana. Quella che i detrattori di Visconti criticavano come "recitazione leziosa" era dovuta a questa leggerezza, che permetteva a Visconti di gestire la recitazione in favore della ritmicità delle parole e della loro musicalità.

---

<sup>168</sup> Compagnia italiana di prosa, *Op. cit.* pag. 14.

<sup>169</sup> C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, *Op. cit.*, pag. 129.

<sup>170</sup> Ivi, pag. 130.

<sup>171</sup> Ivi, pag. 131.

Giovanni Giliozzi sul quotidiano «Avanti!» scriveva di uno Shakespeare “stilizzato”,<sup>172</sup> Vincenzo Talarico in «Il Momento» commentava uno Shakespeare divenuto “esperimento bizzarro”.<sup>173</sup> Come esponeva Elio Talarico in «Momento sera», la scelta di questo testo costituiva però per Visconti “un pretesto clamoroso per superare i limiti del Neorealismo, alla ricerca di nuovi orizzonti oltre gli sterminati campi della fantasia”.<sup>174</sup>

Alle critiche Visconti rispose con un articolo pubblicato su «Rinascita», intitolato *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*:

Ho parlato di fantasia, e sottolineo, giacché, nel panorama dello spettacolo, il teatro ha limiti e differenziazioni che non gli ho scoperto io. Pure, nell'ultimo quadro dell'arco scenico, lasciamogli intatte tutte le sue possibilità di movimento, colore, luce, magia. Non realismo, o neo-realismo; ma fantasia, completa libertà spettacolare.<sup>175</sup>

L'articolo manifesta l'evoluzione dell'idea viscontiana di teatro, una realtà in cui tutto è possibile, circoscritta dalle quattro pareti del palcoscenico come nei confini di uno schermo cinematografico. Una visione dalla carica forse meno dirompente rispetto ad altre esperienze che in Europa si diffondevano negli stessi anni, ma che consentì comunque al regista di affermarsi come uno dei più grandi innovatori della scena teatrale, cinematografica e operistica italiana.

Per Visconti l'arte poteva essere pura ricerca formale e non per questo inconciliabile con le istanze politiche e sociali. A tal proposito Palmiro Togliatti, respingendo la bozza di una critica per la rivista «Rinascita» su quello che considerava uno dei migliori spettacoli italiani degli ultimi tempi, scriveva:

Ma soprattutto sono contrario a che, per un dissenso sulla rappresentazione di una rappresentazione di Shakespeare, -tema opinabile, in sostanza,- noi accusiamo un intellettuale nostro amico e di tendenze progressive di essere niente meno che a capo della reazione. Scrivendo così, ci facciamo ridere dietro al marxismo.<sup>176</sup>

*As you like it* aveva diviso il pubblico intellettuale Italiano e per la prima volta la causa non erano le azioni dello scandaloso pittore Salvador Dalì ma la presunta incoerenza di un regista rispetto al testo. In realtà gli intellettuali rimasero interdetti nel vedere che *As you like it* non

---

<sup>172</sup> Ivi, pag. 132.

<sup>173</sup> Ivi, pag. 128.

<sup>174</sup> Ivi, pag. 134.

<sup>175</sup> Ivi, pag. 135.

<sup>176</sup> Ivi, pag. 132.

era lo spettacolo socialmente impegnato, realista e d'indirizzo comunista cui Visconti li aveva abituati.

Eppure ci fu anche chi l'apprezzò molto, come il regista e critico Luciano Lucignani, che su «L'Unità» notava:

Dissensi durante e dopo lo spettacolo del 26 ottobre da ripensare nell'ottica della suggestione che quest'opera doveva avere sui contemporanei e la necessità per cui di reinventarla. Visconti deve aver controllato Dalì perché le scene non sono lontane dal suo gusto, chi dice mi hanno ucciso Shakespeare devono rileggersi il testo<sup>177</sup>.

L'articolo di Lucignani centrava le intenzioni del regista, il quale aveva rielaborato un testo scritto per stupire, per far divertire, un testo che non si svolgeva in un'epoca storica precisa e reale. Come osservava Gerardo Guerrieri sul programma di sala, non era la prima volta che quest'opera veniva riambientata in un'epoca diversa; George Sand nell'Ottocento l'aveva messa in scena alla Comédie Française in abiti moderni e nel Novecento Nigel Playfair a Stratford ne aveva dato una versione con costumi cubisti e futuristi.<sup>178</sup> Mentre Lucignani scriveva che "Visconti deve aver controllato Dalì", Irene Brin affermava che non vi era stato alcun controllo sullo scenografo da parte del regista, di idee molto aperte e grande appassionato d'arte. Entrambe le personalità erano famose per i loro comportamenti trasgressivi, nell'arte come nel panorama sociale: non stupiscono quindi critiche così accese allo spettacolo, che risentono probabilmente dell'aura di eccentricità che ammantava i due.

Lucignani nota anche come i progetti per scene e costumi di *As you like it* fossero meno originali rispetto ai precedenti lavori di Dalì, forse grazie all'influenza dell'interesse di quest'ultimo verso l'arte classica e la pittura metafisica di De Chirico, da sempre un punto di riferimento per i surrealisti. Dalì considerava l'opera di De Chirico "intuizione pura"<sup>179</sup>, partendo da opere come *Muse inquietanti* ed *Ettore e Andromaca* in cui le figure-manichino hanno un'aria spettrale e inquietante; la definizione si adatta perfettamente anche a *La torre rossa* (Tav. 11), in cui un edificio dipinto con caldi colori rossi e marroni è al centro di uno spazio senza tempo, che potrebbe aver ispirato Dalì nel progetto per le scenografie di *As you like it*.

Sin dai tempi della sua collaborazione con il Ballet Russe di Léonide Massine, Dalì non poteva non aver almeno sentito parlare delle scene in stile metafisico-surrealista disegnate da De

---

<sup>177</sup> *Ib.*

<sup>178</sup> Compagnia italiana di prosa, *Op. cit.*, pagg. 17-18.

<sup>179</sup> S. Dalì, *Perverso e Paranoico...*, cit., pagg. 22-23.

Chirico per la compagnia e del suo recupero della prospettiva classica italiana. De Chirico aveva lavorato a Roma nel 1925 creando la scenografia per *La morte di Niobe*, “tragedia mimica” scritta dal fratello Alberto Savinio, messa in scena al Teatro Odescalchi; il suo successo come scenografo però era arrivato con *Le Bal*, spettacolo con coreografie di Balanchine per il quale aveva disegnato le scene nel 1929, prima della morte di Diaghilev.<sup>180</sup>

Gli spettacoli firmati da Visconti contribuirono al processo di rinnovamento della scena italiana, che dopo i tentativi dei primi decenni del Novecento aveva subito un rallentamento per via degli eventi bellici. In questo panorama *As you like it* si pose come l’occasione per la prima volta in Italia di Salvador Dalì, uno degli artisti internazionali più famosi del momento e al contempo per una sperimentazione dal punto di vista scenografico. Come scriveva Silvio D’Amico: “L’opera del nostro svecchiamento, in notevole ritardo sull’ora europea, si compie tuttavia, com’è fatale; ma in un’atmosfera non sempre favorevole.”<sup>181</sup>

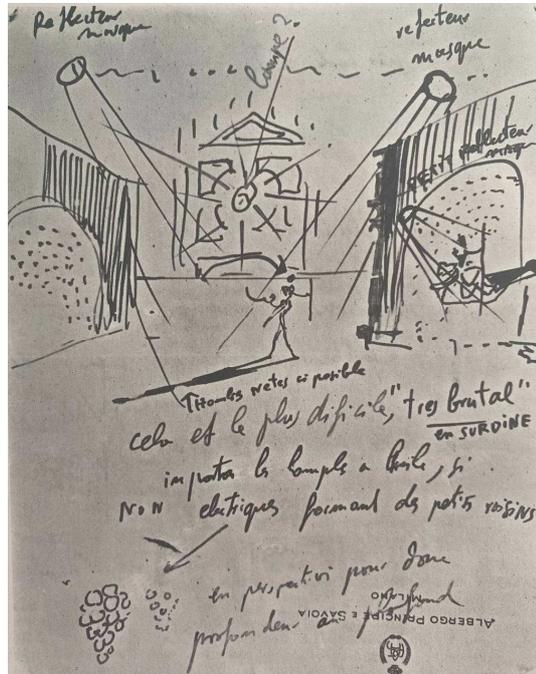
Era esattamente così. Lo spettacolo andò in scena nel 1948 in un clima già acceso dalla critica, che non rivide le proprie posizioni neppure di fronte al successo di pubblico dell’allestimento. Eppure la collaborazione fra Dalì e Visconti aveva portato sui palchi italiani un’innovazione capace di superare la ricostruzione storica del testo: aveva portato il gioco e la fantasia sia nella scenografia che nella recitazione dei nostri teatri.

---

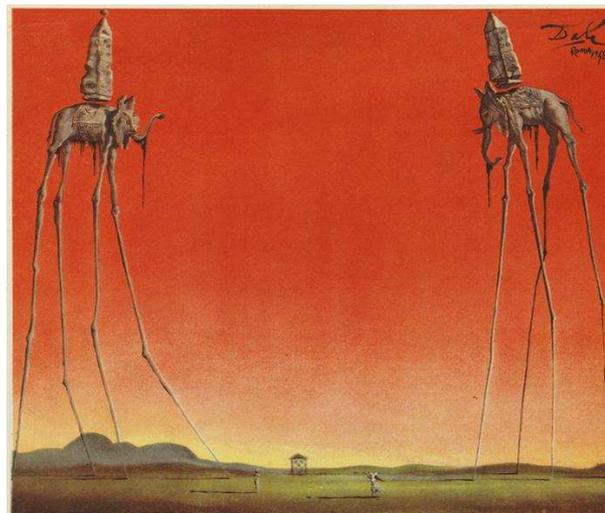
<sup>180</sup> C. Lonzi, *Op. cit.* pag. 83.

<sup>181</sup> Compagnia italiana di prosa, *Op. cit.*, pag. 19.

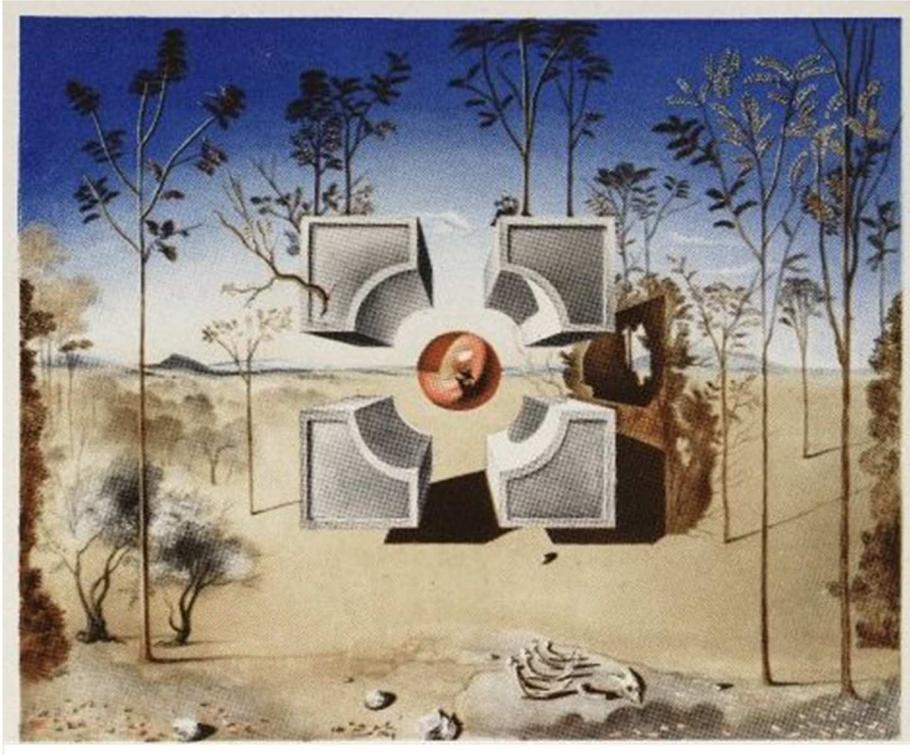
## Tavole



Tav. 1. Salvador Dalí, progetto di illuminazione per *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948 (da Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, *Luchino Visconti, il mio teatro 1936-1953*, Cappelli editore, Bologna, 1979).



Tav. 2. Salvador Dalí, bozzetto per un fondale per *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, olio su tela (Fondazione Gala Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 3. Salvador Dalí, bozzetto per un fondale per *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, olio su tela (Collezione privata; immagine Fondazione Gala Salvador Dalí, Figueres).



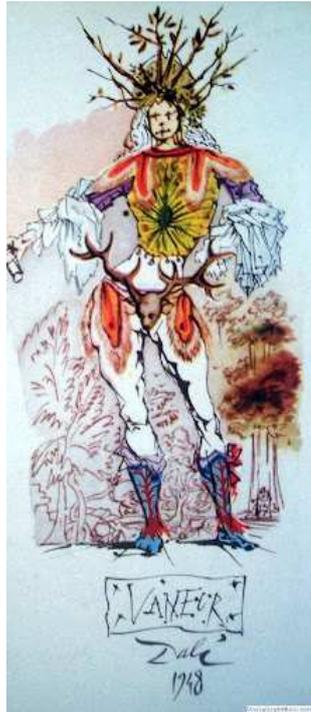
Tav. 4. Salvador Dalí, bozzetto per il costume di *Rosalinda*, in *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, grafite e acquerello (da *William Shakespeare, Come vi piace*, edizione a cura della Compagnia Italiana di Prosa, collezione dell'Obelisco, a cura di Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma, 1948; la copia consultata è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).



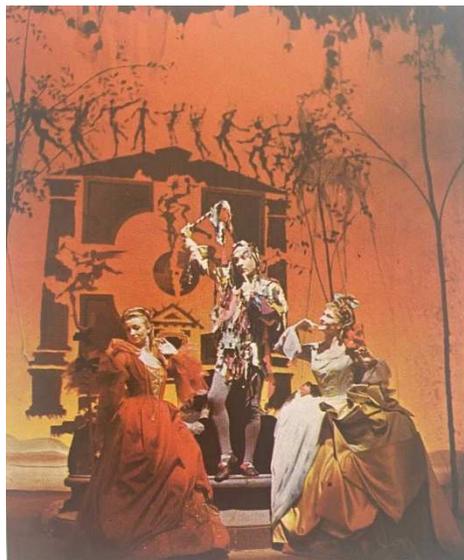
Tav. 5. Salvador Dalí, bozzetto per il costume di *Celia*, in *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, grafite e acquerello (da *William Shakespeare, Come vi piace*, edizione a cura della Compagnia Italiana di Prosa, collezione dell'Obelisco, a cura di Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma, 1948; la copia consultata è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).



Tav. 6. Salvador Dalí, bozzetto per il costume di *Orlando*, in *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, grafite e acquerello (da *William Shakespeare, Come vi piace*, edizione a cura della Compagnia Italiana di Prosa, collezione dell'Obelisco, a cura di Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma, 1948; la copia consultata è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).



Tav. 7. Salvador Dalí, bozzetto per il costume di *Vaneur*, in *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, grafite e acquerello (da *William Shakespeare, Come vi piace*, edizione a cura della Compagnia Italiana di Prosa, collezione dell'Obelisco, a cura di Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma, 1948; la copia consultata è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).



Tav. 8. Rina Morelli, Paolo Stoppa e Vivi Gioi in *Rosalinda o As you like it*, allestimento Compagnia Italiana di Prosa, regia di Luchino Visconti, Roma, 1948, foto di scena (da Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, *Luchino Visconti, il mio teatro 1936-1953*, Cappelli editore, Bologna, 1979).



Tav. 9. Salvador Dalí, *Dematerializzazione vicino il naso di Nerone*, 1947, olio su tela (Fondazione Gala Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 10. Salvador Dalí, *La madonna di Port Lligat*, 1949, olio su tela (Fondazione Gala Salvador Dalí, Figueres).



*Tav. 11.* Giorgio De Chirico, *La torre rossa*, 1911-'17, olio su tela (Peggy Guggenheim Collection, Venezia).

## 8. Salvador Dalì alla Biennale di musica e teatro

### 8.1. *Don Juan Tenorio*

Dopo la collaborazione con Luchino Visconti nel 1948, Salvador Dalì mantenne il suo rapporto con i palcoscenici italiani. La Biennale di Venezia ospitò alcune fra le sue opere migliori, invitando varie compagnie con cui l'artista aveva collaborato: nel 1950, al Festival Internazionale di Musica Contemporanea del IV Autunno Musicale Veneziano, fu invitato il Ballet International del marchese de Cuevas, che dal 5 all'8 settembre portò sulla scena del Teatro La Fenice *Mad Tristan*.<sup>182</sup> Per la prima volta un palco della laguna accoglieva Dalì come scenografo e costumista teatrale.

I lavori teatrali di Dalì tornarono alla Fenice nel 1951, quando al Festival Internazionale di Teatro della Biennale di Venezia fu invitata la Compagnia Titular del Teatro Nacional Maria Guerrero di Madrid diretta da Luis Escobar e Perez de la Ossa. La compagnia portò due lavori: *Il sombrero de tres picos* di Antonio Alarcon e *Don Juan Tenorio* di José Zorrilla, quest'ultimo presentato con le scene create da Salvador Dalì nel 1950 a Madrid.

L'allestimento di *Don Juan Tenorio* rappresentato a Madrid e a Venezia era la seconda versione dello spettacolo prodotto nel 1949.<sup>183</sup> Le scene della prima edizione, nelle quali Dalì manteneva una linea stilistica tradizionale, ebbero enorme successo in Spagna; forte scalpore destò quindi, l'anno successivo, la decisione di cambiare completamente il progetto alla ripresa dello spettacolo.

Sin dal 28 marzo 1844, data della prima rappresentazione del dramma avvenuta al Teatro della Cruz di Madrid con José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* faceva parte della tradizione scenica spagnola. Lo spettacolo si tenne prima dell'inizio della Settimana Santa, e per il gran successo ottenuto si decise di riproporlo ogni anno nel Giorno dei morti.<sup>184</sup> Nel 1950 i teatri spagnoli conservavano ancora questa tradizione: il Teatro Calderòn aveva messo in scena ben tre versioni diverse dello spettacolo per più giorni della settimana, il Teatro Maria Guerrero aveva mostrato per la prima volta la nuova versione daliniana, mentre a Barcellona andava in scena la versione più tradizionale del 1949.

---

<sup>182</sup> *Festival internazionale di musica contemporanea*, Vol. XI-XX, 1948-1957, XIII Festival internazionale di musica contemporanea, IV autunno musicale veneziano, a cura di Emilia Zanetti, 1950.

<sup>183</sup> Cornejo Ibañez, *Estrategias de producción teatral, Don Juan Tenorio en 1950*, in *La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas*, «Teatro: revista de estudios culturales», vol. 21, 2007, pag. 119.

<sup>184</sup> Ivi, pag. 105.

La Spagna si trovava sotto la dittatura franchista, e anche gli spettacoli teatrali dovevano adeguarsi alle imposizioni del regime, che obbligava le compagnie a conformarsi a rigidi schemi ideologici. Questo processo di adeguamento portò secondo Cornejo Ibarez alla nascita di diverse visioni teatrali: teatro di Identificazione, di Opposizione e di Rottura. Il teatro di Identificazione si divideva in Restaurazione che riproponeva i valori franchisti in un'ottica tradizionalista, mentre, nello stesso contesto ideologico, il movimento di Innovazione perseguiva una ricerca formale più moderna.<sup>185</sup> Vi erano poi il teatro d'opposizione e quello di rottura che si ponevano contro il modello franchista, ma non è il caso dell'opera diretta da Escobar, che si iscriveva nel quadro di un teatro tradizionale. Sostenitore di Franco, che avrebbe incontrato nel 1956, Dalí non poteva di certo essere considerato un sovversivo del regime dal quale, anzi, sarebbe stato spesso appoggiato.

La critica dell'epoca ci offre un resoconto di come si svolse lo spettacolo. Su «Informaciones» un critico descrisse il susseguirsi delle scene:

1. Si vede la locanda dalla strada. Passano due uomini con grosse teste. Don Juan maledice i dannati. Appare il povero comandante, indossa quella che sembra una sottogonna, uno scoppio di risa lo accoglie. Meno effetto causa il costume vagamente vegetale di Don Diego Tenorio. Gli ufficiali giudiziari, con una specie di tricorno stilizzato, una baldoria. Don Juan finisce il racconto delle sue prodezze.

Una delle poche foto (Tav. 7) che documentano la prima rappresentazione mostra la scena della taverna, dove spiccava un dettaglio importante, trascurato dal critico: al limite sinistro del palco, allestito con piatti alle pareti usati per suggerire un'osteria popolare, sedeva Salvador Dalí occupato a scrivere su una grande tela i numeri 50-4-77.

2. Una scena che vale un applauso. Le sbarre della casa di Donna Ana, dal dentro dell'edificio: immense e larghe sbarre, tra le quali si svolge l'azione, e un buon telone di fondo ben illuminato. Il quadro passa tranquillamente; al finale, applausi e proteste. Le risate furono per Brigida una specie di pappagallo dalle ali nere.

Questa scena, rappresentata in un bozzetto dell'artista (Tav. 1), ricordava un grande libro aperto con due finestre con sbarre in ogni pagina, dietro le quali compariva un paesaggio notturno illuminato dalla luce lunare al momento del crepuscolo con un filare di cipressi.

3. Il convento, descriviamolo così. È una camera nera nella quale avanza e gira una gabbia traballante. Dentro Donna Ines. È una colomba verdastra che non piace a nessuno. Quando arriva Brigida, la porta non si apre. Momento d'emozione. Le due attrici fanno grandi sforzi

---

<sup>185</sup> C. Ibarez, *Op. cit.* pag. 106.

mentre recitano le loro parti: alla fine si apre la porta. La Madre Badessa veste normalmente. Le risate della scena sono dedicate alla indescrivibile sorella tornata.

I costumi di Donna Ines e della badessa (bozzetto Tav. 4) erano entrambi bianchi e ricalcavano l'abito di vere suore. Il vestito della badessa era composto di una tunica bianca con una grande croce rossa sul petto e un mantello nero e la suora aveva il capo coperto da un velo bianco. L'abito di Ines era invece ispirato a un giglio bianco, da sempre simbolo mariano di purezza e verginità, come per esempio nell'*Annunciazione* di Simone Martini (Tav. 6). Ines parve a molti come un uccellino in gabbia, che nelle scene successive si trasformava in un cigno libero e possente.

4. La quinta. Il sofà è una gondola che viene trascinata da un cigno dipinto. Una gran finestra immagine. Il Guadalquivir e alcune torri con fantasmi in lontananza. La scena del sofà si dice di spalle al pubblico. Il Comandante, con la sua sottogonna, termina con tutta la serietà del momento, «Comandante, che mi perdi», dice Don Juan, e tutto il mondo avverte che sì, che tutti gli sforzi dell'attore per elevare questa scena cadono, alla vista di ciò che sta facendo il Comandante.

Nel complesso la critica considerò le scene fin troppo elaborate, notando la loro scarsa funzionalità tecnica, che le rendeva di difficile gestione da parte degli attori: l'estro di Dalí sovrastava la praticità, compromettendo l'esito dello spettacolo.

5. Il cimitero, molto carino. (Alcuni lo definiscono «il budoir» dei morti). Una scultura viola. Il busto di Donna Ines si scioglie come un pezzo di burro in una padella. L'apparizione dei fantasmi e un venticello dell'oltretomba che agita i loro abiti. Le nicchie diventano trasparenti e ci sono morti per davvero.

L'ambientazione della scena quinta era la stessa della terza (Tav. 8) usata per il convento, ma un gioco di luci faceva comparire sugli archi del quadriportico dell'edificio alcuni teschi inquietanti (Tav. 9). Un'enorme figura spettrale copriva la torre della chiesa che si vedeva solo in parte (Tav. 10): era la figura di Ines, descritta dal critico come "burro che si scioglie".

6. La cena. Centalles e Avellaneda indossano gli stessi abiti di cinque anni prima. Sulle pareti si sono fatti diversi segnali per depistare, però tutto il mondo si accorge che le poltrone hanno un «trucco». In effetti: in una di esse, come un fungo, germoglia il Comandante, mentre con una specie di pettine strano sopra il tavolo. Dona Ines passa messa dentro di un cigno con una bara.

Qui la scenografia, molto interessante, raffigurava enormi falene e farfalle, simbolo usato già in *Un Chien Andalou* come predizione di morte, interpretazione confermata dalla presenza di un enorme teschio stilizzato, che appare come un'annunciazione profetica di ciò che sarebbe

accaduto nelle scene successive. Gli abiti dei due attori erano semplici vestiti in stile seicentesco (Tav. 3), vagamente simili a quelli dipinti nei ritratti di Velázquez, pittore molto ammirato da Dalì che da lui copiò i suoi famosi baffi a punta.

7. Coro di fantasmi, che sono belli adolescenti. Il Commendatore, con il suo fuoco e le sue ceneri e il suo orologio. Nelle nicchie, gli allegri e buffi fantasmi si agitano, incantati per la scena che a cui stanno presenziando. Donna Ines esce da una botola. Dall'alto passano degli uomini trascinando delle ossa, è la sepoltura.
8. Apoteosi: adolescenti bellissimo, tutti cuciti a uno stesso lenzuolo, roteano alle allacciate figure di Don Juan e Donna Ines. E cala un sipario benefico. Molti applausi e poche proteste; quelli che protestavano partirono prima per non perdere l'ultimo «Metrò».<sup>186</sup>

Queste due scene si svolgevano come un balletto, con giovani vestiti di veli bianchi che interagivano con Don Juan a simboleggiare spiriti di morte pronti ad accoglierlo (Tav. 2).

Alla realizzazione della scenografia contribuirono Martínez Romárate e Pedro Barral, che elogiarono molto la resa luministica progettata da Dalì.

Le scene e i costumi, spesso ispirati a oggetti o animali come nel caso di Brigida, contribuirono a fornire un'atmosfera onirica piena di particolari simbolici, come il cigno e l'arpa (il teschio stilizzato della scena sesta), simboli di accompagnamento dell'anima all'aldilà. In particolare l'arpa rimanda alla lira del mito di Orfeo ed Euridice.

La critica si divise fra chi apprezzava l'opera di avanguardia e chi invece preferiva la versione tradizionale romantica. Alcuni critici lodarono la fantasia simbolica delle scene, ma rimasero delusi dalla loro realizzazione pratica, che faceva perdere l'intensa carica emotiva dell'opera di Zorilla. In molti pensarono che l'interpretazione daliniana non avesse rispettato il testo, e che fosse questo scarto a rendere la scenografia incoerente con lo spettacolo, come Dìez Crespo, che su «Arriba» rimproverò a Dalì di non aver recepito i profondi significati simbolici dell'opera.<sup>187</sup> Pochi colsero l'essenza del suo Juan Tenorio, l'onirismo della sua trasformazione, della redenzione del protagonista rappresentata simbolicamente nelle scenografie. Così come i più non compresero la metamorfosi di Ines da uccello in gabbia a cigno che cantava libero nella morte. Eppure il pittore si era mantenuto fedele alla visione romantica di Zorilla, nel cui testo, durante la scena del sepolcro, Don Juan si dimostra capace di redimersi lasciando il fascino del diabolico (l'amore carnale) per il fascino del mistero

---

<sup>186</sup> C. Ibarez, *Op. cit.* pag. 121.

<sup>187</sup> Ivi, pag. 124.

(Dio). Zorilla si era ispirato alle canzoni popolari spagnole dell'Ottocento, come *Corregidore e la Mugnaia*, creando un'opera teatrale di forte impatto emotivo.<sup>188</sup>

## 8.2. *La dama spagnola e il cavaliere romano*

Nel 1951 *Don Juan Tenorio* fu portato a Venezia, aprendo la strada ad altri spettacoli daliniani: durante il Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia del 1961 andarono in scena al Teatro La Fenice l'opera buffa *La dama spagnola e il cavaliere romano* di Alessandro Scarlatti e il balletto *Gala*, coreografato da Maurice Bejart e dedicato dal pittore alla moglie, inserito nell'opera *Scipione nelle Spagne* del 1714. Il manoscritto di Scarlatti era stato da poco ritrovato dal musicologo Giulio Confalonieri negli archivi della libreria dell'Accademia di Musica di Bologna.<sup>189</sup> Il balletto coreografato da Bejart non era parte dell'opera originale, ma era stato inserito per volontà di Lorenzo Alvary, famoso cantante lirico, che insieme a Confalonieri aveva ottenuto dal governo italiano pieni diritti sull'opera. Nel 1960 Alvary aveva cominciato a progettare l'allestimento, che immaginava in stile surrealista, coinvolgendo Salvador Dalì. L'accordo tra Dalì e Alvary prevedeva per il pittore un compenso di 30mila dollari a fronte di cinque acquerelli con i bozzetti per la scenografia che, una volta ultimato il tour, sarebbero stati venduti per beneficenza; nell'accordo erano inclusi anche quattro bozzetti di costumi, non menzionati però dal contratto finale. Nel 1965 Dalì citò in giudizio Alvary che vendendo le opere non aveva rispettato la clausola della beneficenza e perse la causa perché i bozzetti ceduti da Alvary non erano quelli delle scene ma quelli dei costumi, non inseriti nel contratto.<sup>190</sup>

Prima ballerina di *Gala* era Ludmilla Tcherina (Tav. 14), vestita con una calzamaglia nera e una cuffia bianca, il viso abbellito da un elaborato trucco. Il suo costume non era però disegnato da Dalì, che aveva curato solo quelli dei protagonisti (Tav. 15), della serva della protagonista e quello della voce narrante. Per essere in sintonia con la rappresentazione l'orchestra indossava abiti settecenteschi, ornati da un paio d'ali, ma anche questi costumi non erano frutto della fantasia di Dalì.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> *Periodico della Biennale*, «Rivista Trimestrale di arte, cinema, teatro e musica», vol. 6, 1950 – 1971, pagg. 32-34.

<sup>189</sup> Rachel Smiley, *The Good, the Bad and the Dalì a production History of La Dama Spagnola e il Cavaliere Romano*, da *Lorenzo Alvary Papers 1919-1992*, New York Public Library, 2021, pag. 1.

<sup>190</sup> Ivi, pag. 6.

<sup>191</sup> Ivi, pag. 8.

Il più interessante intervento del pittore era stata la scelta di far comparire bolle di sapone di forma cubica in scena, ottenute solo dopo svariati tentativi. Di nuovo, come già nel 1941 in *Labyrinth*, Dalì non poté portare in scena la carcassa di una mucca morta. Riuscì però a pubblicizzare l'evento come al suo solito, ovvero attraverso lo scandalo. Nei giorni dopo l'inaugurazione della Biennale i giornali si soffermarono sulla sua comparsa in teatro armato di pistole come in un film western americano, mossa che sulle prime aveva fatto temere per l'incolumità del pubblico, confermandosi poi come l'ennesima trovata pubblicitaria dell'eccentrico artista.<sup>192</sup> Anche in quest'occasione Dalì espresse la propria stravaganza attraverso il progetto di scenografie ed effetti scenici talmente bizzarri da risultare irrealizzabili. L'esser riuscito a creare bolle di sapone di forma cubica costituiva un ottimo risultato, e confermava l'originalità di un'impresa teatrale davvero fuori dal comune.

Uno dei bozzetti per le scene di *Gala* (Tav. 12) fu utilizzato per la copertina di un disco contenente l'opera di Scarlatti. Tutta l'immaginazione dell'artista si sprigiona dalla composizione, che raffigura un interno con tanto di tavolo in legno massiccio e sedie dalle sedute imbottite con una trama a bottoni, di un color giallo pallido. Esattamente al centro un altare espone in arco un orologio molle simbolo dello scorrere inevitabile del tempo. L'orologio molle è un elemento ricorrente della pittura di Dalì, che lo aveva rappresentato per la prima volta nel 1931, quando la sua mente paranoica si era fissata sulla mollezza di un pezzo di formaggio Camembert producendo *La persistenza della memoria* (Tav. 13), opera che divenne così famosa da essere acquistata dal gallerista Julien Levy. Sulla copertina del disco l'altare è circondato da alberi secchi, da uno dei quali, sulla destra, compare una macchina rossa; dalle rocce sulla sinistra scendono altri orologi molli e un ombrello nero volteggia per aria vicino ad alcune farfalle. Anche qui, come in molte opere precedenti, il sentore della morte è palpabile attraverso simboli come l'ombrello e le farfalle. Del resto, cos'altro ci si poteva aspettare da un'artista che scriveva: "dall'idea della morte ha per me inizio qualsiasi costruzione immaginativa"?<sup>193</sup>

Un secondo fondale (Tav.14) portava lo spettatore in un'atmosfera da cartone animato: l'enorme caricatura della testa di una vecchia vista di profilo, con orecchini di olive, spiccava a sinistra del telone sullo sfondo di un filare di cipressi. Seduta per terra, la vecchia ha un corpo piccolissimo ed esile; sulla sinistra un personaggio sovrappeso con un costume da torero

---

<sup>192</sup> R. Smiley, *Op. cit.* pag. 10.

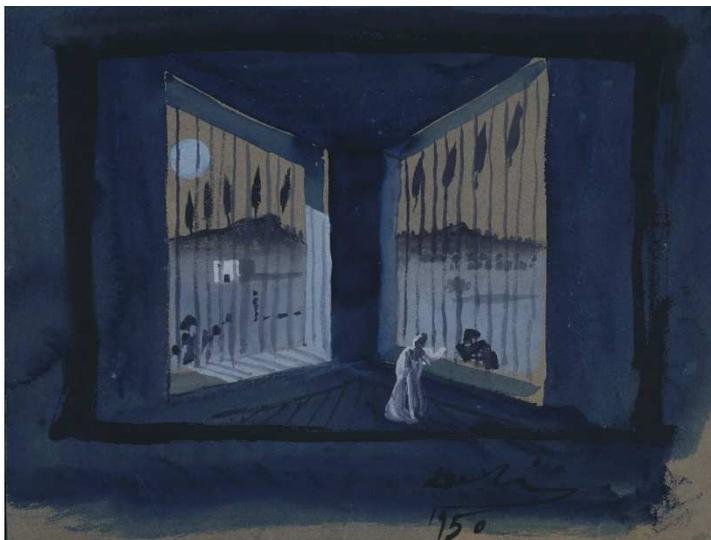
<sup>193</sup> S. Dalì, *La mia vita segreta*, cit., pag. 127.

spagnolo prende il volo grazie a due ali da farfalla, mentre sotto di lui farfalle enormi si aggirano vicino a una sedia con la seduta vagamente rimandante a un volto umano.

Ancora più sorprendente era la struttura creata per il balletto: un gigantesco occhio dalle lunghe ciglia a forma di goccia, ciascuna sorretta da una piccola gruccia dipinta di nero (Tav. 16); questa enorme struttura faceva da sfondo a un palco parzialmente riempito da botti di legno. Vicino alla pupilla, raffigurata come un orologio con tanto di lancette, il pittore aveva posto la propria firma, aggiungendo al quadrante un numero in più, l'otto, parzialmente cancellato da uno schizzo di colore. Altri due numeri sono visibili fuori dall'iride, un 55 e un 8 (Tav. 17) di cui non è chiaro l'esatto significato. Accogliendo un rimando ad alcune interpretazioni simboliche dei numeri l'8 significherebbe equilibrio cosmico, mentre il 55 suggerirebbe cambiamento. Questa struttura così grande ed ipnotica posta perfettamente al centro del palco era praticabile. Una foto mostra la prima ballerina Ludmilla Tcherina mentre si arrampica sull'orologio, tenuto in equilibrio da grossi fili (Tav. 17) e con i suoi movimenti e il costume nero pare sostituire le lancette, forse in una seconda versione della scena descritta in precedenza.

È impressionante pensare che scene e costumi di un tale misticismo ed eclettismo siano passate sull'enorme palco della Serenissima; che un teatro come La Fenice abbia ospitato una simile esaltante fantasia, eppure fu così. Salvador Dalì era stato ben accolto dalla città di Venezia, una città che lui amava, nonostante gli ricordasse la morte di uno dei suoi più cari amici: Sergej Pavlovič Diaghilev, sepolto al Cimitero di San Michele, non lontano da Igor Stravinskij.

## Tavole



Tav. 1. Salvador Dalí, bozzetto per la scenografia di *Don Juan Tenorio*, *La casa di Dona Ana*, 1950, acquerello su carta (Museo di arte contemporanea Reina Sofia, Madrid).

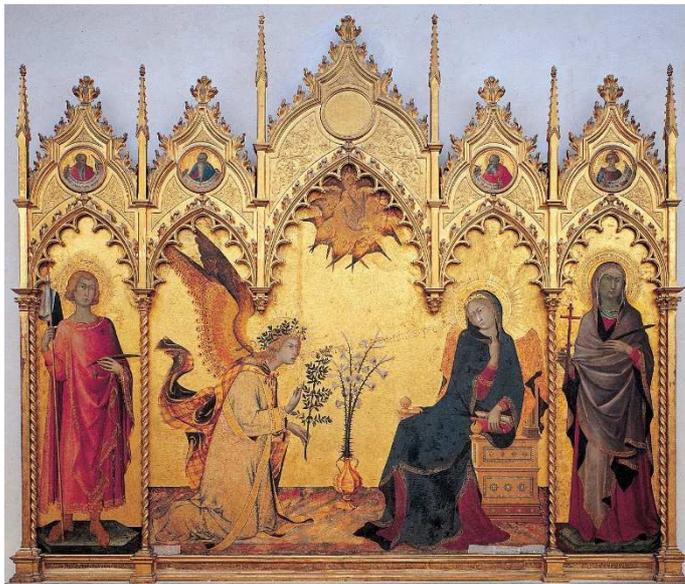


Tav. 2. Salvador Dalí, bozzetto per la scenografia di *Don Juan Tenorio*, *La morte di Juan*, 1950, acquerello su carta (Museo di arte contemporanea Reina Sofia, Madrid).





Tav. 5. Salvador Dalí, Manifesto dello spettacolo *Don Juan Tenorio*, 1950, acquerello ed inchiostro su carta, dettaglio (<<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21517045>>, ultimo accesso 27 gennaio 2022).



Tav. 6. Simone Martini, *Annunciazione*, 1333, tempera e oro su tavola (Galleria degli Uffizi, Firenze).



*Tav. 7. Don Juan Tenorio, scenografie di Salvador Dalì, la locanda, fotografia di scena di Guillermo Marin, 1950 (Archivos de la Comunidad de Madrid 1950).*



*Tav. 8. Don Juan Tenorio, scenografie di Salvador Dalì, il convento, fotografia di scena di Guillermo Marin, 1950 (Archivos de la Comunidad de Madrid 1950).*



*Tav. 9. Don Juan Tenorio, scenografie di Salvador Dalí, il cimitero, fotografia di scena di Guillermo Marin, 1950 (Archivos de la Comunidad de Madrid 1950).*



*Tav. 10. Don Juan Tenorio, scenografie di Salvador Dalí, l'apparizione dei fantasmi, fotografia di scena di Guillermo Marin, 1950 (Archivos de la Comunidad de Madrid 1950).*



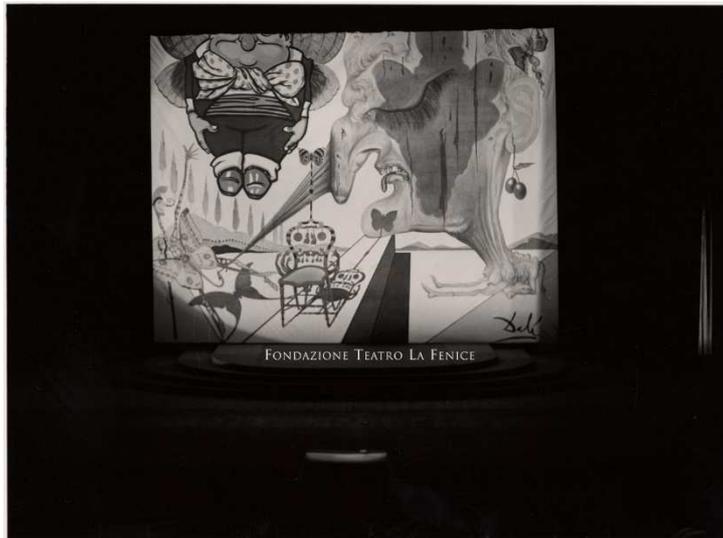
*Tav. 11. Don Juan Tenorio, scenografie di Salvador Dalì, l'apparizione dei fantasmi, fotografia di scena di Guillermo Marin, 1950 (Archivos de la Comunidad de Madrid 1950).*



*Tav. 12. Salvador Dalì, copertina per il disco La dama spagnola e il cavaliere romano di Alessandro Scarlatti, 1962.*



Tav. 13. Salvador Dalí, *La persistenza della memoria*, 1931, olio su tela (Fondazione Gala-Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 14. Salvador Dalí, fondale per *La dama spagnola e il cavaliere romano*, Venezia, Teatro La Fenice, 1961 (Archivio Fondazione Teatro La Fenice, Venezia).



Tav. 15. Salvador Dalì, *La dama spagnola e il cavaliere romano*, Venezia, Teatro La Fenice, 1961 (Archivio Fondazione Teatro La Fenice, Venezia).



Tav. 16. Salvador Dalì, *La dama spagnola e il cavaliere romano*, Venezia, Teatro La Fenice, 1961 (<<https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/salvador-dalis-talents-may-not-run-to-dancing-but-hes-nachrichtenfoto/517257450?language=it>>, ultimo accesso 27 gennaio 2022).



Tav. 17. Salvador Dalí, *La dama spagnola e il cavaliere romano*, Venezia, Teatro La Fenice, 1961 (<<https://status-media.com/lyudy/gratsiano-arichi-ya-sobralysya-k-vam-kak-na-severnyj-polyus>>, ultimo accesso 17 febbraio 2022).



Tav. 18. Salvador Dalí, *La dama spagnola e il cavaliere romano*, Parigi, 1962 (<<https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/the-dancer-ludmilla-tcherina-during-rehearsal-of-fotografie-di-cronaca/105217507?adppopup=true>>, ultimo accesso 27 gennaio 2022).

## 9. Le collaborazioni cinematografiche e il Teatro Museo

### 9.1. *Un chien andalou*

Uomo e artista eclettico, Salvador Dalì fu pittore, scultore, scenografo, costumista e scrittore, e sperimentò qualsiasi arte che lo affascinava o che potesse portargli fama. Non stupisce quindi che dopo l'arte e il teatro anche il cinema sia diventato per lui un altro mezzo di espressione.

Sin da giovane appassionato di cinema, Dalì ne capì subito l'importanza come mezzo di comunicazione di massa, diventando uno dei primi videoartisti della storia.<sup>194</sup> L'approccio a livello professionale al cinema avvenne nel 1929, quando il pittore, da poco trasferitosi a Parigi, collaborò a un progetto dell'amico regista Luis Buñuel.

Buñuel si era avvicinato alla cinematografia, strada completamente nuova nel panorama spagnolo, collaborando nel 1926 con Jean Epstein per imparare il mestiere<sup>195</sup>; nel 1927 a Madrid aveva iniziato a lavorare alla pubblicazione di un libro intitolato *Polismos*, traducibile in Polismi, 'molti ismi', una raccolta di poesie che avrebbe dovuto introdurlo nel mondo letterario. Consapevole di non avere un autentico talento per la scrittura, a differenza del suo amico Garcia Lorca, Buñuel si orientò verso la realizzazione di un film finanziato da sua madre, cambiando il titolo del testo in *Un chien andalou* (Un cane andaluso).

Al film collaborò anche Dalì, che in proposito scrisse:

Lo lessi, e mi colpì per la sua ingenuità addirittura grottesca: mediocrissima avanguardia, basata sull'idea di un giornale improvvisamente animato, con tanto di cronaca e di vignette comiche. Alla fine, un cameriere accartocciava il giornale e lo gettava sul marciapiede, spingendolo poi in un rigagnolo con gran colpi di scopa. Era una conclusione addirittura rivoltante, del più piatto sentimentalismo, e così comunicai a Buñuel che il suo progetto era inutilizzabile e che io avevo già pronto un copione cortissimo, fulminante, tutto impregnato di genialità e tale da rivoluzionare la cinematografia contemporanea.

Ricevetti subito un telegramma da Buñuel che mi annunciava il suo imminente arrivo a Figueras: fu entusiasta del mio progetto e decidemmo di metterci al lavoro per svilupparlo. Da quella collaborazione nacquero diverse idee minori, ma soprattutto trovammo insieme il titolo del film *Un chein andalou*. Poi Buñuel partì, con tutto il materiale. Si sarebbe incaricato della realizzazione pratica, della scelta degli attori, degli accessori, e così via. Dopo non molto lo raggiunsi a Parigi, e potei così dirigere il film attraverso le quotidiane conversazioni con lui, che immediatamente e senza la minima obiezione accoglieva tutti i miei suggerimenti. Sapeva benissimo che io non potevo sbagliare, in nessun caso, mai!<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Lucia Moni, *Dalì in immagine, il cinema e la produzione audiovisiva sull'artista*, Tesi e ricerche, 2011, pag. 114.

<sup>195</sup> Luis Buñuel, *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia, 1996, pagg. 13-15.

<sup>196</sup> S. Dalì, *La mia vita segreta*, cit. pag. 162.

La realizzazione del film non era avvenuta, come racconta Dalì, scartando completamente le idee di Buñuel in favore delle sue. La trama del cortometraggio si basava in realtà su due spunti iniziali, due sogni, uno del pittore e l'altro del regista.<sup>197</sup> Luis Buñuel aveva sognato una donna a cui veniva tagliato un occhio, contrapposta alla figura della luna tagliata da una nuvola (Tav 1), mentre il sogno di Dalì vedeva delle formiche uscire da una mano bucata e delle carcasse d'asino (Tav. 2 ).<sup>198</sup> I due amici avevano cominciato a lavorare sull'idea di unire i due sogni, per proseguire la costruzione della trama secondo il procedimento della scrittura automatica, usando anche il materiale già scritto da Buñuel per il suo libro.

Il risultato fu un film privo di senso logico, carico di erotismo ed anticlericalismo, in cui si alternano varie vicende a partire da quella, apparentemente centrale, della storia d'amore fra i due protagonisti del film, un uomo e una donna interpretati da Pierre Batchef e Simon Mareuil, che si rivelerà però essere solo una parte della trama. Gli avvenimenti, a volte sconnessi fra loro, si susseguono come in un sogno, facendo dell'onirismo il tema principale del film; anche le didascalie da film muto sottolineano che lo svolgimento del film non segue un ordine cronologico, con un effetto a volte irrealistico.

Il nostro film, realizzato al di fuori di qualsiasi intenzione estetica, non ha niente a che vedere coi vari tentativi di quello che viene chiamato il *cinema puro*. [...] sono fatti reali, fatti irrazionali, incoerenti, senza alcuna spiegazione. Solo l'imbecillità e il cretinismo consustanziali alla maggior parte dei letterati e alle epoche particolarmente utilitaristiche, hanno reso possibile la convinzione che i fatti reali siano dotati di un significato chiaro, di un senso normale, coerente ed adeguato.<sup>199</sup>

Il cortometraggio presenta molti dei temi principali che occuparono Dalì dagli anni Trenta in avanti, come le formiche, le biciclette, le carcasse d'animale e molto altro. Dalì si occupò della realizzazione delle scene e Buñuel della regia: entrambi presero parte a una piccola scena del film, diventando così parte integrante della loro stessa opera. Buñuel comparve nella scena iniziale, quando viene tagliato l'occhio di Simon Mareuil: l'effetto fu reso sostituendo con un'inquadratura ravvicinatissima l'occhio dell'attrice con quello di un vitello, creando così l'illusione del reale taglio dell'occhio della donna. Dalì comparve in un fotogramma nella scena in cui Pierre Batchef è costretto a tirare due corde a cui sono legate le tavole dell'alleanza, due preti, e due pianoforti su cui sono posate due carcasse d'asino (Tav. 3). In un'inquadratura successiva si vede l'artista sostituito da una comparsa, un ripensamento strano per un esibizionista come lui, forse dovuto alla sua giovanile timidezza, che supererà in seguito

---

<sup>197</sup> Kristin Thompson, David Bordwell, *Storia del cinema un'introduzione*, Mc Graw Hill, Milano, 2014, pag. 59.

<sup>198</sup> Gilles Nerét, *Dalì*, Taschen, 2015, pag. 17.

<sup>199</sup> S. Dalì, *Perverso e Paranoico...* cit., pag. 125.

all'incontro con Gala. Le carcasse di animale, una costante in tutta la produzione di Dalì, furono preparate per la scena dallo stesso artista:

Fu meraviglioso girare l'episodio degli asini decomposti sui pianoforti. Io «truccai» la putrefazione degli asini usando grandi barattoli di colla, prodigalmente sparsa su di loro. Poi allargai le loro orbite tagliandole con le forbici; spaccai furiosamente anche le loro bocche affinché i denti spiccassero meglio, e alla fine aggiunsi a ogni asino un certo numero di mascelle supplementari perché sembrassero vomitar fuori la loro morte, accompagnandole a quelle altre dentature abbaglianti, i tasti bianchi dei pianoforti neri. L'effetto complessivo era più lugubre di cinquanta bare amucchiate le une sulle altre.<sup>200</sup>

I fotogrammi del film mostrano chiaramente l'enfasi posta dal pittore in questo racconto, che espone i fatti in modo da sconvolgere e incuriosire il lettore in una sorta di autocelebrazione condotta attraverso la descrizione di tecniche sinistre e dettagli lugubri decisamente irreali.

Il 6 giugno 1929 allo studio Des Ursolines di Parigi si tenne la prima proiezione dell'opera, conclusa con un generale apprezzamento ed entusiasmo da parte del pubblico.

*Un chien andalou* ha riscosso un successo senza precedenti a Parigi; il che ci riempie di indignazione come qualsiasi altro successo pubblico. Ma pensiamo che il pubblico che ha applaudito *Un chien andalou*, è un pubblico abbruttito dalle riviste e dalle «divulgazioni» d'avanguardia, che applaude per snobismo a tutto ciò che sembra nuovo e bizzarro. Non ha compreso il contenuto morale del film, che è indirizzato direttamente contro quel pubblico, con una violenza e una crudeltà totali. Il solo successo che conta per noi, è il discorso di Eisenstein al congresso di La Sarraz e il contratto del film con la Repubblica dei Soviet.<sup>201</sup>

In realtà Dalì e Buñuel non cercavano il successo del cortometraggio: una risposta indignata li avrebbe probabilmente soddisfatti di più, data la loro intenzione di sconvolgere gli spettatori più che intrattenerli. Volevano colpire l'opinione pubblica toccando temi scabrosi come il patricidio e l'anticlericalismo, l'erotismo sfrenato di una tentata violenza sessuale e la morte. Il successo di *Un chien andalou*, però, garantì a Dalì un posto all'interno del movimento surrealista; a lungo oggetto di polemiche, il film non fu mai tolto dalla circolazione, nemmeno dopo la morte suicida di Pierre Batchef a quel tempo drogato di etere.

## 9.2. L'age d'or

Nel 1930 i due amici produssero il loro secondo film, *L'Age d'or*, un lungometraggio di più di un'ora accolto nelle sale da una reazione assai violenta: gli squadristi di destra, i Camelots du roi, nazionalisti, cattolici e monarchici, interruppero la prima proiezione con dei lacrimogeni e

---

<sup>200</sup> S. Dalì, *La mia vita segreta*, cit., pag. 168.

<sup>201</sup> Id., *Perverso e paranoico*, cit., pag. 126.

diedero inizio a una rissa, passando poi a distruggere le opere surrealiste esposte in una mostra nella sala accanto al cinema. Questa volta il film fu bandito dalle sale per decenni, chiudendo a Dalì le porte dall'alta società parigina; la reazione degli estremisti di destra non fu tuttavia scatenata dai motivi previsti dall'artista.<sup>202</sup>

Dalì intendeva creare un film che risultasse frutto del fanatismo religioso:

Partii per Cadaques esaltato dal mio successo, e iniziare a scrivere il soggetto dell'*Age d'or*. Volevo dare consistenza ai più violenti amori, impregnandoli di miti cattolici. Ero già allora abbagliato e ossessionato dalla grandezza, della sontuosità del cattolicesimo.

«Per questo film» spiegai a Buñuel «voglio una quantità gli arcivescovi, di ossa e di ostensori. Soprattutto voglio grandi arcivescovi, con le loro tiare luccicanti, e faranno il bagno fra i cataclismi rocciosi di capo Creus!».

Buñuel, con la sua ingenuità, la sua ostinazione di vero aragonese, era sempre pronto a trasformare le mie ispirazioni in un piatto, volgare anticlericalismo. Dovevo sempre frenarlo, dicendo: «No no! Niente commedia! Mi piacciono gli arcivescovi! Mettici pure alcune scene blasfeme, se proprio ci tieni, ma che siano impregnate del fanatismo in grado di esprimere la grandiosità di un vero, di un autentico sacrilegio!».<sup>203</sup>

Buñuel non seguì però le indicazioni del pittore:

Buñuel aveva appena finito *L'Age d'or*. Ne fui terribilmente deluso, perché rappresentava un'abbietta caricatura delle mie idee. Il «lato cattolico» era diventato volgarmente «anticlericale», privo della biologica poesia che avrei desiderato. Comunque il film produsse un'impressione notevole, soprattutto nella scena dell'amore insoddisfatto, quando l'eroe, devastato da vani desideri, sviene succhiando l'alluce di marmo di Apollo.<sup>204</sup>

Tutta la produzione di Buñuel è caratterizzata da un forte anticlericalismo, mentre Dalì affermò spesso di essere "cattolico apostolico": arrivò persino a chiedere a papa Pio XII una dispensa per poter sposare Gala in chiesa nonostante lei fosse divorziata.<sup>205</sup>

*L'Age d'or*, che racconta la storia di due giovani amanti separati dai pregiudizi di classe, fece scalpore anche per le sue scene surrealiste, assurde, spesso prive di senso, oniriche e impregnate di carica erotica fino alla blasfemia.<sup>206</sup>

La collaborazione tra i due artisti si concluse. L'incontro con Gala, avvenuto a Parigi, cambiò profondamente la vita e la personalità di Dalì, che non esitò a voltare le spalle a Buñuel anche nei momenti di necessità, come fece anni dopo *L'age d'or* negandogli un prestito.

---

<sup>202</sup> Id., *La mia vita segreta*, cit., pag. 218.

<sup>203</sup> Ivi, pag. 194.

<sup>204</sup> Ivi, pag. 217.

<sup>205</sup> S. Dalì, *Diario di un genio*, cit. pag. 144.

<sup>206</sup> K. Thompson, D. Bordwell, *Op. cit.*, pag. 60.

### 9.3. La carriola di carne

Dalì non abbandonò la strada del cinema e iniziò a lavorare alla sceneggiatura di un proprio film “iperdaliniano” che avrebbe dovuto rivoluzionare il mondo del cinema (non che non ci fosse già riuscito con le due precedenti opere create con Buñuel).

Nel 1932 l'artista aveva scritto una sceneggiatura pubblicata da Éditions des Cahiers Libres a Parigi: *Babaouo: scénario inédit précédé d'un abrégé d'un histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*, in cui esponeva le sue idee per creare un film surrealista.<sup>207</sup> Di questo testo realizzò un Diorama raffigurante un giardino di cipressi percorso da uomini in bicicletta con una baguette sulla testa (Tav. 5). Dalì scrisse inoltre di voler ricavare dalla sceneggiatura un balletto in cui figurasse una scarpa in cui veniva svuotato un bicchiere di latte: per lui la scarpa, a suo dire spesso usata in opere teatrali,<sup>208</sup> possedeva un forte valore simbolico, riecheggiato anche dal cappello-scarpa realizzato nel 1937 con Elsa Schiaparelli (Tav. 6).

A Parigi Dalì aveva conosciuto anche Harpo Marx, con il quale aveva stretto una forte amicizia, e al quale aveva proposto anche la scrittura di una sceneggiatura mai realizzata intitolata *La donna surrealista*.<sup>209</sup>

Il film iperdaliniano però non fu *Babaouo*. Nel 1954 Dalì aveva pensato a un altro soggetto dal titolo *La carriola di carne*, ispirato ad alcune cartoline erotiche collezionate dall'artista e pubblicate in *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*. Il soggetto del film era

la vera storia di una donna paranoica, innamorata di una carriola che riveste successivamente tutti gli attributi della persona amata, il cui cadavere è stato a suo tempo trasportato su di essa. Finalmente la carriola si reincarnerà e diverrà carne.<sup>210</sup>

Anche questo progetto non verrà mai realizzato, e le idee del pittore al riguardo confluiranno nel libro *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, una sintesi della sua sceneggiatura. Qui Dalì stabilisce un'equivalenza tra la carriola e una posizione sessuale, nella quale il figlio-uomo attua il coito con la madre-mantide;<sup>211</sup> si intravedono in questa interpretazione, come nel balletto *Mad Tristan*, i risvolti psicologici della relazione del pittore con Gala, per Dalì amante

---

<sup>207</sup> <<https://www.salvador-dali.org/en/dali/dali-film-library/films-and-video-art/1/babaouo>> (ultimo accesso 30 gennaio 2022).

<sup>208</sup> S. Dalì, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Abscondita, 2000, pag. 70.

<sup>209</sup> P. Fasanotti e R. Scorrane, *Op. cit.*, pag. 151.

<sup>210</sup> S. Dalì, *Diario di un genio*, cit., pagg. 89-90.

<sup>211</sup> S. Dalì, *Il mito tragico...*, cit., pag. 108.

e madre. Protagonista del film avrebbe dovuto essere l'attrice Anna Magnani, conosciuta dal pittore a Roma nel 1953.<sup>212</sup>

#### 9.4. *Spellbound*

Dopo *l'Age d'or* Dalì non ebbe più occasione di creare un progetto cinematografico o teatrale completamente suo ma riuscì comunque ad entrare nel mondo di Hollywood. La fama ottenuta in America attraverso i numerosi scandali e l'attenta attività manageriale di Gala non solo gli aprirono le porte dell'alta società ma, attraverso queste, anche quelle per raggiungere uno dei nomi più famosi del cinema mondiale Alfred Hitchcock.

Il regista, padre del thriller, fin dai tempi di un suo viaggio giovanile a Berlino desiderava creare un film ispirato alle teorie freudiane e alla psicoanalisi; nel 1939, al suo arrivo in California, l'argomento era però ancora troppo scabroso e perturbante per le grandi produzioni hollywoodiane. Hitchcock dovette aspettare il 1942, quando la commedia musicale di Moss Hart *Lady in the dark* divenne soggetto di un film: nel testo la protagonista Liza cercava la ragione delle sue insicurezze attraverso la psicoanalisi.<sup>213</sup> Il regista capì così che anche per lui era arrivato il tempo di affrontare il tema tanto atteso, tema che intendeva trattare non attraverso tecniche scontate come la vaselina sull'obiettivo per creare un immaginario misterioso dai tratti flou, ma girando alla luce del giorno, come in un sogno ad occhi aperti.<sup>214</sup>

Nel 1945 Hitchcock diresse *Spellbound (Io ti salverò)*, uscito nello stesso anno. Interpretato da Gregory Peck e Ingrid Bergman il film prevede un'importante scena onirica, per la quale il regista si rivolse a quello che riteneva l'unico artista in grado di garantirgli un'ambientazione degna della propria visione: Salvador Dalì.

La trama del film è incentrata su un paziente affetto da amnesia che, convinto di aver ucciso il proprio medico, si finge lui e si dirige alla direzione di un ospedale psichiatrico. Qui la bella e fredda psichiatra interpretata dalla Bergman si innamora di lui; appena la verità viene a galla i due fuggono insieme. Con l'intenzione di curarlo la donna porta l'uomo dal suo mentore: attraverso la psicoanalisi l'uomo scopre di essere innocente e ricorda la propria identità ma non viene prosciolto dalle accuse, almeno finché la dottoressa, grazie all'interpretazione di un

---

<sup>212</sup> Lucia Moni, *Op. cit.* pag. 115.

<sup>213</sup> Ernesto G. Laura, *Hitchcock e il Surrealismo, il filo inesplorato che lega il maestro del cinema all'arte del novecento*, Lepos, Palermo, 2005, pag. 144.

<sup>214</sup> Ivi, pagg. 146-147.

suo sogno, riesce a scoprire il vero assassino del medico e lo scagiona. La trama è ispirata al romanzo poliziesco di Francis Beeding *The house of Dr. Edwardes* del 1927, che Hitchcock alleggerì nella struttura narrativa, ottenendo una sceneggiatura più in linea con i gusti americani.<sup>215</sup>

La scena del sogno si sviluppa così:

1. Compare una bisca dove si gioca d'azzardo, con le pareti tappezzate da tende raffiguranti grandi occhi (Tav. 8); un uomo con forbici enormi arriva a tagliare i drappaggi, una ragazza in abiti succinti gira i tavoli baciando tutti i presenti.
2. Il protagonista gioca a carte con un uomo barbuto, le carte sono enormi e la prospettiva è sproporzionata (Tav. 9); vince l'uomo che però scopre delle carte bianche contro il sette dell'avversario. Il proprietario della bisca, con il volto coperto da una calza, entra accusando l'uomo di barare.
3. Sul tetto di un altissimo edificio (Tav. 10) c'è l'uomo barbuto vicino a un camino con delle radici, di fianco all'edificio una montagna dal volto umano con dei cipressi. L'uomo precipita e da dietro il camino compare il proprietario della bisca con una ruota a forma di orologio molle che lascia cadere a terra.
4. Il protagonista corre giù da un'altissima piramide fuggendo dall'ombra di alcune ali che lo inseguono (Tav. 11). Il paesaggio è deserto, se non per delle montagne e degli alberi visibili in alto a destra; nello stesso lato della scena vi è una tenaglia gigante con lunghe ombre nere. Nell'ombra si vede nascondersi un uomo, vicino a lui un uovo.

L'immaginario daliniano prende forma concreta negli *studios* cinematografici americani: per *Io ti salverò* Dalì produsse più di cento disegni e dipinse cinque tele su cui lo scenografo James Basevi realizzò le scene, aiutato da Rex Wimpy per gli effetti speciali e l'esecuzione tecnica. Una prima versione del sogno, di venti minuti di durata, comprendeva anche una scena in cui la Bergman compariva come una statua di gesso che sgretolandosi rivelava l'attrice ricoperta di formiche. Ispirata a opere come *Le double secret* (Tav. 12), *Le folie des grandeurs* (Tav. 13) di Magritte e *L'incertitude de Poete* di De Chirico (Tav. 14) la scena, molto apprezzata dalla Bergman, non fu però utilizzata.<sup>216</sup> La versione definitiva fu girata durante un viaggio di Hitchcock a Londra, con lo scenografo inglese William Cameron Menzies, specializzato in film di fantascienza.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Ivi, pag. 145.

<sup>216</sup> Ivi, pag. 147-148.

<sup>217</sup> Ivi, pag. 149.

Come dimostrano alcune tele dipinte da Dalì per i bozzetti della scena (Tav. 7), le sue idee erano molto originali e, al solito, di difficile realizzazione: un pianoforte dalla vaga forma di testa antropomorfa cadeva a terra trafitto da una piramide; tutt'intorno, nel buio più totale, varie coppie di amanti si baciavano in penombra fluttuando nel vuoto. La complessità tecnica di queste idee spinse scenografi, attrezzisti ed esperti di effetti speciali a rivedere i progetti dell'artista.

Il cinema americano era famoso per le scenografie colossali; l'impossibilità di portare la cinepresa in certi luoghi necessari allo scorrere della trama di un film, dovuta a problemi economici o logistici, rendeva tuttavia spesso necessario riprodurre tali luoghi negli studi, come la scenografia di teatro.<sup>218</sup>

La realizzazione della breve sequenza del sogno in *Spellbound* non costituì un problema. Nel contesto dei mezzi tecnici dell'epoca vi era però un aspetto della trasposizione scenografica di un'opera d'arte che rendeva complessa la sua realizzazione in forma di scenografia: l'illuminazione. Hitchcock assunse Dalì perché voleva che le scenografie rappresentassero un mondo onirico, ma voleva anche che questo fosse riprodotto alla luce del giorno. In un quadro sono i colori a definire i toni e l'illuminazione dell'opera, mentre in un film tutto è svelato dalla luce: impossibile dunque ottenere un risultato credibile ambientando di notte la scena di un sogno.<sup>219</sup> "Nel film le scene sono non soltanto legate all'azione, ma anche a tutti quei mezzi tecnici ausiliari insieme ai quali viene a formare una grande orchestra".<sup>220</sup>

L'esperienza maturata da Dalì come scenografo dei Ballets Russes gli garantiva le competenze per affrontare questa sfida e per riuscire a realizzare le idee del regista, grande conoscitore della tecnica cinematografica. Con Buñuel, inoltre, Dalì aveva rivoluzionato in maniera indelebile anche il mondo del cinema, rompendo con la tradizione scenografica del film muto e quella espressionista.<sup>221</sup>

Per un mese Dalì lavorò a fianco di Hitchcock, fornendogli anche idee per la sceneggiatura. L'impronta del pittore si nota in diverse scene del film, per esempio nella prima cena del protagonista come direttore dell'ospedale psichiatrico, in cui la Bergman traccia alcune linee con una forchetta sulla tovaglia del tavolo causando una prima crisi di nervi dell'uomo: la forma tracciata con la forchetta non è lineare ma rassomiglia a un otto e ricorda la forma degli

---

<sup>218</sup> Mario Verdone, *La scenografia nel film*, Edizioni dell'ateneo, quaderni della mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Roma, 1956, pag. 10

<sup>219</sup> Ivi, pag. 15.

<sup>220</sup> Ivi, pag. 17.

<sup>221</sup> Ivi, pag. 14.

orologi molli di Dalì. Nella scena del primo bacio la figura dei due amanti si dissolve facendo spazio a una serie di porte che si spalancano l'una dietro l'altra in una serie infinita, a simboleggiare l'aprirsi di una nuova realtà di passione.

La produzione di Hitchcock è fortemente influenzata dalle teorie freudiane e chi meglio del surrealista Dalì, che incontrò anche Freud a Londra nel 1938, poteva accompagnare il regista nella realizzazione di quello che è ritenuto il primo film psicanalitico di Hollywood?

Molte anche le similitudini tra Dalì e Hitchcock, le cui opere sono impregnate di spiccata ironia e da un forte protagonismo. Il regista inglese era solito comparire in ogni suo film come avevano fatto Dalì e Buñuel in *Un chien andalou*, creando a volte delle vere e proprie gag comiche; Hitchcock fece inoltre della propria silhouette un logo, una sorta di marchio di fabbrica, e per il lancio di *Psycho*, nel 1960, vestì i panni di presentatore, pubblicizzando il film in una serie di trailer. Allo stesso modo, le foto di Dalì con i baffi appuntiti divennero iconiche, così come le continue provocazioni garantirono ampia pubblicità al suo lavoro.

## 9.5. Destino

Dopo la conclusione dell'esperienza con Hitchcock Dalì continuò a lavorare nel cinema, collaborando nel 1946 con un altro grandissimo regista e produttore cinematografico, Walt Disney. I due progettaronò un lungometraggio intitolato *Destino*, che all'epoca non fu realizzato per mancanza di fondi, dal quale però il nipote di Walt Disney, Roy Edward Disney, ricavò nel 2003 un cortometraggio su regia di Dominique Monfery.<sup>222</sup> Il film prende il titolo dall'omonimo brano musicale di Armando Dominguez, scelto da Disney e Dalì, e racconta la storia d'amore di due giovani, il cui incontro è bloccato da numerosi avvenimenti fino al lieto fine.

Per il creatore di Topolino Dalì produsse moltissimi disegni e uno storyboard. È interessante notare come una delle scene riproduca il fondale di *Mad Tristan* raffigurante i due amanti protesi uno verso l'altro con l'intento di baciarsi (Tav. 15): nel filmato del 2003 i due volti si incontrano fino a formare con i loro profili la figura di una ballerina. In questo caso i volti sorretti da delle grucce e trasportati da due tartarughe sono ben riconoscibili come quelli di Dalì, per i lunghi baffi neri, e di Gala.

La produzione cinematografica di Dalì continuò con produzioni come *Chaos and Creation* del 1960 con regia di Philippe Halsman e *Dalì in New York* con regia di Jack Bond (1965); l'artista

---

<sup>222</sup> L. Moni, *Op. cit.*, pag. 115.

fece un'apparizione in *Screen test de Salvador Dalí* di Andy Warhol, poi *Autoportrait mou de Salvador Dalí* di Jean-Christophe Averty (1966) e, infine, *Impression de la Haute Mongolie-Hommage à Raymond Roussel* con José Montes-Baquer (1975).

Al pari di quadri e sculture questi film sono parte integrante della produzione artistica di Dalí e mostrano come le sue manie di protagonismo fungessero da vera e propria carta pubblicitaria, utilizzata dal pittore ogni qual volta possibile.

## 9.6. Il Teatro Museo

Gli ultimi anni della vita di Salvador Dalí furono occupati da un progetto di portata ancora maggiore: la costruzione di un proprio museo a Figueres, la sua città natale. L'artista poté così aggiungere al suo curriculum la professione di architetto, alla quale si era avvicinato negli anni Trenta dopo l'acquisto della casa di Port Lligat e praticata per tutta la vita con le continue modifiche della casa e poi del castello di Púbòl, acquistato per Gala nel 1969.

I lavori di costruzione del museo durarono ben 13 anni; inaugurato nel 1974, venne modificato dall'artista fino alla sua morte nel 1989. L'edificio è un vero e proprio progetto surrealista, in cui le opere sono esposte secondo la volontà di Dalí, senza rispettare l'ordine cronologico di realizzazione, ma seguendo lo sviluppo di un tour paranoico critico che provochi nello spettatore associazioni deliranti tipiche del metodo daliniano.<sup>223</sup>

In realtà non si tratta di una vera e propria costruzione, quanto di una ricostruzione. Il sito scelto dal pittore è quello del vecchio teatro comunale della città, distrutto durante la Guerra civile e l'edificio, che ospita la Fondazione Gala-Salvador Dalí, mantiene questa parte della propria storia nel nome: Teatro Museo Dalí.

L'idea del museo venne a Dalí negli anni Sessanta, quando il sindaco di Figueres Ramon Guardiola chiese al pittore di donare un'opera al Museo de l'Empordà; il pittore rispose che avrebbe donato un intero museo.

Dónde, si no en mi ciudad, ha de perdurar lo más extravagante y sólido de mi obra, dónde si no? El Teatro Municipal, lo que quedó de él, me pareció muy adecuado, y por tres razones: la primera, porque soy un pintor eminentemente teatral; la segunda, porque el teatro está justo enfrente de la iglesia en la que fui bautizado; y la tercera, porque fue precisamente en la sala del vestíbulo del Teatro donde expuse mi primera muestra de pintura<sup>224</sup>

(Dove se non nella mia città, deve perdurare la più stravagante e solida delle mie opere, dove sennò? Il teatro Municipale, quello che era rimasto di lui, mi parve molto adeguato, e per tre ragioni: la prima,

---

<sup>223</sup> Ivi, pag. 117.

<sup>224</sup> <<https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/historia>>, ultimo accesso 30 gennaio 2022.

perché sono un pittore eminentemente teatrale; la seconda, perché il teatro sta giusto di fronte della chiesa nella quale fui battezzato; e la terza, perché fu esattamente nella sala del vestibolo del Teatro dove esposi la mia prima mostra di pittura).

Del teatro rimanevano solo la struttura perimetrale, i corridoi d'accesso, il palco e l'arco di scena e poche altre zone rimaste intatte. Dagli anni Settanta il pittore si dedicò interamente al progetto della ricostruzione, commissionando anche all'architetto Emilio Pérez Piñero la realizzazione di un'enorme cupola in vetro dalla forma reticolare da lui stesso disegnata.

Al centro del museo si trova la cripta dove Dalì venne sepolto nel 1989, a dimostrare l'attaccamento del pittore per questo luogo.

Es evidente que existen otros mundos, eso seguro; pero, como ya he dicho muchas veces, esos otros mundos están en el nuestro, residen en la tierra y precisamente en el centro de la cúpula del Museo Dalí, donde está todo el nuevo mundo insospechado y alucinante del surrealismo<sup>225</sup>  
(È evidente che esistono altri mondi, è sicuro; però, come già ho detto molte volte, questi altri mondi sono nel nostro, risiedono nella terra e precisamente nel centro della cupola del Museo Dalì, dove sta tutto il nuovo mondo insospettabile e allucinante del surrealismo)

Il pittore attribuiva a questo luogo un certo misticismo, direttamente riconducibile al mistero creato intorno alla propria persona per la ricerca di fama.

## 9.7. Conclusione

Affermando di essere un pittore "eminentemente teatrale" Dalì non si riferiva soltanto alla propria produzione come scenografo e costumista ma pensava alla propria persona, al personaggio Dalì che aveva creato, la maschera che indossò tutta la vita.

Il teatro museo fu e sarà il palcoscenico prestabilito da Salvador Dalì per se stesso, una messa in scena allestita attraverso le proprie opere, in un viaggio delirante profondamente personale e introverso, così come i suoi spettacoli, le scenografie e i costumi. Dalì rimarrà un immenso e infinito spettacolo che continuerà in eterno, anche dopo la sua morte.

Non si può dire che la produzione teatrale di Dalì sia stata rivoluzionaria: le sue scene e i suoi costumi erano innovativi ma non così originali, soprattutto considerando le precedenti produzioni portate sulle scene internazionali dai Ballets Russes di Diaghilev in collaborazione con i principali artisti dei movimenti d'avanguardia.

A fianco di Buñuel Dalì riuscì invece a rivoluzionare il mondo del cinema, aprendo insieme ad artisti come Man Ray e Marcel Duchamp la strada della videoarte. La sua intenzione, tuttavia,

---

<sup>225</sup> Ivi.

non fu mai quella di rivoluzionare cinema, moda e teatro: la sua missione era salvare il mondo dell'arte moderna. Salvador Dalì era prima di tutto un pittore, un artista eclettico impegnato in primo luogo a esprimere sé stesso.

Riprendendo le parole di Fabrizio Cruciani sul teatro delle avanguardie "I punti di partenza comuni sono il rifiuto di una scena che riproduca illusivamente la realtà (l'antinaturalismo) [...] l'istanza di «liberazione» espressiva"<sup>226</sup> e Dalì rientrò a pieno anche nella rivoluzione espressiva della scena teatrale: il suo protagonismo, l'eccentricità erano riproposte nelle sue opere, di qualunque arte si parli. Scriveva in proposito dell'architettura Modern Style:

Mania di grandezza, megalomania perversa, «megalomania oggettiva». – Bisogno e sentimento del religioso e dell'originalità iperestetica. – Impudenza assoluta dell'orgoglio, esibizionismo frenetico del «capriccio» e della «fantasia» imperialistica. – Nessun senso della misura.<sup>227</sup>

Parole che si potrebbero riferire anche alla descrizione della propria megalomania e del proprio esibizionismo, quasi che definendo il proprio teatro museo egli definisca se stesso.

Dalì era Dalì, solo e unico, "Fin dall'infanzia ho la viziosa tendenza di considerarmi diverso dai comuni mortali. Questo dura ancora, e continua a riuscirci espressione" diceva.<sup>228</sup>

Così erano le sue opere e così erano tutti i suoi lavori teatrali, diversi da quelli comuni.

---

<sup>226</sup> Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del Teatro*, Laterza, 1992, pag. 127.

<sup>227</sup> S. Dalì, *I cornuti...*, cit., pag. 57.

<sup>228</sup> Ivi, pag. 40.

## Tavole



*Tav 1.* Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, Luis Buñuel taglia l'occhio di Simon Mareuil, 1929 (fotogramma).



*Tav 2.* Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, la mano di Pierre Batchef coperta di formiche, 1929 (fotogramma).



Tav 3. Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, Pierre Batchef trascina i due pianoforti, 1929 (fotogramma).



Tav 4. Luis Buñuel, *L'Age d'or*, Lya Lys succhia l'alluce della statua di Apollo, 1929 (fotogramma).



Tav. 5. Salvador Dalí, diorama per *Babaouo*, 1932, legno e vetro dipinto con fonte luminosa (Fondazione Gala Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 6. *Busto retrospettivo di una donna*, versione con il *cappello scarpa* di Salvador Dalí realizzato da Elsa Schiaparelli, 1938; Gala che indossa lo stesso cappello (Fondazione Gala Salvador Dalí, Figueres).



Tav. 7. Salvador Dalí, Bozzetto per *Spellbound*, 1944, olio su tela (Collezione privata, Beverly Hills, California).



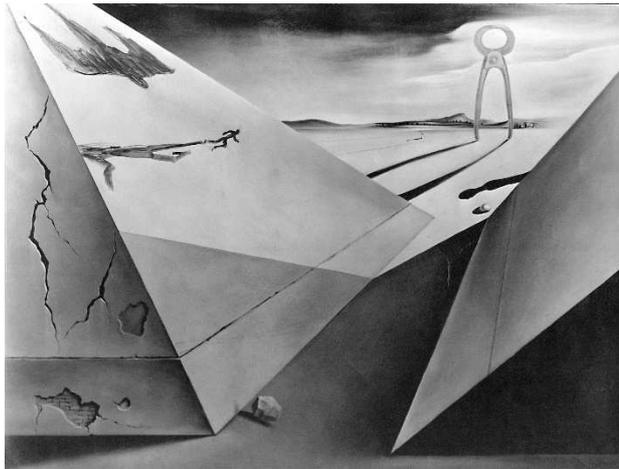
Tav. 8. Alfred Hitchcock, *Spellbound (Io ti salverò)*, 1945, la bisca (fotogramma).



Tav. 9. Alfred Hitchcock, *Spellbound (Io ti salverò)*, 1945, i due uomini giocano a carte (fotogramma).



Tav. 10. Alfred Hitchcock, *Spellbound (Io ti salverò)*, 1945, l'edificio (fotogramma).



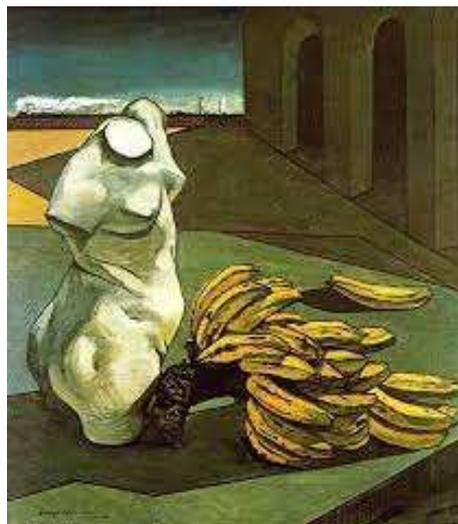
Tav. 11. Alfred Hitchcock, *Spellbound (Io ti salverò)*, 1945, il protagonista rincorso dalle ali.



Tav. 12. René Magritte, *Le double secret*, 1927 (Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou).



Tav. 13. René Magritte, *Le folie des grandeurs*, 1967 (Menil Collection, Houston, Texas/Artist Rights society New York).



Tav. 14. Giorgio De Chirico, *L'incertitude de poete*, 1913 (Tate Gallery, Londra).



*Tav. 15. Salvador Dalí e Walt Disney, Destino, fotogramma, 1946.*

## Bibliografia

### Salvador Dalì, vita e opere

Fondamentali per la ricostruzione della vita e del pensiero di Salvador Dalì sono i suoi scritti, cui si aggiungono le biografie che, basandosi sui documenti, rettificano talvolta le affermazioni dello stesso artista.

Di Salvador Dalì ho ampiamente citato *La mia vita segreta* (traduzione di Irene Brin, Abscondita, Milano, 2006); *Diario di un genio* (traduzione F. Gianfranceschi, SE, Milano, 2008); *I cornuti della vecchia arte moderna* (Abscondita, Miniature, Milano, 2008); *Il mito tragico dell'Angelus di Millet* (traduzione di Tommaso Trini, Abscondita, Milano, 2000) *50 segreti magici per dipingere* (Abscondita, Milano, 2004) e, infine, l'antologia di scritti *Perverso e Paranoico - scritti 1927-1933* (a cura di Robert Descharnes, Il Saggiatore, 2017).

Tra le monografie su Salvador Dalì mi sono basata sui seguenti titoli: *Dalì, un artista un genio* di Montse Aguer e Lea Mattarella (Skira, Milano, 2012 e 2021<sup>2</sup>); *Io non sono Pazzo, splendori e miserie di Salvador Dalì* di Pier Mario Fasanotti e Roberta Scorrane (Il Saggiatore, Milano, 2004); *Dalì* di Gilles Neret (Taschen, Hehenzollernring - Köln, 2015); *Dalì in immagine, il cinema e la produzione audiovisiva sull'artista*, di Lucia Moni (Tesi e ricerche, 2011); *I Dalì di Salvador Dalì* di Gianni Tassinari (Palazzo dei Diamanti, Siaca arti grafiche, Ferrara, 1984).

Il sito di riferimento per l'opera di Salvador Dalì è quello della Fondazione Gala e Salvador Dalì di Figueres: <<https://www.salvador-dali.org>> (ultimo accesso 3 febbraio 2022). Qui, nella sezione "Catalogues raisonnés" sono consultabili le schede relative all'opera pittorica e alle sculture di Dalì.

Gli studi sulla produzione teatrale di Dalì non sono numerosi: per la mia tesi ho attinto alle fonti sopra riportate e ai saggi di Cornejo Ibarez *Estrategias de produccìon teatral, Don Juan Tenorio en 1950* (in «Teatro: revista de estudios culturales», vol. 21, 2007, la traduzione delle citazioni è mia) e Rachel Smiley, *The Good, the Bad and the Dalì a production History of La Dama Spagnola e il Cavaliere Romano* (in *Lorenzo Alvary Papers 1919-1992*, New York Public Library, 2021, trad. mia). Per gli spettacoli presentati al Teatro La Fenice di Venezia rimando a «La Biennale di Venezia» (rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda, vol. 6, 1950 – 1971) e a «Festival internazionale di musica contemporanea»

(Vol. XI-XX, 1948-1957, XIII Festival internazionale di musica contemporanea, IV autunno musicale veneziano, a cura di Emilia Zanetti, 1950).

Molto importanti, soprattutto per le notizie riguardanti le scenografie per *Mariana Pineda* di Federico Garcia Lorca, primo lavoro teatrale di Dalì, sono le lettere tra l'artista e il poeta e scrittore andaluso, suo grande amico, contenute in Federico Garcia Lorca *Cartas a sus amigos* (prologo de Sebastián Gasch, Edition Cobalto, Barcellona, 1950; traduzioni mie) e in Salvador Dalì, *Lettere a Federico Garcia Lorca 1925-1936* (a cura di Rafael Santos Torella, Rosellina Archinto, Milano, 1989).

Le citazioni delle opere teatrali di Lorca sono tratte da *Teatro* (traduzione di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino, 1952), mentre tra le biografie ho consultato *Garcia Lorca, breve vita di un genio* di Ian Gibson (saggi 1019 tascabili Einaudi, Torino, 2002).

### **I Balletti Russi e il loro rapporto con le avanguardie artistiche**

Le notizie sul Ballet Russe di Montecarlo provengono in gran parte da *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo* di Jack Anderson (Dance Books LTD., London, 1981, la traduzione delle citazioni è mia) e da Kristin L. Spangenberg, *The golden age of costume and set design for the Ballet Russe de Monte Carlo, 1938 to 1944* (Cincinnati Art Museum, 2002, trad. mia).

Molto utili per contestualizzare l'esperienza dei Balletti Russi nel panorama delle avanguardie primo-novecentesche sono i saggi di Gabriella Belli (*La danza e i suoi pittori*), Leonetta Bentivoglio (*Danza e futurismo in Italia*), ed Elisa Guzzo Vaccarino (*L'arte in ballo, da Diaghilev a Forsythe, dalla Gesamtkunstwerk al coreografo-autore totale*) raccolti in *La danza delle Avanguardie. Dipinti scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, a cura di G. Belli e G. Vaccarino (Skira, Rovereto, 2005), cui si aggiungono *Avanguardia russa, esperienze di un mondo nuovo* (a cura di Giuseppe Barbieri e Silvia Burini, Silvana editore, 2011) e *Arte russa* di Dimitrij Sarabianov (Rizzoli, Milano, 1990).

### **Salomé**

Per il capitolo su *Salome* di Richard Strauss con la regia di Peter Brook ho fatto riferimento soprattutto ai libri dello stesso regista: Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio* (Feltrinelli editore, Milano, 1968); *Point de suspension, 44 ans d'exploration theatrale 1946-1990* (traduzione dall'inglese di Jean Claude Carrier e Sophie Rebound Sevil, Paris, 1992) e *I fili del tempo, memorie di una vita* (traduzione Isabella Imperiali, Feltrinelli editore, Milano, 2001). In *Peter*

*Brook o il teatro necessario*, a cura di Franco Quadri (La Biennale di Venezia, grafiche Tonolo di Mirano, 1976) ho trovato molti spunti sull'analisi dell'opera del regista fino ai primi anni '70.

### ***As you like it***

Per *As you like it* di William Shakespeare con la regia di Luchino Visconti ho citato *Luchino Visconti, il mio teatro 1936-1953*, a cura di Caterina D'Amico De Carvalho e Renzo Renzi (Cappelli editore, Bologna, 1979); *Le regie teatrali di Luchino Visconti, dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore* di Federica Mazzocchi (Bulzoni, Roma, 2010) e *Luchino Visconti* di Gianni Rondolino (UTET libreria, Torino, 2006) oltre a un articolo di Sergio Romano che precisa le vicende del regista al tempo della Seconda Guerra Mondiale (*Luchino Visconti nel 1944, il carcere e la cinepresa*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 2010).

Preziose informazioni sull'allestimento e riproduzioni dei bozzetti sono contenute nel programma di sala *William Shakespeare, Come vi piace*, edizione a cura della Compagnia italiana di prosa, collezione dell'obelisco, a cura di Carlo Bestetti, Edizioni d'arte, Roma, 1948. Fonte: Centro studi del Teatro stabile di Torino.

### **Dalì e il cinema**

Per il capitolo sull'attività cinematografica di Dalì mi sono basata principalmente sulla visione dei film di Luis Buñuel *Un chien andalou* (1929) e *L'age d'or* (1930) disponibili su YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=fh5ejkUL41E>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=zB5xiog7jk8>>, ultimo accesso 3 febbraio 2022) e del film di Alfred Hitchcock *Spellbound* (1945).

Di Luis Buñuel ho consultato *Un tradimento inqualificabile* (a cura di Augustín Sánchez Vidal, Marsilio, Venezia, 1996), mentre per il rapporto Dalì-Hitchcock rimando a *Hitchcock e il Surrealismo, il filo inesplorato che lega il maestro del cinema all'arte del Novecento* di Ernesto G. Laura (Lepos, Palermo, 2005).

Sulla scenografia cinematografica ricordo il saggio di Mario Verdone *La scenografia nel film* (in «Quaderni della mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia», edizioni dell'Ateneo, Roma, 1956), tuttora attuale e, tra le opere di consultazione generale, *Storia del cinema un'introduzione*, di Kristin Thompson e David Bordwell (traduzione di a cura di Davide Bruni e Elena Mosconi, Mc Graw Hill, Milano, 2014).

## **Il lavoro di Salvador Dalí nel panorama teatrale novecentesco**

Per contestualizzare il lavoro di Salvador Dalí nel panorama teatrale del Novecento mi sono servita dei seguenti volumi: Roberto Alonge, *Il teatro dei registi* (Laterza, Roma- Bari, 2006); Roberto Alonge e Franco Perelli, *Storia del teatro e dello spettacolo* (UTET Università, Novara, 2015); Henri Behar, *Il teatro Dada e Surrealista* (Einaudi, Torino, 1976); Paolo Bosisio, *Teatro dell'occidente, elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale* (Edizioni Universali Laterza, Milano, 2006); John Russel Brown, *Storia del teatro* (Il Mulino, Bologna, 1968); Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del Teatro*, Laterza, Roma Bari, 1992; Marco De Marininis, *Breve storia del teatro per immagini, La rivoluzione del Novecento* (Carocci editore, Roma, 2020); Cesare Molinari, *Storia del Teatro*, Biblioteca Universale Laterza, Roma, 1996; Franco Mancini, *l'illusione alternativa, lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*(Einaudi Editore, Torino, 1980); Luigi Squarzina e M. Tafuri, *Teatri e scenografie* (Italia meravigliosa, Touring club italiano, Milano, 1976); Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro, lo spazio scenico dai greci alle avanguardie* (Mondadori, 2003); Roberto Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, Editori Laterza, Bari, 2005.

## **Scena e arti figurative**

Sui rapporti tra scena e arti figurative ho consultato: Giovanni Lista, *La scène moderne, enciclopedia mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle* (Carré, Parigi, 1997); Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800* (Leo S. Olschki editore, Città di Castello, 1995); *Art and stage: painters and sculptors work for the theatre* di H. Rischbieter e W. Storch (New York Grafich Society, Greenwich, Connecticut, Germany, 1968) e Maria Grazia Messina e Jolanda Nigro Covre, *Pittori a teatro, bozzetti scenografici al Teatro dell'opera di Roma* (edizioni Seam, Roma, 1994).

Infine, i *Manifesti del Surrealismo* di André Breton sono stati essenziali per delineare il burrascoso rapporto di Dalí con il gruppo dei surrealisti (a cura di Guido Neri, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1966).

In aggiunta ai titoli direttamente citati nelle note ho consultato anche: *Ballet national de España* (Teatro Regio di Torino Archivio Storico, direttore José Antonio, Elegia Homenaje a Antonio Ruiz Soler); Massimiliano Capella, *Il teatro degli artisti, da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso* (Silvana Editore, Cinisello, Balsamo, Milano 2007), Antoine Livio, *Bejart* (Lecité Lausanne); Franco Perrelli, *storia della scenografia, dall'antichità al XXI sec* nuova

edizione (Carrocci editore), Alessandra Pontremoli, *Storia della danza dal medioevo ai giorni nostri* (Le lettere Firenze 2003).