



Ripensando a Salvador Dalì.

L'enigma del tempo tra arte, filosofia e scienza

di Giacomo Fronzi

The Persistence of Memory by Salvador Dalì [Poem]

If memory (in all of us so dim!)
persists in landscapes, chic and trim,
where watches melt on chici trees
and mountains float on desert seas,
astounding facts, indeed, do rally
to teach the clever Mr. Dalì¹

Era l'1 novembre del 1952, tra gli scogli e gli ulivi di Porto Lligat, Salvador Dalì (1904-1989) così scriveva nel suo *Diario di un genio*, a proposito della sua disposizione psichica nei confronti della ricerca artistica: «Ho la certezza che le mie qualità d'analista e di psicologo siano superiori a quelle di Marcel Proust. Non soltanto perché, fra i numerosi metodi ch'egli ignorava, io mi servo della psicoanalisi, ma soprattutto perché la struttura del mio spirito è di un tipo eminentemente paranoico, dunque più indicato per tal genere di esercizi, mentre la struttura del suo era quella di un nevrotico depresso, ossia la meno adatta a queste investigazioni»².

Queste le parole del Maestro catalano, uno dei maggiori artisti del XX secolo, il primo che sia riuscito a trasferire sulla tela i contenuti inconsci della mente, le pulsioni, gli incubi, le paranoie e i deliri dell'uomo del Novecento, trasmutandoli in immagini iperrealistiche e allucinate³.

La cornice storica entro la quale l'arte di Dalì trovò le proprie motivazioni è, come si sa, quella definita dall'esplosione dei movimenti d'arte d'avanguardia. I primi trent'anni del Novecento rappresentano, com'è noto, un momento unico nella storia dello spirito

¹ J.A. GAERTNER, *The Persistence of Memory by Salvador Dalì [Poem]*, in «College Art Journal», Vol. 17, No. 4 (Summer 1958), p. 381.

² Cfr. S. DALÌ, *Diario di un genio*, Edizioni dell'Albero, Torino 1965.

³ La specificazione temporale (il Novecento) è d'obbligo, dal momento che nella storia dell'arte vi è almeno un altro "clamoroso" caso di trasfigurazione pittorica di contenuti psichico-onirici. Mi riferisco a Hieronymus Bosch (1450-1516).



umano. In quegli anni si è consumata, non solo in senso letterale, una delle più sconvolgenti rivoluzioni artistico-letterarie, talmente profonda da sovvertire definitivamente il concetto, la funzione, il senso dell'arte e di ogni sua manifestazione. A tal proposito si riconduce, generalmente, questa svolta epocale alle cosiddette "avanguardie". Da Parigi a Milano, da Berlino a San Pietroburgo, da Vienna a Madrid, la parola d'ordine della ricerca artistica era "cambiamento". Il termine "avanguardia" contrassegnava, nei primi anni del Novecento, l'irrefrenabile movimento progressivo e progressista verso il cambiamento, verso il sovvertimento dello *status quo*. Gli artisti che incarnavano questo spirito, gli artisti avanguardisti, ponevano come esigenza primaria dell'arte (non parliamo solo e semplicemente di arti figurative ma di arte *tout court*) la rottura definitiva, e non più rinviabile, con il passato; reclamavano un'autonomia teorica ed estetica rispetto ai canoni tradizionali dell'arte, quelli che, in sostanza, avevano informato di sé la storia artistica degli ultimi duemila anni.

In questi irripetibili anni si ha una proliferazione di movimenti artistici senza precedenti, ognuno dei quali propone soluzioni e alternative proprie, pur restando all'interno di un generale orizzonte di rottura con il passato. Dal cubismo di Pablo Picasso e Georges Braque al fauvismo di Henri Matisse, dall'astrattismo di Vassily Kandinskij al futurismo di Tommaso Marinetti, dal suprematismo di Kazimir Malevič al surrealismo di André Breton. Ognuna di queste correnti ha alle spalle dei presupposti teorico-ideologici, il più delle volte anche politici; presupposti che non eclissano un comune terreno d'azione riconducibile, da un punto di vista teorico, ad una generale fiducia nel progresso e una spinta verso il rivoluzionarismo sociale. Da un punto di vista strettamente tecnico questi «artisti di ricerca»⁴ si liberano dalla necessità di riprodurre qualcosa di immediatamente riconoscibile ed individuabile, cercando nuovi e provocatori mezzi espressivi. Potremmo dire che la rivoluzione della nuova arte stava proprio nell'aver minato definitivamente il rapporto di corrispondenza tra il simbolo e la sfera del reale. Come non ricordare, a questo riguardo, *Il tradimento delle immagini* (1929) di René Magritte, dipinto nel quale campeggia una celebre pipa, sotto la cui raffigurazione è scritto «Ceci n'est pas une pipe». L'enunciato magrittiano, peraltro al

⁴ TH. DURET, *Critique d'avant-garde* (1885), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi 1998, p. 53.



centro anche di un'analisi di Michel Foucault⁵, rappresenta il tradimento delle aspettative dell'osservatore, simboleggia lo scarto tra ciò che vediamo, ciò che leggiamo e ciò che "dovrebbe essere", ma è anche emblematico della ricerca di un nuovo orizzonte linguistico, simbolico e di senso.

È noto come sia stato Marcel Duchamp il battistrada di questa nuova tendenza. Dopo aver esposto uno scolabottiglie (1915), un orinatoio (1917) e innumerevoli altri oggetti sottratti al loro valore d'uso e dislocati in una dimensione nuova che conferiva loro un valore espositivo, ogni oggetto poteva essere considerato potenzialmente portatore di una "funzione estetica". Jan Mukařovský, sebbene in un altro contesto e a partire da un livello teorico di natura differente, ha osservato come «qualsiasi oggetto e qualsiasi fatto (sia un evento naturale, sia un'azione umana) poss[a]no essere portatori della funzione estetica»⁶. Ma, come specifica lo stesso Mukarořovský, questa posizione non implica necessariamente una prospettiva panestetica; infatti l'affermazione mukařovskýana «non significa panestetismo in quanto 1) esprime soltanto la possibilità, non però la necessità, della funzione estetica; 2) la posizione della funzione estetica tra le altre non è preminente in tutta la sfera della funzione estetica; 3) non si tratta di confusione della funzione estetica colle altre o di una concezione delle funzioni non estetiche come semplici varianti di quella estetica»⁷.

Tornando, ora, nel quadro delle tendenze artistiche d'inizio Novecento, focalizziamo l'attenzione su un particolare percorso avanguardista, per la sua eccezionale originalità espressiva e per l'atipico legame che esso intrattiene con la dimensione psichica, il Surrealismo.

Il movimento surrealista, come tutte le correnti d'avanguardia, era prima di tutto una strategia intellettuale, un percorso ideologico, nel caso specifico indirizzato verso una serrata critica del razionalismo occidentale e dichiaratamente *au service de la Révolution*⁸. Esso, inoltre, incarnava in maniera emblematica l'esplosione della corrispondenza tra il simbolo e il reale, tra copia (hegelianamente rielaborata) e modello, tra ciò che viene rappresentato e il suo riferimento nella realtà, arrivando a

⁵ Cfr. M. FOUCAULT, *Questo non è una pipa* (1973), trad. it. di R. Rossi, SE, Milano 1988.

⁶ J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte* (1936), trad. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1979, p. 37.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. la celebre rivista surrealista *Le Surréalisme au service de la Révolution*.



riportare sulla tela tracce di quanto di più profondo sia mai stato individuato nell'animo umano, i contenuti psichici e l'inconscio.

Per meglio comprendere quali erano le posizioni teoriche di questo movimento, sarebbe utile rivisitare il concetto di surrealismo per come lo intendeva il suo teorico primo: «SURREALISMO, s.m. Automatismo psichico mediante il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in altre maniere, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero, con assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale». Questa che può sembrare un'arida definizione è in realtà il passo più noto del *Primo Manifesto Surrealista*, pubblicato da André Breton a Parigi nel 1924. Breton, medico, scrittore e critico, era una delle personalità di spicco del panorama intellettuale, non solo francese, d'inizio secolo. La sua iniziale formazione medico-psichiatrica e i suoi interessi per le ricerche psicoanalitiche di Sigmund Freud furono di fondamentale importanza per l'elaborazione teorica della *révolution Surréaliste*. La via indicata da Breton e dagli intellettuali che aderirono al suo progetto rappresentava il solco nel quale trovò poi spazio ed espressione la sconvolgente produzione daliniana.

Dobbiamo subito sottolineare come la grandezza e l'unicità di Salvador Dalì sia riscontrabile nel fatto che egli non rappresentava e non rappresenta una delle varie anime del surrealismo. Come Monet è l'impressionismo e De Chirico è la pittura metafisica, Dalì è il surrealismo. Egli era consapevole della propria unicità, tanto da poter affermare: «La differenza tra me e i surrealisti è che io sono surrealista».

Dalì nasce a Figueras, nella Catalogna, l'11 maggio nel 1904. Egli si sentiva profondamente legato alla sua terra, rivendicando con orgoglio le proprie radici catalane. Questo intimo, a tratti morboso legame con i luoghi nati, lascerà le proprie tracce in pressoché tutta la sua produzione. Soprattutto nei primi anni di attività, non c'è opera che non presenti come sfondo i paesaggi tipici della Catalogna, dall'*Autoritratto con collo di Raffaello* (1920-21) all'*Autoritratto* (1921), dalla *Ragazza alla finestra* (1925) alla *Giovane donna dell'Ampurdán* (1926). Figueras, Port Lligat, Cadaqués, luoghi nei quali si sono succeduti i momenti più importanti della vita di Dalì, dalla sua nascita ai suoi rapporti burrascosi con la famiglia, dall'estate trascorsa con Federico García Lorca al fondamentale incontro con Gala per arrivare poi alla sua morte. Luoghi di vita, dunque, ma anche e soprattutto luoghi della memoria.



Nel 1921 si iscrive alla Scuola di Belle Arti di San Fernando a Madrid, dalla quale sarà cacciato per via del suo comportamento indisciplinato e, soprattutto, per aver incitato gli studenti a ribellarsi alla scelta di un professore che, a suo dire, era un artista alquanto mediocre. Madrid è teatro di anni tumultuosi ma è una tappa fondamentale per Dalì; è qui che stringe una forte amicizia con il regista Luis Buñuel e il poeta Federico García Lorca⁹. Espulso dall'Accademia, ritorna a Cadaqués, dove si lancia in una frenetica attività, arrivando a dipingere fino a cinque tele al giorno, percorrendo, in esse, tutte le correnti artistiche “alla moda” (cubismo, futurismo, fauvismo, puntinismo). È questo il periodo in cui Dalì dipinge tele celeberrime come il malinconico *Ritratto di mio padre* (1920-21) e la già citata *Ragazza alla finestra*, nella quale sembrerebbe orientato verso un recupero dell'oggettività della rappresentazione. Dalì se da un lato getta uno sguardo ad una corrente che si affermava in quegli anni in Germania e che passava sotto il nome di *Neue Sachlichkeit* (“Nuova oggettività”, intendendo per “oggettività” un modo di rappresentare la realtà freddo e distaccato, pur restando legato ad una resa dei particolari quasi esasperata), dall'altro crea un'atmosfera del tutto particolare, serena e ricca di seduzione.

Nel 1927 Dalì trascorre un breve periodo a Parigi, dove conosce Pablo Picasso. In questo stesso periodo collabora con Luis Buñuel alla sceneggiatura di due celebri film *Un chien andalou* e *L'âge d'or*. È qui che avviene l'adesione del giovane Dalì al surrealismo, è in questo momento che egli compie una scelta alla quale resterà fedele in tutta la sua produzione: dare libero sfogo all'irrazionale e creare opere che ne siano la manifestazione diretta, senza porsi la domanda del “perché” o del “cosa” esse significhino. Questo non implica un'assenza o una mancanza di senso. Dirà Dalì: «Il fatto che neppure io, mentre dipingo, capisca il significato dei miei quadri, non vuol dire ch'essi non ne abbiano alcuno: anzi, il loro significato è così profondo, complesso, coerente, involontario da sfuggire alla semplice analisi dell'intuizione logica».

Nel 1929 Dalì, con la sua compagna e musa ispiratrice Gala (Helena Devulina Diakanoff), si trasferisce a Parigi, dove entrerà in maniera dirompente nelle alte sfere dell'arte e dove elaborerà il suo “metodo paranoico-critico”. È proprio del 1929 il primo vero dipinto surrealista, *Il gioco lugubre*, che molto infastidì l'ambiente surrealista per

⁹ Cfr. Su Dalì, García Lorca e il tema della memoria, cfr. F. CATE-ARRIES, *Salvador Dalí, Federico García Lorca, and the Persistence of Memory: Revealing Hidden Faces*, in «Anales de la literatura española contemporánea», Vol. 20, No. 1/2 (1995), pp. 11-28.



via dell'uomo ritratto di spalle, in primo piano, con le mutande imbrattate di escrementi. In quest'opera compaiono molti degli elementi che saranno tipici dei dipinti di Dalì: leoni, forme femminili tondeggianti, cavallette, volti di uomini barbuti, le labbra-vulva, parti del corpo sproporzionate, lumache... Questa tela, come anche altre opere del 1929 come *L'enigma del desiderio – Mia madre, mia madre, mia madre* o *L'adeguamento del desiderio*, rende chiara l'applicazione di quel metodo paranoico-critico che Dalì aveva da poco elaborato. Esso porta alla luce gli esiti irrazionali dell'esperienza allucinatoria propria del soggetto paranoico il quale, secondo Dalì, rielabora la realtà, sostituendola con immagini che sono il frutto delle sue pulsioni, dei suoi desideri, delle sue ossessioni e delle sue manie. Dunque, le immagini che l'artista trasferisce nei suoi dipinti sono innanzitutto immagini che riemergono dall'inconscio e dai sogni, ma che vengono razionalizzate (momento critico), "ordinate" e riportate sulla tela. Si potrebbe quasi parlare di "lavoro onirico terziario". Se, nell'elaborazione teorica di Freud, il processo mediante il quale i contenuti del sogno latente vengono trasformati nel sogno manifesto è definito "lavoro onirico primario" e la loro successiva elaborazione, che avviene soprattutto nel momento della rievocazione del sogno, viene definita come "lavoro onirico secondario", l'ulteriore elaborazione che Dalì compie fissando sulla tela i contenuti onirici si presenterebbe quasi nella forma di un "lavoro onirico terziario". Il metodo di Dalì assegnava, comunque, un ruolo decisivo della casualità, «l'attività paranoico-critica è una forza organizzatrice e produttrice di casualità oggettiva»¹⁰. Attraverso il metodo paranoico-critico Dalì dà vita ad immagini fantastiche, visionarie, macabre e, quasi sempre, allusive, frutto di uno straordinario virtuosismo tecnico e di un eccezionale utilizzo dei colori.

Nei primi anni Trenta si presenta, nelle opere daliniane, una certa tendenza verso una maggiore sinteticità, che si esplica nella scelta di riprodurre nei dipinti un minor numero di elementi per meglio focalizzare l'attenzione su di essi. È il caso di opere come *Uova al tegame senza il tegame* (1932), *La vecchiaia di Guglielmo Tell* (1931) o *La Persistenza della memoria* (1931). In quest'ultimo dipinto compaiono i celebri orologi "molliti", una delle più note ed efficaci immagini create dal genio catalano, nate da un sogno di formaggio camembert colante. Come egli stesso ebbe a dire: «Gli orologi molli

¹⁰ S. DALÌ, *La conquista dell'irrazionale*, in ID., *Si. La rivoluzione paranoico-critica. L'arcangelismo scientifico*, trad. it. di M. Manghi e L. Xella, introd. di P. Schmitt, Rizzoli, Milano 1980, p. 266.



non sono altro che il Camembert paranoico-critico, molle, stravagante ed unico del tempo e dello spazio». Al di là di questa definizione, è interessante notare come questo grande artista sia rimasto affascinato dal tema della memoria, dandone una propria, originalissima rappresentazione.

Parlare di memoria significa innanzitutto parlare di tempo. Con questo autentico dilemma si sono confrontati, nei secoli, tutti i più grandi pensatori. Evidentemente si tratta di un enigma insoluto ed insolubile, almeno da un punto di vista filosofico. Qui non è possibile né si intende procedere con la ricostruzione delle teorie filosofiche sul tempo. Mi limiterò solo a qualche rapido riferimento, utile al discorso.

Se consideriamo un primo livello etimologico, il termine italiano “tempo” trova la sua derivazione nel termine latino *tempus* che, a sua volta, deriva dal greco *tèmnō*. Analizzando i vari significati del verbo greco, ci si rende conto di come esso sia polisemico, di come, cioè, conservi una molteplicità di significati; se, da un lato, rimanda a concetti quali il “recidere”, il “tagliare”, dall’altro fa riferimento all’azione del “devastare” e da un altro ancora ci riporta a significati più vicini al “decidere”, allo “schiudere un varco”. Già da questo emergono due caratteri del tempo: il primo, più generale, rinvia all’“usura” e alla “devastazione”; il secondo sembra restringersi di più all’azione umana, essendo attinente alla sfera del “decidere”.

Con Aristotele, per la prima volta, viene sottolineata l’inafferrabilità del tempo. Secondo il filosofo greco il tempo è il numero del movimento secondo l’anteriore e il posteriore, secondo il “prima” e il “poi”, ma esso non è movimento. Non è qualcosa che si muove o che scorre. Eppure ogni movimento è connesso col tempo e il tempo, a sua volta, è connesso con lo spazio, dato che qualcosa che si muove lo fa sia nel tempo che nello spazio, “da” qualcosa “verso” qualcosa. Il “da”-“a” comporta grandezza e dimensionalità, dunque spazio.

L’idea di un “tempo” al di là della quiete e del movimento ritornerà nelle pagine dense di stupore e turbamento delle *Confessioni* di Sant’Agostino, sintetizzabili nel celebre passo in cui egli si chiede: «Quid ergo est tempus? Si nemo ex me quaerit, scio: si quaerenti explicare velim, nescio». [Allora che cosa è il tempo? Se nessuno me lo domanda, lo so. Se voglio spiegarlo a chi me lo domanda, non lo so più]. Agostino coglieva in tutta la sua portata l’enigma del tempo (come la figura che si interroga sul tempo nel famoso dipinto *L’enigma dell’ora* di Giorgio De Chirico), ponendosi il



problema del rapporto tra tempo e creazione, tra tempo e anima. Qual è la natura del tempo? Come si può misurare il tempo *mentre* il tempo passa? In che direzione si muove la “freccia del tempo”? Il passato non è più e il futuro non è ancora, come si può dire che essi esistono? Secondo la riflessione agostiniana il passato e il futuro non esistono, «è inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro». Ma questi tempi esistono solo nell’animo umano: il presente del passato come “memoria”, il presente del presente come “visione”, il presente del futuro come “attesa”.

Ma quando parliamo di *tempo* a quale tempo ci riferiamo? Edgar Morin rileva che il tempo è uno e molteplice, è continuo e allo stesso tempo discontinuo, è il tempo «delle derive e delle dispersioni e il tempo della morfogenesi e degli sviluppi»¹¹. Questi due tempi, sostiene Morin, sono rimasti da sempre scissi, separati, in opposizione. Al tempo dell’entropia, del secondo principio della termodinamica, era contrapposto il tempo biologico e del progresso ascensionale. La logica *ad escludendum* ha portato, di volta in volta, ad optare per l’un modello o per l’altro. Morin, invece, sostiene che, così come il rapporto tra disordine ed ordine va ricollocato ad un livello di maggiore complessità nel quale ognuno dei due elementi è da considerarsi indissolubilmente co-prodotto con l’altro, allo stesso modo i due tempi vanno considerati «uno, complementari, concorrenti e antagonisti», essi «posseggono un tronco comune, sono in rapporto di simbiosi, di reciproco parassitismo, e lottano a morte...»¹².

Non solo. Questo tempo già eccezionalmente complesso va ulteriormente specificato ed integrato mediante il ricorso al tempo delle ripetizioni, delle reiterazioni e, si potrebbe aggiungere, al tempo delle interazioni e delle relazioni. Un tempo concepito non «soltanto come dispersione, nullità, distruzione, ma anche come possibilità di conservazione e di consolidamento del suo patrimonio di possibilità»¹³. Ma questo che Morin definisce *tempo complesso* che ruolo ha nel quadro generale che, nel corso dei secoli, è stato tracciato relativamente all’Universo? La fisica classica era orientata verso

¹¹ E. MORIN, *Il metodo. Ordine disordine organizzazione* (1977), trad. it. di G. Bocchi, Feltrinelli, Milano 1989, p. 111.

¹² *Ibid.*

¹³ G. SEMERARI, *Da Schelling a Merleau-Ponty. Studi sulla filosofia contemporanea*, Cappelli, Bologna 1962, pp. 226-7.



la definizione di un sistema in cui tempo, passato, presente, futuro, reversibilità e irreversibilità venivano posti tutti sullo stesso piano, indistintamente: «nella prospettiva classica una legge della natura era associata a una descrizione deterministica e reversibile del tempo, in cui futuro e passato avevano lo stesso ruolo»¹⁴. A scompaginare questo modello, a minacciare millenarie certezze, è subentrata una nuova concezione del tempo, dell'instabilità dei sistemi, del caos, concetti che, a loro volta, introducono nel campo le nozioni di probabilità e di irreversibilità.

Il problema del tempo è evidentemente connesso alla possibilità o meno di un andamento reversibile dei fenomeni. Il ruolo ed il peso dell'irreversibilità viene del tutto riformulato dalla nuova fisica anche e soprattutto in relazione alla stabilità dei sistemi. La nuova impostazione teorica, infatti, compie una svolta decisiva in virtù dell'attenzione che rivolge ai comportamenti della materia non più (o non esclusivamente) nelle condizioni di equilibrio (era questa la tendenza della fisica classica), ma nelle condizioni di non-equilibrio, quando cioè l'irreversibilità gioca un ruolo essenziale. Ilya Prigogine evidenzia come mentre «la materia in situazione d'equilibrio è cieca, ogni molecola vede solo le molecole più vicine che la circondano [...], il non-equilibrio porta la materia "a vedere"; ecco allora che sorge una *nuova coerenza*»¹⁵. Le strutture di non-equilibrio¹⁶ vengono ora considerate nella loro straordinaria capacità di creazione, di costruzione di nuove strutture: «esse mostrano il ruolo creatore fondamentale dei fenomeni irreversibili, quindi anche della freccia del tempo»¹⁷. L'irreversibilità produce nuovi assetti, nuovi fenomeni di ordine mentre nella fisica classica era stata semplicemente ricondotta, come ripetutamente ricorda Prigogine, alle nostre approssimazioni e alla nostra ignoranza. Ciò che veniva messo quasi da parte ora acquista una nuova importanza. Potremmo dire che «gli esclusi dalla scienza classica [...] sono diventati i pionieri della scienza nuova»¹⁸.

¹⁴ I. PRIGOGINE, *Le leggi del caos*, trad. it. di C. Brega e A. de Lachenal, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 3.

¹⁵ *Ivi*, p. 16; corsivo mio.

¹⁶ Queste strutture sono anche dette «dissipative». Si tratta di strutture o di sistemi che dissipano energia nell'interazione con il mondo esterno e che si differenziano dalle strutture d'equilibrio (come ad esempio i cristalli) perché queste ultime non dissipano energia e possono restare isolate rispetto al mondo esterno, sono, per usare un'espressione di Prigogine, strutture «morte».

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ E. MORIN, *Il metodo*, cit., p. 21.



Il Novecento ha rivoluzionato le idee relative al tempo, allo spazio, alla loro interrelazione, ai loro reciproci rapporti. Alla rimodulazione di questi concetti si è affiancata l'analisi, mai così approfondita, del tempo interno all'uomo, dei livelli di coscienza o, detto in termini freudiani, delle istanze intrapsichiche che costituiscono il modello strutturale del sistema psichico. La percezione del tempo, a livello psichico, assume contorni di incertezza e di ambiguità, e non poteva, quindi, sfuggire all'interesse di Dalì, autentico "pittore-analista".

L'opera *Persistenza della memoria*, proprio per il tema prescelto, dimostra, tra le sue molteplici curiosità intellettuali, l'interesse per le nuove frontiere della fisica e, in particolare, per la sconvolgente teoria della relatività di Einstein. La liquefazione del tempo, la sua relativizzazione trasfigurata artisticamente rendono il lavoro di Dalì una particolarissima costruzione estetica delle teorie einsteineane.

Nel corso del 1905 Albert Einstein pubblica tre articoli fondamentali (la teoria del movimento di particelle sospese in un fluido, la teoria della relatività ristretta e la teoria dei fotoni) con i quali getta le basi per la sua rivoluzionaria (nonostante Einstein teneva a precisare che: «Non si tratta di un atto rivoluzionario, ma dell'evoluzione naturale di una linea seguita da secoli»¹⁹) e sorprendente teoria della relatività generalizzata (alla quale giungerà tra il 1912 e il 1917). Essa, pur essendo universalmente nota, nei fatti è talmente complessa da rimanere campo frequentato pressoché esclusivamente dagli addetti ai lavori. In questa sede ci interessa soltanto ricordare in cosa risiede la straordinaria novità rappresentata dalla teoria della relatività. Potremmo dire che, conformemente alle teorie di Thomas Kuhn, essa parte dal superamento del paradigma legato ai principi della meccanica tradizionale, più esattamente alla relatività galileiana e quindi ai concetti di tempo assoluto, di spazio assoluto e di sistema di riferimento assoluto (etere). Secondo la teoria della relatività ristretta «le coordinate di spazio e di tempo hanno ancora un carattere assoluto nelle dimensioni in cui sono direttamente misurabili con corpi e orologi rigidi. Ma sono relativi nei limiti in cui dipendono dallo stato di movimento del sistema d'inerzia scelto»²⁰. La teoria della relatività ristretta elimina la questione del riferimento assoluto, attraverso due ipotesi: 1. estensione della relatività galileiana (l'estensione a tutti i fenomeni naturali della proposizione per la

¹⁹ A. EINSTEIN, *Caratteri della teoria della relatività*, in ID., *Come io vedo il mondo*, trad. it. di R. Valori, Bottega del libro, Bologna 1971, p. 121.

²⁰ A. EINSTEIN, *Cos'è la teoria della relatività*, in ID., *Come io vedo il mondo*, cit., p. 122.



quale «un sistema di coordinate che si sposta in linea retta e con moto uniforme in rapporto ad un sistema d'inerzia è ugualmente un sistema d'inerzia»²¹); 2. principio della costanza della velocità della luce nel vuoto, indipendentemente dallo stato di movimento e dalla sorgente. Applicando, poi, i principi della relatività alle leggi della meccanica, Einstein formulò la celebre (e decisamente molto “estetica”) equazione $E=mc^2$ con la quale dimostrò l'equivalenza tra massa ed energia.

La teoria della relatività ristretta (o speciale) però, come la meccanica classica, assegnava ai sistemi in moto rettilineo uniforme una posizione privilegiata dovuta al fatto che per essi le leggi fisiche restavano invarianti. La teoria della relatività generale puntò allora esattamente a questo: le leggi della fisica dovevano restare invarianti rispetto a qualsiasi osservatore e per qualsiasi trasformazione, quindi non più soltanto per i sistemi di riferimento inerziali, ma anche per quelli non inerziali. L'estensione della relatività ristretta a tali sistemi portò «a confermare l'equivalenza tra la massa valutata rispetto all'inerzia (massa inerziale) e la massa valutata rispetto alla gravitazione (massa gravitazionale). Ma portò anche a stabilire che lo spazio è curvo e che la sua curvatura, punto per punto, dipende dalla presenza o meno di masse»²². Giungiamo così ad una delle più importanti conclusioni alle quali pervenne Einstein: lo spaziotempo (spazio quadridimensionale formato dalle tre dimensioni con il tempo come ulteriore coordinata) viene curvato dalla presenza di una massa, al crescere della massa cresce la curvatura.

Einstein, Feynman o Hawking hanno scritto e sostenuto che tanto il tempo quanto l'irreversibilità sono soltanto “illusioni”. Già la teoria della relatività ristretta (1905) aveva “ufficialmente” destituito il tempo dal trono dell'assolutezza e dell'universalità sul quale era stato da sempre posto. Dagli studi e dalle teorie di Einstein l'idea tradizionale di tempo ne esce clamorosamente modificata²³: tramonta l'idea di un tempo

²¹ Ivi, p. 129.

²² E. VINASSA DE REGNY, Introduzione a A. EINSTEIN, *Il significato della relatività*, (1922), trad. it. di E. Vinassa de Regny, Newton & Compton, Roma 1997, p. 11.

²³ Einstein ha precisato che l'aver superato concetti chiave che avevano sostenuto la fisica tradizionale fino a quel momento è stato dovuto «completamente e unicamente al desiderio di adattare, quanto meglio [era] possibile, la teoria fisica ai fatti osservati. [...] Non è a cuor leggero che si sono abbandonate certe idee, considerate fino ad allora fondamentali, sullo spazio, il tempo e il movimento; il che è stato imposto unicamente dall'osservazione di alcuni fatti» (A. EINSTEIN, *Caratteri della teoria della relatività*, cit.). Einstein, naturalmente, riconosce la grandezza delle teorie newtoniane, considerate, in ogni caso, non sostituibili né con la sua né con altre teorie: «le sue [si riferisce a Newton] idee grandi e chiare



fisso, assoluto, indipendente dalla materia e dall'osservatore a favore di un tempo elastico, dinamico, che si espande e si contrae, dipendente dal moto e dalla situazione gravitazionale dell'osservatore.

Ma, nonostante questo, noi percepiamo lo scorrere del tempo e ci appare pressoché inconcepibile l'idea di reversibilità dinamica²⁴, l'idea, per riportare un esempio di Prigogine, di un uomo che possa retrocedere allo stadio di fanciullo, di embrione e infine di cellula. Einstein sosteneva che «le esperienze individuali ci appaiono organizzate in modo tale che i singoli eventi che si è in grado di ricordare sembrano ordinati secondo il criterio del “prima” e del “dopo”»²⁵, ma questa tendenza ad “ordinare” secondo una successione temporale era considerata del tutto arbitraria ed illusoria quindi, nella prospettiva einsteiniana e della fisica classica, «il trionfo della scienza sarebbe associato alla dimostrazione che la nostra vita – inscindibile dal tempo – sarebbe solo un'illusione»²⁶. Eppure, incalza Prigogine, le nuove frontiere della ricerca scientifica hanno riconsiderato il ruolo del tempo e hanno sostenuto come è soltanto grazie all'esistenza di un «tempo comune» che si può realizzare una comunicazione tra uomo e natura e tra uomo e uomo.

Einstein risponderebbe che: «Per noi che crediamo nella fisica la divisione tra passato, presente e futuro ha il valore di un'ostinata illusione». Queste parole sembrano suggerirci una possibile lettura dello scioglimento del tempo rappresentato artisticamente da Dalì. Nell'immagine che egli dà del suo scorrere, il maestro spagnolo non ha voluto soltanto cercare una soluzione stravagante e bizzarra; la deformazione degli oggetti è finalizzata a scardinare e a mettere in dubbio le facoltà percettive e quelle razionali. Gli orologi “molliti” si inseriscono in questa prospettiva, sebbene la loro liquefazione stia a simboleggiare il carattere sfuggente, “scivoloso” del tempo. Un tempo che non si lascia bloccare in una figura precisa o in un'immagine statica. Una dimensione temporale nella quale l'anteriore e il posteriore non sono più regolativi dell'esistenza; dalla liquefazione del tempo essi non possono che risultare irrelati, sconnessi, svuotati di senso.

conservano sempre in avvenire la loro importanza eminente, ed è su di esse che fondiamo ogni nostra speculazione moderna sulla natura del mondo» (ivi, p. 135).

²⁴ Cfr. I. PRIGOGINE, I. STENGERS, *Tra il tempo e l'eternità* (1988), trad. it. di C. Tatasciore, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 27 sgg.

²⁵ A. EINSTEIN, *Il significato della relatività*, cit., p. 19.

²⁶ I. PRIGOGINE, *Le leggi del caos*, cit., p. 84.



Dalì ci suggerisce una dimensione del tempo del tutto soggettiva, come probabilmente essa è (lo scrittore Jorge Luis Borges sottolineerà il tratto soggettivo della percezione del tempo con un'immagine particolarmente efficace: «Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume»). Ci pone dinanzi ad un lento, inesorabile e progressivo dileguare all'interno del quale, però, la memoria continua a persistere. Ma in che modo si realizza la persistenza della memoria? Si attua nell'esistenza intima e quotidiana come pensava Agostino o si presenta quasi come una stratificazione, una sedimentazione di contenuti onirici ed inconsci? Se così fosse la memoria a cui pensa Dalì potrebbe venire a galla solo nei sogni o, al più, in sedute psicoanalitiche... Ma, in fondo, queste non sono che alcune delle tante possibili interpretazioni a cui *Persistenza della memoria* continua ad offrirsi.

Riferimenti bibliografici

- CATE-ARRIES, F., *Salvador Dalí, Federico García Lorca, and the Persistence of Memory: Revealing Hidden Faces*, in «Anales de la literatura española contemporánea», Vol. 20, No. 1/2 (1995), pp. 11-28.
- DALÌ, S., *Diario di un genio*, Edizioni dell'Albero, Torino 1965.
- ID., *La conquista dell'irrazionale*, in ID., *Sì. La rivoluzione paranoico-critica. L'arcangelismo scientifico*, trad. it. di M. Manghi e L. Xella, introd. di P. Schmitt, Rizzoli, Milano 1980.
- DURET, TH., *Critique d'avant-garde* (1885), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1998.
- EINSTEIN, A., *Caratteri della teoria della relatività*, in ID., *Come io vedo il mondo*, trad. it. di R. Valori, Bottega del libro, Bologna 1971.
- FOUCAULT, M., *Questo non è una pipa* (1973), trad. it. di R. Rossi, SE, Milano 1988
- GAERTNER, J.A., *The Persistence of Memory by Salvador Dalí [Poem]*, in «College Art Journal», Vol. 17, No. 4 (Summer 1958).
- MORIN, E., *Il metodo. Ordine disordine organizzazione* (1977), trad. it. di G. Bocchi, Feltrinelli, Milano 1989.
- MUKAŘOVSKÝ, J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte* (1936), trad. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1979.
- PRIGOGINE, I., *Le leggi del caos*, trad. it. di C. Brega e A. de Lachenal, Laterza, Roma-Bari 1993.
- PRIGOGINE, I., STENGERS, I., *Tra il tempo e l'eternità* (1988), trad. it. di C. Tatasciore, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- SEMERARI, G., *Da Schelling a Merleau-Ponty. Studi sulla filosofia contemporanea*, Cappelli, Bologna 1962.
- VINASSA DE REGNY, E., Introduzione a A. EINSTEIN, *Il significato della relatività*, (1922), trad. it. di E. Vinassa de Regny, Newton & Compton, Roma 1997.