



Università degli studi di Udine

“Impronte multiple di spazio e di tempo. La sovrimpressione tra nuova visione e surrealismo”

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

“Impronte multiple di spazio e di tempo. La sovrimpressione tra nuova visione e surrealismo” / Rebecchi, Marie. - 6 2013(2013), pp. 263-277.

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1128567> since 2018-03-19T09:59:35Z

Publisher:

Mimesis

Published

DOI:

Terms of use:

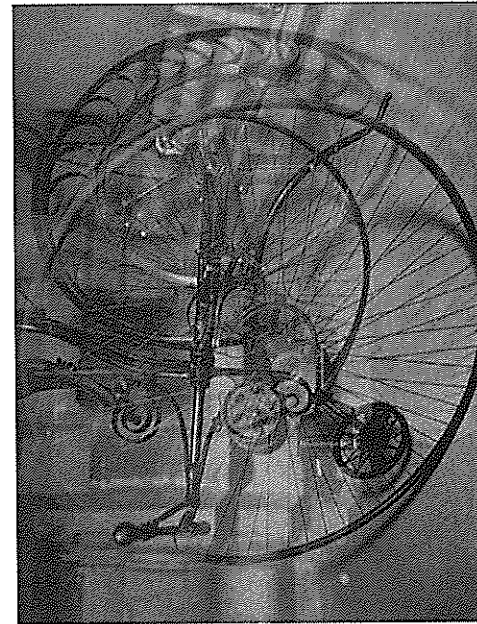
The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

17.
 IMPRONTE MULTIPLE DI SPAZIO E DI TEMPO.
 LA SOVRIMPRESSIONE
 TRA NUOVA VISIONE E SURREALISMO

di Marie Rebecchi



Germaine Krull, *Roues de vélo, Métal*, ca. 1929.

1. Errori, ombre e montaggi

«Il fotogramma si aggira, inquietante come uno spettro, tra l'astrazione geometrica e i riflessi della realtà. Ed è proprio in questa tensione che risiede il suo fascino specifico» (Roh 1929: 9). Evocando l'immagine astratta e spettrale del fotogramma, nel suo scritto *Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie* (*Meccanismo ed espressione. L'essenza e il*

valore della fotografia), pubblicato nel 1929 in *Foto-Auge*, Franz Roh sembra suggerire una delle caratteristiche essenziali della sovrimpressione: l'effetto di trasparenza che rende visibile l'incontro fortuito tra due realtà eterogenee.

La tecnica della sovrimpressione, così come quella del fotomontaggio¹, si sviluppa già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in particolare attraverso il procedimento dell'esposizione multipla di una stessa lastra fotografica o di uno stesso tratto di pellicola. Questa tecnica fu inizialmente utilizzata nella fotografia spiritica con lo scopo di ottenere un effetto spettrale e fantasmatico attraverso la sovrapposizione di più immagini, ottenute con tempi di esposizione sempre più brevi in modo tale da risultare più chiare ed eteree rispetto allo sfondo nero (cfr. Chéroux - Fischer - Apraxine - Canguilhem - Schmit 2004).

La sovrimpressione consiste pertanto sia nell'impressione multipla di una superficie sensibile, sia nella riesposizione di un negativo al momento dello sviluppo. Allo stesso modo delle sovrimpressioni, dei fotogrammi e dei fotomontaggi – tutti procedimenti tecnici che iniziano a essere utilizzati in senso artistico dalle avanguardie tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti – anche le ombre e i riflessi, che spesso per errore compaiono nelle fotografie, rientrano a pieno titolo nel quadro di quel movimento di trasfigurazione dell'errore e di riscoperta delle potenzialità artistiche ed espressive del medium fotografico che investe prepotentemente il panorama delle avanguardie degli anni Venti. In questa prospettiva, la sovrimpressione non consiste unicamente nell'impressionare più volte una superficie sensibile o nel sovrapporre due o più negativi durante lo sviluppo. Nel caso della sovrapposizione di più immagini occorre, infatti, segnalare che tale procedimento si può verificare tanto in modo intenzionale, quanto in modo accidentale. L'esempio dei riflessi nelle vetrine, fenomeno registrato dai fotografi sin dai primi decenni della comparsa del medium, da questo punto di vista, risulta estremamente efficace: producendo delle vere e proprie sovrapposizioni visive tra l'interno della vetrina e l'esterno delle strade o dei *passages*, i riflessi generano accidentalmente effetti non distanti da quelli ottenuti sovrapponendo più negativi l'uno sull'altro.

All'interno della cornice di questo processo di metamorfosi dell'errore e di esaltazione della funzione antropologicamente rivoluzionaria dei nuovi media ottici, i fotografi della Nuova Visione (tra cui si ricordano André Kertész, Maurice Tabard, Jacques-André Boiffard, Germaine Krull, André Stei-

1 Si veda a questo proposito il fotomontaggio *The Two Ways of Life* realizzato tramite 30 negativi da O. G. Rejlander's (1857).

ner, Roger Parry e François Kollar), movimento che in Francia, e in particolare a Parigi (cfr. Bajac 2012; Denoyelle 2012), si sviluppa a partire dalla prima metà degli anni Venti, difendono una fotografia completamente liberata dalla tradizione pittorica e in grado di definire le proprie specificità assumendo come soggetti e oggetti della visione gli elementi più eclatanti della modernità: dall'occhio meccanico della macchina da presa al grammofoono, dall'automobile alla moderna architettura urbana. Con la Nuova Visione si abbandona, dunque, qualsiasi forma di naturalismo nel trattare volti e corpi umani, che vengono così deformati e trasfigurati dall'uso ostentato di sovrimpressioni, solarizzazioni, ingrandimenti e montaggi.



Fig. 1 François Kollar, *Magic photo (portrait de Marie Bell)*, 1929. © Paris, Ministère de la Culture et de la Communication - Médiathèque du Patrimoine.

Come osserva Clément Chéroux nella sua breve storia dell'errore fotografico (Chéroux 2003) – in francese *Fautographie*, espressione che sfrutta l'omofonia tra *faute*, errore, e *photo* – le sovrimpressioni, le sfocature, le deformazioni, le sovraesposizioni, la presenza di riflessi e di ombre, tutti

effetti giudicati indesiderati dagli amatori e intollerabili dai professionisti in base ai canoni dettati dall'ortodossia fotografica in voga all'inizio del secolo scorso, a partire dai primi anni Venti iniziano a interessare i fotografi d'avanguardia, che operano in tal senso una vera e propria «trasfigurazione del fallimento» (Chéroux 2003: 28). Con le avanguardie il significato e il destino delle *fautoographies* subisce quindi un decisivo rovesciamento di senso. Se in origine la presenza delle ombre generate dal corpo del fotografo era inevitabilmente considerata un inconveniente che metteva in crisi l'illusione di avere a disposizione un medium perfettamente in grado di registrare *obiettivamente* la realtà, senza far apparire le tracce della presenza del soggetto-autore della fotografia, al contrario, con l'uso sperimentale della fotografia d'avanguardia da parte degli artisti della Nuova Visione, le ombre e i riflessi vengono completamente riscattati, trasformandosi in elementi chiave del vocabolario fotografico della modernità. In questa prospettiva, artisti e fotografi come Man Ray, László Moholy-Nagy, André Kertész e Istvan Hanga hanno colto nell'ombra la possibilità di introdurre nel discorso dell'avanguardia una doppia componente: tecnica e autoriale. Il fotografo, mostrando la propria *silhouette* accompagnata da quella della macchina fotografica, poteva così "firmare" la fotografia attraverso la propria ombra, e, al contempo, mostrare le caratteristiche e le specificità tecniche dell'apparecchio fotografico. Da questo punto di vista, l'ombra si tramuta nel luogo privilegiato di esplorazione del medium fotografico, rivelandosi al pari della luce una componente essenziale del processo di produzione dell'immagine, in grado di restituire a sua volta la forma originaria ed elementare della proiezione (cfr. Aumont 2012; Baxandall 1997; Stoichita 1997).

Per rendere conto di quella che Chéroux definisce nei termini di una «trasfigurazione da scarto eretico a successo estetico» (Chéroux 2003: 46), occorre anzitutto prendere in considerazione tre variabili: il luogo e il tempo in cui vengono valutati gli errori fotografici e, ovviamente, i soggetti che li valutano. La sovrapposizione, considerata come un irreparabile errore e un completo fallimento fotografico dalla prospettiva di un qualsiasi prontuario per fotoamatori, una volta immessa nel circuito artistico dell'avanguardia si rivela in grado di sprigionare un potenziale espressivo di estremo interesse, offrendo ad esempio la possibilità di riflettere sull'efficacia e sulle potenzialità del principio del montaggio. A questo proposito, occorre soffermarsi su un passaggio di un articolo del fotografo francese Rémy Duval, intitolato *Surimpression* e pubblicato nel 1934 su *Photocinégraphie*, in cui viene chiaramente mostrato il nesso tra la sovrapposizione, l'uso artistico della fotografia e il montaggio:

Il modo più semplice per ottenere una sovrapposizione è quello che può attuare qualunque fotoamatore con la sua macchina munita di pellicola: basta dimenticarsi di far ruotare il bottone. In genere il *cliché* così ottenuto viene gettato. Ed è un errore. Il caso è bifronte, come Giano; può anche essere benigno. Non gettate mai via le fotografie che sembrano orribili. È una fonte di poesia in cui il mondo si trasfigura e assume aspetti bizzarri e inquietanti, capaci di far emergere figure sconosciute, senza però mai perdere la sua realtà. La sovrapposizione è radicata nel mondo mentale. Essa riflette, come questo, la simultaneità dei pensieri. Abolendo il tempo permette l'incontro di elementi eterogenei [...]. Collegando due dimensioni dissimili ne ricrea le caratteristiche. (Duval 1934: 8-9; Chéroux 2003: 99)

Quasi dieci anni più tardi, in uno scritto del 1943 intitolato *Surrealism and the Photographer*, Moholy-Nagy descrive la sovrapposizione come una tecnica visuale in grado di produrre effetti non distanti da quelli che possono essere ottenuti attraverso il montaggio, scorgendo proprio nel surrealismo un fertile terreno di sperimentazione:

La stessa cosa è vera per la sovrapposizione. Si tratta di una semplice tecnica meccanica che consiste nello sviluppare delle fotografie l'una sull'altra. Questa tecnica apre dei nuovi territori all'immaginazione e all'emozione grazie ai suoi effetti semplici o molto elaborati. La sovrapposizione è la migliore di tutte le tecniche visuali per la registrazione del sogno in quanto essa è in grado di oltrepassare il tempo e lo spazio, permettendo di fondere in un insieme coerente dei soggetti eterogenei. La sovrapposizione trasfigura le singolarità insignificanti in complessità significanti, le banalità in una brillante illuminazione. L'aspetto trasparente delle sovrapposizioni suggerisce una trasparenza anche a livello del contenuto, rivelando in tal modo certe qualità strutturali degli oggetti impiegati e fino a quel momento passate inosservate. (Moholy-Nagy 1943: 227)

Seguendo le indicazioni di Moholy-Nagy, le sovrapposizioni possono essere lette sia come l'effetto di un montaggio di realtà eterogenee nel tempo e nello spazio, sia come una tecnica per registrare e trasporre visivamente le immagini provenienti dal serbatoio dell'inconscio.

Proprio a partire da queste osservazioni è possibile introdurre la questione del rapporto tra sovrapposizione, surrealismo e montaggio. Innanzitutto è necessario precisare che, in questa sede, per montaggio intendiamo un principio in grado di riconfigurare la realtà attraverso un processo di scomposizione e ricomposizione di oggetti logicamente, cronologicamente e spazialmente distanti tra loro. Da questo punto di vista, il montaggio si presenta come un elemento chiave per comprendere l'estetica surrealista: nelle forme del montaggio cinematografico, del fotomontaggio, del *cadavre*

exquis, del *collage* d'immagini e parole, il montaggio ha saputo interpretare meglio di qualsiasi altro principio l'idea dell'incontro casuale e fortuito tra elementi eterogenei e incongruenti tra loro – idea esemplificata nel celebre motto di Lautréamont «Bello come l'incontro casuale su un tavolo anatomico di una macchina da cucire e di un ombrello», successivamente tradotto in immagine nel fotomontaggio di Man Ray pubblicato nel 1933 sulla rivista *Minotaure*².

Tra i fotografi legati al movimento surrealista, Man Ray è stato senza dubbio colui che ha saputo trarre il massimo profitto dall'errore fotografico, sfruttando al meglio gli imprevedibili effetti della *serendipity* (cfr. Chéroux 2003: 88-92), ovvero della fertilità del caso e dell'azzardo. La *serendipity*, difatti, non è altro che la possibilità di trasformare gli errori e i fallimenti in fruttuose e inaspettate scoperte, a condizione che il caso e non l'intenzione sia l'unico artefice di questi successi. Ciò che trasforma un incidente in una scoperta è senza dubbio il *saper vedere*, il saper riconoscere il valore euristico di ciò che non si stava cercando in principio e in cui ci s'imbatte casualmente. In questo senso si può affermare che la *serendipity* sia il frutto tanto del caso quanto di uno sguardo perspicuo³. La scoperta dei rayogrammi da parte di Man Ray – che nel quadro del discorso sulle sovrimpressioni possono essere letti come delle impressioni multiple prodotte su un materiale fotosensibile – è stata senza dubbio un felice risultato della *serendipity*. Il *rayogram* (o *rayograph*), termine coniato dallo stesso Man Ray, indica anzitutto una tecnica per produrre immagini senza servirsene della macchina fotografica. In realtà, il termine *rayograph* è solo una delle possibili declinazioni di questo tipo di pratica, largamente diffusa nell'avanguardia, che consiste nel posare alcuni oggetti su una superficie fotosensibile e in seguito illuminarli, in modo da ottenere un'immagine in negativo: una *silhouette* bianca che si staglia contro un fondo nero. Le sovrimpressioni nei rayogrammi di Man Ray, così come nei fotogrammi di Moholy-Nagy, sono immagini che possono pertanto essere descritte in termini di stratificazione temporale, vale a dire come immagini in grado di registrare il susseguirsi di una serie di eventi di fronte a una superficie fotosensibile.

2 Cfr. Man Ray 1933.

3 Questo modo d'intendere la *serendipity* non è lontano dal concetto di *hasard objectif*, formulato da Breton nel secondo capitolo di *L'amour fou*, in cui viene per l'appunto definito come «La rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne» (Breton 1937: 28).

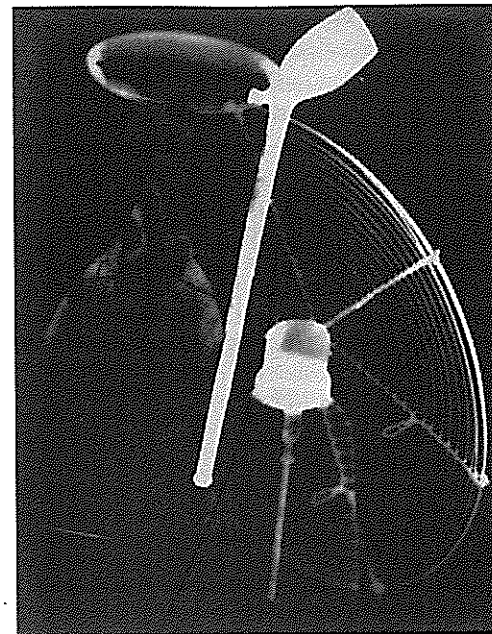


Fig. 2 Man Ray, rayographe, senza titolo, in *Les Champs délicieux*, 1922. © Man Ray Trust ADAGP.

Mentre nel caso di Man Ray questi eventi sono il frutto inequivocabile della *serendipity*, al contrario, per quanto riguarda Moholy-Nagy, essi sono piuttosto il risultato di una sistematica ricerca sulle potenzialità stesse del medium fotografico: le ricerche sul fotogramma condurranno ad esempio Moholy-Nagy a ripensare l'articolazione dello spazio proprio a partire dallo studio delle relazioni inedite tra le masse luminose manipolate.

Durante i primi anni Venti Man Ray realizza numerosi lavori in questo stile, dalla serie di *Les Champs délicieux* (1921-22) ad alcune sequenze di *Le retour à la raison* (1923) – primo film autenticamente dadaista, espressione totale dell'arbitrio e della casualità –, facendo così collimare la tecnica dei rayogrammi con una personale poetica dell'errore e di accettazione del caso⁴. *Le retour à la raison*, realizzato attraverso l'incontro fortuito di strisce di pellicola, montate in modo inconsapevole e trattate secondo il

4 A questo proposito si rimanda all'intervista del 1973 di Irmeline Lebeer a Man Ray, intitolata per l'appunto *Man Ray Fautographe* (cfr. Man Ray 1973: 308-12).

procedimento dei rayogrammi, fu presentato da Man Ray a Parigi il 16 luglio del 1923 nel corso di una delle ultime serate dada intitolata *Le cœur à la barbe*. Nella sua autobiografia, Man Ray descrive in questi termini il procedimento attraverso cui realizzò il film:

Acquistai una bobina di trenta metri di pellicola e, chiuso nella camera oscura, la tagliai in diverse strisce che poi fissai al tavolo di lavoro. Su alcune spruzzai sale e pepe, come un cuoco che prepara un arrosto, su altre gettai a caso spille e puntine da disegno, quindi accesi la luce per un secondo o due, come per i rayogrammi. Sollevai accuratamente la pellicola dal tavolo, scuotendone via i detriti, e la sviluppai. Non avevo idea di cosa si sarebbe visto sullo schermo. Inoltre non sapevo nulla di montaggio, così incollai come capitava le strisce fra loro, aggiungendo le poche riprese che avevo girato per prolungare la proiezione, la cui durata complessiva non superava tuttavia i tre minuti. (Man Ray 1963: 213-14)

Le retour à la raison si configura quindi come un prodotto irripetibile del caso, un'istanza di sospensione da ogni progettualità e prospettiva di ricerca. Come nella circostanza dei rayogrammi – fotografie realizzate senza l'uso la macchina fotografica –, anche nella maggior parte dei fotogrammi che compongono *Le retour à la raison* non è in alcun modo contemplato l'uso della macchina da presa: le immagini rimandano di fatto a una serie di *impressioni multiple su una superficie fotosensibile*, il cui ordine logico e cronologico è dettato unicamente dal caso.

2. Riflessi

Un altro caso di *serendipity*, che permette di scoprire all'interno dell'immagine relazioni inedite tra elementi eterogenei, è senza dubbio quello dei riflessi nelle vetrine, qui interpretati come una forma naturale e accidentale di sovrimpressioni. Allo stesso modo di quanto affermato per le ombre, anche nel caso dei riflessi ci troviamo di fronte a un caso di *fautographie*, ovvero di un errore fotografico destinato a subire un rivolgimento di senso nel contesto sperimentale delle avanguardie, in particolare proprio con il surrealismo. A questo proposito, il caso di Eugène Atget si dimostra esemplare. A partire dai primi del Novecento fino al 1927, anno della sua morte, Atget annovera tra i soggetti privilegiati delle sue fotografie un numero elevatissimo di vetrine di negozi parigini, lasciando che il riflesso delle strade e dei passanti si sovrapponesse agli oggetti e ai manichini messi in mostra nelle vetrine. Stabilire se Atget cercasse intenzionalmente questi ri-

flessi o se banalmente non desse loro alcuna importanza, è una questione ancora dibattuta. La fotografa americana Berenice Abbott, fortemente influenzata dalla fotografia di Atget – di cui acquistò nel 1928 circa diecimila stampe e cinquecento negativi –, nel suo libro del 1964 dedicato all'universo fotografico di Atget (cfr. Abbott 1964), sostiene che la presenza ricorrente dei riflessi nelle vetrine non è altro che una suggestiva strategia per rivelare il carattere misterioso e fantasmatico del reale, nonché una tecnica per portare alla luce i naturali effetti di montaggio creati dai riflessi stessi:

I invite those who think that Atget's reflections in his shop fronts were "accident" to look more than once at a fair-sized ground glass. Seeing reflections in windows is as natural for photographers as seeing shadows and the wonders of light. Reflections are mysterious and suggestive. *They are a very legitimate montage effect in reality itself*. Is there anything more mysterious than reality? (ivi: XVIII)

Quello che è possibile affermare con certezza è che le fotografie di Atget ebbero un'influenza decisiva in ambiente surrealista, anticipando alcuni tratti fondamentali della sua estetica. Sarà Walter Benjamin, nella *Piccola storia della fotografia* (1931), a riconoscere negli scatti parigini di Atget l'anticipazione di alcuni motivi chiave dell'estetica surrealista: «In effetti, le fotografie parigine di Atget precorrono la fotografia surrealista; avanguardia di quell'unica colonna veramente cospicua che il Surrealismo è riuscito a mettere in marcia» (Benjamin 1931: 236-37).

Il primo a cogliere il carattere eminentemente surrealista delle fotografie di Atget fu senz'altro Man Ray⁵. Nell'aprile 1925, subito dopo aver acquistato dallo stesso Atget una cinquantina di fotografie⁶ – di cui una decina ritraevano proprio le vetrine dei negozi parigini contagate dal riflesso

5 La pubblicazione nelle pagine della *Révolution surréaliste* di alcune fotografie di Atget testimonia dell'indubbio potere seduttivo che questi scatti avevano esercitato sui surrealisti. Si pensi, ad esempio, alla fotografia *L'Éclipse, avril 1912* (ribattezzata nella rivista con il titolo *Les Dernières Conversations*), utilizzata come illustrazione della copertina del numero 7 del 1926; oppure allo scatto che raffigura la *Rampe d'escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne, 1911*, pubblicata nel numero 8, dicembre 1926, p. 20.

6 Come ricorda Thomas Michael Gunther, al suo arrivo a Parigi nel 1921, Man Ray abitò nella stessa strada dove aveva vissuto Atget dal 1899 al 1927 (17 bis rue Campagne-Première). Questa coincidenza contribuì probabilmente a facilitare il loro incontro e l'acquisto da parte di Man Ray di alcune fotografie di Atget (cfr. Gunther 2012: 273).

delle strade e dei passanti –, Man Ray pubblica sul terzo numero della *Révolution surréaliste* una fotografia raffigurante la vetrina di un negozio di articoli religiosi colpita dal riflesso del palazzo di fronte. In questo caso non ci sono dubbi: non si tratta in alcun modo di una svista, ma della chiara espressione di una volontà artistica, che si propagherà rapidamente nel decennio successivo diventando un vero e proprio *cliché* della fotografia d'avanguardia.

Il fascino esercitato dai riflessi nell'immaginario surrealista è probabilmente dovuto al fatto che in questi "effetti indesiderati" gli artisti surrealisti vi ritrovavano impressa quella forma di turbamento percettivo prodotta dall'esperienza vertiginosa della metropoli moderna, descritta in modo illuminante da Louis Aragon nel *Paysan de Paris*, proprio attraverso l'immagine dei riflessi nelle vetrine del *Passage de l'Opéra*.

Uscii nel *passage* che era completamente al buio. Quale non fu la mia sorpresa allorché, attirato da una specie di rumore meccanico e monotono che sembrava provenire dalla vetrina del negozio di bastoni, mi avvidi che questa era immersa in una luce verdastra, in qualche modo sottomarina la cui sorgente restava invisibile. [...] Allora la vetrina fu presa da una convulsione generale. (Aragon 1926: 19-20).

Secondo Aragon, i riflessi delle vetrine erano dunque in grado di modificare «l'umore della materia» attraverso «la bizzarra attrattiva di quelle disposizioni arbitrarie» (ivi: 43), producendo così l'incontro fortuito di due universi: l'interno del negozio reso visibile dalla trasparenza stessa della vetrina e l'esterno della vita della metropoli restituito nel riflesso. In tal senso, le sovrimpressioni "naturali" e involontarie possono essere pensate come un vero e proprio montaggio tra due mondi eterogenei.

Un altro esempio della traduzione in immagini dell'esperienza surrealista della metropoli moderna, può essere rintracciato in *Paris* (1931) di Moï Ver, sotto forma di un inedito atlante di sovrimpressioni metropolitane. Combinando oltre seicento negativi in ottanta fotografie, Moï Ver restituisce un'immagine composita e stratificata di Parigi attraverso un vorticoso montaggio d'impressioni multiple, degne di alcune opere di cinema d'avanguardia, come gli *Études sur Paris* di André Sauvage (1928), o *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov. Attraverso l'uso della sovrimpressionazione è come se le singole immagini di *Paris* si connettessero l'una con l'altra rendendo conto della stratificazione spazio-temporale delle impressioni accumulate durante l'attraversamento delle strade della metropoli: impressioni che possono andare dal *déjà vu* allo *choc*, dai ricordi alle proiezioni inconscie. Sempre nel 1931, Moï Ver riprenderà i temi e le

tecniche sviluppate in *Paris* per realizzare un nuovo libro fotografico: *Ci-contre*⁷. In quest'opera Moï Ver propone un uso ancor più surrealista dei riflessi e della sovrimpressionazione, dove le combinazioni inattese e scioccanti dei negativi richiamano all'istante l'idea di montaggio automatico tra realtà distanti nel tempo e nello spazio.



Fig. 3 Moï Ver, sovrimpressionazione, in *Paris*, Éditions Jeanne Walter, 1931.

Per chiarire il rapporto tra le sovrimpressioni e il ruolo del montaggio nell'estetica surrealista, occorre a questo punto introdurre l'immagine bretoniana dei vasi comunicanti. Di fronte alla questione dell'impossibilità di mettere in comunicazione due ambiti che per definizione risultano non comunicanti – sogno e veglia –, Breton propone di utilizzare la metafora

⁷ A differenza di *Paris*, pubblicato per le Éditions Jeanne Walter nel 1931, *Ci-contre* non verrà pubblicato nel 1931, anno in cui Moï Ver porta a termine il libro e spedisce la *maquette* a Franz Roh, domandandogli di cercare un editore. Nel 1934, con l'ascesa del nazionalsocialismo, Moï Ver torna in Palestina dov'è costretto ad abbandonare il progetto della pubblicazione dell'opera. Nel 1968 *Ci-contre* verrà acquistato da due galleristi tedeschi, Ann et Jürgen Wilde, e solo nel 2004 sarà finalmente pubblicato un *fac simile* della *maquette* originale (Cfr. Moï Ver 2004).

“vasi comunicanti”. Facendo riferimento a una formula coniata da Blaise Pascal per indicare una proprietà fondamentale dell'idrostatica, Breton coglie nello scambio e nell'attraversamento da una dimensione all'altra la possibilità di pensare il sogno e la veglia come due aspetti di un'unica realtà. Esibendo modalità di funzionamento solidali, sogno e veglia si configurano così come i due stati, solo in apparenza contraddittori, che connotano la dimensione anfibia della *surrealtà*. L'ambizioso progetto bretoniano del “travaso” è anzitutto volto a dimostrare che il sogno e la veglia possono essere paradossalmente regolati dalle medesime leggi del caso. Per spiegare la coincidenza di caso e necessità – e l'inconsistenza dell'aspetto esclusivamente fortuito del caso –, nei *Vasi comunicanti*, Breton afferma: «La causalità può essere compresa soltanto nei suoi legami con la categoria del *caso oggettivo*, forma di manifestazione della necessità» (Breton 1932: 86)⁸. Caso e necessità concorrono dunque al medesimo scopo: costruire un tessuto capillare all'interno del quale mettere in comunicazione elementi inconciliabili, dove sogno e realtà possano partecipare di un unico movimento basato su rapporti causali identici. Secondo Breton è dunque inammissibile che il sogno, fondamentale momento della vita psichica, possa essere disgiunto dai momenti di realtà e relegato in una parentesi notturna come mera interferenza. A questo proposito, nel primo *Manifesto del Surrealismo*, in un celebre passaggio Breton afferma: «Credo alla futura soluzione di questi due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire» (Breton 1924: 21).

3. Cinema, surrealismo e sovrimpressioni

Nel quadro di un'analisi specifica del rapporto tra il montaggio cinematografico e la *surrealtà*, le sovrimpressioni si presentano come manifestazioni esemplari di quell'inconfondibile nesso che sussiste tra le potenzialità oniriche e deformanti proprie della natura *surreale* del cinema e lo statuto stesso della *surrealtà*. Nel prendere in esame la relazione tra la tecnica cinematografica e la struttura del sogno è infatti possibile osservare come alcu-

8 Breton estrapola a sua volta questa citazione da un passaggio dell'opera di Friedrich Engels *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca* (1888). Nonostante l'uso delle virgolette, Breton sintetizza molto il passo del testo di Engels, che si conclude esattamente con queste parole: «Ciò che si dice necessario si compone di pura casualità: il cosiddetto elemento casuale è la forma dietro cui si nasconde la necessità» (Engels 1888: 53).

ne tecniche specifiche dell'espressione cinematografica – tra cui le sovrimpressioni e le dissolvenze incrociate – possano rivelarsi profondamente affini ai principi fondamentali dell'analisi freudiana dei mezzi di raffigurazione del sogno – come ad esempio le figure della *condensazione* e dello *spostamento* (cfr. Freud 1900: 296-330). Nel prendere in esame il rapporto tra la tecnica cinematografica e la struttura del sogno, è possibile dunque notare come i principi fondamentali che illustrano il processo primario del lavoro onirico – *condensazione*, *spostamento*, *drammatizzazione* e *simbolizzazione* –, attraverso cui è messo in atto il lavoro di trasposizione (*Einstellung*) del «materiale ideativo latente» (ivi: 296) nel contenuto manifesto del sogno, richiama a loro volta alcune specifiche tecniche cinematografiche. A questo proposito, come osserva Christian Metz in *Cinema e psicanalisi*, le tecniche della *sovrimpressione* e della *dissolvenza incrociata* condividono alcune caratteristiche essenziali con i processi di *condensazione* e *spostamento* propri del lavoro onirico. La sovrimpressione opera in questo senso una sorta di concentrazione e compenetrazione tra due elementi distinti: «Senza rendersene conto, lo spettatore prende sul serio la sovrimpressione, vi vede qualcosa di diverso dal semplice artificio conosciuto e neutralizzato dal discorso filmico, crede all'equivalenza reale tra due oggetti che lo schermo sovrappone (o almeno a qualche legame transitivo tra l'uno e l'altro)» (Metz 1975: 134-35). Secondo questa lettura, nella *dissolvenza incrociata*, intesa per l'appunto come modalità consecutiva della sovrimpressione, il rapporto tra le due immagini che lo schermo sovrappone sarebbe dovuto a un processo di *spostamento*: anche qui, nel trasferimento da una figura all'altra, è possibile riconoscere quella propensione, caratteristica del processo onirico primario, di trasferire da un elemento all'altro l'accento e l'intensità psichica di determinati aspetti del sogno.

Tra i pochi e rari esempi di cinema surrealista, quello che ha saputo restituire in modo esemplare la dimensione del sogno e dell'allucinazione attraverso un uso calcolato ed efficace della sovrimpressione, è senza dubbio *La coquille et le clergyman*. Il film, diretto da Germaine Dulac a partire da una sceneggiatura di Antonin Artaud (cfr. Artaud 1927: 21-45), fu presentato il 9 febbraio 1928 allo *Studio des Ursulines* a Parigi. Per lungo tempo quest'opera è rimasta avvolta in una messe di polemiche innescate dalla controversia tra Dulac e Artaud, il quale, dopo averla accusata di aver snaturato e frainteso le intenzioni originali della sua sceneggiatura, sconfessò pubblicamente il film⁹. Dulac fu dunque accusata dallo stesso Artaud di aver pervertito, con

9 I fatti dello scandalo sono stati dettagliatamente documentati sul giornale satirico «Le Charivari» del 18 febbraio 1928 (cfr. Kyrrou 1963: 183).

una serie di raffinati espedienti tecnici, l'impianto onirico della sua sceneggiatura, che non prevedeva in alcun modo che la realizzazione cinematografica si trasformasse nell'evocazione stessa di un sogno. L'incontro del cinema con la dimensione onirica, secondo Artaud, può accadere infatti soltanto su un piano puramente visivo: il cinema deve essere in grado di restituire la complessità dell'immaginario del soggetto, non traducendo il «linguaggio scritto» in «linguaggio visivo», ma, al contrario, facendo appello alle proprie risorse linguistiche¹⁰. L'esigenza originaria di Artaud d'individuare nelle «situazioni puramente visuali» (ivi: 27) la possibilità di restituire l'immagine enigmatica della coscienza, può forse essere rintracciata proprio nell'uso della sovrimpressionione: tecnica puramente visuale attraverso cui sono restituite, attraverso l'effetto di stratificazione generato dalla trasparenza¹¹, le ossessioni inconscie e gli impedimenti dettati dalla coscienza – che si manifesta alternativamente nell'immagine spettrale di un ufficiale o di un sacerdote –, dei torbidi e ambigui personaggi del film.

Bibliografia

- ABBOTT B.
1964 *The World of Atget*, New York.
- ARAGON L.
1926 *Il paesano di Parigi*, Milano 1982.
- ARTAUD A.
1927 *La coquille et le clergyman (Scénario de film)*, in «Nouvelle Revue Française», n. 170; ora in A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris 1970, pp. 21-45.
-
- 10 A tal proposito, in un passaggio della sceneggiatura del film, Artaud afferma: «Il ne s'agit pas de trouver dans le langage visuel un équivalent du langage écrit dont le langage visuel ne serait qu'une mauvaise traduction, mais bien de faire publier l'essence même du langage et transporter l'action sur un plan où la traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau» (Artaud 1927: 22).
- 11 Il carattere "trasparente" delle sovrimpressioni permette di aprire un discorso più ampio sulla natura specificamente *mediale* della trasparenza, in grado di ricevere, accogliere e combinare le forme in modo del tutto immateriale. Cfr. Coccia 2011: 61-63.

- AUMONT J.
2012 *Le montreur d'ombre*, Paris.
- BAXANDALL M.
1997 *Ombre e lumi*, Torino 2003.
- BAJAC Q.
2012 *Paris à la découverte de la photographie moderne. 1929-1939*, in *Voici Paris. Modernité photographiques, 1920-1950*, a c. di Q. Bajac - C. Chéroux, Paris, pp. 17-29.
- BENJAMIN W.
1931 *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, trad. it. a c. di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012, pp. 236-37.
- BRETON A.
1924 *Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, trad. di L. Magrini, Torino 2003.
1932 *Vasi comunicanti*, trad. di A. Laserra, Roma 1990.
1937 *L'amour fou*, Paris 2010.
- CHÉROUX C.
2003 *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino 2009.
- CHÉROUX C. - FISCHER A. - APRAXINE P. - CANGUILHEM D. - SCHMIT S.
2004 *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris.
- COCCIA E.
2011 *La vita sensibile*, Bologna 2011.
- DENOYELLE F.
2012 *Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930*, in *Voici Paris*, pp. 42-55.
- DUVAL R.
1934 *Surimpression*, in «Photo-ciné-graphie», n. 15, pp. 8-9; ora in D. Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919-1939*, J. Chambon (Éd.) Nîmes 1993, pp. 132-33.

ENGELS F.

1888 *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, Roma 1950.

FREUD S.

1900 *L'interpretazioni dei sogni*, trad. di E. Fachinelli, Torino 2007.

GUNTHER T. M.

2012 *Les Atget de Man Ray*, in *Eugène Atget, Paris*, catalogo della mostra presentata al Musée Carnevalet-Histoire de Paris, 18 aprile – 29 luglio 2012, Paris, pp. 273-77.

KYROU A.

1963 *Le surréalisme au cinéma*, Paris.

MAN RAY

1963 *Autoritratto*, trad. di M. Pizzorno, Milano 1998.

1973 *Man Ray sbagliografo*, intervista di Irmeline Lebeer, trad. it. in *Man Ray. Tutti gli scritti*, a c. di Janus, Milano 1981, pp. 308-12.

METZ C.

1975 *Cinema e psicanalisi*, Venezia 2002.

MOHOLY-NAGY L.

1943 *Surrealism and the Photographer*, in «The Complete Photographer», 52(9), pp. 3337-3342; ora in L. Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, trad. fr. a c. di D. Baqué, Nîmes 1993, pp. 223-230.

MOI VER (MOSHÉ RAVIV-VOROBÉICHIC)

2004 *Ci-contre: 110 photos de Moi Wer*, a c. di Ann e Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst, München.

ROH F.

1929 *Meccanismo ed espressione. L'essenza e il valore della fotografia*, in *Foto-Auge*, ed. it. a cura di S. Cecchini, Napoli 2007, pp. 3-13.

STOICHITA I.V.

1997 *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano 2003.