

Dal marginale al perturbante: Paul Nougé e la fotografia come “oggetto sconvolgente”

FEDERICA STEVANIN

All'interno del programma di profondo rinnovamento dei propri mezzi e della propria identità intrapreso dall'arte del Novecento, il riscatto del secondario, di ciò che è marginale e ritenuto privo di importanza, è una tra le modalità più interessanti attorno alle quali si struttura quel fondamentale capovolgimento di prospettiva – il passaggio dall'artistico all'estetico – che è al centro del dibattito inaugurato dalle poetiche delle Avanguardie storiche.

Alla teorizzazione di un'estetica del secondario il Surrealismo ha indubbiamente contribuito con gli apporti più significativi. La poetica surrealista elegge infatti tutto il reale, non solo il visibile, ma anche l'invisibile e il regno delle «bellezze marginali» (Sontag, 2004, p. 69), ad ambito privilegiato d'indagine. Tale «atteggiamento inflessibilmente egualitario di fronte a qualsiasi soggetto» (Sontag, 2004, p. 69) porta i surrealisti a utilizzare senza pregiudizi tutta una serie di pratiche basate sul principio dell'automaticità, scelte per la loro capacità di liberare il soggetto da qualsiasi forma di logica censoria. Nel primo *Manifesto* (1924) André Breton definisce infatti il Surrealismo:

Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale (Breton, 2003, p. 30).

Breton allude a un metodo creativo in grado di garantire in maniera istantanea il materializzarsi libero e spontaneo del pensiero. In sintonia con un altro processo automatico, quello che si attua a livello dell'attività onirica così come analizzato da Sigmund Freud, proprio la scrittura e, precisamente,

la scrittura automatica è stata adottata dai surrealisti [...] perché soltanto questo modo di scrivere è in grado di far affiorare, nella sua nudità e verità, il dettato

dell'inconscio. L'automatismo psichico, infatti, è la via reale per conoscere la parte sommersa della psiche (Schwarz, 2014, p. 102).

Alla parola è dunque attribuito il potere di assicurare quell'autenticità d'espressione che è al centro degli interessi dei surrealisti, tuttavia fin da subito essi intravedono anche in altri "strumenti automatici", tra questi la fotografia, la possibilità di verificare nuovi stadi conoscitivi di sé e della realtà. Nel medesimo *Manifesto* Breton invita infatti i surrealisti a farsi «modesti *apparecchi di registrazione*» (Breton, 2003, p. 32) che, senza «alcun lavoro di filtraggio» (Breton, 2003, p. 32), possano servire «una causa ancor più nobile» (Breton, 2003, p. 32) cioè la vita. Accanto alla scrittura automatica la fotografia diventa quindi uno degli strumenti più in linea con gli assunti teorici formulati da Breton; tuttavia, come puntualizza Claudio Marra, a differenza della fotografia

Parola e scrittura [...] l'automatismo espressivo devono guadagnarselo non senza fatica. Essendo strutturalmente fondate su un codice rigido e potente come la lingua, impongono un laborioso intervento di destrutturazione per uscire dai vari meccanismi di controllo e sfociare nell'automatismo. La fotografia, al contrario, essendo secondo la nota definizione avanzata da Roland Barthes un "messaggio senza codice", questa fatica non la richiede e pare naturalmente predisposta all'automatismo. È questo che forse ha portato la Sontag a pensare, in maniera fin troppo assoluta, "che la fotografia sia la sola arte naturalmente surreale". Comunque, [...] è stato Breton stesso che più volte ha esplicitamente segnalato questo legame empatico tra l'automatismo surrealista e l'automaticità del processo fotografico. In un testo elaborato per una mostra di Max Ernst del 1920, arrivò per esempio a definire la scrittura automatica "un'autentica fotografia del pensiero" (Marra, 2012, pp. 89-90).

Nel medesimo anno di nascita del Surrealismo in Francia si assiste a Bruxelles alla formazione di un gruppo surrealista caratterizzato da «un diverso atteggiamento nei confronti della scrittura automatica e della posta in gioco relativa a ogni gesto artistico» (Schwarz, 2014, p. 159). Fondato su principi condivisi di «clandestinità, amore per la segretezza e complicità» (Schwarz, 2014, p. 159) e riunito sotto l'egida della rivista *Correspondance*, il gruppo surrealista belga è inizialmente costituito da Paul Nougé, Marcel Lacomte e Camille Goemans. per poi comprendere dall'anno seguente Édouard Léon Mesens, René Magritte e dal 1926 i musicisti André Souris e Paul Hooreman.

Biochimico di formazione e al contempo brillante poeta, scrittore, critico nonché cultore dell'anonimato¹, Paul Nougé (1895-1967) imprime un'impronta del tutto originale al surrealismo belga. Da un lato egli è il fautore di «una "macchinazione poetica"» (Decina Lombardi, 2002, p. 323) opposta rispetto al metodo della scrittura automatica e consistente nel «"maneggiare con estrema prudenza le parole", sfruttandone ambiguità, assonanze, accostamenti» (Decina Lombardi, 2002, p. 323); dall'altro, partendo dal confronto con l'arte di Magritte (riflessioni che confluiscono nella raccolta di saggi *Les images défendues*)², egli contribuisce con l'opera intitolata *Subversion des images* alla discussione sul ruolo dell'oggetto nella poetica surrealista, che coincide con la formulazione della teoria dell'"oggetto sconvolgente" (*objet bouleversant*).



Fig. 1 Paul Nougé, *Donna spaventata da uno spago*, 1929-30

¹ «L'anonimato è uno strumento di lavoro nuovo a disposizione di coloro che pensano all'avvento di una rivoluzione mondiale come a un obbligo vitale» (Nougé, 1980, p. 16. Trad. mia).

² I contributi di Nougé sull'arte di Magritte, in parte pubblicati nel 1933, vengono raccolti ed editi nel 1943 con il titolo originario *Renè Magritte ou Les images défendues*.

Decisamente complessa, non solo perché rimasta incompiuta, ma anche perché resa nota al pubblico molti anni dopo la sua originaria concezione, *Subversion des images* consiste in una serie di diciannove fotografie scattate da Nougé tra il dicembre del 1929 e il febbraio del 1930, pubblicate postume nel 1968 per iniziativa del surrealista Marcel Mariën. *Subversion des images* è l'unica opera nella quale Nougé fa un esplicito ricorso all'immagine fotografica. A differenza di altri surrealisti impegnati in un rapporto continuativo e sperimentale volto a sondare le possibilità del mezzo (pensiamo ad esempio a Man Ray e ai suoi *rayograph* e solarizzazioni), l'approccio di Nougé con la fotografia è quello dell'amatore, di chi utilizza l'apparecchio fotografico episodicamente e senza alcuna preoccupazione di ordine tecnico. La «qualità mediocre» (Mariën in Dachy, 1982, p. 115) delle immagini, scattate con un apparecchio Kodak ad uso amatoriale e deteriorate dall'azione del tempo, dimostra appunto che «L'interesse di queste immagini è altrove» (Mariën in Dachy, 1982, p. 115).

Non sono noti i motivi che hanno decretato l'incompiutezza del progetto. Se la struttura della pubblicazione edita da Les Lèvres Nues è da ascrivere a Mariën³, per quanto concerne il testo, «che integra la maggior parte delle foto sotto l'aspetto di una ricerca sistematizzata [...], esso rimonta allo stesso periodo, malgrado non esistano elementi che permettano di affermare se è stato scritto prima, durante o dopo la loro effettiva realiz-

³ Nello specifico, sono da attribuire a Mariën il titolo *Subversion des images*, i titoli di gran parte delle fotografie, il loro ordine e la distribuzione dei testi che le accompagnano. Del gruppo di diciannove immagini solo tre sono state intitolate da Nougé, mentre per le altre i titoli sono stati ricavati dalle note lasciate dal poeta e riprodotte nel volume pubblicato su iniziativa di Mariën da Les Lèvres Nues nel 1968. I titoli delle fotografie *La naissance de l'objet*, *Les profondeurs du sommeil* e *Les vendanges du sommeil*, «apparse precedentemente nei numeri 2 (agosto 1954), 5 (giugno 1955) e 6 (settembre 1955) della rivista "Les Lèvres Nues"», sono di Nougé (Mariën in Dachy, 1982, p. 115). Seguendo le *Note illustrées* che accompagnano l'edizione del 1968 è possibile ricostruire la sequenza delle fotografie (in ordine progressivo e intitolate semplicemente Photo 1, Photo 2, Photo 3,...) pubblicate in *Sovversione delle immagini*: Photo 1 (*Femme effrayée par une ficelle*), Photo 2 (*Les profondeurs du sommeil*), Photo 3 (*Les buveurs*), Photo 4 (*Les vendanges du sommeil*), Photo 5 (*Le fard*), Photo 6 (*La naissance de l'objet*), Photo 7 (*Manteau suspendu dans le vide*), Photo 8 (*La vengeance*), Photo 9 (*Cils coupés*), Photo 10 (*Femmes au miroir*). In copertina troviamo *La jongleuse* mentre in quarta di copertina *Le bras révélateur*.

zazione» (Mariën in Dachy, 1982, p. 115)⁴. Dal confronto che, tuttavia, si può instaurare tra immagini, testo e riflessioni critiche di Nougé è possibile non solo individuare quegli snodi teorici che fanno di *Subversion des images* un tramite privilegiato per accedere alla teoria dell'oggetto sconvolgente, ma anche riconoscere il fondamentale ruolo giocato dal mezzo fotografico nella sua formulazione.



Fig. 2 Paul Nougé, *Panni e campana*, 1929-30

L'oggetto è sempre stato al centro dell'attenzione dei surrealisti che lo hanno indagato in tutte le possibili declinazioni. È lo stesso Breton a riassumere le varie tipologie d'oggetto surrealista nel testo *Situation surréaliste de l'objet* (1935): «oggetto onirico, oggetto a funzionamento simbolico, oggetto reale e virtuale, oggetto mobile e muto, oggetto fantasma, oggetto trovato» (Breton, 2003, p. 187). Tali oggetti, spiega Breton, «hanno questo in comune: che derivano e riescono a differenziarsi da quelli che ci circondano grazie a una semplice *mutazione di ruolo*» (Breton in Schwarz, 1989, p. 175). Se la creazione di oggetti surrealisti ha come scopo «l'oggettivizzazione dell'attività di sogno, il suo passaggio alla realtà»

⁴ Se nella maggior parte dei casi si assiste a un rapporto diretto tra immagine e corrispondente descrizione, si deve comunque segnalare come talvolta le note si riferiscono a immagini non conservate, forse perdute o mai realizzate.

(Breton in Schwarz, 1989, p. 174), questo passaggio dal piano onirico e soggettivo al piano oggettivo del reale avrà come conseguenza la creazione di «una sensazione molto nuova, di natura eccezionalmente inquietante e complessa» (Breton, 2003, p. 194) riassumibile nella formula «*spaesare la sensazione*» (Breton, 2003, p. 194). In realtà, quando passiamo a considerare le categorie di oggetti che divengono sconvolgenti nelle fotografie di *Subversion des images*, ci accorgiamo che non si tratta di oggetti creati ex novo da Nougé, ma degli stessi oggetti presenti nei quadri di Magritte e descritti dal pittore nella conferenza del 1938 dal titolo *La linea della vita*:

I quadri dipinti [...] dal 1926 al 1936, furono anch'essi il risultato della ricerca sistematica di un effetto poetico sconvolgente che, ottenuto mediante la messa in scena di oggetti ripresi dalla realtà, avrebbe attribuito al mondo reale, dal quale quegli oggetti erano stati presi in prestito, un senso poetico inquietante tramite uno scambio del tutto naturale. [...] I mezzi in questione sono in primo luogo lo spaesamento degli oggetti [...], bisognava che la scelta degli oggetti da spaesare riguardasse oggetti quanto mai familiari, al fine di conferire allo spaesamento la massima efficacia. [...] Nougé faceva giustamente notare che certi oggetti, di per sé dotati di un'eccezionale carica emotiva, conservavano lo stesso senso nello spaesamento (Magritte in Magritte in Ollinger-Zinque e Leen, 1998, p. 46).

Protagonista di questa sensazione di spaesamento è dunque la nostra vista: «si tratta proprio di vedere, non di *guardare*» tali oggetti (Nougé, 2010, p. 318):

Non basta creare un oggetto, ad esso non basta di essere affinché lo si veda. Abbiamo bisogno di mostrarlo, vale a dire di eccitare nello spettatore il desiderio, il bisogno di vederlo tramite un qualche artificio.

È qui che intervengono con gioia quelle cose intime e banali [...] detonatori sicuri che ci coinvolgono sempre e così facilmente (Nougé, 2010, p. 319).

Dunque, ciò che interessa a Nougé è aprire, tramite l'oggetto, a «un nuovo atteggiamento della mente» (Nougé in Decina Lombardi, 2002, p. 323) che ci permetta di individuare nel reale quella «profondità abitata» cara non solo a De Chirico, ma agli stessi surrealisti. Come viene teorizzato in *Subversion des images*, la caratteristica principale dell'oggetto sconvolgente è quella di spezzare il circolo vizioso dei nostri rapporti abitudinari con il reale e spingerci a «ripensarli». Non si tratta però semplicemente di «attribuire agli esseri, agli oggetti, una funzione, un uso diverso dal solito»

(Nougé in Dachy, 1982, p. 109). Nella concezione del poeta belga, espressa in *Les images défendues*,

pensare un oggetto non significa limitarsi a generare in sé una rappresentazione più o meno passiva. Pensare un oggetto è interrogarlo in ciò che esso ha di essenziale e specifico. È rimmetterlo *in questione*, con tutta la precisione di cui lo spirito è capace. È un attendere una risposta che modifica i rapporti che questo oggetto intrattiene con il resto dell'universo e con noi stessi, risposta che lo illumina e che allo stesso tempo ci illumina. [...] Pensare un oggetto è *agire su di esso*» (Nougé, 1980, pp. 257-58. Trad. mia, secondo corsivo mio).



Fig. 3 Paul Nougé, *La nascita dell'oggetto*, 1929-30

Per attuare questa "rimessa in questione" dell'oggetto banale e del suo significato è necessario dunque compiere su di esso un'azione liberatoria in grado di sottrarlo al ruolo rigidamente codificato della sua funzionalità. Bisogna «giocare a pervertire l'oggetto» (Nougé in Dachy, 1982, p. 110) per far emergere il suo lato nascosto. Questa concezione viene in realtà preconizzata da Nougé nella "teoria delle sorprese" così come espressa nel testo *Fragment 15* (1927):

Ci sono due ordini di sorprese. Quelle che derivano dall'apparizione di oggetti sconosciuti e totalmente imprevedibili (ad esempio l'apparizione di un mostro) ma anche quelle che derivano da una differenza tra quello che abbiamo presunto e quello che invece arriva. Senza dubbio le ultime sono le più forti. [...] Ne consegue l'importanza per quelli che desiderano provocare una sorpresa di usare solo elementi usuali di cui è facile prevedere il ruolo ma avendo cura di consacrarli a una destinazione sconosciuta (Nougé, 1997, p. 129. Trad. mia).

Sono chiari dunque i legami tra l'oggetto sconvolgente, la "teoria delle sorprese" e la concezione freudiana del perturbante, definita da Freud nel saggio *Das Unheimliche* (1919) come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da tempo, a ciò che ci è familiare» (Freud, 1991, p. 270) e che genera in noi un misto di confidenza ed estraneità. Come spiegato dal padre della psicanalisi, «spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa sottile, quando *appare realmente ai nostri occhi* un qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico» (Freud, 1991, p. 297. Corsivo mio). Insomma, «Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza» (Freud, 1991, p. 271). È essenzialmente questa la nuova funzione degli oggetti in *Subversion des images*: essi hanno la capacità di svelare degli aspetti nascosti della vita quotidiana, in linea con quella «particolare filosofia dell'immanenza secondo la quale la surrealtà sarebbe contenuta nella realtà stessa senza esserle né superiore né esterna» (Breton, 2010, p. 65).



Fig. 4 Paul Nougé, *I bevitori*, 1929-30

Come spiega Breton, «Se le profondità del nostro spirito celano strane forze capaci di dare incremento a quelle di superficie, o di lottare vittoriosamente contro di esse, abbiamo tutto l'interesse a captarle», tuttavia dal suo punto di vista «nessun mezzo è designato *a priori* per condurre

questa impresa» (Breton, 2003, p. 17). Per quanto riguarda Nougé invece, non c'è mezzo migliore della fotografia in quanto essa è in grado di renderci istantaneamente partecipi (se non complici) di quanto ci fa vedere⁵. Quindi, per dare vita concreta e credibilità a questo "atto di sovversione", quale strumento più indicato della fotografia, da sempre «inseparabile dall'atto che la fa esistere» (Valli in Dubois, 1996, p. 13)? Infatti,

La foto non è soltanto un'immagine [...] è dunque nello stesso tempo e consustanzialmente [sic] un'"immagine-atto", intendendo che questo "atto" non si limita, semplicemente, al solo gesto della *produzione* propriamente detta dell'immagine (il gesto di "scattare") ma che include tanto l'atto della sua *ricezione* quanto della sua *contemplazione*. La fotografia, insomma, in quanto inseparabile da *tutta* la sua enunciazione, esperienza d'immagine, oggetto totalmente *pragmatico* (Dubois, 1996, p. 17).

Per centrare l'obiettivo, oltre all'oggetto e ad un'azione scatenante servono anche degli "agenti". Per quanto riguarda questi ultimi, Nougé può contare sulla disponibilità e sulla collaborazione degli amici, in particolare della compagna Marthe Beauvoisin, di Georgette e René Magritte, di Marc Eemans e Marcel Lecomte. Sono proprio loro a dar vita a quelle scene enigmatiche, ambientate nell'ordinaria banalità delle mura domestiche, che appaiono in *Subversion des images*. Nel saggio dedicato al rapporto tra Nougé e la fotografia, Christine De Naeyer si sofferma anche su alcune foto databili agli anni Trenta, scattate a più mani nella foresta di Soignes, dove sono immortalati Nougé, Marthe, i coniugi Magritte ed infine Betty e Paul Magritte. In tali foto essi assumono pose del tutto *nonsense* che catturano la nostra attenzione. Tali scatti confermano che il gusto per la *mise en scène* fotografica era una pratica vitalissima all'interno del gruppo. Tali scenette surreali, a tratti umoristiche, che ci spingono a scervellarci nel tentativo di attribuir loro un senso, raggiungono esiti molto simili alle situazioni paradossali ed enigmatiche inscenate da Magritte in alcuni celebri scatti realizzati tra la fine degli anni Venti e i Trenta nei quali prende forma l'idea del «cinema interrotto, del fotogramma bloccato», dove «l'assurdità delle scene proposte fa decisamente leva sulla voglia di immaginare cosa potrebbe accadere oltre quel fermo immagine» (Marra, 2012, p. 112). Come ha rilevato Ana González

⁵ Come ricorda Roland Barthes «lo sono il punto di riferimento di ogni fotografia» (Barthes, 2003, p. 84).

Salvador, «l'idea di azione-costruzione si trova intimamente legata alla nozione di oggetto. Possiamo dunque avanzare la proposta che la foto è per Nougé una realtà costruita, una messa in scena, *un atto piuttosto che una realtà sorpresa nella sua istantaneità*» (González Salvador, 2004, p. 61. Trad. mia. Corsivo mio).



Fig. 5 Paul Nougé, *La vendemmia del sonno*, 1929-30

Tra i testi pubblicati in *Subversion des images* è possibile isolare alcune domande che l'autore pone allo spettatore, sfidandolo a pensare, grazie alla complicità delle immagini fotografiche, a un nuovo rapporto tra le cose e le loro funzioni: «A cosa si può far servire una mano, una bocca, un occhio, un piede, la pelle, l'uomo, la donna, uno specchio, una sedia, una corda, delle forbici, ecc.?» (Nougé in Dachy, 1982, p. 109). Oppure: «Quale sentimento, quale reazione è capace di provocare in noi un ventaglio, una scatola di fiammiferi, un pettine, un fazzoletto, un uccello, una

spugna, ecc.?» (Nougé in Dachy, 1982, p. 110). Sebbene tra quelli elencati figurino molti oggetti ricorrenti nella pittura di Magritte, gli oggetti di Nougé ci colpiscono proprio per il fatto di non perdere mai la loro appartenenza al mondo "reale": se sono stati fotografati, significa che si trovavano veramente lì. L'uso della fotografia come spazio per materializzare l'azione è da interpretare appunto come una delle «precauzioni» da prendere affinché «lo spettacolo non possa essere messo in discussione, negato» (Nougé in Dachy, 1982, p. 110). Prendiamo ad esempio l'immagine intitolata *Femme effrayée par une ficelle*. La scena mostra una donna seduta a un tavolino all'interno di un salotto borghese. Una scena ordinaria, se non fosse per la presenza di alcuni dettagli allarmanti come la posa della donna che, terrorizzata, nasconde il proprio volto cercando riparo da una fonte di pericolo; tuttavia, quando andiamo a ricercare la causa che ha scatenato tale reazione, il nostro sguardo cade inevitabilmente su una cordicella intrecciata posta sul tavolino. Abbiamo appena assistito al materializzarsi di uno spettacolo paradossale: l'apparizione di un oggetto sconvolgente. L'attestato di realtà fornito dall'immagine fotografica testimonia che davanti ai nostri occhi si è appena manifestata una realtà "altra", o meglio una sur-realtà. In questa trasformazione della cordicella da innocua presenza familiare a oggetto sconvolgente si realizza la "soversione dell'immagine" annunciata fin dal titolo della serie, ovvero l'improvviso e inaspettato cambiamento di senso dell'immagine stessa oltre che della realtà. Sprovvisi di qualsiasi mezzo logico per comprendere la scena, siamo costretti a ricercare in noi stessi una spiegazione plausibile: tutt'a un tratto «percepriamo gli oggetti, [...] questa sensazione è subito l'oggetto di un'operazione spirituale, di un atto del nostro spirito che dona all'oggetto un senso» (Nougé, 1980, p. 89. Trad. mia), spiega Nougé in *La lumière, l'ombre et la proie* (1930). Per arrivare a questa improvvisa epifania del reale si può dunque fare a meno degli oggetti a funzionamento simbolico. Infatti, «non c'è alcuna ragione di creare una foresta di simboli, ma di entrare in contatto eccezionale, in mezzo alle incessanti e fuggevoli immagini del mondo, di qualche oggetto e dello spirito» (Nougé, 1980, p. 233. Trad. mia). Come lo stesso Nougé ha osservato, «l'importanza umana di un oggetto si dà in rapporto diretto alla sua banalità» (Nougé, 1980, p. 258. Trad. mia). Sono proprio «gli oggetti familiari, quegli oggetti che noi crediamo essere nostri servitori fedeli» (Nougé, 1980, p. 296. Trad. mia), a possedere un aspetto inquietante. Gli oggetti senza importanza, sopiti nella loro banale prosaicità, «ci dominano subdolamente, pericolosamente» (Nougé, 1980, p. 296. Trad.

mia). È la condizione dell'automaticità elevata a sistema che ci fa dare per scontato tanto l'oggetto quanto il nostro rapporto con esso. Dunque, è proprio «per liberare l'uomo dai suoi automatismi e rendere nuovamente poetico il reale che occorre interrogare l'oggetto, isolarlo, straniarlo e liberarlo dai suoi rapporti funzionali» (De Naeyer, 1995, p. 23. Trad. mia). Solo in questo modo, attraverso l'atto precettivo della visione, esso ci svelerà nuovi aspetti del mondo e, al contempo, di noi stessi. Non solo: «Il modo più evidente di operare il riscatto dell'oggetto resta quello di rivolgersi frontalmente ad esso e di fargli il vuoto attorno. [...] L'estrazione da un contesto indifferenziato è un atto che di per sé stesso vale ad estraniare un oggetto da tutti gli altri, a conferirgli un rilievo eccezionale» (Barilli, 2006, p. 182). Il principio di "fare il vuoto attorno" all'oggetto, di isolarlo in modo da puntare tutta l'attenzione su di esso, è un processo tipicamente fotografico, capace di creare quello «straniamento automatico» del reale su cui lavora la poetica surrealista (Marra, 1999, p. 149). L'isolamento degli oggetti è una delle costanti della pittura di Magritte⁶. In *Les images défendues* Nougé afferma: «l'isolamento ci è sembrato essere l'operazione fondamentale [...]: la potenza sovversiva di un oggetto isolato è direttamente correlata all'intimità dei rapporti che egli intratterrà col nostro corpo, con il nostro spirito, con noi stessi» (Nougé, 1980, p. 239. Trad. mia).

Altri oggetti sconvolgenti fanno la loro comparsa nella fotografia intitolata *Linges et cloche*. L'inquadratura dell'immagine è studiata per isolare al centro della scena un mobile coperto da un panno e un armadio ad ante aperte. Grazie al calcolatissimo gioco di luci, che fa del vano dell'armadio una voragine aperta su un abisso insondabile, si assiste a una sorta di apparizione fantasmatica, dove due camicie bianche (una maschile e una femminile) e una campana sembrano animarsi di fronte all'obiettivo. L'immagine è del tutto in linea con la concezione surrealista del Meraviglioso, indicato da Louis Aragon come «la contraddizione che appare nel reale» (in Krauss, 1996, p. 116). Inoltre, «il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato» (Jentsch in Freud, 1991, p. 277) fa riemergere anche l'elemento perturbante. In questo sovvertimento dei rapporti tra le cose, dove l'immaginazione si confonde con la realtà, dei banalissimi indumenti funzionano come dei surrogati delle persone che solitamente li vestono diventando delle "presenze in assenza". Ecco che, in un

⁶ René Magritte compare tra l'altro nelle fotografie *La naissance de l'objet* e *Les buveurs*.

gioco continuo di rimandi, si manifesta ai nostri occhi una delle possibilità concettuali più affascinanti del mezzo fotografico.

Cercando di individuare delle ricerche avvicinabili a quella di Nougé, Christine De Naeyer ha osservato che «alcune fotografie di Atget esprimono un silenzio comparabile alla calma segreta che emana dal mutismo degli esseri e degli oggetti di *Subversion des images* » (De Naeyer, 1995, p. 33. Trad. mia). Forse, più che una “calma segreta”, in *Linges et cloche* si innesca un cortocircuito più sottile che oppone al silenzio di questi “candidi e silenti fantasmi” la presenza inspiegabile di una campana. Come tutti gli oggetti sconvolgenti si tratta di uno strumento esautorato dalla sua naturale funzione il cui suono può solo essere immaginato nella nostra mente. Lo stesso effetto di risonanze misteriose viene suggerito anche dai sonagli che Magritte inserisce nei suoi quadri fin dall’opera *Le double secret* (1927).

“Misteriose risonanze” emanano anche dalle fotografie *Le lecteur* e *Le grenier*. Le due scene sono ambientate nella stanza surrealista per eccellenza, la soffitta, luogo dove trovano riparo tutti quegli oggetti che ci appartengono, ma che per le ragioni più svariate desideriamo allontanare dalla nostra vista (nel tentativo di rimuoverle, forse, anche dalla nostra coscienza). Come ci mostrano le immagini, quei ricettacoli per eccellenza del “rimosso” sono popolati dalle presenze più disparate (gabbiette per uccelli, vecchie cornici, libri, fucili, ceste di indumenti smessi, ritratti,...), costrette a un rapporto di prossimità che non avrebbero in condizioni normali. Ecco che, semplicemente percorrendo con lo sguardo questo regno del banale e del superfluo, il nostro occhio instaura delle relazioni arbitrarie tra gli oggetti svelandone gli aspetti più segreti e contraddittori. Questa “catena di associazioni” mentali – un processo automatico tipicamente surrealista – ci scuote interiormente, risvegliando in noi ricordi e desideri inconsci. Il luogo che doveva ridurre questi oggetti al silenzio diventa, paradossalmente, quello nel quale questi “fantasmi” tornano a parlarci.

Fin da questi esempi capiamo come

Per Nougé e Magritte, il problema non è mai stato quello di concepire in altro modo l’attività poetica se non sotto la prospettiva della premeditazione, cioè dell’invenzione di un oggetto (poesia o immagina dipinta) suscettibile di toccare, di sconvolgere il lettore, lo spettatore. Un simile dominio, ovviamente, esclude il caso come elemento importante. Essi richiamano un’attenzione continua, la meditazione prolungata, delle cautele, delle cancellazioni, delle riconquiste, un’esitazione, una prudenza infinite (Mariën, in s.a., 1967, pp. 69-70. Trad. mia).

Il carattere straniante delle immagini è frutto di uno studiatissimo lavoro di messinscena dell'azione che, puntando sull'isolamento dell'oggetto e su un numero limitato di figure presenti, può a un certo momento fare a meno dell'oggetto stesso. L'unica fotografia "affollata", la sola nella quale compaiono tutti i vari personaggi incontrati nella serie, è *La naissance de l'objet*. Nell'immagine un pubblico di curiosi ci volta le spalle, i volti rivolti in direzione del misterioso evento di cui rende conto il titolo, ma dal quale siamo esclusi. Infatti, il punto in cui dovrebbe manifestarsi questo fenomeno prodigioso rimane incerto, comunque fuori dalla portata del nostro sguardo di spettatori: si trova forse al di là del taglio dell'inquadratura? O sta avendo luogo sulla mensola del camino, ma la fotografia non è riuscita a impressionarlo? O per caso questi personaggi stanno semplicemente fissando il muro? Un altro caso di «soppressione dell'oggetto» (Nougé in Dachy, 1982, p. 115) lo si registra nel *Manteau suspendu das le vide*. La fotografia mostra una figura femminile di profilo in un interno domestico, intenta nell'azione surreale di appendere un cappotto a un appendiabiti invisibile. Le stesse misteriose sparizioni degli oggetti che dovrebbero fare da perno all'azione si ripresentano ne *Les buveurs* e ne *Les vendanges du sommeil*. Il procedimento è semplice: basta «scegliere un'azione che si eserciti per mezzo di un oggetto o su un oggetto; modificare poi questo oggetto», o addirittura sopprimerlo, «mantenendo esattamente il gesto o l'atteggiamento dell'azione prescelta» (Nougé in Dachy, 1982, p. 110). La prima fotografia mostra infatti due uomini nell'atto di brindare, ma l'assenza dei bicchieri blocca il loro gesto a mezz'aria rendendolo puro *nonsense*, mentre in *Les vendanges du sommeil* la mano dell'uomo, invece di reggere la penna, stringe il vuoto. In questa seconda immagine la sensazione di straniamento è acuita dalla presenza di un foglio di carta che reca inequivocabili segni di scrittura; tuttavia non c'è nulla che li giustifichi, non essendoci traccia alcuna né di penna né di calamaio. Sta a noi osservatori integrare la scena per darle un senso, ricollocando "mentalmente" al suo posto l'oggetto-fantasma. Solo «così appare la vera natura dell'oggetto: esso deve la sua esistenza all'atto del nostro spirito che lo inventa» (Nougé, 1983, p. 91) uno «spirito» che, afferma Nougé nel 1929 nel testo della *Conference du Charleroi* edita nel 1946, «procede per invenzioni sconvolgenti» (Nougé, 1980, p. 211) e che è il tramite per ridestare la partecipazione attiva dello spettatore nella creazione dell'immagine. In altri casi viene invece soppresso lo stesso personaggio motore dell'azione, come *La jongleuse* riversa sul ta-

volò e apparentemente senza vita, il cui gioco rimane congelato in un'immobilità inquietante e mortifera.

Queste e altre immagini della serie sono accomunate da un dettaglio inquietante: tutti i personaggi delle fotografie, quando non ci danno volutamente le spalle, hanno sempre gli occhi chiusi. È possibile che dietro questa soppressione del senso della vista si possa nascondere l'idea del sonno (e, quindi il tema sogno), come sembrano indicare, tra l'altro, alcuni dei titoli, come il sopracitato *Les vendanges du sommeil* e la fotografia *Les profondeurs du sommeil*, nella quale vediamo una donna inspiegabilmente e scomodamente assopita sulla mensola del medesimo caminetto incontrato ne *La naissance de l'objet*⁷. Non è questa la sede per affrontare l'avvincente questione dei rapporti tra il surrealismo e il sogno, ma il tema della visione ad occhi chiusi rinvia anche a tutta una serie di pratiche surrealiste di scrittura automatica agite negli stati di dormiveglia, una condizione nella quale la mente è libera di esprimersi senza censure. Come ricorda Magritte, «Il Surrealismo rivendica, per la vita di veglia, una libertà simile a quella di cui godiamo nel sonno» (Magritte, in Ollinger-Zinque e Leen, 1998, p. 44). Il ritratto o l'autoritratto fotografico a occhi chiusi è inoltre la modalità in cui il gruppo surrealista decide di presentarsi sulle pagine del dodicesimo numero de *La Révolution surréaliste* (1929), dove è possibile riconoscere gli stessi Nougé e Magritte. Chi ha gli occhi chiusi ed è in piedi può essere sì un sonnambulo, ma può intenzionalmente aver sostituito la visione oculare con una più perfetta visione interiore, come è appunto il caso dei surrealisti. Quando gli occhi non sono chiusi sono comunque il tramite per azioni «sovversive», ma «discrete» (Nougé, 1980, p. 97). In *Cils coupés*, ad esempio, una donna (Marthe) usa una forbice all'altezza degli occhi, non per ritoccarsi la frangetta, ma per tagliarsi le ciglia, un'azione che ricorda la ben più cruenta scena del taglio dell'occhio nel celebre film *Un chien andalou* (1928) di Luis Buñuel. La forbice è anche lo strumento grazie al quale si attua la scena de *La vengeance*. Nell'immagine una giovane donna che ci dà le spalle è impegnata ad attuare i propri propositi vendicativi su un'altra donna (una rivale in amore? Un'amica traditrice?). Vediamo la nostra protagonista accanirsi con le forbici sulla fotografia che ritrae la malcapitata

⁷ La scena è messa in rapporto con uno scatto tratto dalla serie cinematografica *Les vampires* (1915-16) di Louis Feuillade, in cui si vede il personaggio di Irma Vep, interpretato dall'attrice Musidora, immortalata nella medesima posa (Cfr. De Naeyer, pp. 28-30).

ovvero sul suo “doppio” accessibile. Non potendo attuare nella realtà i propri progetti di vendetta, essa sfoga la propria frustrazione sulla foto, oggetto sconvolgente perché sostituito a tutti gli effetti della persona assente. Cavare gli occhi a qualcuno, seppur metaforicamente, è una delle varie azioni perturbanti presenti in *Subversion des images*.



Fig. 6 Paul Nougé, *La vendetta*, 1929-30

Un altro tema perturbante è la materializzazione del “sosia”, ovvero quella particolare «identificazione con un'altra persona sì da dubitare del proprio io o da sostituire al proprio io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'io, una suddivisione dell'io, uno scambio dell'io» (Freud, 1991, p. 286). L'oggetto sconvolgente per eccellenza in grado di

creare questi “doppi” è lo specchio. Nella fotografia *Femms au miroir* tale strumento narcisistico è all’origine della materializzazione di una terza figura femminile, mentre nel caso di *Le fard* è lo specchio stesso a venire eliminato. Seguendo il principio della riproduzione del gesto o dell’atteggiamento scelto, ma sopprimendo l’oggetto che ne farebbe logicamente da tramite (lo specchio), arriviamo a un’inquietante presa di coscienza: la donna intenta a truccarsi in realtà non sta fissando la propria immagine riflessa, bensì il volto di un’altra donna che le sta di fronte ad occhi chiusi. Si tratta dunque di un “trucco” a tutti gli effetti. Il carattere sconvolgente della scena è dato dal tradimento dello “stadio dello specchio”, così come descritto da Jacques Lacan, che ha il suo epilogo nella straniante identificazione del sé con un altro (nel “je est un autre” di Arthur Rimbaud). Il tutto avviene, in maniera ancora più sconvolgente, all’interno di una fotografia che, nella celebre definizione di Oliver Wendell Holmes del 1859, non è solo specchio del reale, ma uno «specchio con la memoria» (Holmes in Fiorentino, 1995, p. 18).

Pur avendo dovuto procedere in questa sede a una necessaria selezione di esempi, nel loro complesso le diciannove fotografie confluite in *Subversion des images* illustrano forse qualcosa di più della teoria dell’oggetto sconvolgente, arrivando ad indagare le possibilità stesse del mezzo fotografico. Se lo scopo dei surrealisti, come specifica Nougé nella sua *Lettre a René Magritte* (1927), è di «inventare un universo e non di descriverlo» (Nougé, 1980, p. 220. Trad. mia), ecco che il ricorso alla pratica fotografica, pur se limitato dal poeta belga a questo singolo progetto, potrebbe essere un tentativo di «esplorazione di quella regione» che secondo Breton «la pittura credeva di potersi riservare» (Breton, 2010, p. 54) ovvero quella dell’immaginario. Il fondatore del Surrealismo aveva intuito che era possibile liberare il mezzo fotografico dal «luogo comune di rappresentazione che esso ci offre» (Breton, 2010, p. 53) in quanto «la prova fotografica [...] benché dotata di una prova di suggestione particolare, non è in ultima analisi l’immagine fedele che intendiamo conservare di ciò che presto non avremo più» (Breton, 2010, pp. 53-54).

Come abbiamo potuto osservare, quello a cui Nougé perviene a tutti gli effetti è sì la “sovversione dell’immagine”, ma di un’immagine fotografica. È la fotografia stessa a trasformarsi in oggetto sconvolgente in quanto in essa si scontrano valori concettuali opposti: realtà e finzione, illusione e rivelazione. A differenza della pittura infatti, da sempre compromessa con un’azione trasformativa del dato reale, la fotografia è il «luogo perfetto per una irrealtà che, per quanto spinta e forzata, tende poi sempre

a presentarsi con tutti i caratteri della più accesa realistica» (Marra, 2012, p. 116). Allo stesso tempo, come ha rilevato Francesca Alinovi nel saggio *La fotografia: l'illusione della realtà* (1981), anche «le illusioni, grazie alla fotografia, sono entrate inestricabilmente a far parte della nostra realtà. La fotografia non solo ha moltiplicato le immagini del reale, ma ha realizzato l'immaginazione collettiva, visualizzando l'invisibile, materializzando l'immateriale» (Alinovi, 2006, pp. 24-25). Aver dato forma ad un'indagine sulla doppia anima del mezzo fotografico riteniamo sia uno degli esiti più affascinanti e inaspettati di *Subversion des images*.

Bibliografia

Alinovi F., Marra C. (2006), *La fotografia. Illusione o rivelazione?* (1981), Editrice Quinlan, Bologna.

Bajac Q., Cheroux C., Le Gail G., Michaud P.-A., Poivert M. (2009), *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.

Barilli R. (2006), *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '50 e '60* (1979), Feltrinelli, Milano, vol. 1.

Barthes R. (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), trad. it., Einaudi, Torino.

Biron M. (1991), *La refus de l'oeuvre chez Paul Nougé*, in "Textyles. Revue des lettres belges de langue française", n. 8, pp. 53-70.

Bleyen M. (2012), *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, Leuven University Press, Leuven.

Breton A. (2003), *Manifesti del Surrealismo* (1966), Einaudi, Torino.

Breton A. (2010), *Il Surrealismo e la pittura* (1928), Abscondita, Milano.

Cannone X. (2005), *Les surréalistes belges et la photographie*, in "Europe", n. 912, pp. 191-196.

Clémens É. (2000), *De Magritte à Nougé ou du reel*, in "La peinture (d) écrite", nn. 17-18, pp. 73-78.

Dachy M. (1982), *Magritte e il Surrealismo in Belgio*, De Luca, Roma.

De Naeyer C. (1995), *Paul Nougé et la photographie*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles.

De Naeyer C. (1998), *Dénuder l'oeil. Propos sur la photographie surréaliste en Wallonie et à Bruxelles*, in "Wallonie/Bruxelles", n. 63, pp. 25-28.

Decina Lombardi P. (2002), *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma.

Diez M. (2010), *La subversion des images: surréalisme, photographie, film*, Centre Pompidou, Paris.

Dubois P. (1996), *L'atto fotografico* (1983), trad. it., QuattroVenti, Urbino.

Fiorentino G. (1995), *O.W. Holmes – Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova.

Freud S. [1919] (1991), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.

Gabellone L. (1977), *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino.

Gillain N. (2013), *La subversion des images et des clichés littéraires, par Paul Nougé*, in "Textyles. Revue des lettres belges de langue française", n. 43, pp. 47-40, risorsa online reperibile al sito: <https://textyles.revues.org/2350> (ultimo accesso 10.10.2016).

González Salvador A. (2004), *Nougé et l'objet photographié: la pensée faite corps*, in "Francofonía", 13, pp. 53-70.

Gravano V. (1990), *Paul Nougé: Subversion des images*, Associazione culturale Ferro di Cavallo, Roma.

Guigon E. (2005), *L'objet surréaliste*, Éditions Jean-Michel Place, Paris.

Guigon E., Sebbag G. (2013), *Sur l'objet surréaliste*, Les presses du reel, Paris.

Jaguer E. (1992), *Zoom sur la photographie surréaliste en Europe*, in "Mélusine", n. 14, pp. 295-306.

Krauss R. [1990] (2000), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Mariën M. (1979), *L'activité surréaliste en Belgique*, Lebeer Hossmann, Bruxelles.

Marra C. (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Massonet S., (1998), *Intervention surréaliste ou l'invention du surréalisme belge* (1934), Didier Devillez, Bruxelles.

Maury P. (1995), *Tout Nougé: photographe, pornographe, plygraphe...*, in "Le Soir. MAD", 15 febbraio, Bruxelles.

Michel G. (2011), *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles.

Ollinger-Zinque G., Leen F. (1998), *Magritte*, Rizzoli, Milano.

Thomas F. (2009), *Épreuves photographique et pratique bouleversante. Paul Nougé et la subversion des images*, in "Colloque L'image comme stratégie: des usages du médium photographique dans le surréalisme", INHA, Paris, 11 dicembre 2009, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/ThomasWEB-2.pdf> (ultimo accesso 2.5.2016).

Ottinger D. (2013), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Éditions du Centre Pompidou - Gallimard, Paris.

Pagé S. (1990), *L'art en Belgique. Flandre et Wallonie au XXe siècle. Un point de vue*, Lebeer-Hossmann - Paris-Musées, Paris.

Pierre J. (1987), *Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, Lausanne.

Puelles Romero L. (2007), *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Cendeac, Murcia.

s.a., (1967), *Marcel Mariën, Louis Scutenaire: Rétrospective & Nouveantes 1937-1967*, Galerie Defacqz, Bruxelles.

Schwarz A. (1989), *I Surrealisti*, Mazzotta, Milano.

Schwarz A. (2014), *Il Surrealismo. Ieri e oggi. Storia, filosofia, politica*, Skira, Ginevra-Milano.

Soncini Fratta A. (1997), *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?*, Clueb, Bologna.

Smolders O. (1995), *Paul Nougé. Écriture et caractère. A l'école de la ruse*, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, Bruxelles.

Sontag S., [1973] (2004), *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Einaudi, Torino.

Vovelle J. (1972), *Le surréalisme en Belgique*, André de Rache, Bruxelles.

Wauters A. (1996), *Nougé et la photographie: une entreprise subversive*, in "Art et Culture", febbraio, p. 39.

Wauters A. (1995), *Photographie, rêve et construction*, in "Art et Culture", marzo, pp. 14-15.

Scritti di Nougé:

Nougé P. (1943), *René Magritte ou Les images défendues*, Les Auteurs associés, Bruxelles.

Nougé P. (1946), *La Conférence de Charleroi*, Le Miroir infidèle, Bruxelles.

Nougé P. (1946), *Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions*, Le Miroir infidèle, Bruxelles.

Nougé P. (1955), *Un portrait d'après nature ou l'histoire qu'on la crée*, Le Soleil dans la tête – Les Lèvres Nues, Paris – Bruxelles.

Nougé P. [1956] (1980), *Histoire de ne pas rire*, L'Age d'Homme, Lausanne.

Nougé P. (1956), *Le Carnet secret de Feldheim*, Bruxelles.

Nougé P. (1966), *L'Expérience continue*, Les Lèvres Nues, Bruxelles.

P. Nougé (1968), *Journal (1941-1950)*, Les Lèvres Nues, Bruxelles.

Nougé P. (1968), *Subversion des images*, Les Lèvres Nues, Bruxelles.

- Nougé P. (1969), *Notes sur les échecs*, Les Lèvres Nues, Bruxelles.
- Nougé P. (1970), *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin*, Les Lèvres Nues, Bruxelles.
- Nougé P. (1972), *Les Cartes transparentes*, Les Lèvres Nues, Bruxelles.
- Nougé P. (1983), *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, L'Age d'Homme, Lausanne.
- Nougé P. (1983), *Fragments*, Editions Labor – Fernand Nathan, Bruxelles – Paris.
- Nougé P. (1994), *Érotiques*, Didier Devillez, Bruxelles.
- Nougé P. (1995), *Quelques bribes*, Didier Devillez, Bruxelles.
- Nougé P. (1997), *René Magritte (in extenso)*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles.
- Nougé P. (1998), *Fragments*, Didier Devillez, Bruxelles.
- Nougé P. (2001), *La Musique est dangereuse*, Didier Devillez, Bruxelles.
- Nougé P. (2011), *L'eterno clandestino: Scritti*, Giunti, Firenze.