

Indice

Premessa	5
I. Poesia, onirismo e alterità in un ritratto giovanile di André Breton	11
1.1 Ritratto o autoritratto?	11
1.2 Datazione	13
1.3 Il contesto culturale della fotografia	15
1.4 La fotografia di Man Ray: questioni filologiche	23
1.5 Altri due enigmi: la provenienza del dipinto e il luogo dello scatto	32
1.6 Il contributo di Man Ray	37
1.7 Una proposta d'interpretazione	43
1.7.1 <i>La fortuna critica</i>	43
1.7.2 <i>Una fonte ignorata?</i>	50
1.7.3 <i>Pittura metafisica e vampiri: gli apparati illustrativi de L'Art magique</i>	71
1.8 Le riserve di Giorgio de Chirico	74
1.9 Ritratto, autoritratto e alterità	76
II. Dittico surrealista. I destini incrociati di André Breton e Paul Éluard in due collage fotografici del 1930: <i>Il bicchiere d'acqua nella tempesta</i> e <i>La nutrice delle stelle</i>	79
2.1 Collage fotografici e fotomontaggio	79
2.2 Originali e riproduzioni; problemi di datazione	82
2.3 La fortuna critica	87
2.4 Il contesto di riferimento: <i>L'Immaculée conception</i>	93
2.5 I due collage	98
2.5.1 <i>L'autoritratto di André Breton</i>	98
2.5.2 <i>Il ritratto di Paul Éluard</i>	111

III. Il fotomontaggio <i>Il fenomeno dell'estasi</i> (1933) di Salvador Dalí: tra fotografia, cinema e psichiatria	115
3.1 Identità e anonimato	115
3.2 L'arrivo di Dalí a Parigi	118
3.3 Salvador Dalí e il dibattito critico sul collage intorno al 1930	118
3.4 Salvador Dalí e il fotomontaggio: <i>Le phénomène de l'estase</i>	126
3.5 Il rapporto Dalí-Lacan nella letteratura critica	131
3.6 Il contesto del fotomontaggio: il numero 3-4 della rivista «Minotaure» e il ruolo dell' <i>Art Nouveau</i>	135
3.7 L'influenza di Lacan: la sintassi della ripetizione e della sostituzione	138
3.8 Ulteriori matrici: la fotografia scientifica e il montaggio cinematografico	143
3.9 Precisazioni sulle fonti iconografiche del fotomontaggio	147
IV. Identità come mascheramento: il <i>journal intime</i> di Claude Cahun e Moore tra fotografia e fotomontaggio	153
4.1. Personalità e formazione di Claude Cahun	153
4.2 Il problema della collaborazione con Suzanne Malherbe	157
4.3 Frontiere umane	162
4.4 <i>Aveux non avenues</i>	169
4.4.1 <i>L'opera</i>	169
4.4.2 <i>Le illustrazioni</i>	173
4.5 Maschere e fantasmi	188
Indice delle illustrazioni	207
Bibliografia	211
Indice dei nomi	231

Premessa

La fotografia occupa senza dubbio un posto d'onore nell'orizzonte concettuale del surrealismo. Fin dal 1921, anno del suo testo di presentazione per la prima personale parigina di Max Ernst presso la libreria "Au sans pareil", André Breton aveva evidenziato, nel commento ai collage dell'artista tedesco, come l'automatismo, uno dei punti di riferimento della poetica presurrealista e surrealista, fosse strettamente collegato alla fotografia, aggiungendo in questo contesto anche un riferimento al cinema, altra sua grande passione, per alludere al tema del montaggio delle immagini che in quella mostra svolgeva un ruolo importante e pionieristico.

Se la problematica del montaggio, inteso sia in senso concreto che ideale, è senz'altro un filo rosso che lega fra di loro molti dei ritratti ed autoritratti esaminati nel presente volume, un altro aspetto che li accomuna è la modalità esecutiva declinata al plurale. Non stupisce, in un movimento che aveva fatto della poetica di gruppo uno dei suoi cardini programmatici, la presenza di opere scritte a due mani, a cominciare dalla seminale esperienza della stesura dei *Campi magnetici* da parte di Breton e Soupault alla data precoce del 1919; lo stesso principio, come si cercherà di dimostrare nel corso del testo, può estendersi anche all'ambito della fotografia, spesso praticata dai surrealisti nel nome di una poetica intesa non come prassi individuale ma collettiva. Le pratiche artistiche collegiali che tendono ad appropriarsi in modo ludico e creativo dei nuovi media tecnologici (fotografia, fotomontaggio, cinema) diventano quindi uno dei tratti distintivi del movimento: fotografarsi e manipolare fotograficamente la propria immagine sembra diventare un'imprescindibile esigenza espressiva, una frenesia collettiva, una sorta di cemento che ricompatta il gruppo surrealista intorno ad impossibili sfide creative.

Le opere esaminate in questo libro ci mettono dunque a confronto con due temi fondamentali del surrealismo: da un lato, il montaggio delle imma-

gini ripropone quell'accostamento di realtà eterogenee, o meglio ancora di opposte polarità, che era considerato funzionale al rilascio di nuova energia, come André Breton, avvalendosi dell'ormai celebre similitudine proposta dal Conte di Lautréamont nel sesto dei *Canti di Maldoror* («bello come l'incontro fortuito ...»), non si era mai stancato di raccomandare, e che certo costituisce una delle ragioni del grande impatto visivo e del forte contrasto dinamico dell'*imagerie* surrealista (si pensi, a questo proposito, alla celebre chiusa di *Nadja* che esalta la bellezza «convulsiva»); l'idea di collettività, d'altro canto, contraddistingue tutta la storia del movimento, non solo al livello ludico delle sperimentazioni di gruppo ma anche a quello alto dell'impegno politico, anche se nel surrealismo non ha molto senso operare tale distinzione tra pubblico e privato.

Negli esempi qui raccolti fotografia e fotomontaggio nascono dunque in un clima di collaborazione a più mani: il ritratto giovanile di Breton che apre il volume (1922) è, come si è cercato di dimostrare, il frutto di una stretta intesa fra il futuro capofila del surrealismo e Man Ray all'insegna dell'ombra e del mistero, con la complicità involontaria di Giorgio de Chirico; il dittico di collage fotografici *Il bicchiere d'acqua nella tempesta* e *La nutrice delle stelle* (1930), ancorché materialmente eseguito da André Breton, suggella l'affinità elettiva che lo legava a Paul Éluard in un momento, per entrambi, di particolare crisi (personale, politica e artistica), e trova riscontro in una comune esperienza di scrittura automatica strettamente connessa alla manipolazione delle loro immagini; il fotomontaggio di Salvador Dalí *Il fenomeno dell'estasi* – caso qui un po' eccezionale in quanto costituito da una collezione di volti anonimi – è anche il frutto di una collaborazione tra l'artista e la redazione della rivista «Minotaure», su cui era apparso nel 1933, in un momento in cui Breton ed Éluard cercano di fatto di riportare il lussuoso periodico edito da Skira sotto la sfera della loro influenza; le fotografie e i fotomontaggi di Claude Cahun e Marcel Moore, infine, estendono alla sfera creativa quello stretto ed intenso legame che aveva simbioticamente unito le esistenze delle due artiste.

Un altro elemento che ritorna frequentemente, in modo più o meno esplicito, nelle opere in questione è il riferimento al cinema, a sua volta connesso al tema del montaggio. Sin dagli albori del movimento, i film, e in particolare quelli cosiddetti *d'épouvante* (storie di vampiri *et similia*), avevano svolto la funzione di schiudere la dimensione del “meraviglioso” surrealista: è noto infatti come il giovane Breton, in compagnia di Jacques Vaché, uno dei numi tutelari del futuro movimento, entrasse ed uscisse dalle sale cine-

matografiche, surrealisticamente intese come luoghi di accesso ad una realtà altra, più attento alla folgorazione di una scena estrapolata dal contesto che al senso generale di una pellicola. Ammirati quindi per il loro *pouvoir de dépaysement*, tali film avevano contribuito a rinnovare e affinare il repertorio iconografico e le modalità espressive delle fotografie e dei fotomontaggi di Breton e compagni, contribuendo a conferire un carattere particolare agli apparati illustrativi delle loro riviste.

Si potrebbero ricordare ancora molti altri temi e problemi che vengono parimenti chiamati in causa nelle opere che seguono in più di un'occasione, ma per questo si rinvia alle singole analisi; qui, invece, è opportuno anticipare che l'obiettivo in gioco non è stato tanto, o comunque non solo, quello di decrittare il senso nascosto sotteso a questa singolare galleria di ritratti e autoritratti, quanto piuttosto quello di tentare di ricostruire il complesso contesto culturale che ne ha permesso la cristallizzazione nel corso di due decenni, gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, di cruciale importanza per il surrealismo.

Dei quattro saggi che compongono il libro, il terzo, dedicato al fotomontaggio di Salvador Dalí, è inedito; gli altri tre ampliano, sviluppano e aggiornano in modo sostanziale (anche dal punto di vista del corredo iconografico) i seguenti contributi: *Claude Cahun e Marcel Moore: la fotografia e il fotomontaggio come journal intime*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 98, 2009, pp. 191-211; *Surrealist (Self)Portraits: André Breton's "Le verre d'eau dans la tempête" and "La nourrice des étoiles"*, in «Interfaces», n. 29, 2010, pp. 123-144; «L'Homme 100-têtes»: *André Breton photographié par Man Ray devant L'Énigme d'une journée de Giorgio de Chirico. Entre portrait et autoportrait*, in *Autoportrait et altérité*, a cura di Sandrine Lascaux e Yves Ouallet, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 107-137. Ove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni di testi stranieri pubblicate nel volume sono di chi scrive.

Al termine di una ricerca iniziata molti anni fa sento l'esigenza di ringraziare numerose persone. Sono grato, per la generosa disponibilità e i preziosi consigli, a Giovanna Angeli, Clément Chéroux, Liliane Meffre, Maria Grazia Messina, Gerd Roos e Tiziana Serena. Desidero inoltre ringraziare, per aver autorizzato la consultazione dei fondi documentari conservati presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet di Parigi: Aube Elléouët Breton (per la corrispondenza di André Breton); Cécile Éluard-

Boetto (per la corrispondenza di Paul Éluard); Michèle Girard (per la corrispondenza di Georges Ribemont-Dessaignes); Fern Malkine-Falvey (per la corrispondenza di Georges Malkine). Sono grato a Mathilde Lalin-Leprevost (Sotheby's France) per le informazioni sul fondo librario Pierre Leroy; a Miriam Giombini per aver gentilmente concesso l'uso della fotografia pubblicata in copertina; ad Eva Francioli e Luisa Giacobbe per il prezioso aiuto nella correzione delle bozze. Desidero esprimere un ringraziamento particolare a Marc e Sylvie Sator e a Natalie Seroussi, che hanno agevolato la mia ricerca con la loro infinita gentilezza. Vorrei infine cogliere l'occasione per ringraziare la casa editrice CLEUP, e in particolare Andreina Bardus, per la collaborazione sempre attenta e professionale e il grande impegno profuso nella realizzazione del volume.

Firenze, giugno 2015

Ritratti e autoritratti
surrealisti