





FRANCESCO MERLINI

FRANCESCO MERLINI

BETTER IN THE DARK THAN HIS RIDER

With essay
THE DREAM PASSENGER
by Luca Reffo

Translation
Marina Calvaresi













LES RÊVES

ET LES

MOYENS DE LES DIRIGER

OBSERVATIONS PRATIQUES

PARIS

AMYOT EDITEUR, 8 RUE DE LA PALME

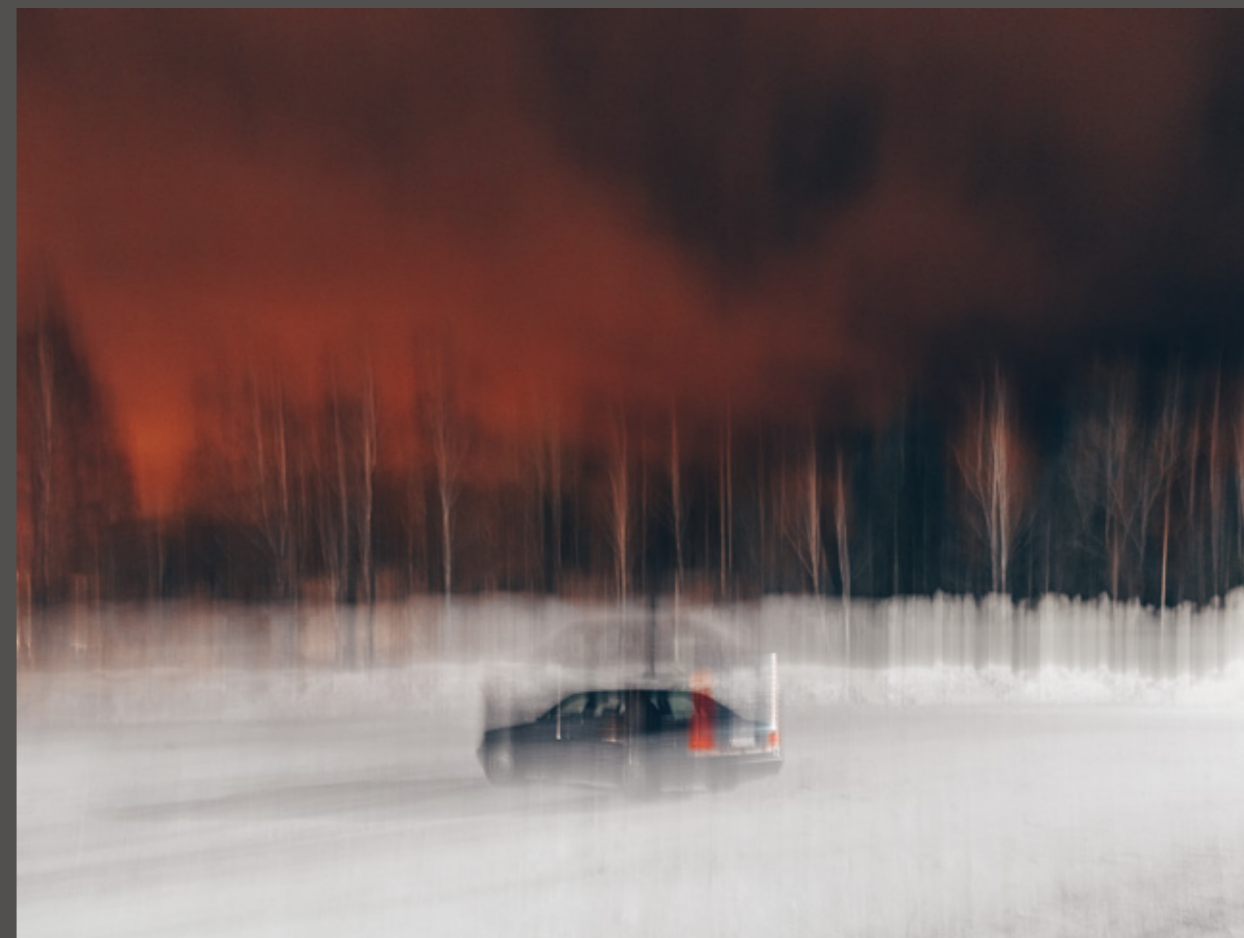
1867



















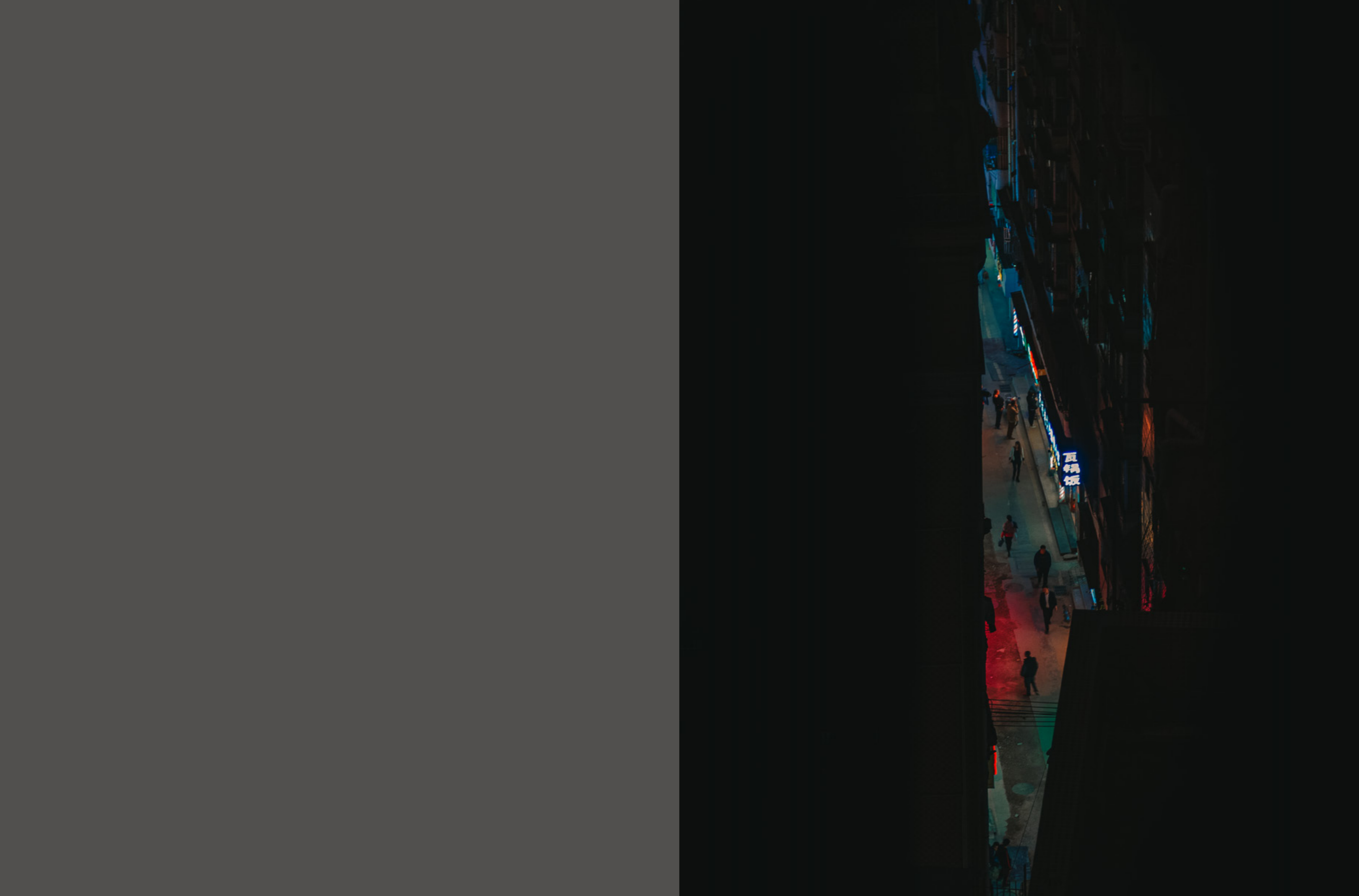










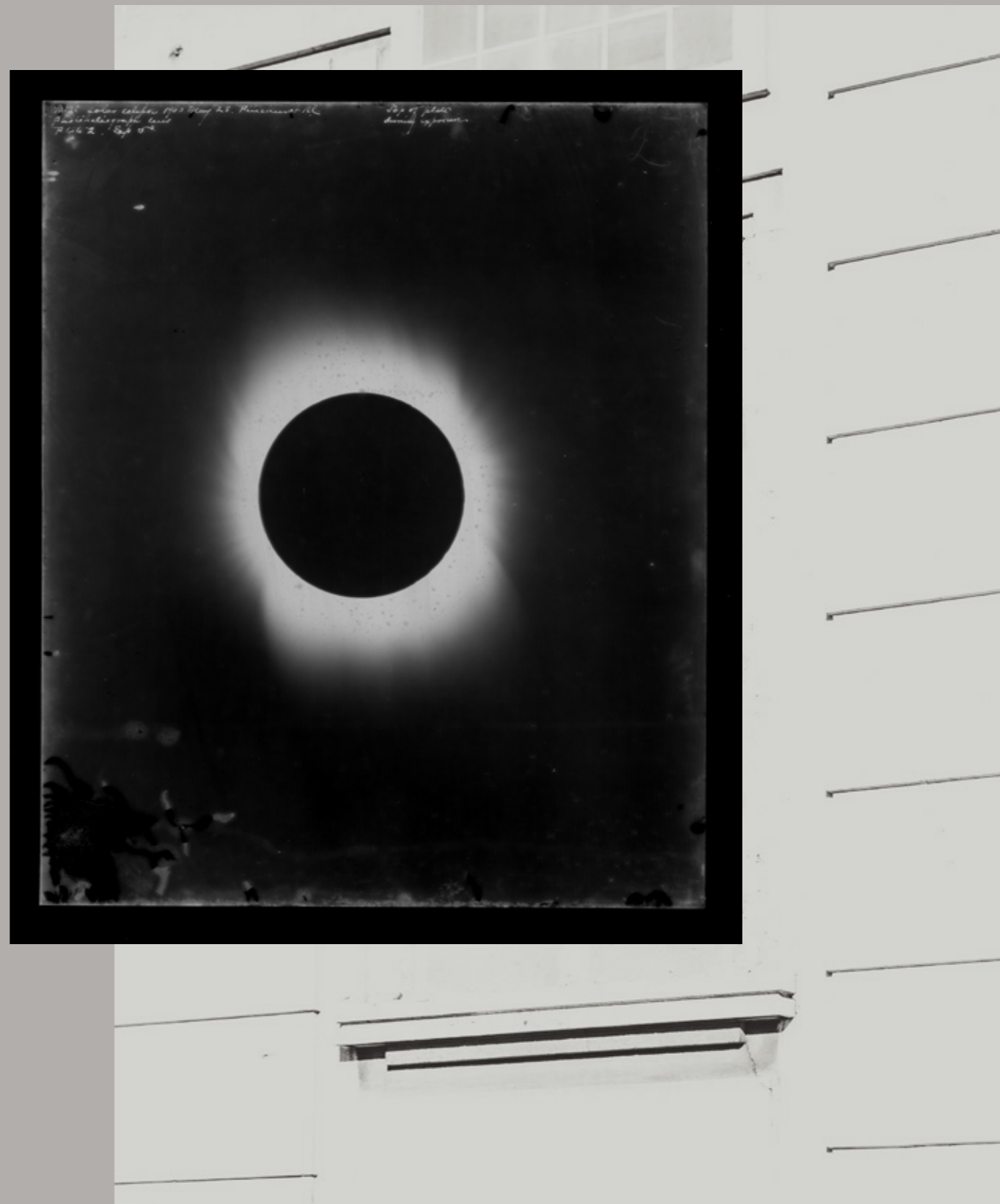


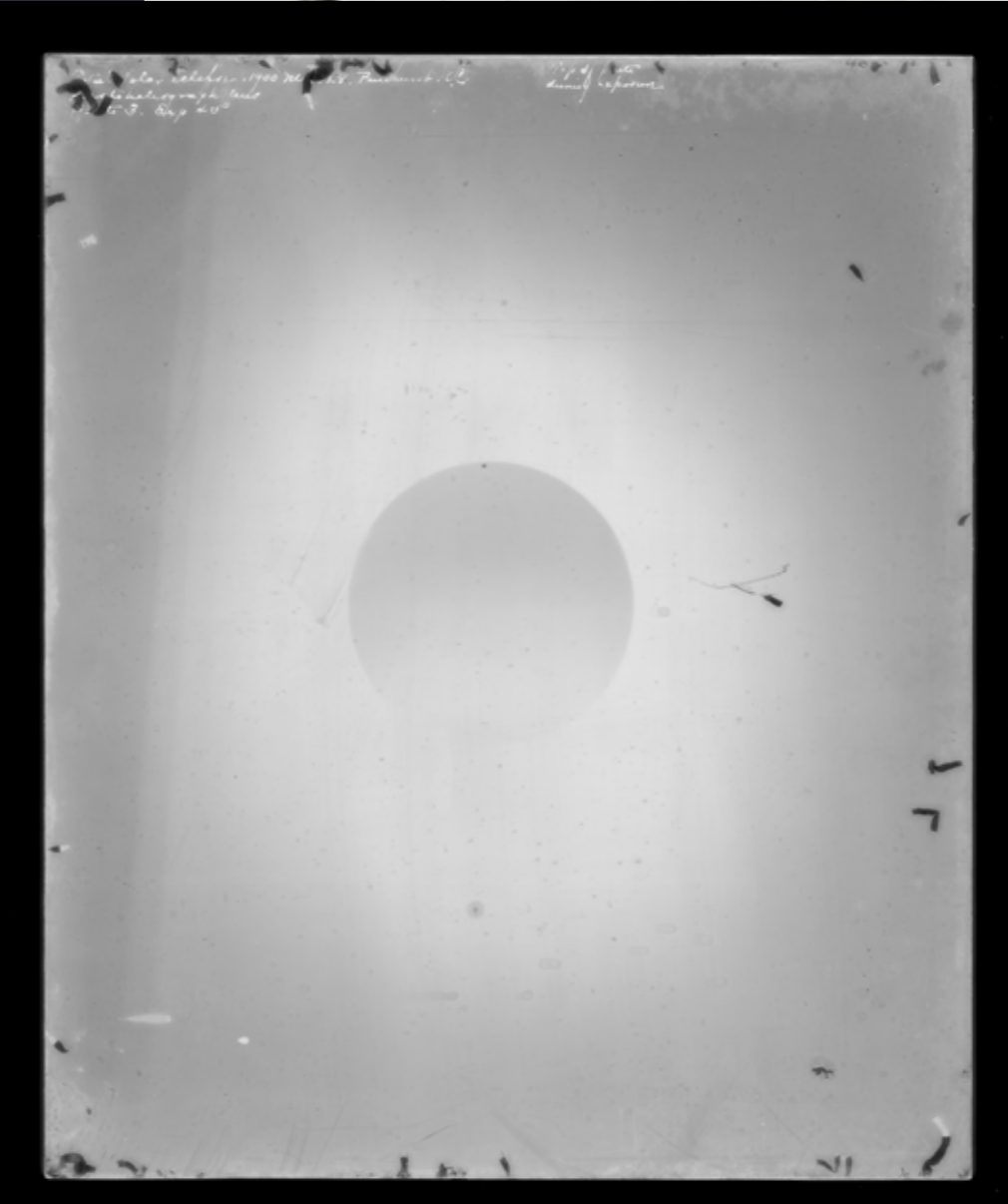












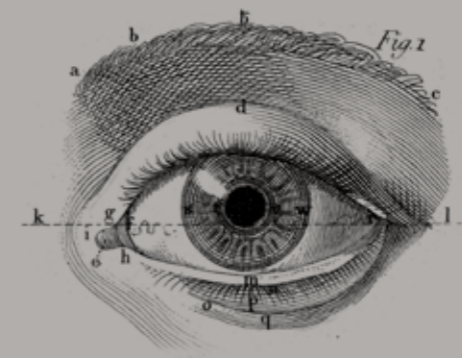








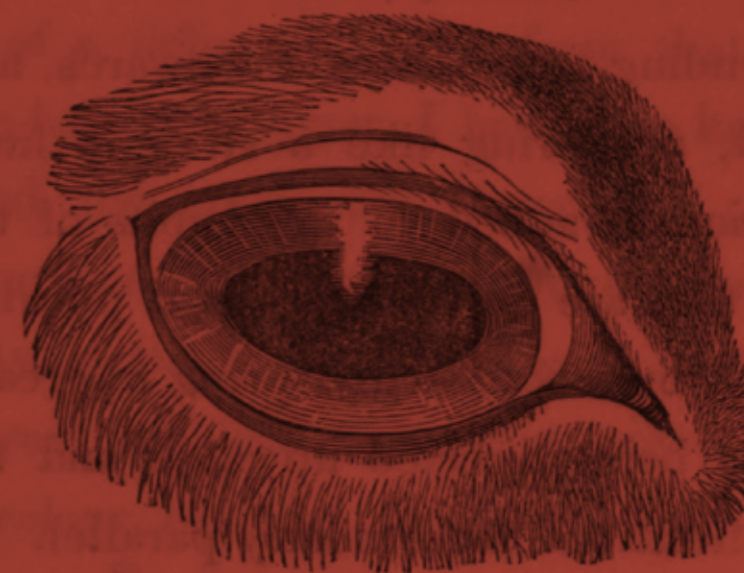




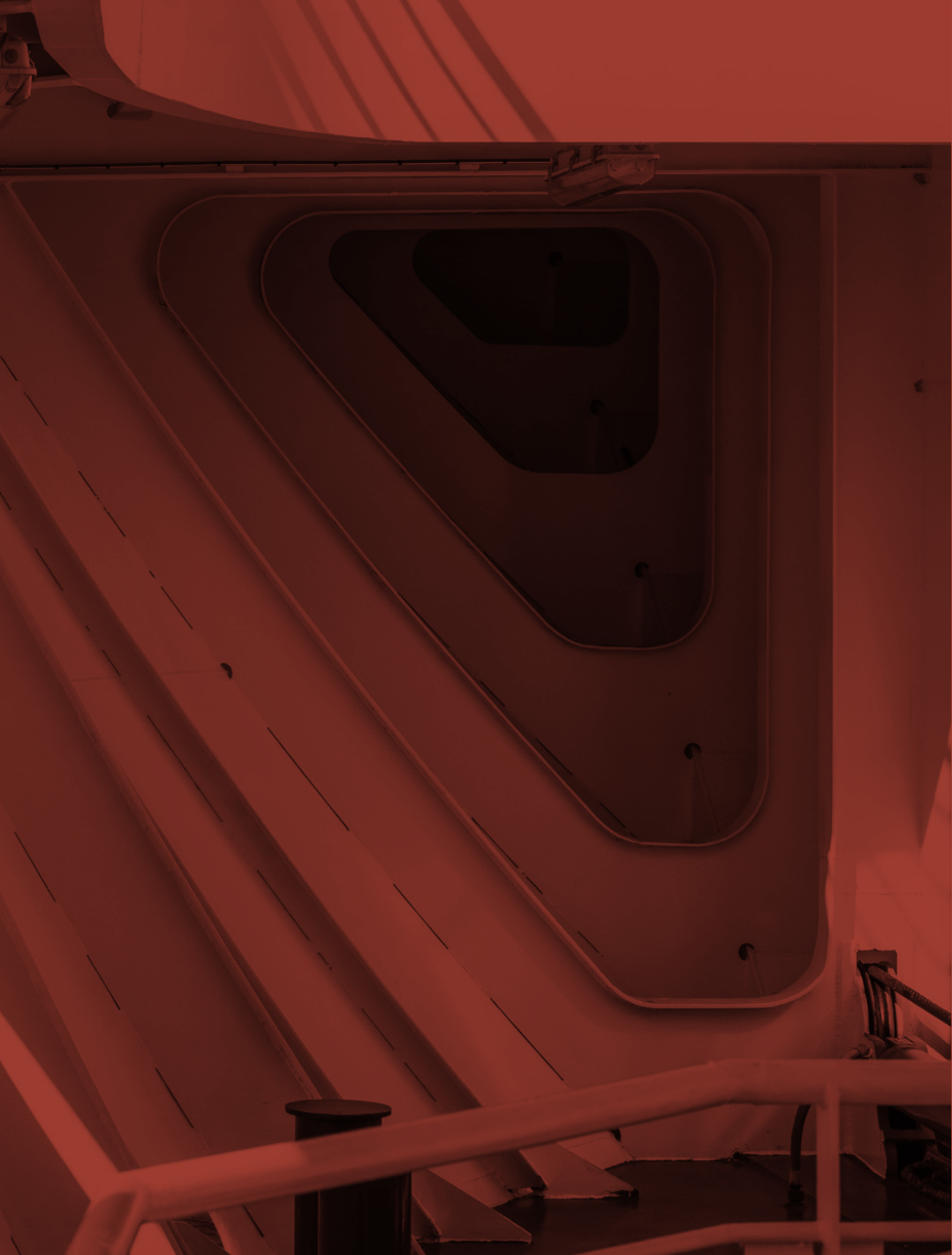
much better in the dark than his rider. In addition to the reflecting choroid, the tapetum, a principal reason is, because he has a very large and much dilated pupil. This expansion of the pupil allows of a much greater supply of light into the posterior chamber, and, consequently, tends to illuminate the faint images formed upon the retina, which would otherwise be imperceptible.

So uniform is this effect of light upon the iris, that persons who inhabit the snow-clad portions of the globe, we are informed, have their pupils much contracted, whilst the reverse is usually noticed in more watery and duller climes.

Not only is there a difference in the size of the pupil, but we also find a considerable variation in its shape. In man it is always circular, and most probably this form combines the greatest number of advantages. In the ruminating animals, and



[Iris and pupil of the sheep.]



THE DREAM PASSENGER

by Luca Reffo

Endless tossing with eyes closed,
exposed to any random glance.¹

Born out of a reflection on the nature of images and their nocturnal vocation, Better in the Dark Than His Rider is both a fable and a survival guide. Where the fairytale begins near the final pages, with the appearance of animal presences, a pair of donkeys, and two boys caught in the act of fishing in a river in Togo, the book also embodies a manual of salvation for the imagery and its animate matter.

The collected work by Francesco Merlini spans different years, possibly quite distant from one other; shot in all four continents, his pictures reveal the unique perspective of someone who, like a sleepwalker guided by ghosts, seeks for something nameless. The first working title of the book was the evocative Finnish word “*haaveilla*”, for it so naturally embraces a gaze as foreign to this world, erratic and remote and amnesiac, newly born and divergent from opportunities, as the look of wanderers. The Finno-Ugric term “*haaveilla*” includes the noun *haave* which means “dream” or “longing”, and the suffix *illa* which corresponds to the length of an action. The English translation is “to daydream” or “to stargaze”, and yet there is no hint of daytime here, only the promise of an act set in a time beyond the night. Also, the word *aave* (i.e. “ghost”) indirectly connects *haaveilla* with a state of mind that seems plunged into shade, inhabited by spirits of desire.

The present title is instead drawn, almost literally, from a 19th century manual of optics.² The original sentence – “[...] much better in the dark than his rider” – refers to a horse’s night vision compared to a human’s. Such inversion of the primacy of man over other animals suggests how images fatally exceed their own meanings. The dual passage from rider to night passenger, and from human to animal, leads in fact to dreams, metamorphosis and myth.

In order to come to senses, the night passenger needs to abjure the light of reason: the more their mind is allowed to wander the clearer the path to tangible vision will be. Their very conquest is to be possessed, their blind wandering going hand in hand with faith in poetic knowledge.

The selected sequence of pictures unravels around the transitional stage between wakefulness and sleep, engaging with hypnagogia as a sensory yet dreamlike mode of semiconscious representation. Images make up mind’s psychic contents. Dreaming is a perpetual state we do experience both asleep and awake. By flexing the boundaries between conscious and unconscious, dreams float in in-between, porous spaces that blur any idea of beginning and end, rule and exception. The hypnagogic state of consciousness enacts a kaleidoscope of phantasmagorias – disrupted visual coalescences, geometries, intuitions, day residues, instant visions, partially unintended emotional associations –, therefore conjuring mixed combinations, contexts and representations: in other words, oneiric theatre.

The nineteenth-century illustration featured at page 14 shows a dream flowing from the obscure window of a lonely manor, within a constellation of symbols: ancient ruins paired with modern echoes, a steam train and a highly inventive bestiary as bizarre as the topic demands. With the book from which it was taken – *Les*

¹ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka: 1914–1923*, Tr. by Martin Greenberg, with the co-operation of Hannah Arendt, Schocken Books, New York 1949, see July 6th, 1916, Vol. 2, p. 158

² John Walker, *The Philosophy of the Eye: Being a Familiar Exposition of its Mechanism, and of the Phenomena of Vision, with a View to the Evidence of Design*, C. Knight, London 1837, p. 155. Illustration featured on page 69 of the present edition

³ Léon Hervey de Saint-Denys, *Les Rêves et les moyens de les diriger: observations pratiques*, Amyot, Paris 1867, frontispiece

⁴ Giovanni Aldini, *A Short Account of Experiments Made in Italy and Recently Repeated in Geneva and Paris, for Preserving Human Life and Objects of Value from Destruction by Fire*, To be had of P. Rolandi [et al.], London 1930, frontispiece

Rêves et les moyens de les diriger (1867)³ –, not only has Léon d'Hervey de Saint-Denys recorded his dreams on a daily basis since the age of 13, but he also was the first to ever provide a theoretical framework for the oneiric dimension, along with a system of its analysis and control. If in dreams self-consciousness is suspended and images look real to the extent that we are sleeping, when dozing we can consciously guide them because partially aware that we are dreaming. Stated otherwise, in lucid dreams we *know* we are faced with the contents of our imagination, whose edges appear hallucinatory. Such acknowledgement, combined with the chance to exercise control, allows for a privileged perspective where the vision can involve creative action and mind transformation as already practiced for centuries in the Tibetan Buddhist and Sufi meditative traditions. Defined by the absence of perceptible data, context-less sensory connections and reduced synaptic synchronization, dreams become then predominantly visionary. They imply the temporary stillness of the observer who, rather than dreaming, witnesses the images by which they are visited and absorbed as if they were some paying spectator. Both the motor paralysis and the fleeting suppression of the senses show the oneiric activity during dozing and dreaming as the result of an impairment.

Let us examine a couple of possible suggestions. The protagonist of Jack London's *The Star Rover* is trapped twice in his death sentence and straightjacket, except that these merciless constraints let his individual psyche overcome its limits and experience out-of-body travel. In the novel by Cornell Woolrich *Rear Window*, Jeff (portrayed by James Stewart in Alfred Hitchcock's namesake movie adaptation) is a chair-bound writer/observer nursing a broken leg, whose gaze is framed by his rear window and a pair of binoculars. Likewise, the act of shooting forces the photographer to instant immobilization and monocular vision, so that they look at the outside through one eye only.

Our visual gaze overlooking all things imaginary is suspended until it starts staring an image, which stares right back, looking straight at us and holding us hostage. Each image explicitly stems from the partial nature of its originating media. The resulting representation is then a grounding and penetrating force, the impetus for images to embrace their own finality in order to emerge. A picture, a song, a Fata Morgana or a dream – they are all distinct and separate entities built on the essential substruction which is innate to their form, whether mental or non-mental. Form itself is a gap, a passage, a narrow gorge where images flow endlessly, generating connections that are bound to inspire infinite visual spirals.

A synthesis of emotional experiences, images hold nothing but affective contents. Thanks to imagination, the dream matter turns into the mind's real object again. Consciousness as a mental state becomes a space vulnerable to offensives by the body's internal environment – a reminiscence of ancient anatomy that once controlled the branchial respiration of our fish ancestors or, even further back in time, the transition from inorganic to organic life.

Self-referentiality and immunity to exploitation for personal gains make dreams shift constantly between opposing tensions. The shadow is looming. While oneiric autonomy becomes apparent by escaping memory, its uniqueness demands to be heard before even being verbalized: dream images in quest for their dreamer love to be pronounced silently and to be chased without getting caught. Like animated maps, they elude reason and weave secret relationships between past and future: theirs is an anticipatory power; a prognosis that, by playing hide and seek, goes straight to the heart of things. In this regard, the arcane illustration on the back cover and on page 4 is the prelude giving the narrative pace to the fundamentals in Merlini's work. The armored figure leaning over fire is taken from the frontispiece of an 1830's text by Giovanni Aldini.⁴ With this small pamphlet, the author introduced a protective suit for firemen lined with cloth soaked in alum for the body and asbestos cloth for the face and hands. The fireman plunging his body into the flame suggests a connection between day and night, for the disguised figure operates in the dark.

The masked fireman in our dream safeguards the survival of shadows and symbolizes the metamorphic knowledge driven by imagination: a portrait of subversion as iridescent as the animal coat during moulting. In this constantly changing landscape, a vital and wild dynamism proliferates, eclipsing in a chromatic spectrum between red and blue. Feelings as foundation to consciousness reach down deep for the promise of their own visual translation. In fact, we shall never forget that image doesn't exist until it exists and neither is conceivable before its occurrence.

Imagination is an attempt at immortality that, by separating exceptions from the indistinct flow of stimuli, ensures the image's redemption from oblivion. With eyes closed, ghosts arise and the wandering begins. Just like when the early bird comes across the last of the night owls, so we meet dreams and their immanent echo of the past while dozing. Similarly, in *Better in the Dark Than His Rider* the dreamlike state walks the shapeless path to the oneiric, until one last detour throws us into the arms of a story, hazy and unknown, as we are caught in the relentless stream of dreams.





IL PASSEGGERO DEI SOGNI

di Luca Reffo

Infinito rigirarsi ad occhi chiusi,
offerto a qualunque sguardo sincero.¹

- ¹ Franz Kafka, *Diari*, a cura di Ervinio Pocar, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1953, vedi 6 luglio 1916, p. 543
- ² John Walker, *The Philosophy of the Eye: Being a Familiar Exposition of its Mechanism, and of the Phenomena of Vision, with a View to the Evidence of Design*, C. Knight, London 1837, p. 155. Illustrazione a pagina 69 della presente edizione.
- ³ Léon Hervey de Saint-Denys, *Les Rêves et les moyens de les diriger: observations pratiques*, Amyot, Paris 1867, frontespizio
- ⁴ Giovanni Aldini, *A Short Account of Experiments Made in Italy and Recently Repeated in Geneva and Paris, for Preserving Human Life and Objects of Value from Destruction by Fire*, P. Rolandi, London 1930, frontespizio

Better in the Dark Than His Rider è insieme una favola e un manuale di sopravvivenza; nasce da una riflessione sulla natura delle immagini e sulla loro vocazione notturna. La favola inizia poco prima della fine del libro, quando appaiono le presenze animali, una copia di asini, e due ragazzi intenti a pescare lungo un fiume in Togo. Ma è anche è una sorta di guida per la salvezza dell'immaginario e della sua materia animata.

Le fotografie di Francesco Merlini raccolte insieme nel libro appartengono a periodi differenti e relativamente distanti uno dall'altro; le sue immagini, provenienti dai quattro continenti, riflettono il peculiare punto di vista di chi sembra mosso da fantasmi, come un sonnambulo, in cerca di qualcosa che ha perso il nome. La seducente parola finlandese *haaveilla* è stata il primo titolo di lavoro del libro, tanto era in accordo con uno sguardo straniero al mondo, erratico, che viene da lontano, smemorato, appena nato e divergente dalle opportunità come quello del vagabondo. Il termine proviene da un verbo composto dal sostantivo *haave* – sogno, desiderio – con l'aggiunta del suffisso *illa*, che indica la durata di un'azione. Tradotto in inglese è *to daydream* o *to stargaze*, ma senza riferimento all'idea del giorno, sottintendendo un prolungarsi dell'azione in un tempo al di là della notte. Indirettamente, il significato di *aave* – fantasma – sembra connotare *haaveilla* di sfumature che raccontano di uno stato della mente spinto nell'ombra e attraversato dai fantasmi del desiderio.

Il titolo attuale invece è riportato quasi identico dalla prima frase di una pagina di un manuale di ottica del XIX secolo.² La frase originale – “[...] much better in the dark than his rider” – si riferisce alla visione notturna del cavallo comparata a quella umana. L'idea di un'inversione del primato dell'uomo sull'animale suggerisce un'ampiezza dell'immagine fatalmente superiore a quella dei suoi significati. Con il passaggio da cavaliere a passeggero della notte e da uomo ad animale, siamo già condotti in una figura del sogno, nella metamorfosi e, quindi, nel mito.

Il passeggero della notte, per ritornare in sé, deve voltare le spalle al lume della ragione: tanto più lascerà la mente vagare, tanto più si aprirà la via per incontrare la visione. La sua conquista è l'essere posseduto, il suo cieco vagabondare va di pari passo con la fede nella conoscenza poetica dell'immaginazione.

La sequenza delle fotografie ruota intorno alla transizione tra veglia e sonno ed è messa in relazione alla dimensione ipnagogica, intesa come modalità pre-onirica di rappresentazione semi cosciente. Le immagini sono i contenuti psichici della mente. Il sogno è una condizione che ci abita senza sosta da svegli e da addormentati. Sognare connette conscio ed inconscio, fluttuando in un territorio intermedio e permeabile dove inizio e fine, norma e deroga, perdono di senso. Quella ipnagogica è una soglia di coscienza in cui si manifestano immagini eterogenee, in un susseguirsi di aggregazioni caotiche, geometrie, lampi, residui diurni, visioni istantanee, associazioni di emozioni semilavorate, che conducono a combinazioni, contesti, rappresentazioni e, quindi, al teatro onirico.

Nell'ottocentesca illustrazione di pagina 14 lo

spettacolo del sogno messo in scena dalla misteriosa finestra dell'isolato palazzetto, si carica di simboli, antiche vestigia, un treno a vapore e un ricco bestiario, bizzarro quanto il soggetto esige. Nel 1867, ne *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Léon d'Hervey de Saint-Denys, oltre a riportare i suoi sogni fin dall'età di tredici anni, per primo propone un'accurata descrizione per un inquadramento teorico dei sogni, delineando alcune tecniche da utilizzare per controllarli. Mentre durante il sogno l'autocoscienza è sospesa, facendo apparire i contenuti reali nella misura in cui li si è addormentati, nel dormiveglia è possibile condurre i sogni perché parzialmente consapevoli di stare sognando. Nel sogno lucido c'è la coscienza di trovarsi di fronte ai contenuti mentali dell'immaginazione, dai contorni allucinatori. L'occasione di un'intenzionalità e il riconoscimento dell'ambiente allucinatorio, permettono una prospettiva privilegiata in cui la visione può esser contemplata in relazione all'attività creativa e alla trasformazione della mente, come da secoli nella pratica meditativa buddhista tibetana e sufi. Accade nei sogni che in assenza di dati sensibili, mancanza di connessioni sensoriali con il contesto e ridotta sincronizzazione sinaptica, prevalgano le immagini sotto forma di visioni. La visione implica la temporanea immobilità dell'osservatore che, più che *fare* un sogno, *vede* le immagini da cui è visitato e trattenuto come uno spettatore pagante. Attraverso l'idea della paralisi motoria e della soppressione temporanea dell'apparato sensoriale è possibile interpretare i risvolti onirici del dormiveglia e del sogno come la conseguenza di una minorazione.

Tra gli spunti possibili ne prendiamo un paio. La condanna a morte e la giacca contenitiva in cui è doppiamente imprigionato il protagonista di *The Star Rover* di Jack London, è la restrizione disumana che consente alla psiche individuale di eccedere i propri limiti e sperimentare viaggi extra corporei. In *Rear Window* di Cornell Woolrich, lo scrittore Jeff, con il volto di James Stewart di Hitchcock, è ridotto all'infermità da una gamba ingessata e limitato nello sguardo dalla finestra sul cortile al campo visivo di un binocolo. Allo stesso modo, lo scatto costringe il fotografo a un'infermità causata dall'immobilizzazione istantanea aggravata dalla mezza cecità di una palpebra, per guardare con l'altro occhio il mondo al di là.

La prospettiva del nostro sguardo affacciato sull'immaginario è sospesa fino a quando non comincia a fissare un'immagine, che ci fissa a sua volta, ci guarda negli occhi, per tenerci suo ostaggio. Ogni immagine è il risultato esplicito di una parzializzazione legata al media che la incarna. Questa declinazione della rappresentazione è una forza che abita le immagini e che le costringe, per apparire, a coniugarsi irrevocabilmente alla propria definitività. Una fotografia, una musica, una Fata Morgana o un sogno sono soggetti distinti e definiti nella misura in cui dipendono da una necessaria riduzione che li vincola, prima di tutto, alla loro forma, mentale e non, da cui sono inseparabili. La forma è un giogo, un passaggio, una stretta gola dove l'immagine scorre incessante e sorgiva di connessioni per generare altre immagini.

Le immagini sono la sintesi delle esperienze emotive, il loro contenuto è sempre affettivo. Attraverso l'immaginazione la materia dei sogni ritorna a essere l'oggetto reale della mente. La coscienza come stato della mente diventa un luogo aperto alle invasioni dell'ambiente interno del corpo attingendo direttamente ai sentimenti incarnati nella nostra anatomia antica, capace di controllare i movimenti delle branchie dei pesci nostri antenati o, ancora indietro, al confine che ci ha distinti dall'inorganico.

Il sogno, riferendosi a nient'altro che a se stesso e fuggendo da strumentalizzazioni a fini personali, è sempre soggetto a una tensione tra opposte sollecitazioni. L'ombra preme. Se per un verso la sua autonomia si manifesta sottraendosi al ricordo, per un altro la sua singolarità reclama d'essere ascoltata prima che detta: le immagini dei sogni alla ricerca del sognatore amano essere pronunciate senza voce e farsi rincorrere senza farsi prendere. Sono mappe animate che, sfuggendo alla ragione, intessono segrete relazioni tra passato e futuro: la loro è una potenza anticipatoria, una prognosi che va al cuore delle cose giocando a nascondino. In questo senso l'illustrazione misteriosa che comprare sul retro della copertina e a pagina 4 è stata il preludio che ha accordato il ritmo della narrazione agli elementi essenziali del lavoro di Francesco Merlini. La figura armata nell'atto di affacciarsi sul fuoco è tratta dal frontespizio di un testo del 1830 di Giovanni Aldini.⁴ Con questo piccolo opuscolo viene introdotta una tuta protettiva costituita da una garza di filo di rame, foderata di panno imbevuto di allume per il corpo e panno di amianto per il viso e le mani. Il pompiere in divisa che attraversa il fuoco suggerisce una connessione tra giorno e notte, dove l'immagine mascherata opera in incognito nell'oscurità.

Nel nostro sogno il pompiere mascherato è la guida per la sopravvivenza delle ombre e rappresenta la conoscenza metamorfica mossa dall'immaginazione: è l'immagine del sovvertimento che cambia aspetto come il manto degli animali durante la muta. In questo panorama in permanente mutamento serpeggia la vitalità animata e selvaggia che, in un gioco di eclissi, si colora dello spettro tra il rosso e il blu. La profondità a cui attingono i sentimenti alla base della coscienza è la promessa della loro trasformazione in immagine, perché l'immagine, è bene ricordarlo, non c'era prima di esserci, non era pensabile, né immaginabile.

L'immaginazione è una specie di tentativo d'immortalità che separa l'eccezione dal flusso indistinto degli stimoli per sottrarre l'immagine all'oblio. Chiusi gli occhi, si svegliano i fantasmi e si inizia a vagare. Similmente a quando, da mattinieri, ci imbattiamo nell'ultimo nottambulo, nel dormiveglia incontriamo il sogno con la sua coda di passato sempre presente. Allo stesso modo, in *Better in the Dark Than His Rider* il dormiveglia segue la concatenazione informale che conduce all'onirico, fino a quando l'ultima deviazione ci decide ad inseguire una storia, anche se non sappiamo quale, già presi nel flusso incessante dei sogni.



Credits:

Page 4 and back cover
Giovanni Aldini, *A short account of experiments made in Italy and recently repeated in Geneva and Paris, for preserving human life and objects of value from destruction by fire*, London 1830
Source: Internet Archive

Page 14
Léon Hervey de Saint-Denys, *Les rêves et les moyens de les diriger; Observations pratiques*, Amyot, Paris 1867
Source: Wikimedia Commons

Page 29
Johann Gottfried Zinn, *Descriptio anatomica oculi humani iconibus illustrata*, Gottingae: Viduam B. Abrami Vandenhoeck, 1755
Source: Internet Archive

Page 35
Diagram for obtaining union of twohaplosopic fields, illustration from: William Fisher Norris, Charles Augustus Oliver, *System of Diseases of the Eye, Volume 2*, J.B.Lippincott Company, Philadelphia 1897
Source: Google Books

Page 53, 55
U.S. Naval Observatory Total Solar Eclipse Expedition to Pinehurst, North Carolina. May 28, 1900;
Plate 2 and 3
Source: Internet Archive

Page 67, 80
Johann Georg Heck, Spencer Fullerton Baird, *Iconographic encyclopaedia of science, literature, and art* (Plate 131), R. Garrigue, New York 1852
Source: Internet Archive

Page 69
John Walker, *The philosophy of the eye : being a familiar exposition of its mechanism, and of the phenomena of vision, with a view to the evidence of design*, C. Knight, London 1837
Source: Internet Archive

Page 73
John Cunningham Saunders, J. R. Farre, H. Anderson (engraver), *A Treatise on some practical points relating to the diseases of the eye*, Benjamin Warner, Philadelphia 1821
Source: Internet Archive

The very best effort has been made to respect copyrights, while remaining true to the artistic intention of this publication. We abide by the doctrine of fair use for illustrations and quotes. Please contact the publisher if you nevertheless feel there has been an error or infringement in copyright.

Francesco Merlini
Better in the Dark Than His Rider

Photographs: Francesco Merlini
Text: Luca Reffo
Design: Francesca Todde and Luca Reffo
Translation: Marina Calvaresi

Typeface
Brother 1816
PSFournier Std Petit

Printing
Longo spa, Italy

Paper
Wibalin Natural WBN571 Petal
Fedrigoni Sirio Black 120g
Munken Lynx White Rough 150g

Special thanks to:
Eglantine Aubry, Marina Calvaresi, Chiara Capodici, Cristina Dall'Aglio, Milla Lintilä Maunu, Samuele Pellecchia, Wanda Perrone Capano, Alessio Scordamaglia, Erika Verlatto.

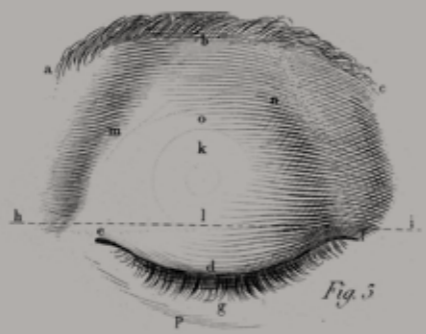
©Départ Pour l'Image, 2023
Photographs ©Francesco Merlini
Text ©Luca Reffo



Published by Départ Pour l'Image
First Edition of 1000 copies
June 2023

ISBN 978 88 944622 8 9

departpourelimage.com



Francesco Merlini
Better in the Dark Than His Rider

Départ Pour l'Image
Corso San Gottardo 37
20136 Milano, Italy
departpourlimage.com

ISBN 978 88 944622 8 9





FRANCESCO MERLINI
BETTER IN THE DARK THAN HIS RIDER
DÉPART POUR L'IMAGE