# Lucilla Albano

## Cinema e surrealismo: tra oggetto-sogno e spazio-sogno.

Se da una parte il surrealismo “ha considerato il sogno come un mezzo per definire e raggiungere la ‘vera vita’ e per permettere al desiderio di apparire e di esprimersi”[[1]](#footnote-1) - ispirandosi a Baudelaire, il quale diceva che la “vraie réalité n’est que dans le rêve” - dall’altra sono numerosissimi gli interventi e le riflessioni, a partire proprio dai surrealisti, in cui si afferma che “il cinema è sogno”. Si potrebbe allora proporre *un’estrema sintesi* del legame indissolubile che lega sogno, surrealismo e cinema, arrivando a ripetere, con Langlois e De Oliveira, ed altri, che il cinema preesisteva nel sogno così come il surrealismo preesisteva nel cinema[[2]](#footnote-2)**.** Come dire che non c’è manifestazione artistica più pertinente, per studiare i rapporti tra il sogno e il surrealismo, del cinema (e soprattutto del cinema surrealista), se non altro perché, grazie al suo essere immagine in movimento, al suo significante, non a caso definito il “significante immaginario”, il cinema è ontologicamente simile al sogno; come dire inoltre che non c’è processo psichico più congruo, per studiare i rapporti tra surrealismo e cinema, del sogno, che ha portato il cinema a superare la semplice illustrazione o riproduzione della realtà - tanto aborrita dalla concezione dell’arte dei surrealisti - sovvertendo l’organizzazione formale fino ad allora acquisita e sperimentando le possibilità linguistiche insite nel nuovo mezzo.

Ma una cosa è l’essenza del dispositivo e del linguaggio - per cui il cinema è di per sé, in qualche modo, sempre “onirico”, al di là delle intenzioni - un’altra è l’intenzionalità drammaturgica e narrativa. E allora, da questo punto di vista, cercando di delineare come la produzione cinematografica nel suo complesso si sia accostata alla rappresentazione onirica, si può osservare, in generale che, nel rapporto tra cinema e sogno, si configurano almeno quattro modalità.

Le prime due derivano da una possibile suddivisione tra i film che contengono una o più sequenze oniriche e che quindi circoscrivono il sogno in una breve parte del film, grazie a marche enunciative, stilistiche e fotografiche mediante cui viene separata, con una maggiore o minore nettezza, una rappresentazione dall’altra; e invece quei film che si possono definire dei film–sogno, dei film interamente onirici, in cui non vi è distinzione tra la rappresentazione della “realtà” e quella del “sogno”.

Credo si possa dire che questa seconda modalità, il film onirico, nasca, o ancora meglio, assuma una precisa identità estetica, in ambito dadaista-surrealista, a cominciaregià da *Entr’acte* di Renè Clair, nel 1924, lo stesso anno in cui Jean Renoir realizza *La Fille de l’eau*, a cui appartiene una sequenza onirica molto amata dai surrealisti. E’ nei film dadaisti e surrealisti che soprattutto emerge l’invenzione e la configurazione, anch’esse “narrative” – sebbene, in seno al surrealismo e in genere a tutte le avanguardie, tale appartenenza venga respinta - dell’ “onirismo”: sono tutti film che possono definirsi “onirici”, nel senso che la loro principale caratteristica è quella di non assecondare l’andamento del processo secondario, del pensiero vigile, coerente e razionale, ma di essere più vicini al processo primario, quello dell’inconscio; passando liberamente da una rappresentazione ad un’altra, secondo una successione delle immagini che non procede attraverso una concatenazione logicamente motivata, ma per analogie iconiche, simboliche o per libere associazioni, e accogliendo al proprio interno contenuti e immagini che eludono il principio di non contraddizione. E allora la parte è identica al tutto, le coordinate spazio-temporali non procedono secondo le regole della continuità e della contiguità, e la realtà esterna è sostituita con quella psichica[[3]](#footnote-3).

*Entr’acte* diClair, *Filmstudie* (1926)di Hans Richter, *La Coquille et le clergyman* (1926) di Germaine Dulac, *Emak Bakia* (1926), *L’Etoile de mer* (1928)e *Les Mystères du chateau du dé* (1929) di Man Ray, *Un Chien andalou* (1929) e *L’Age d’or* (1930)di Luis Buñuel, *Le Sang d’un poète* (1930) di Jean Cocteau, vale a dire i più significativi film surrealisti,possiedono tutti queste caratteristiche e possono essere definiti “onirici”.

Ma a lato o all’interno di queste due categorie, se ne possono forse codificare altre due, che convivono insieme e non contraddicono o non sono in alternativa con le precedenti: i film che si avvalgono dell’*oggetto-sogno* e i film invece che possiamo definire con il termine di *spazio-sogno[[4]](#footnote-4)*. Anche qui mi sembra che antesignani di queste due forme dell’apparire del sogno al cinema sono i film surrealisti, che influenzeranno fortemente il cinema posteriore rispetto ad entrambe queste due dimensioni[[5]](#footnote-5).

**L’oggetto-sogno**

Con la definizione di *oggetti-sogno* intendo riferirmi a quelle figurazioni iconiche che suggeriscono o vogliono mettere in scena uno statuto onirico, un effetto sogno attraverso una manipolazione-deformazione degli oggetti o della loro rappresentazione, e possono essere presenti sia in film interamente onirici sia in sequenze di sogno di film non onirici. Nei film di cui parleremo vi sono molti *oggetti-sogno*, alcuni provenienti, secondo quanto dichiarano gli autori stessi (Buñuel e Dalì), da veri sogni, mi riferisco ad esempio all’occhio tagliato, alla mano da cui escono delle formiche, agli asini putrefatti sui pianoforti in *Un Chien andalou*, ma ci si può anche richiamare ad altre immagini come il seno che si trasforma in una conchiglia o una testa umana (quella del protagonista) che appare dentro un’ampolla di vetro di *La Coquille et le Clergyman*, così come all’immagine del palmo di una mano su cui si materializza una bocca che parla o alla statua di marmo bianco che diventa una donna in carne e ossa in *Le sang d’un poète [[6]](#footnote-6)* .

Questioni di tempo e di spazio non mi permettono una disamina articolata di tutti i film che si possono annoverare come appartenenti all’area dadaista e surrealista, ma anche semplicemente focalizzando l’attenzione sui film di Man Ray, questo grande artista, fotografo, pittore e regista, i cui lavori cinematografici rispecchiano i principi surrealisti dell’automatismo, improvvisazione, assenza di logica, negazione della drammaturgia, montaggio per analogia, per contrasto o per semplice accostamento (vale a dire quando un’immagine è legata ad un’altra per il solo fatto di essere contigua temporalmente)[[7]](#footnote-7), possiamo allora notare come – in *Emak Bakia*, *L’Etoile de mer* e *Les Mystères du châteaux du dé[[8]](#footnote-8)* - l’universo onirico venga prevalentemente suggerito e alluso attraverso delle figurazioni iconiche che riguardano il *tema dello sguardo* e che sono: l’*immagine dell’occhio*, l’*immagine dell’occhio dipinto*, i *volti velati* e la *visione velata*, tutte figure che ricompaiono anche nella rappresentazione del sogno che si farà nel cinema posteriore, sia europeo che americano[[9]](#footnote-9).

Voglio dire che in questi film di Man Ray, realizzati in ambito surrealista e partecipi interamente di questo clima, passano – più di quanto forse si sia pensato finora - alcuni segni-simbolo specifici della messa in scena del sogno e che le figurazioni iconiche inventate da Man Ray diventeranno dei veri e propri stilemi della rappresentazione dell’onirismo[[10]](#footnote-10).

**L’immagine dell’occhio**

“J’aimerais voir dans un film quelque chose que je n’ai jamais vu, que je ne comprends pas” [[11]](#footnote-11), questo desiderio di Man Ray introduce perfettamente il *tema dello* *sguardo* e *dell’occhio* presente in alcuni film surrealisti.Mi riferisco all’incipit di *Emak Bakia* , ma anche a quelli di *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel e *Le sang d’un poète* (1930) di Jean Cocteau, in cui si possono ritrovare modalità simili di rappresentazione e che introducono lo spettatore al film offrendo già una chiave di interpretazione, se non addirittura un ammonimento.

Il “vedere qualcosa che non ho mai visto” non solo introduce al sogno, ma anche a quello che i tre film mostrano: il regista che mette in scena se stesso e contemporaneamente le molteplici possibilità di una visione che si apre a una dimensione di “surrealtà” e di completa libertà creativa ed espressiva.

In *Emak Bakia* la prima inquadratura ci offre un primo piano di Man Ray stesso con l’occhio alla loupe della macchina da presa (una piccola Pathé Baby) su cui è sovrimpresso un occhiomobile e rovesciato. In *Un chien andalou*, nell’ incipit tra i più famosi e citati della storia del cinema[[12]](#footnote-12), dopo alcune inquadrature in cui un personaggio maschile, Buñuel stesso, affila la lama di un rasoio e poi, con in mano il rasoio, esce su un balcone e vede in soggettiva la luna piena; segue il primo piano di una giovane donna, a cui l’uomo con in mano il rasoio taglia un occhio, evocando l’immagine precedente dove una nuvola passava davanti alla luna, tagliandola in due. Nel film di Cocteau un pittore sta dipingendo su una tela un volto e viene interrotto proprio mentre sta rifinendo il disegno di un occhio. L’artista poi si ritrarrà spaventato quando vedrà animarsi la bocca del ritratto (e sarà poi una bocca che si anima e parla, ad essere al centro delle immagini successive, ponendo l’accento sull’espressione linguistica piuttosto che sulla visione)[[13]](#footnote-13).

In questi tre incipit – tutti segnati dalla presenza dell’autore, Man Ray e Buñuel nei loro rispettivi film e un attore che ha il ruolo di un pittore, simulacro dello stesso Cocteau, famoso disegnatore, scenografo e costumista, oltre che poeta, drammaturgo, scrittore e, in questo film, per la prima volta anche regista - vi è una forma dell’espressione diversa ma una sostanza del contenuto simile. Mediante la messa in scena del soggetto dell’enunciazione, dell’autore stesso, che introduce lo spettatore a una nuova forma di rappresentazione (il film che lo spettatore sta per vedere), viene attuata una comunicazione metalinguistica e metacinematografica, una riflessione sul linguaggio, partecipando lo spettatore di un percorso interpretativo complesso e articolato.

Intanto si potrebbe dire che è una forma di *autoritratto*, della stessa categoria di quella di Velazquez in *Las Meninas*: come Velazquez dipingeva se stesso nell’atto di dipingere, Man Ray ritrae se stesso nell’atto di filmare, Buñuel nell’atto di compiere un gesto violento e lacerante sull’occhio di un personaggio femminile (la protagonista del film), il pittore, alias Cocteau, nell’atto di dipingere un volto e in particolare un occhio. Questa comunicazione metalinguistica mette in gioco un’assunzione di autorialità, il regista si autorappresenta come autore, come qualcuno che inventa continuamente nuove regole, le proprie, che riflette sul mezzo e sui codici che si appresta ad usare, rivoluzionando lo sguardo, rovesciando il dispositivo della visione, come fa Man Ray, che non solo mostra il rovescio di ciò che normalmente si vede sullo schermo (e mettendo sulla macchina da presa un occhio rovesciato), ma anche attraverso una visione raddoppiata. L’occhio umano più l’occhio meccanico, che produce a sua volta l’“occhio surrealista”, come sembrerebbe suggerire questa prima inquadratura del film[[14]](#footnote-14).

Mentre Buñuel attraverso l’occhio tagliato lancia la sfida di uno sguardo nuovo, che vede meglio, che vede più chiaramente o che vede diversamente, poiché vi è “una schisi tra l’occhio e lo sguardo” direbbe Lacan; Cocteau, attraverso lo stesso tema dell’occhio e dello sguardo, introduce qualcosa di meraviglioso, di “surreale”, animando, subito dopo, il disegno di una tela. Questo tema dello sguardo, del primo piano degli occhi, del dettaglio dell’occhio o dell’ingrandimento dell’occhio, verrà ripreso successivamente in diversi film per introdurre o indicare la presenza del sogno, dell’allucinazione o della *rêverie*.

Si forma così, in questi incipit, una prima coppia, quella tra visibile e invisibile: la modalità in cui viene rappresentato ciò che è visibile rimanda sempre a un invisibile, sia nel senso della non visibilità - perché allo sguardo umano si sostituisce o un occhio meccanico, per di più rovesciato (in *Emak Bakia*), o un occhio lacerato, tagliato da una lama e quindi non più in grado di vedere ( in *Un Chien andalou*) e infine un occhio finto, disegnato (in *Le Sang d’un poète*) - come pure nel senso di presupporre che ciò che lo spettatore sta per vedere, come dice Man Ray, non si è mai visto prima, che è esattamente il caso di questi tre film, entrati nella storia del cinema anche per la loro originalità ed irripetibile unicità.

Questa coppia visibile-invisibile è raddoppiata necessariamente in un’altra coppia che è esattamente la sua metamorfosi, o il suo doppio, o la stessa cosa vista da un altro punto di vista: quella tra sguardo e desiderio. Infatti se è vero che questi film sono onirici e se è vero che il sogno, per il suo statuto teorico, riguarda un appagamento allucinatorio del desiderio, non possiamo che cercare, in questi incipit onirici, un investimento libidinale, un’apertura al desiderio che questi diversi sguardi, tanto concreti (perché l’astrazione dell’assunto si piega alle stesse esigenze di raffigurabilità dei contenuti del sogno) quanto evanescenti, martoriati e inverosimili, non possono che presupporre.

**Il tema dell’occhio dipinto**

Alla fine di *Emak Bakia*  Man Ray inventa un’immagine, il primo piano di un volto di donna - Kiki de Montparnasse, sua compagna e musa ispiratrice - sulle cui palpebre chiuse sono dipinti degli occhi, dando così la sensazione che siano aperti mentre sono chiusi, di una sorta di “doppio risveglio”; idea suggeritagli, come ricorda lui stesso, dalla propensione di Kiki per il trucco eccessivo. La stessa immagine verrà poi citata in *Partner* (1968) di Bernardo Bertolucci, il quale pensava in realtà di rendere un omaggio a Cocteau, che aveva ripreso infatti l’immagine di Man Ray in un’inquadratura di *Le Sang d’un poète*.

In *L’Etoile de mer*  l’idea degli occhi dipinti sulle palpebre chiuse si presta a una variazione: questa volta le palpebre sono dipinte di bianco su un viso completamente dipinto di nero. In *Les Mystères du château* il tema dell’occhio si materializza nuovamente, all’inizio del film, con un’ ulteriore variazione, più libera e astratta rispetto alle altre due: i fari accesi di una macchina che si avvicinano in un buio totale, immagine molto simile a quella della palpebra dipinta di bianco su un volto nero di *L’Etoile de mer.*

“Vous ne rêvez pas” recita un verso di Robert Desnos, autore della breve poesia che fa da scenario e da didascalia a *L’Etoile de mer*, quasi a dire che sognando - in un film che, ancora più degli altri, ha l’apparenza di un sogno - si è più svegli, si può vedere quella surrealtà, quella “vera realtà” di cui parla il surrealismo, così come la palpebra chiusa che sembra aperta sembra dire il contrario, che quando si è svegli in realtà si dorme, e che non basta avere gli occhi aperti per vedere veramente, per vedere al di là.

#### I volti velati

Le calze di seta che, in *Les* *Mystères du Château du dè*,ricoprono i volti dei due protagonisti, un uomo e una donna,si possono far risalire sia al desiderio di Man Ray, come dice lui stesso, di creare un senso di “mistero e di anonimità”[[15]](#footnote-15) che a una caratteristica dei sogni, per cui il soggetto del sogno o appare sotto mentite spoglie o è privo di sembiante, anche se il sognatore sa perfettamente di essere lui il protagonista del sogno. Ma è anche, in modo autonomo e indipendente, una citazione e un omaggio alla coeva pittura surrealista. Mi riferisco, in particolare, oltre a de Chirico, ai volti velati che René Magritte dipingeva esattamente negli stessi anni in cui Man Ray faceva i suoi film (*Les Amants e L’Histoire centrale* di Magritte sono del 1928)[[16]](#footnote-16).

Si racconta che in Magritte il tema del volto velato provenga da un ricordo infantile angoscioso che in qualche modo si può assimilare ad un sogno, e cioè la visione del cadavere della madre –che si era suicidata buttandosi in un fiume - e che quando fu ritrovata aveva il viso coperto,velato, dalla seta della camicia che indossava (quindi una visione, vista o supposta, fantasmatizzata, che, come la scena primaria, è legata al corpo proibito della madre).

Scrive Sandro Bernardi - a proposito di un confronto tra l’estetica dei surrealisti e quella di Siegfried Kracauer, teorico di una “resurrezione” della realtà mediante il cinema – che “per i surrealisti il cinema svela il mistero della realtà, pur lasciandolo velato”[[17]](#footnote-17). Frase che si addice perfettamente a questi volti velati, stilema “onirico” ripreso anche in film successivi, i cui due esempi più lampanti sono la sequenza realizzata con l’aiuto dei bozzetti di Salvador Dalì per il sogno di *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945) di Alfred Hitchcock, - forse la più famosa scena onirica della storia del cinema - e il sogno di *Smultronstallet* (*Il posto delle fragole*, 1957)di Ingmar Bergman. In entrambi i sogni di questi due film appaiono infatti dei personaggi con il volto velato, ma anche altri tipici *oggetti-sogno* che si rifanno al surrealismo. Mi riferisco all’orologio deformato, appartenente all’iconografia surrealista di Dalì (in particolare il quadro intitolato *Persistance de la mémoire* del 1931), presente sia in Hitchcock sia in Bergman, mentre solo in Hitchcock sono presenti i grandi occhi dipinti (disegnati da William Cameron Menzies)[[18]](#footnote-18) e i dadi giganti già visti, rispettivamente in *Emak Bakia* e in *Les Mystères du château du dé*; oltre a la “mortale” partita a carte, che rinvia invece a *Le Sang d’un poète*, che a sua volta richiama alla mente la partita a scacchi con la Morte di *Det sjunde inseglet (Il settimo sigillo*, 1957)di Bergman e il cui prototipo è un’altra partita a scacchi, quella di *Entr’acte*, tra Man Ray e Duchamp, sul tetto dell’Opera, interrotta con un getto d’acqua da Francis Picabia[[19]](#footnote-19).

**La visione velata**

La *visione velata*, a differenza dei precedenti *oggetti-sogno*, riguarda una deformazione della rappresentazione degli oggetti, invece che una deformazione dell’oggetto stesso, ed è esemplificata dalla sensazione di sogno diffusa che offre, in *L’Etoile de mer*, la scelta di girare con della gelatina che scorre sull’ obbiettivo[[20]](#footnote-20), scelta che non fa che anticipare l’effetto di *flou* (sfocatura)[[21]](#footnote-21) o comunque di velatura dell’immagine (nebbia, fumo, aureola di luce ecc.), con cui si sono realizzati molti sogni negli anni successivi, soprattutto nel cinema classico americano e che rimanda, da una parte alla necessità di marcatura del sogno rispetto alla rappresentazione della realtà, dall’altra non tanto al sogno vero e proprio, la cui immagine è normalmente nitida, ma al ricordo sbiadito, che il sognatore progressivamente perde, tanto più si allontana dal sogno. Questo effetto di visione “gelatinata”, come attraverso un vetro smerigliato ( e non di *flou*) ricorda il fuori fuoco di *Persona* ( 1966), ancora di Bergman, un film sempre in bilico tra il sonno e la veglia, sospeso tra una visione soggettiva e una oggettiva della realtà.

Le quattro figurazioni iconiche, i quattro *oggetti-sogno* presenti nei film di Man Ray sono evidentemente assimilabili all’unico tema dello *sguardo* e della *visione*: vedere ad occhi chiusi, vedere velato, vedere attraverso, vedere diversamente, vedere meglio, vedere oltre. La visione quindi come tema surrealista ed onirico, la raffigurazione dell’idea del “Surrealista come veggente”, del “farsi veggenti” di Rimbaud, esemplificata in questi *oggetti-sogno*, nella messa in scena del conflitto-opposizione tra visibile e invisibile, che svela e si apre all’altra coppia, quella tra sguardo e desiderio. In questo senso il cinema surrealista ha fatto scuola. Quante volte e in quanti modi diversi vedremo riaffiorare in film posteriori il tema dello sguardo, del primo piano o del dettaglio degli occhi come tramite del sogno e del desiderio, rischiando anche, gioco forza, la convenzione e lo stereotipo?

**Lo spazio-sogno**

Lo *spazio-sogno* è un concetto che utilizzo per riferirmi a quei film che - nella loro interezza o in determinate scene, sequenze o serie di inquadrature – disvelano uno spazio (ed un tempo) simili al sogno e possono apparentarsi, linguisticamente, proprio ai meccanismi di funzionamento del sogno, la condensazione, lo spostamento e la raffigurabilità (la necessità che ha il sogno di esprimersi attraverso delle immagini), e che non presentano, al loro interno, degli *oggetti-sogno*. Nello stesso tempo tutti i film surrealisti di cui si è parlato finora, come *Un chien andalou*, possono sì essere assimilabili ad uno *spazio-sogno*, ma, come i film di Man Ray e di Cocteau, sono anche intrisi di *oggetti-sogno*.

Se guardiamo alla storia del cinema in generale possiamo individuare come appartenenti ad uno *spazio-sogno* film quali, ad esempio, *La Chute de la maison Usher* (*La caduta della casa Usher,* 1928) di Jean Epstein, *The Lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*, 1947) di Orson Welles, *L’annèe dernière a Marienbad* (*L’anno scorso a Marienbad*, 1961) di Alain Resnais, *Otto e mezzo* (1963) di Federico Fellini, così come, sempre ad esempio, nel cinema di Dreyer, di Bergman, di Powell-Pressburger o di Minnelli, si possono sicuramente rintracciare dei momenti, più o meno lunghi, in cui questa caratteristica viene rivelata.

Ma, mentre gli *oggetti-sogno* sono facilmente individuabili, è solo l’interpretazione testuale che è in grado di indicare quali siano i film che si possono definire “onirici”, nel senso di appartenere ad uno *spazio-sogno*; proprio perché la loro assimilabilità alle leggi di simmetria dell’inconscio non è alla superficie del testo, non riguarda una registrazione in qualche modo volontaria ed elaborata del sogno, ma una forma sotterranea ed ambigua - sul filo di un equilibrio insondabile tra spontaneità inconscia e controllo creativo - che deve essere posta in evidenza[[22]](#footnote-22).

I film che mettono in scena l*’oggetto-sogno* tendono a rappresentare la “surrealtà” degli oggetti che compongono il sogno, quel “misterioso inconscio”[[23]](#footnote-23), quel carattere “creativo” dell’onirismo tanto caro ai surrealisti. Se l’*oggetto-sogno* intende rappresentare “che cosa” si sogna, una visione che vede nel sogno un tesoro nascosto e di cui parlava già Baudelaire, lo *spazio-sogno* invece riguarda il “come” si sogna. La differenza, lo scarto tra l’*oggetto-sogno* e lo *spazio-sogno* sono esattamente quelli tra la visione surrealista del sogno, visto appunto come qualcosa di misterioso, di divino e di creativo in sé - e che è “ostile”, come ricorda Christian Metz[[24]](#footnote-24), o ignora, la concezione “linguistica” dell’inconscio - e invece la visione freudiana, psicoanalitica, che vede nel “come” si sogna, quindi nel lavoro onirico e nelle operazioni di condensazione, spostamento, raffigurabilità ed elaborazione secondaria, l’ *essenza del sogno*. E’ il modo quindi in cui il desiderio suscitatore del sogno viene elaborato, alluso, inserito in un contesto e sostituito con qualcos’altro, attraverso frammenti, allusioni, richiami e abbreviazioni, così come avviene nel linguaggio poetico. Davanti agli *oggetti-sogno* lo spettatore non può che constatare: si vuole significare che qualcuno sta sognando, mentre davanti allo *spazio-sogno* non vi è nulla di certo e di evidente. E’ solo in un secondo momento, ad una seconda lettura che lo spettatore può identificare quel determinato film come qualcosa che ha a che spartire con il linguaggio del sogno[[25]](#footnote-25).

## Lo schermo del sogno

Un caso limite, al confine tra *oggetto-sogno* e *spazio-sogno*, è quello che lo psicoanalista americano Bertram D. Lewin ha battezzato con il termine *dream screen*, lo “schermo del sogno” o *sogno bianco* e che coincide con lo schermo bianco[[26]](#footnote-26). L’ipotesi di Lewin è che le immagini del sogno sarebbero proiettate “su uno schermo bianco, generalmente non percepito dal sognatore, che simbolizzerebbe il seno materno quale è visto dal bambino, sotto forma di allucinazione, nel sonno che segue le sue poppate, per cui lo schermo soddisferebbe il desiderio di dormire. In alcuni sogni (sogno bianco) esso apparirebbe da solo, realizzando una regressione al narcisismo primario”[[27]](#footnote-27).

Freud stesso d’altronde aveva preso in considerazione questa ipotesi quando, nel primo capitolo de *L’interpretazione dei sogni*, parlando di Fechner, rileva che questo studioso “suppone … che anche la scena dei sogni sia diversa da quella della vita rappresentativa vigile"[[28]](#footnote-28), mentre Jean-Baptiste Pontalis riprende e valorizza il concetto di Lewin, accettando l’idea che tutti i sogni presuppongono uno spazio interno specifico del sognatore, “uno spazio dove la rappresentazione possa effettuarsi”[[29]](#footnote-29).

Lewin elabora la sua teoria per la prima volta nel 1946, ma il cinema aveva già anticipato la scienza e lo aveva fatto proprio con *Spellbound* nel 1945. In questo film, con un’invenzione geniale, Hitchcock realizza “alla lettera” lo “schermo del sogno”: è l’inquadratura in cui il protagonista (Gregory Peck) beve un bicchiere di latte che contiene del bromuro. Mentre, in primissimo piano, il protagonista beve, il latte riempie l’intera inquadratura, che a quel punto si trasforma in uno “schermo bianco” (il quale, per una manciata di secondi, ritorna ad essere il telo bianco dello schermo in attesa di affollarsi nuovamente dei nostri sogni e dei nostri film), segnalando così, come ipotizza Lewin, l’inizio del sonno e del sogno del protagonista, il famoso sogno che verrà poi raffigurato con le note e già citate invenzioni e iconografie surrealiste. In questo modo Hitchcock, come ogni grande artista – e Freud lo ha sempre sostenuto nei suoi scritti – avrebbe rivelato, inconsciamente, il funzionamento dell’inconscio, avrebbe creato uno *spazio-sogno* proprio prima di riempire lo schermo degli *oggetti-sogno* creati da Salvador Dalì e da Cameron Menzies.

Vorrei concludere questa relazione ricordando una delle immagini più surreali della storia del cinema, di un regista, Federico Fellini, che deve sicuramente molto al surrealismo e con la quale, poeticamente, mette in scena, non tanto lo “schermo del sogno”, quanto la situazione immediatamente precedente. Si tratta di *Le tentazioni del dottor Antonio*, uno degli episodi di *Boccaccio ’70* (1962), in cui il protagonista, per l’appunto il dottor Antonio del titolo (impersonato da Peppino De Filippo), un bacchettone moralista e petulante, cerca di far rimuovere, perché secondo lui licenziosa e tentatrice, l’immagine di Anita Ekberg che, in un enorme manifesto, pubblicizza la bontà del latte. Finché, grazie alla forza allucinatoria del desiderio represso, quella magnifica icona della femminilità (e della maternità, nella sua associazione con il latte) non si materializza in carne ed ossa agli occhi dello spaventato ed irretito dottor Antonio. Mi riferisco all’inquadratura in cui il minuscolo Peppino De Filippo si ritrova accoccolato in mezzo ai seni bianco latte della gigantesca Anita Ekberg: stregato dalla posizione in cui si trova, il dottor Antonio cede improvvisamente al desiderio e si abbandona finalmente al riposo e al piacere, esattamente come un poppante tra i seni della madre. Anche qui la via per lo “schermo del sogno” è il viatico del latte-seno (in Hitchcock era solo il latte) ed è una metafora perfetta dell’ipotesi di Lewin.

Pubblicato in *Traitettorie della modernità. Il Surrealismo all’alba del Terzo Millennio*, a cura di G. Orlandi Cerenza, Lindau, Torino 2003, pp. 337-354.

1. Sarane Alexandrian, *Le rêve dans le surréalisme*, in *L’espace du rêve,* numero monografico della “Nouvelle Revue de Psychanalyse” n. 5, 1972, p. 39. [↑](#footnote-ref-1)
2. Mi riferisco alla testimonianza di Henri Langlois: “Je suis donc persuadé que le surréalisme préexistait dans le cinéma. Il suffit, d’ailleurs, de se reporter aux *Vampires* pour comprendre que le cinéma, parce qu’il ètait l’expression du XX siècle et du subconscient de l’univers, portait le surréalisme en lui”. Riportata in *Surréalisme et cinéma*, édité par G.- A. Astre & Y. Kovacs, in “Etudes cinématographiques”, Vol. 19-20, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen 2000 (prima pubblicazione 1965), p. 42; e a quella di Manoel de Olveira, che suggerisce che il cinema preesiste nel sogno, in *Il cinema all’origine*, in Paolo Bertetto, Donata Pesenti Campagnoni (a cura di ), *La magia dell’immagine*, Electa, Milano 1996, p. 17. [↑](#footnote-ref-2)
3. Mi riferisco non solo alle note tesi freudiane sull’interpretazione dei sogni, ma anche alla formalizzazione, in chiave logica, delle leggi dell’inconscio, così come l’ha descritta Ignacio Matte Blanco in *L’inconscio come insiemi infiniti*, trad. it. Einaudi, Torino 1981. [↑](#footnote-ref-3)
4. Jean Baptiste Pontalis, *La penetration du rêve*, in *L’espace du rêve*, cit., parla di sogno-oggetto (la riduzione del sogno ad un oggetto di perversa decostruzione interpretativa all’interno della seduta analitica) e di sogno-spazio (il sogno come oggetto interno, come proprio territorio, a cui il sognatore tende ad ancorarsi e a conservare per sé), con altri significati rispetto a quelli a cui mi riferisco a proposito del cinema. E’ leggendo però il saggio di Pontalis che ho formulato l’ipotesi di questa distinzione, apparentemente proficua, mi sembra, per una lettura dell’onirismo al cinema. [↑](#footnote-ref-4)
5. Il sogno è stato oggetto di rappresentazione fin dalle origini del cinema e ha soprattutto avuto una certa importanza nel cinema comico americano degli anni dieci e venti, in particolare nel cinema di Buster Keaton, come dimostra anche la relazione di Stefania Parigi, contenuta in questo volume. [↑](#footnote-ref-5)
6. Secondo quanto documenta Nathalie Bondil-Poupard, *La part du rêve: a propos de Hitchcock et Dalì, du surréalisme et de l’onirisme*, in *Hitchcock et l’art. Coincedencs fatales*, sous la direction de Dominique Paini e Guy Cogeval, Centre Pompidou, Edizioni Mazzotta, Milano 2000, pp. 155-171, questa idea “surrealista” della donna-statua fu ripresa da Salvador Dalì per *Spellbound* di Hitchcock a proposito di una scena del sogno, la sala da ballo, in cui Ingrid Bergman si trasformava in statua. Questa scena non venne mai montata, ma ne sono rimasti bozzetti e fotografie, riportati nel volume citato. [↑](#footnote-ref-6)
7. Come rileva anche Jean-Michel Bouhours, in *Fichez-moi la paix! Essai de reconstitution d’Emak Bakia*, saggio presente in un libro che mi è stato di grande utilità per lo studio dei film di Man Ray ed edito in occasione della Mostra sull’artista americano, tenutasi a Parigi, al Centre Pompidou, nel 1997. Si tratta di *Man Ray, directeur du mauvais movies*, sous la direction de Jean Michel Bouhours e Patrick de Haas, Editions du Centre Pompidou , Paris 1997. [↑](#footnote-ref-7)
8. La produzione cinematografica di Man Ray è delimitata nel periodo che va dal 1923 al 1929. Il suo primo film, di due minuti, *Le Retour à la raison* è del 1923. Seguono *Emak Bakia* (1926, 7 minuti), *L’Etoile de mer* (1928, 15 minuti) e *Les Mystères du château du dé* (1929, 25 minuti). Nel 1925 collabora con Henri Chomette alle riprese di *A quoi rêvent les jeunes films?* e nel 1926 con Marcel Duchamp e Marc Allégret per *Anémic Cinéma*. Dopo il 1929 il suo interesse per la riproduzione di immagini in movimento si limita a filmati amatoriali e ricordi di viaggio, con sole due eccezioni: l’esperimento interrotto, nell’estate del 1935, di *Essai de simulation du délire cinématographique*, pensato insieme ad André Breton e a Paul Eluard (di cui sono rimaste solo alcune fotografie pubblicate in “Caheirs d’art” n. 5-6, 1935) e alla partecipazione, insieme a Duchamp, Max Ernst e Fernand Léger, al film di Hans Richter, *Dreams that Money Can Buy* (1944-46). [↑](#footnote-ref-8)
9. Arturo Schwarz nella sua monografia su *Man Ray. The Rigour of Imagination*, Thames and Hudson, London 1977, scrive che “nel 1920, l’ultimo anno in cui è stato a New York, Man Ray ha anticipato tutti i differenti tipi di oggetti surrealisti che sono stati poi “catalogati” diversi anni dopo: *ready mades* [secondo la definizione di Breton “oggetti manufatti promossi alla dignità di oggetti d’arte dalla scelta dell’artista”]*, ready mades assistiti*, *oggetti trovati, oggetti trovati interpretati* e *oggetti onirici*”. A proposito dell’oggetto surrealista, teorizzato da Breton, da Dalì, da Man Ray e da altri, indubbiamente della stessa categoria dell’oggetto-sogno cinematografico di cui parlo in questa comunicazione, ecco la definizione che ne dà Breton nel 1924 in *Introduction au discours sur le peu de réalité*: “oggetti cui non ci si avvicina che in sogno e che sembrano altrettanto poco giustificabili dal punto di vista dell’utilità quanto dal punto di vista del piacere”, mentre Max Ernst parla di “accoppiamento di due realtà in apparenza non accoppiabili su un piano che, in apparenza, non s’addice loro”. Entrambe le citazioni sono in A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, pp. 210 e 208. [↑](#footnote-ref-9)
10. Vorrei sottrarmi, segnalandolo, all’avvertimento di Alain e Odette Virmaux, formulato nel loro celebre libro, *Les surréalistes et le cinéma*. *Anthologie*, Seghers, Paris 1976, p. 6, per cui “le surréalisme a certes laissé des traces concrètes de son passage en tous domaines, mais on se gardera de le mettre pour autant à toutes les sources. A être partout il serait nulle part”. Ritengo, al contrario, che queste tracce devono essere rinvenute e stabilite e che, da esse, bisogna cercare di trarne più filologia, storia e teoria (del cinema) possibili. [↑](#footnote-ref-10)
11. Testimonianza di Man Ray raccolta in *Surréalisme et cinéma,* cit., p. 45. [↑](#footnote-ref-11)
12. Questo prologo del film di Buñuel è stato ampiamente chiosato, analizzato e interpretato da diversi studiosi, italiani e stranieri. L’ultimo, in ordine di tempo, è Paolo Bertetto, *L’enigma del desiderio*. *Buñuel, Un Chien andalou e L’Age d’or*, Biblioteca di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2001, in particolare pp. 51-67, a cui rimando per la ricca e completa bibliografia in proposito. Che sia Buñuel stesso a tagliare l’occhio della protagonista femminile si inferisce dalla successione e dalla concatenazione delle inquadrature, più che dalla lettura attenta delle stesse, dato che l’uomo che taglia l’occhio (e di cui non si vede il viso) è in camicia e cravatta, mentre Buñuel ha una camicia semiaperta e senza cravatta (nello stesso tempo però entrambe le camicie sono a piccole righe e con le maniche rivoltate fino al gomito). Come scrive Paolo Bertetto a p. 60 del libro appena citato: “Si potrebbe in linea preliminare ipotizzare un carattere fantasmatico dall’immagine del taglio dell’occhio e il suo situarsi su un piano che non è quello dell’azione del personaggio inquadrato [cioè Buñuel]. L’uomo esce sul balcone con un rasoio che non gli servirà a nulla se non a stimolare un’immagine fantasmatica di palese carattere sadico, ulteriormente stimolata dalla visione della nube e della luna”. Comunque si voglia interpretare questa supposta contraddizione, essa si pone nella linea di un atto mancato, sia nel senso di un’irrealizzazione, di una fantasmatizzazione di un atto “dalle evidenti connotazioni sessuali” da parte del personaggio maschile, sia di un lapsus vero e proprio verificatosi durante le riprese del film, ad esempio un errore o una distrazione a livello di edizione. Detto questo, rimane comunque il fatto che nella normale visione cinematografica lo spettatore non può che interpretare il taglio dell’occhio come eseguito dallo stesso personaggio, vale a dire da Buñuel. [↑](#footnote-ref-12)
13. Nel film di Cocteau vi è un prologo, composto di cinque inquadrature ( di cui tre uguali frammezzate da didascalie: una porta con il pomo che si muove). Le immagini di cui parlo non riguardano quindi l’inizio del film, ma l’inizio della narrazione (il cosiddetto primo episodio, come recita la voce fuori campo) e del film vero e proprio. Devo anche segnalare che Abel Gance, per primo, nel 1923, in *La Roue* (*La rosa sulle rotaie*) inizia il film con un primo piano del suo volto sovrimpresso ad immagini di rotaie, binari e treni (che diventeranno il *leitmotiv* di tutto il racconto successivo). Si può interpretare questo incipit nello stesso modo degli altri: un’assunzione di autorialità da una parte e, dall’altra, l’idea che il film non sia altro che un lungo sogno, rêverie o fantasticheria proveniente da quel giovane uomo dal volto nobile e severo (e di cui certo ben pochi spettatori, soprattutto oggi, possono conoscerne l’identità reale, così come accade per i film di Ray e di Buñuel)). [↑](#footnote-ref-13)
14. Anche Steven Kovacs ha sottolineato l’importanza del motivo dell’occhio in *Emak Bakia*, il cui inizio è “forse la prima presentazione dell’occhio umano come un elemento dell’iconografia surrealista… ed anche un ingegnoso congegno Dada e Surrealista che introduce l’autore in quanto creatore”. In *Man Ray as Film Maker*, Part I, “Artforum”, XI, n. 3, november 1972, New York, p. 79. [↑](#footnote-ref-14)
15. Cit. in Schwarz, cit., p. 300. [↑](#footnote-ref-15)
16. Per quanto riguarda Giorgio de Chirico mi riferisco alle figure senza volto che il pittore ha cominciato a dipingere per la prima volta nel 1926: *Grandi figure*, *Manichini araldici*, *Gli archeologi* (dipinti e scolpiti a più riprese) e *La lettura*. [↑](#footnote-ref-16)
17. Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1994, p. 38. [↑](#footnote-ref-17)
18. Faccio sempre riferimento all’ampia documentazione, anche iconografica, presente nel volume *Hitchcock et l’art*, già citato. [↑](#footnote-ref-18)
19. Gli scacchi sono un oggetto simbolico elaborato a più riprese sia da Duchamp che da Man Ray. “Con la sua solita operazione svagata della metamorfosi, più volte Man Ray celebra il mistero della scacchiera e dello Scacco: la vera “forma simbolica” del sottile nichilismo Dada”, in *Man Ray. L’occhio e il suo doppio*, Catalogo a cura di Maurizio Fagiolo dell’Arco, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1975, p. 120. [↑](#footnote-ref-19)
20. Sia Schwarz che Fagiolo dell’Arco parlano di gelatina (che mi sembra l’ipotesi più probabile), mentre P. Adams Sitney in *Man Ray directeur du mauvais movies*, cit. , parla di “obiettivo granuloso”. [↑](#footnote-ref-20)
21. Nel cinema francese il primo che probabilmente ha utilizzato l’effetto *flou* , nel senso di espressione della soggettività è stato Abel Gance in *La Folie du docteur Tube* (1915). Ritorna così di nuovo il nome di Gance, come antesignano e sperimentatore tra i più grandi della storia del cinema muto. [↑](#footnote-ref-21)
22. Per l’interpretazione psicoanalitica del testo mi limito a segnalare, rispetto alla teoria letteraria, le opere di Francesco Orlando, in particolare *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973. Per quanto riguarda invece gli studi cinematografici vorrei ricordare il n. 365-366, 1986 della rivista “Filmcritica” dedicato a *Riflessioni sulla creazione artistica* (che è il titolo di apertura del saggio di Ignacio Matte Blanco); e, tra le pubblicazioni più recenti, Sandro Bernardi, *Kubrick, Freud e la “coazione a ripetere”*, in “Bianco e Nero” n. 5, 1999. Mi permetto inoltre di segnalare le analisi di alcuni film, notamente di *The Lady from Shanghai* di Orson Welles, nel mio *La caverna dei giganti*, Pratiche, Parma 1992, pp. 83-112; e dei primi film di Alain Resnais nel mio *Scenari della memoria e dell’oblio: città e architetture in Alain Resnais*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l’architettura, la città*, Editrice Dedalo, Roma 2001. [↑](#footnote-ref-22)
23. Nell’*Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 290, J. Laplanche e J.B. Pontalis sottolineano il fatto che il lavoro del sogno, secondo Freud, non è per nulla creativo, sebbene sia quest’ultimo, e non il contenuto latente, a costituire l’*essenza del sogno*. Il sogno “è essenzialmente il lavoro che in esso si compie, Freud vi insiste nelle sue *Osservazioni sulla teoria e la pratica dell’interpretazione dei sogni* (1923), in cui egli mette in guardia gli analisti contro un rispetto eccessivo di un <<misterioso inconscio>>”. [↑](#footnote-ref-23)
24. Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, trad. it. Marsilio, Venezia 1980, p. 225. Metz osserva giustamente (a p. 226): “Insomma, il contenuto del sogno non ha nulla di onirico. Il coefficiente propriamente onirico è il lavoro del sogno”. [↑](#footnote-ref-24)
25. Vorrei chiarire che in questa distinzione non c’è da parte mia alcuna valutazione qualitativa o estetica. Come dimostrano i film di cui ho parlato, l’invenzione dell *’oggetto-sogno* può essere altrettanto poetica di quella dello *spazio-sogno.* [↑](#footnote-ref-25)
26. Bertram D. Lewin, *Sleep, the Mouth and the Dream Screen*, in “Psychoanalytic Quarterly”, 1946, vol. XV, pp. 419-434. In campo cinematografico questo concetto è stato ripreso da Robert T. Eberwein in *Film & the Dream Screen. A Sleep and Forgetting*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1984. [↑](#footnote-ref-26)
27. Laplanche e Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi,* cit., p. 540. [↑](#footnote-ref-27)
28. S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, trad. it. Boringhieri, Torino 1966, Vol. 3, p. 54. [↑](#footnote-ref-28)
29. Pontalis, *La pénétration du rêve*, in *L’Espace du rêve*, cit., p. 434-436. [↑](#footnote-ref-29)