Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

"Le sentiment du merveilleux quotidien". Parola e immagine negli iconotesti del primo surrealismo

Relatore
Prof. Luigi Marfé

Laureando
Antonino Pizzo
1234692

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

INTRODUZIONE PAG.4

CAPITOLO PRIMO. NASCITA E SVILUPPO DI UN'AVANGUARDIA 9

1. Alle sorgenti del surrealismo 15

2. Verso la nascita del movimento 19

3. Intorno al primo manifesto: speranze e delusioni 24

4. Mutamenti d'avanguardia. La svolta politica 29

CAPITOLO SECONDO. LA FIGURA E LA TEORIA. ALCUNE RICOGNIZIONI 33

1. Brevissima storia materiale 33

2. L'immagine surrealista: questioni critiche 37

3. Nadja e il Paesano: assonanze 46

CAPITOLO TERZO. SUI CONTENUTI E LE FORME DE *LE PAYSAN* PAG. 50

1. L'effimero nei *passages*. Tra lotta e onirismo 50

2. Monumento e oblio 60

CAPITOLO QUARTO. UN'OPACA TRASPARENZA. UNA LETTURA DI *NADJA* 67

1. La mano di fuoco e l'autobiografia: ricorrenze 70

2. Coincidenze e ritrovamenti. La fotografia, la città e l'io 76

BIBLIOGRAFIA 85

INTRODUZIONE

Nell'analisi che di seguito si andrà a sviluppare, si è deciso di focalizzare attenzione ed energie su certi aspetti iconotestuali di alcune opere surrealiste, con particolare riguardo a due testi fondamentali del primo periodo dell'avanguardia: *Nadja* (1928) di André Breton e *Le Paysan de Paris* (1926) di Louis Aragon. Definiti da Walter Bejamin oggetti che più di altri rivelano una «illuminazione profana»,[1] sono a nostro giudizio passi fondamentali di questi primi, storici passi dell'avanguardia, dopo i quali avviene una certa cristallizzazione che fa perdere parte dello spirito originario di cui prima il movimento si animava. Le due opere si presentano sotto una forma iconotestuale molto diversa dove si rispecchiamo retoriche di immagine e parola differenti: una si serve della fotografia, l'altra di un'icona (a baricentro numerico-verbale). Lungi dal porle in successione per considerarle come progressiva sofisticazione dei mezzi dell'*immaginetesto*,[2] esse presentano strategie differenti che ruotano intorno al proprio oggetto, il Surreale, in maniere differenti e con conclusioni, rispetto al rapporto con questo regno, diverse.

Ci si è prefisso come obiettivo quello di dimostrare come, seppure durante un sole ancora basso all'alba dell'iconotestualità, si abbia grande consapevolezza e maestria nell'uso di alcune tecniche espressive, anche in ragione di una stretta collaborazione interna tra artisti visivi e artisti della parola - non di rado poi accade che le due figure siano sintetizzate in una. Collaborazioni di natura artistica vengono principalmente da convergenze di ideali: a Parigi negli anni Venti e Trenta confluiscono idee e persone legate alle infinite potenzialità derivanti dalla scoperta di un mondo nuovo, ancora tutto da indagare, infinitamente più ampio degli oscuri ed opprimenti sotterranei della ragione. Si

1 WALTER BENJAMIN, *Il surrealismo*, in Idem, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 320-333.

2 La definizione è di WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL. Il termine testimonia della difficoltà di trovare sintesi concettuali (e terminologici) alla fusione di campi visivi e di lettura (nel saggio *Immagine x Testo*): «Utilizzerò la convenzione tipografica della barra obliqua per designare l'"immagine/testo" intesa come divario problematico, frattura o rottura della rappresentazione. Il termine "immaginetesto" designa opere (o concetti) compositi e sintetici, che combinano immagine e testo. "Immagine-testo", col il trattino, designa *relazioni* tra il visivo e il verbale». In *IDEM*, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Milano, Johan&Levi, 2018, p. 49.

ha l'impressione di uscire verso un sole nuovo, colpiti da una *Vague de rêves*, secondo un noto titolo di uno scritto di Aragon. Dalle entusiasmanti energie prodotte da simili ondate, vengono alla luce creazioni in cui parola e immagine cercano di farsi testimoni in modi diversi del regno del Meraviglioso. Fuori dal campo di battaglia del razionalismo borghese, complice nella distruzione della Grande guerra, si incappa in scorci cittadini dalle forme sinistre, contorte, fantastiche, ma comunque reali, nel senso surrealistico del termine, e inaspettate.

Per dare contezza metodologicamente di un oggetto di studio quale può essere il surrealismo nella sua relazione con l'immagine, non si può e non si deve evitare la contraddizione. Il metodo adottato vuole sintetizzare, nei limiti di questo lavoro, ordine e rigore con caos e dispersione, rispondendo alla richiesta stessa dell'oggetto. L'ordine è inevitabile per non perdere di vista la germinazione selvaggia da un albero le cui chiome in pochi anni crescono in fretta; la dispersione resta comunque inevitabile: troppo ampia la materia passibile di analisi tra queste fronde irte di spine, troppi i nomi, gli oggetti e i luoghi. Il rigore è necessario per non cullarsi negli stessi sogni dei surrealisti senza far seguire ad essi un risveglio, con conseguenza un fascino che non permette la giusta distanza; il caos non dev'essere evitato se si vogliono seguire, per le vie parigine, autori il cui unico scopo è perdersi per svelare l'ignoto.

La prima parte infatti risponde agli imperativi dell'ordine. Nel primo capitolo si tenta di tracciare un segno breve ma per quanto possibile netto del surrealismo. A partire dalle radici storico-artistiche che lo hanno nutrito, scavando per portare alla luce i fondamentali - nel tentativo di individuare, a partire da grandi torrenti della poesia francese, in quali ruscelli il movimento ha bevuto -, si è poi arrivati a tracciare i contorni del momento di definizione e stabilizzazione di un gruppo di amici che ancora non si erano dati né nome né regole. In questo passaggio è stato inevitabile non menzionare lo sbarco di Dada a Parigi, e i complessi rapporti di attrazione-repulsione a moti alterni che alcuni surrealisti hanno provato nei suoi confronti. Soffermandosi poi sulla centralità del *Manifeste* del 1924, chiave per comprendere le linee di sviluppo e i passi successivi, si è passato a discutere del periodo per così dire aureo del surrealismo, che va dal 1924 al 1929, osservando come già in quegli anni nascessero già prime contraddizioni che porteranno poi, ad un cambio di rotta a patire dal *Second Manifeste*, in direzione decisamente più politicizzata (e forse nostalgica della perdita).

Il secondo capitolo è un passaggio necessario per passare all'analisi successiva. Esso prima di tutto offre un'istantanea della materialità dell'oggetto iconotesto - e di tutte le possibili variabili e delle forme al confine - nel suo apparire storico, dando importanza al legame che esso intrattiene con le numerose riviste surrealiste che sono apparse negli anni con forme, stili e toni diversi. Si presentano, seppur solo nominalmente, alcuni cardini fondamentali dell'immaginetesto tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta,

dove si profonde un notevole interesse per il dialogo tra le capacità del dire (o dello scoprire), il Verbo e le conturbanti bellezze dell'Immagine. Segue poi una necessaria puntualizzazione teorica sull'immagine surrealista: argomento dalle così vaste proporzioni che non ci si prefigge di averne discusso esaustivamente né del tutto adeguatamente. Era però fondamentale porre sulle tracce surrealiste alcuni grandi teorici dell'immagine e della letteratura quali Blanchot, Benjamin, Sontag ed altri, attraverso l'individuazione di alcune categorie basilari necessarie ad una caccia fruttuosa - offrendo un assaggio di alcune critiche illustri sorte nel corso del tempo. A margine poi una breve introduzione alle due opere analizzate, nella quale si sintetizzano alcuni punti di comunanza.

Arriva poi il caos della seconda parte. Il terzo capitolo è tutto concentrato sull'opera di Aragon. Diviso in due parti, prende ad esaminare i primi due capitoli de *Le Paysan*, con intenti e indirizzi diversi. Presentando una panoramica sfondo dello sviluppo dello scritto si analizzano alcuni passi, nodali per dare un'intepretazione generale. Nel paragrafo su *Le passage de l'Opéra* si dà respiro alla tematica dell'effimero connessa all'esperienza del Paesano, il quale, in continua metamorfosi, è inondato continuamente di stimoli velocemente perituri, che richiamano la sua attenzione distratta e accendono in lui meditazioni filosofiche. Di queste, poste da Aragon in opposizione al pensiero che ha ereditato, si riporta un qualche segno, perché, oltre a illuminare il testo, formulano limpidamente alcune posizioni che possono bene allargarsi al di là dell'autore. Nella seconda parte del nostro capitolo si rincorrono fantasmi che fuggono qua e là per un parco. Cammino notturno e pericoloso di cui è difficile afferrarne alcunché: di fronte a questa difficoltà abbiamo ancora una volta deciso di zoomare su un dettaglio, fiduciosi che un focus ossessionato potesse farne sfumare i contorni verso la più ampia realtà dell'opera. Tema portante è la riflessione sul momento, la sua doppia natura di testimonianza del passato e di distruzione, il silenzio doloroso che lo circonda. Come accade nel paragrafo prima, una buona lampada è tenuta tra le mani di Benjamin, che tanto ha riflettuto sui *passages*, ma più in generale sui modi e il senso della storia.

A *Nadja* è dedicato l'ultimo capitolo della trattazione. A chiudere il ciclo non poteva che essere Breton, con una delle sue opere più riuscite. Riuscita anche grazie alle fotografie Jacques-André Boiffard, suo principale collaboratore nelle immagini, senza dimenticare Man Ray, Henri Manuel e altri (anche ignoti) che hanno dato il loro contributo ad una creazione che non dice soltanto Opera-Mia. Due letture principali: una interroga il rapporto con Nadja, l'altra il rapporto di André con la città e con se stesso. Della prima si cerca di mostrare la trama di simboli e legami storico-artistici di ampia portata spaziotemporale, evidenziando l'ingresso sotterraneo del tempo del mito attraverso l'immagine, nelle forme della fotografia, del disegno, della pittura. Questa trama viene ricostituita ricomponendo i fili tagliati e dispersi nel libro, con una lettura che non tiene conto della linearità. Stessa cosa che accade per la seconda lettura, dimentica di Nadja e più concentrata sulla prima e la terza parte dell'opera. In questo paragrafo si da

risalto ad una storia che non riguarda quel grande e folle amore, ma alla storia parallela del surrealismo e di un autore-protagonista-narratore alla ricerca di qualcosa che riguarda lui soltanto.

Come si vede, si offrono due prospettive antinomiche di osservazione di una tale alterità. Se nella prima parte è sottesa una pretesa di cattura dell'Altro attraverso una panoramica storica succinta per poi porre alcuni pilastri teorici su cui si poggerà la ricerca (senza dimenticare di citare parentele iconotestuali), a partire dal terzo capitolo si è tentato di proporre un'analisi dell'immagine, un'osservazione del sintomo, un meditato ossesionarsi su alcuni frammenti ritenuti decisivi. Nei limiti di un simile esercizio di stile, si è tentato di perseguire metodologicamente ciò che Lino Gabellone, lettore dell'opera bretoniana, chiama la «contraddizione fondamentale del surrealismo», ovvero la dialettica tra la «tentazione della totalità» e la «tentazione della marginalità».[3] Impresa difficilmente raggiungibile: entrambe attraggono nel loro pericoloso fascino.

Seppure qualcuno potrebbe - forse a ragione - avvertire in tali affermazioni una *excusatio non petita*, o una forma di *captatio benevolentiae*, per un lavoro che potrebbe apparire come disorganico, ciò che qui si ha l'ardire di affermare è che questa disorganicità e parte dell'intenzione stessa di chi scrive. A ricondurre il tanto agognato ignoto (dai surrealisti e da chi qui ora li introduce) al noto attraverso le gabbie di una rigidità di metodo, attraverso una pretesa illuminista di dissipare l'ombra, ci parrebbe di dover compiere un grave atto nei confronti di chi si è cercato di inseguire. Pare a noi che gli enigmi che i surrealisti hanno sentito la necessità storica e spirituale di dover spargere non erano nelle intenzioni originali da doversi ricondurre, da parte di chi ha il compito di criticare e interpretare, nuovamente al sistema di pensiero che tanto hanno cercato di demolire.

La nostra ricognizione si propone l'impresa della squadra di salvataggio alla ricerca di esseri umani dispersi tra le montagne innevate: partire con la speranza di ritrovarne alcuni, ma non avere la pretesa - pena l'indicibile dolore della perdita definitiva - di salvarli tutti. Una volta sotto un tetto, al fianco d'un camino, si rivolgeranno loro alcune domande: di una storia così unica e sofferente se ne vorranno sapere gli avvenimenti minimi. Ma essi non potranno mai dire del tutto. E chi ascolta non potrà udire davvero: il fiore oscuro, offerto dal salvato, si frantuma dopo aver abbandonato il calore della mano. Così noi ci chiniamo a raccoglierne i brandelli, coperti di polvere dal peso degli anni, per cercare d'immaginarne vagamente le antiche forme originarie che una volta aveva dovuto avere.

Speranza finale di una navigazione stentata: dare profondità alla realtà dell'iconotesto surrealista. Per senso comune si tende a distinguere il surrealismo come campo fe-

3 LINO GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 7.

condo per una generazione di artisti del visuale, dalla pittura, alla fotografia, all'arte materica, mentre gli scrittori o sono autori di testi automatici, scritti perlopiù da scartare perché considerati esperimenti falliti, oppure sono perlopiù prodighi nella stesura di manifesti capace di infiammare il loro tempo (e il loro soltanto). Le nostre energie sono spese perlopiù su tre fronti. In primo luogo mostrare come gli intrecci di immagine e parola siano essenziali nella creatività surrealista: non si possono opporre Dalí e Man Ray a Breton e Éluard. Per comprenderli meglio bisogna non dimenticare come gli uni coesistano, e soprattutto collaborino, con gli altri. Secondo: ridare dignità letteraria a scritti dimenticati dal canone: vale soprattutto per *Le Paysan*. Ricordiamo le parole di Franco Rella: «Il *Paesano di Parigi* è [...] il grande romanzo del moderno, il luogo in cui esso si manifesta nella pienezza delle sue forze, che fanno tremare il suolo sotto i nostri piedi, che infrangono ogni certezza, che ci spaesano in una strana e terribile avventura, nello smarrimento, che è l'arte che anche Proust o Benjamin o Kafka cercarono d'imparare».[4] L'opera di Aragon contribuisce senz'altro al grande sforzo d'inizio Novecento di comprendere la modernità e i mutamenti che ne hanno scosso radicalmente le coscienze, con tremori che sono percepibili fino al nostro tempo. Ci pare quindi inammissibile che il nome di Aragon sia un nome d'archivio e che questo libro non sia più in catalogo da anni.

Terzo: se di *Nadja* non mancano letture e analisi - soprattutto per una critica che guarda al fototesto -, ciò che manca è una traduzione italiana che tenga in considerazione i recenti sviluppi degli studi sui rapporti tra immagine e parola. L'edizione einaudiana apporta vistosissime modificazioni al *layout*, compromettendone, talvolta in forme non più accettabili, gli effetti di lettura previsti. Non è qui la sede per discutere l'importanza anche filologica del mantenimento della struttura fornita al libro dall'autore, ma basta sfogliare comparando l'ultima edizione sorvegliata da Breton e la versione recente traduzione italiana per comprendere come alcuni spostamenti d'immagine offrono al lettore un'opera diversa.[5] Sarebbe bene riparare a quanto fatto e prevedere per il futuro edizioni e traduzioni che interiorizzino un apparato critico ormai in via di solidificazione.

---

4 FRANCO RELLA, *Vertigine del moderno*, in LOUIS ARAGON, *Il paesano di Parigi*, il Saggiatore, 1982, p. XLVIII.

5 Cfr. ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 e IDEM, tr. it. *Nadja*, Torino, Einaudi, 2008. I luoghi critici principali riguardano le fotografie posti all'inizio delle tre parti del libro e la disposizione dei disegni di Nadja. Solo per citare un esempio, porre nella seconda parte il ritratto di Breton, riservato nell'edizione Gallimard alla terza, porta il lettore a fornire un significato diverso alla sua presenza, e allo stesso tempo interpreta un passaggio difficile, che riguarda la confusione dell'Io e Nadja, anche attraverso una fotografia che non le appartiene.

CAPITOLO PRIMO

NASCITA E SVILUPPO DI UN'AVANGUARDIA: UN INQUADRAMENTO

L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu
au connu, au classable, berce les cerveaux
ANDRÉ BRETON, *Manifeste du Surréalisme*

Per comprendere più a fondo gli iconotesti del Surrealismo è opportuno inquadrare bene le opere nell'intricato contesto storico-artistico. Un'opera come *Nadja* 1928 si occupa da vicino della questione del trattamento della follia; *Le Paysan* (1926) ha al centro il mondo dei *passages* alla soglia della loro distruzione; più in generale l'iconotesto riguarda letteratura e fotografia, e nell'universo surrealista esse hanno rapporti strettissimi con la pittura e col fitto intrecciarsi di storie e percorsi dei suoi esponenti, pittori, fotografi, poeti, prosatori.[1]

Trattandosi di un movimento ben individuabile – perlomeno nel periodo tra le due guerre – abbiamo scelto di seguire le opere e gli autori all'interno del sistema più

1 Sulla tradizione dell'iconotesto letterario cfr. SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017; GIUSEPPE CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020; *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Ricoglitore, Macerata, Quodlibet, 2016. Pionieristiche nel panorama italiano le intuizioni, pienamente nel dominio della fotografia, ma applicabili ai discorsi sulla fototestualità, sviluppate solo decenni prima da Franco Vaccari, nel breve saggio pubblicato nel 1979 *Fotografia e parola*: «Lo spazio mentale della Narrative Art è quello incerto, ma pieno di fermenti, dove non esistono ancora configurazioni stabili, formulazioni esplicite, concetti definiti, ma dove è possibile cogliere questi eventi allo stato nascente. La Narrative Art è una *pratica del senso* e si applica a realtà fugaci, mobili sconcertanti e ambigum che non si prestano alla misura precisa, al calcolo esatto, al ragionamento rigoroso». Con Narrative Art si designa un clima artistico-culturale respirabile negli anni Settanta in cui alcune arti figurative propongono "un ritorno alla narrazione". Gli spunti offerti sono però ben applicabili anche al nostro contesto si studio. In FRANCO VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011, p.57.

ampio di cui fanno parte. Se non abbiamo certo la pretesa di individuare uno *Zeitgeist* al quale far risalire la creatività surrealista, non vogliamo nemmeno abbandonare del tutto il complesso di attività che l'ha caratterizzata. Si tratterà di una breve sintesi che dalla Prima guerra mondiale e non va oltre il Secondo Manifesto del 1929, periodo in cui si condensano anni di opere, interventi su riviste, mostre. Tracciare sommariamente un percorso storico-culturale di un così complesso movimento – sia per la sua variabile articolazione nel tempo e nello spazio, sia perché riguarda diversi *medium* artistici, sia perché tocca questioni politico-culturali – presenta numerose difficoltà.[2]

Fermandosi soltanto a considerazioni di carattere puramente estetico, troveremo, sfogliando tra le pagine di articoli e monografie, numerosi -ismi che si muovono rapidi e che come molecole si legano, si scontrano, si influenzano; a maggior ragione nel giro di un qualche decennio in cui avanguardie continuamente sorgono, tramontano e resuscitano. Semplificazioni di questo genere inducono facilmente a grossolane banalizzazioni. Futurismo, Dadaismo, Cubismo, Surrealismo, Modernismo: monumenti muti posizionati vicini nella sala di un museo.[3] Al ben noto problema di queste categorie critiche utilizzate si aggiunge senz'altro l'ulteriore complessità data dall'eterogenea composizione di un gruppo che ha in sé individui dalle istanze di natura artistica, politica, sociale diverse. Seppure, quando parliamo del movimento surrealista, non ci riferiamo ad una scuola o una categoria costruita a posteriori, ma ad uno stretto rapporto tra intellettuali e artisti – di Francia prima e di una parte del mondo poi – che si riconoscono attorno ad alcuni principi comuni, che collaborano a stretto giro nella redazione delle riviste, nella creazione di opere d'arte a più mani, nella promozione di eventi quali mostre e rappresentazioni teatrali, nella proposta di manifestazioni di piazza, utilizzare la categoria del Surrealismo può apparire comunque una forma di astrazione.

2 Cfr. MAURICE NADEAU, *Histoire du Surréalisme* (1945), Paris, Seuil, 1964; MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme: essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, Corrêa, 1933 (con un'edizione ampliata del 1940); non si dimentichino gli stessi di ANDRÉ BRETON, di cui qui ci limitiamo a citare l'*Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952; in ambito italiano importantissima l'antologia di FRANCO FORTINI e LANFRANCO BINNI, intitolata il *Il movimento surrealista* (1959), Milano, Garzanti, 2001;

3 Ricordiamo l'assunto di Frederic Jameson: « Si può ammettere che ogni uso pur proficuo della nozione di periodo storico o culturale tenda suo malgrado a dare l'impressione di una facile totalizzazione, di un tessuto inconsutile di fenomeni, ciascuno dei quali, a modo suo, "esprima" una qualche verità interna compatta: una concezione del mondo o lo stile di un periodo o un insieme di categorie strutturali che contrassegni l'intera lunghezza e larghezza del "periodo" in questione». FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca (US), Cornell University Press, 1981, tr. it. *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 28.

Basti ad esempio pensare che nel magma creativo e incandescente del periodo tra le due guerre non mancano spinte contrastanti e grandi fuoriuscite dal gruppo: si va da discussioni di natura letteraria (chi costituisce il canone surrealista?), alle divergenze artistico-ideologiche (il rapporto conflittuale con Dada e Tzara), fino a pilastri come Paul Éluard e Louis Aragon che per motivi politici fuoriescono.

Da questi pochi punti – molti altri se ne potrebbero aggiungere – sorgerebbero domande molteplici attorno ad una definizione di surrealismo: quali sono le fonti e le radici del movimento? Qual è un'opera d'arte surrealista propriamente detta? Se e quale l'impegno politico sociale richiesto?

Nell'antologia italiana sul Surrealismo a cura di Franco Fortini e Lanfranco Binni si è scelto di tracciarne il percorso a partire da uno dei suoi maggiori esponenti: «La costituzione ufficiale del "movimento surrealista", a Parigi, nel 1924, sulla base del *Manifeste du Surréalisme* (Manifesto del Surrealismo), è il risultato di un processo che vede nel poeta André Breton un protagonista fondamentale».[4] Significativamente l'antologia comincia con *D'or vert*, una poesia giovanile di Breton del 1914. Si prosegue poi dando al lettore la possibilità di leggere autori sicuramente vicini, per prossimità fisica o spirituale che sia, a Breton, fino ad arrivare al decisivo incontro decisivo con Soupault e Aragon. Si segue qui una linea che, evitando gli eccessi dell'astrazione, si riconduce alla tangibilità di individui senza dubbio forza maggiore del movimento, ma a danno di considerazioni di più ampia portata riguardo alle radici culturali di lungo raggio – seppure si dà traccia di testi di Artur Rimbaud, Alfred Jarry, Lautréamont –, alle premesse storiche, alle condizioni sociali. Pregio del lavoro di Fortini e Binni è il mostrare una realtà da un punto di vista storico-documentario, seguendo cronologicamente il filo delle varie pubblicazioni che si succedono nel tempo in riviste, raccolte di poesie, prose, libelli, cataloghi. Ciò che ne emerge è una storia materiale di un Surrealismo continuamente *in fieri*, mai compiuta totalmente, sempre legata ai suoi esponenti e ai loro relativi mutamenti di visione o alla loro comunione d'intenti.

Per converso Maurice Nadeau azzarda alla definizione di un *esprit collective* sorto dalle macerie della Prima guerra mondiale:

4 FORTINI e BINNI, cit., p. 31.

A l'Armistice, la situation sociale et politique de l'Europe est exceptionelle. Il y a bien théoriquement deux camps: celui des vainqueurs et celui des vaincus, mais les premiers se trouvent dans un dénuement à peine moins grand que les seconds. Dénuement non seulement matériel, mais total, et posant déjà aprè quatres années de tueries et de destructions de toutes sortes, la question de confiance au régime. [...] Et l'on aurai souffert que, dans ce catclysme, la poésie continuât son ronron, que des hommes ayant vécu le caucher vinssent nous de la beauté des roses et du "vase où meurt cette verveine? Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault ont été profondément marqués par la guerre. [...] Ils ne veulent plus rien avoir de commun avec un civilisation qui a perdu ses raisons d'être, et le nihilisme radical qui les anime ne s'étend pas seulement à l'art, mais à toutes les manifestations de cette civilisation.[5]

Simili affermazioni colgono meglio un sentimento e un agire collettivo, che potrebbero bene spiegare le conseguenze del fermento dei primi anni venti, ma ricorrono alla generale categoria del surrealismo, presupponendo quasi una creazione necessaria ad opera di individui da intenti e idee comuni. Il libro procede l'analisi del movimento con forza di documenti come riviste, citazioni di interviste, verbali di riunione dei gruppi, ma l'inquadramento iniziale risulta decisivo per il proseguimento della lettura.

Terza e più insidiosa via è quella che pretende di ricondurre il surrealismo a Breton, certamente uno dei massimi ispiratori, l'autore del Primo e del Secondo Manifesto, colui che rimarrà legato praticamente a vita ad un movimento che difenderà, che lo porterà ad allontanare alcuni amici e colleghi storici come Éluard e Aragon. Egli stesso nelle *Entretiens* pare quasi proporsi come un sacerdote che, già nel 1913, intuisce la voce del surrealismo:

5 NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, pp. 9-10. Si offre qui una traduzione: «All'armistizio, la situazione sociale e politica dell'Europa è una situazione tutt'altro che normale. Ci sono, sul piano più che altro teorico, due schieramenti: quello dei vincitori e quello dei vinti, ma i primi si trovano in condizioni di miseria di poco inferiori a quelle dei secondi. Miseria non solamente materiale, ma totale, e che comporta già, dopo quattro anni di uccisioni e distruzioni di ogni tipo, il problema della fiducia nel sistema. […] E come si sarebbe potuto tollerare che, durante un tale cataclisma, la poesia continuasse la sua tiritera, che uomini, che avevano riconosciuto questo incubo, venissero a parlarci della bellezza delle rose e del "vaso i cui muore questa verbena"? Breton, Éluard, Aragon, Péret, Soupault sono profondamente segnati dalla guerra. […] Non vogliono più avere niente in comune con una civiltà che ha perduto le sue ragioni d'essere, per cui estendono il nichilismo radicale che li anima non solo all'arte ma anche a tutte le manifestazioni connesse con la civiltà del loro tempo» da IDEM, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 10-11.

Le démon qui me possède alors n'est aucunement le dèmon "litteraire": je ne brûle pas de l'envie d'écrire, de me faire, comme on dit, "un nom dans les lettres". Je suis, à cet âge, l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce qui a lieu au-dehors, là où je suis contraint de ne pas être, avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne *en propre*, ce qui a profondément à faire avec mon destin. Ce n'est pas très facile à expliquer.[6]

Non si allontana Ferdinand Alquie quando, cercando di tracciare una *Filosofia del surrealismo*, individua uno spirito del surrealismo che spesso coincide con il pensiero stesso di Breton.[7] Non si può dubitare certo che egli sia colui che più si è sforzato per tracciare sia una storia del surrealismo, sia di comprenderne l'essenza, ma appare riduttivo far risalire una così fitta e vasta trama di significati a lui soltanto.[8]

Di fronte a questa molteplicità di percorsi possibili (e per rispondere alla necessità di uno spazio limitato) nell'analizzare gli iconotesti surrealisti, per passarli sotto la lente dell'analisi critica, si è scelto di rendere conto sinotticamente del surrealismo sia da una prospettiva di storia della letteratura, che tiene conto della genesi culturale del movimento, sia di seguire da vicino la figura di Breton, imprescindibile per ogni trattazione sul surrealismo, senza perdere di vista la storia materiale del movimento, che ha avuto una sua esistenza storica a partire dalle riviste, dalle mostre, dalle pubblicazioni di volumi e di manifesti. E inoltre non si resisterà alla tentazione di richiamarsi al surrealismo come categoria, sia per ragioni spazio, sia per l'uso di fonti critiche che per muo-

6 ANDRÉ BRETON, *Entretiens* (1952), Paris, Gallimard, 1969, p. 10. Di seguito una traduzione: «Il demone che mi possiede allora non è affatto il demone "letterario"; non brucio affatto dalla voglia di scrivere, di farmi, come si dice, "un nome nella letteratura". A quella età, sono oggetto di un richiamo diffuso, avverto tra quelle mura, un appetito indistinto per tutto ciò che viene da al di fuori, dove sono costretto a non essere, con il grave *arrière-pensée* che proprio là, nel rischio della strada, dovrà decidersi quello che veramente si riferisce a me, quello che mi riguarda *in proprio*, quello che ha profondamente a che fare con il mio destino. Non è molto facile da spiegare». In IDEM, *Storia del surrealismo. 1919-1945*, Milano, Schwarz, 1960, p. 16.

7 FERDINAND ALQUIÉ, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, Paris, tr. it. *Filosofia del surrealismo*, Firenze, Hopeful Monster, 1986. Anche soltanto una rapida occhiata all'apparato delle note conferma senz'altro questa affermazione.

8 Basti pensare all'antologia *Les pas perdu* (Paris, Gallimard, 1924) e al saggio – il testo stampato di una conferenza tenuta a Bruxelles nel giugno 1934 - *Qu-est ce que le surréalisme?* (Bruxelles, René Henriquez, 1934), entrambi a cura ANDRÉ BRETON.

versi nel pantano perseguono questa via che ha indubbie qualità analitiche, così come il grande difetto della riduzione della complessità del reale.

Di fronte una simile impresa non possiamo che fallire; ma il presupposto è che seguire queste diverse vie dia la possibilità di gettare una qualche luce su un fenomeno complesso quanto intricato che facciamo risalire alla categoria del surrealismo.

Si è deciso infine di denominare con l'aggettivo "primo" il periodo compreso tra la fine della prima guerra mondiale e il 1929, separando con una cesura che è di natura analitica – poiché il movimento non si dissolve né cambia radicalmente i suoi principi -, ma che si giustifica con il passaggio fondamentale del Secondo Manifesto: la prima ragione evidente è che leggendolo subito diventa chiaro come Breton rilevi al massimo l'autorità della sua figura, che gli permette, senza rimorsi o attenuazioni, di attaccare ad alta voce, in sede di un Manifesto (e del suo intriseco carattere di pubblicità), grandi ispiratori e compagni di viaggio quali Artaud, Vitrac, Masson, Soupault e molti altri;[9] in secondo luogo il documento sancisce «*un'adesione totale*, senza riserve, al principio del materialismo storico»[10], il che significa che il surrealismo tenderebbe ad andare al di là di ciò che pertiene all'avanguardia concepita da Peter Bürger, meno interessata ad una critica della «istituzione arte» e rivolta direttamente a scagliarsi contro la società.[11] Alcune considerazioni verranno meglio sviluppate in seguito, ma è bene porre una ulteriore precisazione. Fin dal suo sorgere il surrealismo tentava di minare alle fondamenta di una società borghese vittima della razionalità di stampo illuministico, e non mancavano le invettive feroci, come nel periodo successivo al Secondo Manifesto non cessano di essere pubblicate raccolte di poesia, fototesti e altra prosa, esposti quadri e fotografie nelle mostre, ma quello che nel documento si dichiara genera uno spostamento d'attenzione del movimento verso altre mire che vanno al di là del mezzo artistico. E seppure

9 «Contrariamente a quanto essi vorrebbero far credere, tutti questi nostri ex collaboratori che oggi si dicono *ben guariti* dal surrealismo, nessuno eccettuato: ne sono stati espulsi da noi». ANDRÉ BRETON, *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 69.

10 Ivi., p. 79.

11 «Il concetto di movimenti storici di avanguardia, che que viene utilizzato, si applica soprattutto al dadaismo e al primo surrealismo [...] L'elemento che accomuna questi movimenti [...] consiste in questo: tutti rifiutano i singoli procedimenti artistici dell'arte passata, ma l'arte nella sua totalità, causando così una frattura netta con la tradizione; inoltre, con i loro atteggiamenti estremisti, essi si rivolgono soprattutto contro l'istituzione arte così come si è venuta formando nella società borghese». PETER BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p.22.

nel Primo Manifesto non mancherebbe l'aspirazione al procedere al di là dell'arte, in esso la centralità di una nuova poesia (onirica, automatica) fa da padrona, mentre nel 1929 si esplicita senza tentennamenti una precisa posizione politica, un situarsi concreto nella realtà sociale dalla parte di chi confligge contro la società stessa. Chi non condivide le posizioni di fondo non può avere accesso al movimento. Se, ai tempi del Primo Manifesto, potevano convergere i più disparati giovani artistici (e non sarebbero mancate nemmeno le espulsioni), nel 1929 vengono alzate le barricate contro chi perlomeno non si professa vicino a posizioni marxiste – con tutto il carico di ambiguità che questo termine poteva portare con sé in quegli anni. Nonostante si possa ben affermare che la svolta politica si ha già a partire dal 1925,[12] il carattere di perentorietà e di pubblicità di questo manifesto annuncia un passaggio storico fondamentale del movimento, che, dopo alcuni anni di conflitto, tensione e metabolizzazione si annuncia sotto una posizione politica comune.

1. ALLE SORGENTI DEL SURREALISMO

Il y a dans tout changement quelque chose d'infâme
et d'agréable à la fois, quelque chose qui
tient de l'infidélité et du déménagement
CHARLES BAUDELAIRE, *Mon cœur mis a nu*

«La critica del nostro tempo è molto ingiusta verso il simbolismo. Lei mi dice che il surrealismo non si è prefisso il compito di valorizzarlo: storicamente era inevitabile che lo contrastasse, ma la critica non doveva seguirlo. Spettava alla critica ritrovarlo, rimettere a posto la cinghia di trasmissione».[13] Con queste parole rivolte all'intervistatore André Parinaud, Breton focalizza l'attenzione su un aspetto particolare dell'avanguardia, che la distingue da altre venute prima: il debito con il passato. Alla domanda futurista «Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le mi-

12 «La svolta politica può essere situata con precisione all'altezza dell'estate 1925». FORTINI e BINNI, *Il movimento surrelista*, cit., p. 98.

13 BRETON, *Storia del surrealismo*, cit, p 17.

steriose porte dell'impossibile?» non risponderebbero «Il Tempo e lo Spazio morirono ieri»[14], poiché, pur condividendo l'assolutezza e l'infinito delle possibilità del nuovo, i surrealisti si sentono debitori di altri – poeti su tutto – venuti prima di loro. In prima istanza grandi esponenti del secolo precedente, di temperamento, con una definizione *sui generis*, romantico: «Breton nei manifesti e in altri luoghi ha esibito più volte le ascendenze del surrealismo: Novalis, Arnim, Holderlin, Nerval, Baudelaire [...]: una grande, fiammeggiante *lignée*, una tradizione romantica chiaramente delineata; quel romanticismo di cui il movimento surrealista si vuole, con immagine icastica, coda estrema, ma prensile. Al suo stadio supremo, l'avanguardia storica per bocca di Breton sancisce la fondamentale ascendenza romantica».[15] Non solo: essi ascoltano la voce di Rimbaud («quel che dico è oracolo»)[16] e portano all'estremo le esplorazioni fatte al di là del linguaggio da Mallarmé[17] a Valéry.[18] Con quest'ultimo Breton ebbe modo di avere un diretto rapporto, di stringere una corrispondenza: «Valéry mi ha insegnato molto. Con una pazienza instancabile, per anni, ha risposto a tutte le mie domande».[19] Nella costellazione surrealista brilla inoltre una stella oscura e potente, il Conte di Lautréamont (alias Isidore Ducasse), di cui basta sfogliare la prima pagina dei *Canti di Maldoror* per comprendere quanto il surrealismo abbia derivato il gusto per l'orrido, per l'esplorazione dell'abisso, dove per entrarvi è necessario abbandonare i freni della ragione:

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoreuse et une tension d'esprit ègale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberon

14 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto del futurismo*, 1914.

15 LUCIANO DE MARIA, *Futurismo, Dadà, Surrealismo*, in «Lettere Italiane», 27/4 (1975), pp. 381-395, p. 385.

16 Cit. in ANDRÉ BRETON, *Manifesto del Surrealismo*, 1924.

17 Come gli autori del *Les champs magnétique* o di altri testi frutto di scrittura automatica non farebbero loro l'interrogativo mallarmeano «Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde?». Cit. contenuta in ITALO SICILIANO, *Dal Romanticismo al Surrealismo*, in «Lettere Italiane», 27/1 (1975), pp. 24-43, p. 36.

18 «È innanzitutto contro il linguaggio – le sue doppiezze, la sua in-*consistency*, le sue contingenze, il suo appartenere a tutti e a nessuno – che muove l'impresa di Valéry». BENEDETTA ZACCARELLO, *Paul Valéry: per un'estetica della composizione*, in «Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica», 5/1 (2012), pp. 81-94, p. 84.

19 BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 22.

son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre: quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.[20]

Ma forse il padre spirituale del movimento è l'autore di *Alcools* e dei *Calligrammes*: «Il fatto è che per me c'era allora un uomo il cui genio poetico eclissava ai miei occhi tutti gli altri, costituiva a ogni istante un punto di riferimento: era Guillaume Apollinaire».[21] Con i calligrammi siamo sulle soglie dell'iconotesto, dove l'immagine ricercata con la parola si fa immagine tangibile pagina stessa. E del poeta i surrealisti condividono l'*esprit nouveau* di rinnovamento e distruzione di ascendenza rimbaudiana:

[...]

Arrivé à Munich depuis quinze ou ving jours
J'étais entré pour la première fois et par hasard
Dans ce cimitière presque désert
Ea je claquais des dents
Devant toute cette bourgeoisie
Exposée et vêtue le mieux possible
En attendant la sépolture

Soudain
Rapid comme ma mémoire
Les yeux se ralllumérent
De cellule vitrée en cellule vitrée
Le ciel se peupla d'una apocalypse
Vivace
Et la terre plate à l'infini Comme avant Galilée
Se couvrit de mille mythologies immobiles[22]

---

20 «Piaccia al cielo che il lettore, reso ardito e fatto momentaneamente feroce come ciò che si legge, trovi, senza disorientarsi, il suo cammino scosceso e selvaggio, attraverso le paludi desolate di queste pagine scure e piene di veleno; poiché, a meno che egli non introduca nella sua lettura una logica rigorosa e una tensione di spirito simile almeno alla sua diffidenza, le emanazioni mortali di questo libro gli imbeveranno l'anima come l'acqua lo zucchero. Non è bene che tutti leggano le pagine che seguono; pochi, soli, assaporeranno questo frutto senza pericolo». LAUTRÉAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), *Les Chants de Maldoror*, Paris, Questroy et C.,1868, tr. it. *Opere complete. I Canti di Maldoror. Poesie, lettere*, Feltrinelli, 1981, Milano, p. 3.

21 BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 29.

22 «Arrivato a Monaco da quindici o venti giorni | Ero entrato per la prima volta e per caso | In questo cimitero | quasi deserto | E battevo i denti | Davanti a tutta quella borghesia | Esposta e vestita il meglio possibile | In attesa della sepoltura || D'un tratto | Rapido come la mia memoria | Gli occhi si riaccesero | Di cellula vitrea | in cellula vitrea | Il cielo si riempì di una apocalisse | Vivace | E la terra piatta all'infinito | Come prima di | Galileo | Si coprì di mille mitologie immobili». La poesia, dal titolo *La maison des morts*, è contenuta in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcools*. *Poémes*, Paris, Mercure de France, 1913, tr. it. *Poesie*, pref. di Sergio Solmi, Guanda, 1960, Parma, pp. 120-121.

E non dimentichiamo inoltre che il nome stesso di Surrealismo viene dalla sua stessa penna: «In omaggio a Guillaume Apollinaire, morto poco innanzi […] Soupault ed io chiamammo col nome di *surrealismo* il nuovo modo di espressione pura che ci era occorso d'avere a nostra disposizione e di cui volevamo beneficiare gli amici».[23]

Oltre ai grandi poeti francesi, contemporanei e non, non possiamo non menzionare l'influenza che indirettamente poteva aver avuto la prima ondata delle avanguardie in Europa, e in terra di Francia soprattutto ad opera del Futurismo.[24] Se, come si è detto, c'è una differenza fondamentale tra Futurismo e Surrealismo nel rapporto con il passato, non si può dire che non ci siano punti di contatto. «Marinetti ha inventato il prototipo dell'avanguardia storica, ha proposto un'ideologia e una prassi letteraria che serviranno di modello, o almeno di punto di riferimento, per gli altri movimenti. Dopo le oscillazioni dei primi tempi, Marinetti, per designare il futurismo, abbandona il termine tradizionale di "scuola", e sceglie quello di "movimento". Non si tratta di una questione meramente terminologica. Il cubismo fu ancora una scuola pittorica: il futurismo, Dada e il surrealismo furono veri e propri movimenti d'avanguardia, dotati di un'ideologia globale artistica e extra-artistica».[25] Le istanze rivoluzionarie che accomunano i movimenti non riguardano solo la produzione di opere d'arte, ma intendono irrompere nella società per mutare i rapporti sociali e combattere le ideologie dominanti, mostrando attraverso l'arte, le possibilità di una liberazione che vuole farsi totale. I mezzi di cui si servono sono la provocazione, le manifestazioni pubbliche, gli interventi feroci su giornali e riviste. «Questa affinità intransigente, almeno in linea di principio, intende reagire alla maniera in cui gli uomini stanno insieme nella società industriale. Si lavora insieme, si è compagni, amici, ma si può anche non pensarla allo stesso modo nelle cose fondamentali. I futuristi, i dadaisti, i surrealisti, in modi diversi, si oppongono al *principio di realtà*

23 FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit, p. 86. Il termine viene utilizzato da Apollinaire in una lettera a Paul Dermée del 1917: «Tutto considerato, credo infatti che sia meglio adottare il termine surrealismo piuttosto che supernaturalismo, da me usato in un primo momento. Surrealismo non esiste ancora nei dizionari, e sarà più maneggevole di supernaturalismo già usato dai signori filosofi». In NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p. 17.

24 «Le futurisme, tel que l'entendait Marinetti, a fati long feu, en France, mais il n'a pas été sans influence et il représente l'image hyperbolique d'une poésie du *moderne* […] Mais si la mode n'a pas duré longtemps, chez les jeunes poètes français, de vanter le futur et la machine, combien, en revanche, se sont donnés a leur époque comme on accepte la fatalité, mêlant leur vie à la sienne, absorbant jusqu'à la suffocaion "le climat de l'inquiétude universelle". C'est ainsi qu'ils ont pu recontrer parfois la vrai poésie». MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Josè Corti, 1966, p. 218.

25 DE MARIA, *Futurismo, Dadà, Surrealismo*, cit. p. 384.

e al *principio di prestazione* imperanti nella società contemporanea».[26] Ma se il Futurismo, nel suo pessimismo di fondo, vede nella guerra e nelle macchine un mezzo di rinnovamento, abbandonandosi a ciò che è, il Surrealismo punta altrove la propria prua, verso mari ritenuti ancora inesplorati:

> Abbandonate le caverne dell'essere. Venite. Lo spirito soffia fuori dallo spirito. È tempo di abbandonare le vostre cose. Cedete al pensiero integrale. Il Meraviglioso è alla radice dello spirito. Noi siamo dentro allo spirito, all'interno della testa. Idee, logica, ordine, Verità (con la V maiuscola), Ragione, tutto questo lo diamo al nulla della morte. Attenti alle vostre logiche, signori, attenti alle vostre logiche, non sapete fino a che punto ci può portare il nostro odio della logica […] Noi abbiamo messo le mani su una bestia nuova.[27]

2. Verso la nascita del movimento

> N'étant pas impérialiste, je ne partage pas leur opinion
> -je crois plutôt que dada n'est qu'une divinité de second
> ordre, qu'il faut placer tout simplement à côté des autres
> formes du nouveau mécanisme à religions d'interrègne
> TRISTAN TZARA, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*

C'è nelle righe del paragrafo precedente qualcosa della «infedeltà e del trasloco» anche nei confronti del movimento più prossimo, sia dal punto di vista cronologico sia per un percorso comune fatto insieme, al Surrealismo, ovvero il Dadaismo. Se con questo i surrealisti condividono il presupposto secondo cui «la logica è sempre è una complicazione», «la logica è sempre falsa», che «sposata alla logica, l'arte vivrebbe un incesto, inghiottendosi ingoiandosi la coda sempre del suo corpo… fornicando con sé stessa», certo non condividono l'idea che «la psicanalisi [sia] una malattia pericolosa, [che] addormenta le tendenze antirealtà dell'uomo».[28] Sarebbe grazie alla psicanalisi che invece si torna a dare fondamentale importanza alla dimensione del sogno, terra rimasta

26 *Ibidem*.

27 Il probabile autore, anche se non viene riportare la firma dell'editoriale, è ANTONIN ARTAUD, in «La Révolution Surrealiste», 3 (1925), in FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit., p. 93.

arida per l'abbandono di un uomo teso al principio di realtà.[29] Se del Dadaismo verrebbe accolta l'istanza della spontaneità nella creazione dell'opera che crea «il vortice, la vertigine, il nuovo, l'eterno, la beffa irresistibile, l'entusiasmo dei principi»,[30] il Surrealismo male accoglierebbe l'imperativo dadaista per cui «Io sono contro tutti i sistemi, l'unico sistema accettabile è quello di non seguirne, sistematicamente, nessuno».[31] O meglio, se nella primissima fase di un gruppo ancora instabile verrebbe accolto con gioia, col compattarsi delle file e delle idee sarebbe poi negato. Forse è tutta in questa frase la contraddizione dentro la quale il movimento surrealista vive, tirato da un lato dalla spontaneità e dall'individualismo creativo, dall'altro dalle necessità della disciplina del gruppo che, soprattutto entrando sempre più nel campo sociale e politico, necessita di visioni comuni e non di dispersione, pena una perdita di forza dell'affermarsi pubblicamente e della proposta di una rivoluzione condivisa.

Si è detto della pericolosità degli -ismi che inducono spesso a separazioni nette, a visioni che non tengono conto dell'osmosi dei pensieri e della proposte ma anche degli individui. Lo stesso Tzara anima con Picabia dei Dada di Zurigo, prima del suo arrivo nel gennaio del 1920, quando irrompe sulla scena parigina, era già in contatto con Breton.[32] A quel tempo i giovani Aragon, Bréton e Soupault erano poco più che ventenni e direttori della rivista «Littérature», il cui primo numero usciva nel marzo 1919. Prima ancora di arrivare in città, le attività a Zurigo venivano seguite da Breton e gli altri, tanto che già nel numero 5 di «Littérature», troviamo all'interno, prima del corpo vivo del testo (che comincia con una delle *Lettere di guerra* di Vaché) – preceduta dalla promozione di due raccolte poetiche, una *Les mains de Jeanne-Maria* di Rimbaud, l'altra

28 Questa e le altre citazioni precedenti provengono da TRISTAN TZARA e FRANCIS PICABIA, *Manifeste Dada 1918*, in «Dada», 3 (dicembre 1918), in FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit. p. 58.

29 «Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. È inammissibile, infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica […] ci sia soffermati ancora così poco. Mi ha sempre stupito l'estrema differenza d'importanza, di gravità, che presentano per l'osservatore comune gli avvenimenti della veglia e quelli del sonno. […] Il sogno si trova così ridotto a una parentesi, come la notte. E come questa, in generale, non porta consiglio». ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Sagittaire, 1924, Paris, tr. it. *Manifesti del surrealismo*, intr. di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1987, pp. 17-18.

30 *Manifesto Dada 1918*, in FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit., p. 56.

31 Ivi, p. 57.

32 BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 53.

Mont de *piété* di Breton – una proposta editoriale: «LITTÉRATURE oui mais **DADA** […] **Tristan Tzara**, Directeur».[33]

«Venne Tzara e rimise tutto in discussione»[34]: arrivato in città a far parte del gruppo, cambiandone radicalmente la fisionomia. In quei mesi i giovani redattori e scrittori erano impegnati nella promozione di un canone negato (o tenuto in parte in ombra), di poeti dalle nuove maniere dimenticati dalla cultura ufficiale. Il compito veniva prima svolto dalla rivista di Reverdy "Nord-Sud" (sulla quale Breton pubblicò alcuni versi) e da "SIC": entrambe – con alcuni mesi di distanza l'una dall'altra – non andranno molto al di là della metà del 1919.[35] Nei primi numeri di «Littérature» si pubblicano le lettere di Vaché, le poesie di Ducasse dimenticate dalla critica, scritti poco conosciuti di Rimbaud e Mallarmé, ritorna a scrivere dopo lungo silenzio Valéry, si promuovono, come si è detto, la rivista Dada di cui Tzara è direttore, e, quando questa sarà attaccata dalla "Nouvelle Revue Française", la si difenderà.[36] L'operazione culturale che veniva a compiersi tra le pagine della rivista di Breton, Soupault e Aragon deve ben presto subire l'influsso dell'imponenza e dello scandalo che provocano Tzara e Picabia e compagni a Parigi. Ma parlare di filiazione o derivazione sarebbe inesatto. Nei numeri del 1919 infatti escono già componimenti come *Le Corset Mystère* di Breton, bricolage poetico dall'alto sperimentalismo tipografico («Jeux trés amusants pour tous âges»)[37], ma soprattutto escono per *fragments*, a partire da ottobre, *Les Champs Magnétiques*, la prima opera di scrittura automatica nata dalle mani di Breton e Soupault, tecnica di cui si parlerà meglio più avanti. Nonostante alcuni sperimentalismi sono già propri del movimento Dada (ad esempio il gioco con i caratteri tipografici e il *nonsense* dei bricolage), sarebbe azzardato parlare di discendenza – anche perché prima di loro vennero i futuristi -, e più appropriato considerare una generale volontà di rinnovamento dell'arte come dell'ideologia borghese e di tutto quel complesso di idee, di propaganda e di azioni che

33 Si tratta delle promozione della rivista di Tzara. Riproduzione anastatica di «Littérature», 1-20 (marzo 1919-agosto 1921), Jean-Michel Place, 1978, Paris.

34 NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p. 25.

35 FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit., p. 61. Sulle riviste non mancavano pubblicazioni di Aragon, Breton o Soupault.

36 Per verificare basti sfogliare i sommari e i risvolti di copertina della riproduzione anastatica (cit.) di «Littérature». La difesa di Dada si legge nell'ultima pagina del n. 8, ottobre 1919, in cui gli esponenti di quel movimento sono definiti «nos amis du *mouvement Dada*».

37 ANDRÉ BRETON, *Mont de piété*, Paris, Au sans pareil, 1919, tr. it. *Poesie*, con una nota di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1967, p. 8.

portarono alla distruzione della Prima guerra mondiale, fisica e morale, sotto le quali conseguenze sono ancora schiacciate figure come Breton e gli altri – il quale in quanto giovane medico lavorava al centro psichiatrico di Saint-Dizier, nel quale confluivano sofferenti combattenti di guerra.[38] Non si trattava soltanto di dover dare nuove direzioni all'arte, ma della necessità di cambiare l'uomo alla sua radice:

> È questa una vera rivoluzione. Dapprima poetica, perché nega la poesia superandola. L'arrangiamento poetico viene messo al bando per lasciare posto al testo automatico, al puro e semplice dettato dell'inconscio, al racconto onirico. Nessuna preoccupazione artistica, estetica. Sono preoccupazioni meschine, che non meritano interesse. […] Con una distruzione, più che mai necessaria, sono giunti alla scoperta di nuovi valori in un'atmosfera da creazione del mondo. Un'altra rivoluzione, quella che coinvolge l'uomo e i suoi rapporti con il mondo, ha reso possibile la rivoluzione poetica. Venti secoli di oppressione cristiana non hanno potuto impedire all'uomo di avere ancora dei desideri e di volerli soddisfare.[39]

A noi pare di dover accogliere l'insofferenza a posteriori denunciata da Breton nelle *Entretiens*, che testimonia la necessità di trovare forme di espressione e di intervento nuove alle quali la *poesia-azione* di poeti come Rimbaud e Lautréamont non riescono a rispondere, poiché i tempi, negli anni seguenti alla Prima guerra mondiale, sono mutati: «Di una cosa non tardo a convincermi, cioè che l'orientamento dei primi numeri di «Littérature» non è più adatto. Perché tentare a lungo quella sintesi impossibile tra elementi il cui avvicinamento soddisfa il senso della qualità, ma che non avranno mai niente a che vedere gli uni con gli altri? È necessario reagire contro questo appetito antologico della rivista».[40] Se l'indirizzo della rivista sembra non convincere i suoi stessi direttori, essi troveranno in Tzara, dopo una iniziale minima diffidenza nei confronti di Dada – dovuta ai differenti intenti di politica culturale –, una spinta capace di dare nuova propulsione al gruppo e una diversa espressione:

---

38 «Tenga conto del fatto che durante la primavera e l'estate del 1919 che vedono uscire i primi sei numeri di «Littérature», siamo ben lungi dall'essere liberi nei nostri movimenti: io sarò congedato solo in settembre e Aragon qualche mese più tardi», BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 51.

39 NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p. 16.

40 BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 53.

Il poeta dell'ultima stazione non piange inutilmente, il lamento rallenta il passo. Umidità delle età trascorse. Coloro che si nutrono di lacrime sono contenti e pesanti, le infilano, per ingannare i serpenti, sotto le collane delle loro anime. Il poeta può dedicarsi ad esercizi di ginnastica svedese. Ma per l'abbondanza e l'esplosione, sa accendere la speranza OGGI. Tranquillo, ardente, furioso, intimo, patetico, lento, impetuoso, il suo desiderio ribolle per l'entusiasmo, forma feconda dell'intensità. Saper riconoscere e cogliere le tracce della forza che aspettiamo, che sono dovunque, espresse in una lingua essenziale di cifre, incise sui cristalli, sulle conchiglie, sulle rotaie […]. Scorrere in tutti i colori e sanguinare tra le foglie di tutti gli alberi. Vigore e sete, emozione dinanzi a questa formazione che non si vede né si spiega: la poesia.[41]

Questo «vigore» e questa «sete» sono incarnati nello stesso Tzara, l'uomo «con questa sfida nello sguardo» (Breton) che porta i noti spettacoli-provocazione dal Cabaret Voltaire di Zurigo a Parigi, a cui ben presto prendono parte anche Péret, Aragon, Breton e Soupault.[42] In poco tempo il gruppo ebbe modo di farsi sempre più conoscere al grande pubblico il quale, attirato dalla *nouveauté*, ne seguiva con paura ed entusiasmo le attività, mentre alcuni organi di stampa non perdevano l'occasione di criticarli, contribuendo ad alimentarne la popolarità.[43]

Ben presto però la carica di vitalità, nel continuo ripetersi di provocazioni, viene dissipata, lasciando pian piano posto ad un sentimento di insoddisfazione da parte di alcuni. «Ne avevamo abbastanza – se non di troppo – di quelle sciocchezze cosiddette vertiginose che non avevano neppure la freschezza al loro attivo»[44], dice Breton, tra i primi a ritenersi insoddisfatto e con il quale Tzara ebbe i primi diverbi durante lo spettacolo-processo a Barrés del 1921.[45] «Dada, bien qu'il eût eu, comme on dit, son heure de

41 TRISTAN TZARA, *nota sulla poesia*, in *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, a cura di Giampiero Posani, Torino, Einaudi, 1975, p. 55.

42 Un esempio di tali manifestazioni si legge in *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p 26, in cui ci cita un articolo del giornale «Esparbès» che recensisce una mostra dei *collages* di Ernst: «Con il cattivo gusto che li contraddistingue, i dada hanno fatto ricorso questa volta al trucco del terrore. Il palcoscenico si trovava nello scantinato di un negozio e al piano superiore le luci erano tutte spente; da una botola salivano gemiti. Nascosto dietro un armadio, un altro buffone ingiuriava le personalità presenti […] André Breton sgranocchiava patatine fritte, […] Aragon miagolava, Soupault giocava a nascondino con Tzara».

43 «Sino allora Dada aveva beneficiato dell'ostilità generale e aveva fatto il possibile per alimentarla. Per gente come noi, non c'era niente di più esaltante di essere costantemente oggetto di derisione, se non addirittura di furore. La convinzione che avevamo del valore della nostra causa era rafforzata dal fatto che l'opinione pubblica ci fosse unanimemente contraria». BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 63.

44 Ivi, p. 65.

45 Si veda *Storia e antologia del surrealismo*, cit., pp. 27-29.

célébrité, laissa peu de regrets : à la longue, son omnipotence et sa tyrranie l'avaient rendu insupportable».[46] Crescono sempre più le diffidenze, Picabia uscirà dal movimento Dada iniziando a criticarlo. Nel frattempo si cercano, per così dire, nuovi indirizzi di ricerca. «Lâchez tout. Lâchez dada. […]. Partez sur les routes»,[47] invoca Breton, che già testimonia con la *Nouvelle série* di «Littérature» del marzo 1922, un deciso cambio di passo.[48] Se già negli ultimi numeri tra la fine del 1920 e l'agosto 1921 compaiono sia le ormai canonizzate variazioni tipografiche sia alcune locandine o annunci – esempi torneranno per le vetrine dei cafè e dei negozi ne *Le Paysan* di Aragon – sia, nel maggio 1921, un *microgramme* di Arp e un'immagine di cui non viene riportato l'autore, con la nuova serie si annuncia una mutata direzione: viene pubblicato un quadro di De Chirico, *Le Cerveau de l'Enfant*; una *Interview du Professeur Freud à Vienne* di Breton – di cui poco si racconta se non la *réticence* che Freud ha nel parlare dei rapporti con alcuni suoi colleghi francesi come Charcot e Babinski e della modestia del luogo in cui riceve -; il *Récit de trois Rêves* di Breton, stenografati da M.lle Olla. Alla sostanziale volontà distruttrice nei confronti del passato, che comunque resta all'interno del movimento – come Tzara continua a pubblicare nella rivista -, si concede sempre più spazio alle terre del Meraviglioso e del sogno, spedizioni inaugurate da *Les Champs magnetiques*. Verranno gli anni di quello che Nadeau definisce «il periodo eroico». Ma seppure in parte superato, l'apporto del movimento Dada verrà sempre riconosciuto, facendo da specchio nel quale il Surrealismo comincia a riconoscersi, trovando, dopo un quinquennio di sperimentazioni, alcune basi dalle quali sviluppare una propria fisionomia.

3. Intorno al Primo Manifesto: speranze e delusioni

Il surrealismo… quando irruppe sui suoi fondatori
nella forma di un'ispiratrice ondata di sogni, esso apparve
come sommamente integrale, definitivo, assoluto…

46 *Après Dada*, in André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 105.
47 *Lâchez tout*, ivi, p. 110.
48 Riproduzione anastatica di «Littérature. Nouvelle série», 1-13 (marzo 1922-giugno 1924), Jean-Michel Place, 1978, Paris.

La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia
che c'è tra la veglia e il sonno era come cancellata.
WALTER BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*

L'uscita del Manifesto del 1924 segna la tappa fondamentale del percorso surrealista, non in quanto propone novità di pensiero ed azione al movimento stesso, ma in quanto esso condensa l'esperienza degli anni precedenti, rendendo palese a posteriore ciò che in quegli anni si faceva e cercando di trovare una sistemazione teorica organica a tutte quelle riflessioni e spunti provenienti man mano negli interventi su rivista. Negli anni tra il 1919 e il 1924 – proseguendo poi oltre – gli esponenti del gruppo sperimentano su di sé pratiche conoscitive di quel mondo sconosciuto dell'inconscio, dei sogni, dell'immaginazione, mai con finalità direttamente artistiche, ma in primo luogo conoscitive, poiché l'intento non è andare alla ricerca dell'opera d'arte, non è trovare la conclusione di un processo creativo, non è manifestare sentimenti e pensieri su una tela o esprimere la propria condizione o il proprio vissuto interiore, ma disvelare alla propria società, con i metodi di una scienza nuova, tutta da inventare, – avviata grazie alla riscoperta di un inconscio dimenticato da secoli di «atteggiamento realista» –[49] le lande del meraviglioso:

Si trattava di risalire alle fonti dell'immaginazione poetica e, cosa più difficile, di attenersi ad esse. Non pretendo di averlo fatto. Occorre pretendere molto da se stessi per volersi insediare in quelle regioni lontane dove, sulle prime, tutto ha l'aria d'andare così male, e a maggiore ragione, per volerci condurre qualcuno. […] Ma adesso, c'è una freccia che indica la direzione di quelle contrade, e ormai raggiungere la vera meta dipende soltanto dalla resistenza del viaggiatore.[50]

Ed alcune prime spedizioni erano già state avviate. Era già maturo il tempo della scrittura automatica avviata con *Les Champs Magnétiques*, dei sogni in veglia di Desnos

49 «L'atteggiamento realista, che si ispira al positivismo, da San Tommaso ad Anatole France, mi sembra davvero avverso a qualsiasi slancio intellettuale e morale. Ne ho orrore, perché è fatto di mediocrità, di odio, di piatta insufficienza». BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 13

50 Ivi, p. 24.

(«oggi Desnos *parla surrealista* a volontà»)[51], dell'apertura del *bureau central de recherches surréalistes* (nel 1924 al 15 di *rue de Grenelle*), dei *collages* di Ernst[52] – il quale aveva già prima avviato una ricerca artistica per conto proprio -, delle ipnosi. Sono anni di fermento e di continue scoperte sul «funzionamento reale del pensiero».[53]

«Ma occorre notare che nessun mezzo è designato *a priori* per condurre a quest'impresa, che fino a nuovo ordine essa può essere considerata tanto di pertinenza dei poeti, come degli scienziati, e che il suo successo non dipende dalle vie più o meno capricciose che saranno seguite»,[54] puntualizza Breton, poiché la scrittura automatica e le sperimentazioni con il linguaggio non sono l'unico mezzo perseguibile, ma certamente tra i pochi scoperti - tanto che altri poeti prima di loro intuirono la surrealtà -[55] ed essi stessi, che poeti sono, non possono che condurre le proprie ricerche a partire dal linguaggio. «Il linguaggio è stato dato dall'uomo perché ne faccia un uso surrealista»,[56] tanto che i «SEGRETI DELL'ARTE MAGICA SURREALISTA» si basano sulla scrittura automatica[57] e su una improvvisata oralità. Ciò di cui si scopre ha a che fare con stati che ricordano l'infanzia, la follia e l'esperienza della morte. Ma, ripete Breton, è un «surrealismo poetico», quello «cui si riferisce questo studio».[58] Si ribadisce una volta di

---

51 «La prodigiosa agilità che egli mette nel seguire oralmente il proprio pensiero ci vale tutti gli splendidi discorsi che possiamo desiderare, discorsi che si perdono perché Desnos ha di meglio da fare che fissarli. Legge in se stesso a libro aperto e non fa niente per trattenere i fogli che volano via col vento della sua vita». Ivi, p. 33.

52 «Poiché, deciso a farla finita con un misticismo parassitario da natura morta, proietta sotto i nostri occhi il film più avvincente del mondo, e poiché non perde la grazia di sorridere nel momento in cui rischiare – e di quale luce – le profonde realtà della nostra vita interiore, non esitiamo a vedere in Max Ernst l'uomo dalle mille possibilità», BRETON, *Les pas perdu*, cit., tr. it. di FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit., p. 74.

53 BRETON, *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 30.

54 Ivi, p. 17.

55 «Il meraviglioso non è uguale in tutte le epoche; partecipa oscuramente di una specie di rivelazione generale di cui cogliamo soltanto il particolare: le *rovine* romantiche, il *manichino* moderno o qualsiasi altro simbolo atto a mobilitare per un certo tempo la sensibilità umana. Tra quei contorni che ci fanno sorridere, resta però inscritta l'irrimediabile inquietudine umana, e per questo le prendo in considerazione, per questo le giudico inseparabili da certe figurazioni geniali, che più di altre ne sono dolorosamente cariche. Sono le forche di Villon, le greche di Racine, i divani di Baudelaire».

56 Ivi, p. 36.

57 «Fatevi portare da scrivere, dopo esservi sistemato nel luogo che vi sembra più confortevole alla concentrazione del vostro spirito in se stesso. Ponetevi nello stato più passivo, o ricettivo che potrete. Fate astrazione dal vostro genio, dalle vostre doti e da quelle di tutti gli altri […] Scrivete rapidamente senza un soggetto prestabilito, tanto in fretta da non trattenervi, da non avere la tentazione di rileggere. La prima frase verrà da sola […]. Continuate quanto vi piacerà. Confidate nel carattere inesauribile del mormorio». Ivi, pp. 33-34-

58 Ivi, p. 39.

più che si tratta per il meraviglioso, diremmo noi, soltanto di un campo di ricerca vastissimo i cui i confini sono di là dall'essere mostrati, dei quali forse mai se ne troverà il segno ultimo. Rimangono quindi aperte le porte del *bureau* a nuove proposte.

È per mezzo di questo sforzo nel voler creare una intenzionalità comune ("transdisciplinare") che poesia, pittura, fotografia – e arte materica in genere –, si trovano a dover lavorare insieme, perché insieme riaprono le porte al meraviglioso, permettendo la «liberazione totale»:

> Noi siamo tutti alla mercé del sogno ed è nostro dovere subirne il potere nello stato di veglia. Il sogno è un tiranno terribile, specchi e balenii sono sotto il suo vestito. Che cosa sono la carta e la penna, che cosa è lo scrivere, che cosa è la poesia dinanzi a questo gigante che racchiude i muscoli delle nubi nei suoi muscoli? […] Altri, i profeti, dirigono ciecamente le forze della notte verso l'avvenire, l'aurora parla per bocca loro, e il mondo rapito si spaventa e rallegra. Il surrealismo apre le porte a tutti coloro con cui la notte si mostra avara.[59]

Sarebbe bene considerare i risultati artistici di certe creazioni a partire da queste considerazioni, inserire ciò che man mano è stato pubblicato e diffuso nel più ampio orizzonte di un progetto condiviso. «Il surrealismo non è una forma poetica», si dirà in un volantino distribuito nel gennaio 1925.[60] E la contraddizione con il «surrealismo poetico» è solo apparente: esso è una forma di poesia che desidera assorbire in sé la vita e le sue manifestazioni, negando se stessa alla ricerca della surrealtà. E tra queste montagne senza nomi né bandiere le vecchie connotazioni culturali che distinguono l'opera d'arte da ciò che non lo è, la poesia dal mormorio, una tela ad olio di Degas dai *collages* di Mirò o Tanguy, si perdono, poiché l'*automatisme psychique* rivela la vera realtà. «Il surrealismo ci propone la speranza di esistere proiettando l'esistenza in una specie di al di là della vita naturale; al di là, pertanto, immanente ad essa, non posteriore, e che sembra svelarsi a chi voglia cogliere il Mondo sotto l'aspetto del meraviglioso».[61]

È bene puntualizzare però che nel concetto di surrealtà vi è insita l'idea che essa non sia qualcosa che stia al di là della realtà come noi la intendiamo, ma come un piano più ampio dentro il quale la realtà si situa, in quella che viene definita «realtà assolu-

---

59 JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD, PAUL ÉLUARD e ROGER VITRAC, *Préface* a «Révolution surrèaliste», 1, dicembre 1924, tr. it. in NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., pp. 184-185.

60 Ivi, p. 65.

61 ALQUIE, *Filosofia del surrealismo,* cit., p. 14.

ta».[62] Opere come *Nadja* o *Le Paysan*, di cui si tratterà meglio nel prossimo capitolo, sono ambientati in una Parigi dalle connotazioni – usando un termine che un surrealista criticherebbe –, "reali" nel mezzo della quale l'essenziale si nasconde:

La porta del mistero, dischiusa da un'umana debolezza, c'introduce nel regno dell'ombra. Un passo falso, l'incepparsi d'una sillaba, rivelano il pensiero d'un uomo. Vi sono, nell'instabilità dei luoghi, simili serrature che chiudono male sull'infinito. Là dove si coltiva la più equivoca attività dei viventi, l'inanimato rispecchia talvolta i loro moventi più intimi: le nostre città sono così popolate di Sfingi fraintese che il passante sognatore non vi si sofferma se non in forma distratta e meditabonda, perché non gli si pongono questioni mortali. Ma se sa indovinarle, allora, il nostro saggio, se le interroghi lui stesso, sono pur sempre i suoi propri abissi che, grazie a questi mostri senza figura, egli si accinge a sondare. La luce moderna dell'insolito, ecco tutto ciò che ormai lo attira.[63]

Potremmo dire che in tutto ciò è insinuata una concezione dell'arte in senso hegeliano – filosofo a cui i surrealisti talvolta si riferivano -[64], che nell'*Introduzione all'Estetica* critica la posizione di chi vede l'arte come «illusione» o imitazione e la natura sensibile come vera:

Ma proprio questa intera sfera del mondo empirico interno ed esterno non è il mondo della vera realtà, ma deve essere chiamato, in senso più stretto che il mondo dell'arte, una semplice parvenza e una più amara illusione. L'autentica realtà si deve trovare solo al di là dell'immediatezza del sentire e degli oggetti esterni. […] Ed è proprio il governo di queste forze universali che l'arte sottolinea e fa apparire. Nel comune mondo interno ed esterno l'essenzialità appare di certo, ma nella forma di un caos di accidentalità, atrofizzata dall'immediatezza del sensibile e dell'arbitrio in situazioni, eventi, caratteri ecc. L'arte toglie la parvenza e l'illusione di questo mondo cattivo ed effimero da quel vero contenuto dei fenomeni e dà loro una realtà più elevata, generata dallo spirito. Ben lungi dall'essere semplice parvenza, ai fenomeni dell'arte è da attribuire, di fronte alla realtà abituale, la realtà superiore e l'esistenza più vera.[65]

---

62 BRETON, *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 20.

63 LOUIS ARAGON, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1926, Paris, tr. it. *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1996.

64 Ad esempio nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 76-77.

65 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik in die Ästethik*, Dunchker und Humblot, 1835, Berlino, una parte poi confluita in *Einleitung in die Ästhetik*, München, Fink, 1985, tr. it. *Introduzione alla «Estetica»*, con un saggio di Walter Biennel, Milano, Guerini Studio, 1996.

Trasportata nell'utopia surrealista questa concezione si estende alla vita stessa, una vita che vuole farsi assoluta e non più ingannata o illusa. In questa trasposizione sul piano della vita, nella pretesa di farla coincidere con la poesia, il passaggio è naturalmente problematico, non lineare, e difatti negli anni avvenire si declinerà diversamente tra i vari esponenti del gruppo.

4. MUTAMENTI D'AVANGUARDIA. LA SVOLTA POLITICA

Restent à définir les conditions de la lutte,
puisque tant est que la jeunesse et le risque
de désoeuvrement absolu que nous courions
ANDRÉ BRETON, *Pourquoi je prens la Direction*
de la Révolution Surréaliste

Si è già accennato nella premessa alla svolta dell'estate del 1925. In luglio Breton assume la direzione della rivista ai danni di Artaud, autore di infuocati manifesti rivolti al Papa, ai direttori dei manicomi, all'ambasciatore e letterato Paul Claudel. Dopo aver posto la domanda «Il surrealismo è una forza di opposizione assoluta [...] oppure la prima pietra di un nuovo edificio sociale?»,[66] lo stesso Breton risponde: «Non abbiamo nessun pregiudizio civico e, nello stato in cui si trovano attualmente la società in Europa, continuiamo ad essere per il principio dell'azione rivoluzionaria, quand'anche questa avesse per punto di partenza la lotta di classe, purché solamente essa conduca molto lontano».[67] Questa presa di posizione inizia a demarcare una linea di confine sulla quale verrà tracciato un muro col Manifesto del '29. È durante questi anni infatti che avvengono le grandi espulsioni (Artaud e Desnos su tutte) è che il movimento inizia il dialogo con "Clartè", rivista di intellettuali trotzkisti, ai quali si chiedono «lezioni di comunismo».[68] Con essa e altre riviste quali "Philosophie" e "Correspondance" viene firmato un importante manifesto - per mano, ironia della sorte, dello stesso Artaud - nel quale si afferma comunemente che

Più che al risveglio dell'amor proprio di popoli da lungo asserviti e che sembrerebbero non desiderare altro che riconquistare la loro indipendenza, o più che al conflitto sempre aperto delle ri-

66 NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p. 204.
67 Ivi, p. 205.
68 FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit. p. 98.

vendicazioni operaie e sociali in seno a condizioni che persistono ancora in Europa, noi crediamo nella fatalità di una liberazione. Sotto i colpi sempre più duri che vengono sferrati, bisognerà pure che l'uomo finisca col cambiare i propri rapporti.[69]

Ma l'intenzionalità comune è sin da subito sotto attacco. In primo luogo, al di là delle fuoriuscite, permangono accese discussioni interne;[70] inoltre «Ciascuno di questi gruppi, nel seno del suo raggruppamento, si comporta da "eggregoro" nel senso di "essere psichico collettivo" animato da vita propria»,[71] il che comporta che se non sono mancate tensioni interne tra i singoli individui del movimento, certo non si sarebbero evitati conflitti con altri "eggregori". La non adesione totale al marxismo di alcuni esponenti delle varie riviste, le differenti interpretazioni dello stesso, la necessità di portare avanti ognuna le proprie battaglie hanno reso difficili simpatie già di per sé deboli. Difatti già nel 1927 vengono interrotti i rapporti con "Clarté" (in cui confluirà Naville) e Breton, Aragon, Eluard e altri aderiranno al PCF, ma ancora una volta si tratterà di una fragile relazione, che porterà all'espulsione di Breton nel '33. Ad individuare un aspetto chiave della difficoltà di conciliazione tra marxismo e surrealismo contribuiscono alcune riflessioni della rivista "Grand Jeu", sorta nel 1928 ad opera di intellettuali come Daumal e Gilbert-Lecomte, con i quali i surrealisti condividono visioni non radicalmente dissimili - difatti nel Secondo Manifesto Breton lancerà un invito alla collaborazione.[72] Leggiamo infatti:

In abstracto, i surrealisti occupano una posizione storica che è anche quella del "Grand Jeu". Giunti all'intelligenza della necessità dialettica della Rivoluzione, essi constatano che la loro attività è l'aspetto intellettuale della forza rivoluzionaria mentre il proletariato ne è l'aspetto fisico. Il loro fine è quindi: servire la rivoluzione proletaria descrivendo «il funzionamento reale dello spirito». Il loro compito sarebbe dunque di instaurare una conoscenza dello spirito retta dalla dialettica e capace di annientare le psicologie illusorie che, approfittando dell'assenza di una dottrina rivoluzionaria nel loro campo, continuano a coprire la nostra umanità con la sua muffa. Problema correlativo: trovare i mezzi per farsi capire, non più dal pubblico borghese snob e dilettante, ma dagli autentici pensatori rivoluzionari. In realtà la dottrina psicologica non esiste ancora. Le tecniche surrealista possono costituire eccellenti mezzi di indagine in certi campi, se sono intese come semplici tecniche. Disgraziatamente la scrittura automatica, l'onirismo, ecc., diventano troppo presto per i surrealisti *mezzi per pensare*, *meccanismi pensanti*, in altre parole procedimenti per dormire, per non avere da pensare.[73]

---

69 Ivi, p. 102.

70 «È in questo periodo che Pierre Naville, già direttore di «La Révolution surréaliste», pone al movimento la perentorietà di una scelta: surrealismo o marxismo». FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit. p. 99.

71 ANDRÉ BRETON, *Breve storia del surrealismo*, Milano, Savelli, 1981, p. 97.

72 «Per quali scopi meschini, allora, opporre gruppo a gruppo?». BRETON, *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 104.

73 RENÉ DAUMAL, *Le surréalisme et Le Grand Jeu*, in FORTINI e BINNI, *Il movimento surrealista*, cit., p. 104-5.

Sono in queste righe contenuti alcuni nuclei essenziali che riguardano le maggiori critiche che vengono sollevate al surrealismo nel tempo - e che avremo modo di approfondire più avanti. Innanzitutto il problema della ricezione: a chi si rivolgono le opere surrealiste se non ad un pubblico borghese? Che rapporto intrattengono con esso, conflittualità o dialogo? Come può essere intercettato il proletariato? Domande alle quali Breton in parte risponderà nel Secondo Manifesto.[74] L'altra questione fondamentale, che qui ci limiteremo a puntualizzare, è quella che riguarda la questione del "risveglio", tema al quale Benjamin dedicherà alcune pagine di riflessione nel saggio *Il surrealismo*. Sembrerebbe di trovarsi apparentemente in una contraddizione: quale risveglio è possibile nel perpetuarsi del desiderio del sonno? Come la dimensione surreale riuscirà infine a penetrare la subrealtà?

Al di là di questi quesiti, cui tenteremo di abbozzare una risposta nei prossimi capitoli, sono questi anni di crescita del movimento, sempre più conosciuto su scala internazionale, in cui confluiscono importanti artisti del figurativo. Sin dagli del dadaismo il gruppo vede la presenza di Man Ray, che nei primi anni cerca di farsi strada attraverso la pittura ma che, non suscitando grandi reazioni, decide di rivolgersi quasi interamente alla fotografia.[75] Oltre ad esso si avvicineranno nel tempo diversi pittori, i quali verranno esposti in una prima grande mostra nel 1925, l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, dove espongono lo stesso Man Ray, Mirò, Picasso, Jean Arp, Ernst e altri, il cui catalogo sarà curato da Desnos e Breton.

È importante sottolineare che collaborazione e dialogo tra questi artisti non si traduce in visioni artistiche comuni. «Quello che Mirò e gli altri pittori... trovavano quando uscivano dai loro studi per sedersi intorno ad André Breton, era una dottrina sapiente, piena di grandi parole, e che li stimolava, senza influenzarli veramente nel loro lavoro di pittori».[76] Vale a dire che non ci troviamo di fronte ad una scuola, con un suo stile ben definibile, ma un gruppo di intellettuali e artisti che prendono una precisa posizione in conflitto con lo *status quo*, in particolare con un'arte che potremmo definire egemonica.[77]

74«Non credo alla possibilità di esistenza attuale di una letteratura o un'arte che esprimano le aspirazioni della classe operaia. Se rifiuto di crederci, è perché in periodo prerivoluzionario lo scrittore o l'artista, di formazione necessariamente borghese, è per definizione inetto a tradurle». BRETON, *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 90.

75 «A quel punto decisi comunque di organizzarmi da fotografo professionista, di trovarmi uno studio, e di allestirlo nel modo più funzionale. Volevo guadagnare bene, invece di restare ad aspettare una fama che non poteva arrivare». MAN RAY, *Autoritratto*, Milano, SE, 1998, p. 103.

76 RENÉ PASSERON, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Librairie Générale, 1928, p. 76, in FORTINI e BINNI, cit., p. 100.

77 «Un segno caratteristico dei movimenti storici d'avanguardia è proprio quello di non aver sviluppato alcuno stile; non esiste infatti uno stile dadaista o uno stile surrealista». BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 23.

Con le avanguardie storiche il sistema sociale artistico entra nello stadio dell'autocritica. Il dadaismo, il movimento più radicale tra le avanguardie europee, non indirizza più la sua critica alle tendenza artistiche precedenti, ma alla stessa *istituzione arte* [...]. Con il concetto di istituzione arte qui si deve intendere sia l'apparato della produzione e della distribuzione artistica, sia le concezioni dell'arte, che dominano in una data epoca e che determinano in modo essenziale la ricezione delle opere.[78]

È anche a partire da questo quadro che dobbiamo considerare opere di natura letteraria - o meglio iconoletteraria - che vedranno la luce in questi anni, come *Le paysan de Paris*, pubblicato nel 1926, e *Nadja*, del '28. Seguendo vie diverse, le due opere si aprono a contenuti non prima degni di essere trattati, e prestano la loro pagina alla fotografia, alla presenza di annunci di vetrine, di locandine teatrali o giocano con l'uso dei caratteri tipografici. Oltrepassati i vincoli che separavano le rigide separazioni degli stili (icone nelle sue varie espressioni da un lato e parola scritta dall'altro), penetra in esse il mondo del basso, dell'effimero, del temporale che si oppone all'atemporale cui mira il classico:

Decisi a fare uso [...] dell'autorità che conferisce la pratica cosciente e sistematica dell'espressione scritta o no, solidali in tutto e per tutto con André Breton e decisi a passare all'applicazione delle conclusioni che s'impongono alla lettura del SECONDO MANIFESTO DEL SURREALISMO, i sottoscritti [...] hanno deciso di dare il loro contributo a una pubblicazione periodica che, col titolo LE SURRÉALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION [...] preparerà il volgersi definitivo delle forze intellettuali attualmente vive a profitto della fatalità rivoluzionaria.[79]

Firmano il sostegno incondizionato alcuni nomi storici quali Péret, Tanguy e Aragon, alcuni importanti rientri come Tzara, e nomi nuovi che segneranno il mondo dell'arte e della poesia come Dalí e Char. Si entra in un nuovo corso, una fase forse più matura del movimento, più consapevole di sé, che non rigetta quanto ha fatto nel passato - centrali sono ancora aspetti come l'«ispirazione», la critica alla razionalità borghese e l'importanza del Meraviglioso nel Secondo Manifesto - ma cerca di trarre posizioni comuni da istanze diverse. Cessa la pubblicazione de «La Révolution Surréaliste» nel 1929 e nel luglio del 1930 appare il primo numero di questa che non a caso ribalta nelle sue stesse premesse del titolo il suo ruolo: da centralità assoluta della rivoluzione di stampo surrealista a surrealismo che si pone in subordine in vista di una rivoluzione totale che non è propria del solo surrealismo, ma che riguarda il complesso di relazioni socio-economiche.

78 Ivi, p. 28.
79 BRETON, *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 120.

CAPITOLO SECONDO

LA FIGURA E LA TEORIA. ALCUNE RICOGNIZIONI

1. BREVISSIMA STORIA MATERIALE

Nel capitolo precedente abbiamo accennato alla progressiva comparsa dell'immagini in alcuni testi surrealisti. Prima di passare alla rassegna una minima precisazione: ciò che di seguito si svilupperà, oltre a designare iconotesti, indicherà forme non propriamente iconotestuali, ma che con esse hanno parentela. Di alcune si tratterà di ecfrasi, di altre si tratterà di inserzioni di immagini. Qui è per noi di interesse mostrare le diverse compresenze e coestistenze di testi e figure, che sfuggono spesso a una definizione, soprattuto in un periodo in cui nessuna forma si è stabilizzata, e si da largo respiro al gioco delle possibilità.

Al di là di alcune sperimentazioni con i caratteri di alcuni testi automatici e non, che certamente risentono del movimento futurista e di Dada, a partire dal dicembre 1920, nella rivista «Littérature» iniziano ad apparire alcune figure, ma, lo si ribadisce, è partire da marzo 1922, con la *Nouvelle série*, che esse cominceranno ad assumere sempre più importanza.[1] Le copertine a partire dal numero 4 del settembre 1922, cambiano di numero in numero, e si mantiene stabile almeno la riproduzione di un dipinto o una fotografia. Quadri di Francis Picabia, disegni di Max Ernst, piccole miniature sulla stes-

1 Abbiamo consultato le riproduzioni anastatiche (già citate) di «Littérature», distinte in due libri a partire appunto dalla *Nouvelle série.*

sa pagina di un testo poetico, il celebre scatto *Le violon d'Ingres* di Man Ray: nel godimento artistico della rivista si integra sempre più la dimensione visiva.[2]

A partire dal primo numero de «La Révolution Surréaliste» (dicembre 1924) si compie un'altra evoluzione ancora: il numero di immagini di moltiplicano.[3] Si spinge più in là la provocazione del pubblico borghese con fotografie di nudi femminili, si lavora sul layout della pagina inserendole a seconda delle esigenze al centro, o ai lati (prima di questa rivista c'era un'unica colonna, mentre ora sono due), oppure se necessario immagini occupano pagine intere. Quadri di André Masson, Giorgio De Chirico, Pablo Picasso, Joan Mirò, ancora Ernst e Man Ray, e molti altri: un fiume di forme che si affiancano a poesie, inchieste, scritti di critica d'arte, racconti di sogni, testi automatici.[4] Ad aumentare è anche il numero delle pagine, e si moltiplicano, sul fondo delle riviste, le proposte pubblicitarie di vendite di quadri e libri, seppure diminuiscono il numero delle pubblicazioni per anno. L'ultimo numero è infatti il 12, pubblicato nel dicembre del 1929, ovvero cinque anni dopo il primo numero, all'interno del quale troviamo le *Second Manifeste*, che spiega «pourquoi la Révolution Surréalista avait cessé de paraître».

I sei numeri de «Le Surréalisme au service la Révolution» (dal luglio 1930 a maggio 1933) non cessano di incorporare immagini al loro interno, ma prediligono un layout a nostro parere più sobrio che, tranne qualche rara incursione, preferisce tenere separate le immagini e il testo.[5] All'esuberanza delle copertine delle riviste precedenti corrisponde una pagina nettamente più asciutta.[6] Iniziano però a comparire i quadri di Salvador Dalí, frammenti dei cortometraggi di Luis Buñuel, l'apparizione di Vladimir Vladimirovič Majakovskij in un film, firma alcuni articoli René Char. Ma in generale parola e immagini trovano spazi separati di espressione.

In questa frettolosa rassegna non si può poi non citare l'elegantissima «Minotaure» (rivista uscita a cadenze diverse pubblicata dal 1933 al 1939), con decisivee influenze surrealiste e rappresentazioni di opere d'arte di Picasso, Dalí, Mirò, Ernst, Matisse, ma anche di arte sacra, fotografie di viaggi etnografici, ritratti Félix Nadar, o dettagli fotografati da Brassaï. Negli articoli ritroviamo le firme di Breton, Éluard, Reverdy, ma

---

2 Rispettivamente nei numeri 6 (novembre 1922), 8 (gennaio 1923), 11-12 (numero accorpato dell'ottobre 1923), 13 (giugno 1924). L'ultimo è anche l'ultimo della rivista.

3 Sicuramente questioni di tipo materiale (maggior possibilità di risorse, forse maggior economicità della riproduzione) devono avere inciso su questa profusione sempre maggiore, ma qui non si ha avuto modo di indagare.

4 Immagini e testi di questo genere sono sparsi dovunque nei vari numeri. Noi abbiamo consultato una riproduzione anastatica. In *La Rèvolution Surréaliste. Collection complète*, Paris, Jean Michel Place, 1975.

5 L'ipotesi azzardata è che, puntando la rivista verso temi di carattere politicamente ancor più impegnati, ed essendo reso pubblico e manifesto il legame con il comunismo e i suoi organi di produzione culturale, si voglia dare alla pagina uno stile, sia concesso il termine, più serio, più impegnato.

6 Cfr. *Le Surréalisme au service de la Révolution. Collection complète*, Paris, Jean Michel Place, 1976.

anche di Jacques Lacan e Marcel Griaule. La rivista costituisce un oggetti raffinato, dove gli interessi vari, dall'arte, alla psicanalisi, agli studi sull'Africa e la sua arte, hanno come perno centrale studi sulla mitologia e il simbolo; a nostro parere però si tratta di un altro surrealismo che non è oggetto del nostro studio.

Parallelamente alle riviste, laboratori di affiancamento di figura e parola vengono man mano pubblicati nel corso degli anni Venti e Trenta, vedendo spesso la collaborazione di fotografi o pittori e poeti o scrittori. Protoimmaginetesto tra Dada e surrealismo è *Champs délicieux*, una raccolta di dodici rayografie con prefazione di Tristan Tzara, pubblicato nel 1922.[7] All'opposto stanno le illustrazioni di scritti di autori non più in vita come le acque-forti di Henri Matisse per la poesie di Mallarmé (1932), o quelle di Dalí che illustrano *Le Chants de Maldoror* di Lautréamont (1934), entrambi su richiesta di Alberto Skira, lo stesso editore di «Minotaure». Tra questi due poli - scritto apposto ad una raccolta e immagini apposte agli scritti - abbiamo altri esperimenti che a gradazioni differenti fanno collaborare lettura e visione; ne ricordiamo qui solo alcuni, tralasciando *Le Paysan de Paris* e *Nadja*, di cui si parlerà più avanti. Vale la pena di citare un libro altamente provocatorio ad opera di Man Ray, Aragon e Péret. Si tratta di un calendario (*1929* il titolo dell'opera e l'anno di pubblicazione) in cui alle poesie dei due scrittori si alternano alcune foto di rapporti sessuali.[8]

Anche se non si può considerare a tutti gli effetti surrealista, poiché forse colui che ha scritto è appartenente più alla generazione precedente, il *photobook Banalité*, con i testi di Léon-Paul Fargue e le fotografie di Roger Parry viene da Martin Parr e Gerry Badger considerato a pieno titolo un componimento surrealista.[9] Pubblicato inizialmente nel 1928 privo di fotografie, Fargue chiederà a Parry di scattarne qualcuna da inserire tra i versi e le prose di cui si compone il testo.[10] Ad amplificare il senso dell'aggettivo surrealista è una fotografia dai contorni sinistri: ombre, corridoi di case deserte, uso di alcuni negativi stampati dai risvolti enigmatici.

Solo negli però gli anni Trenta si assiste ad una moltiplicazione di queste sperimentazioni tra i surrealisti. Nel triennio che va dal 1935 al 1937 vengono pubblicati tre *photobooks*. Del 1937 *Le cœur de pic*, una raccolta di 33 poesie scritte da Lise Deharme, con fotografie di un'altra donna, Claude Cahun, conosciuta anche per i suoi fotomontaggi.[11] Parr e Badger definiscono la raccolta uno dei migliori fototesti surrealisti, poiché l'immagine e la parola si articolano talvolta in armonia, talvolta in opposizione,

---

7 MARTIN PARR e GERRY BADGER, *The photbook: a History. Volume I*, New York, Phaidon, 2004, p. 87.

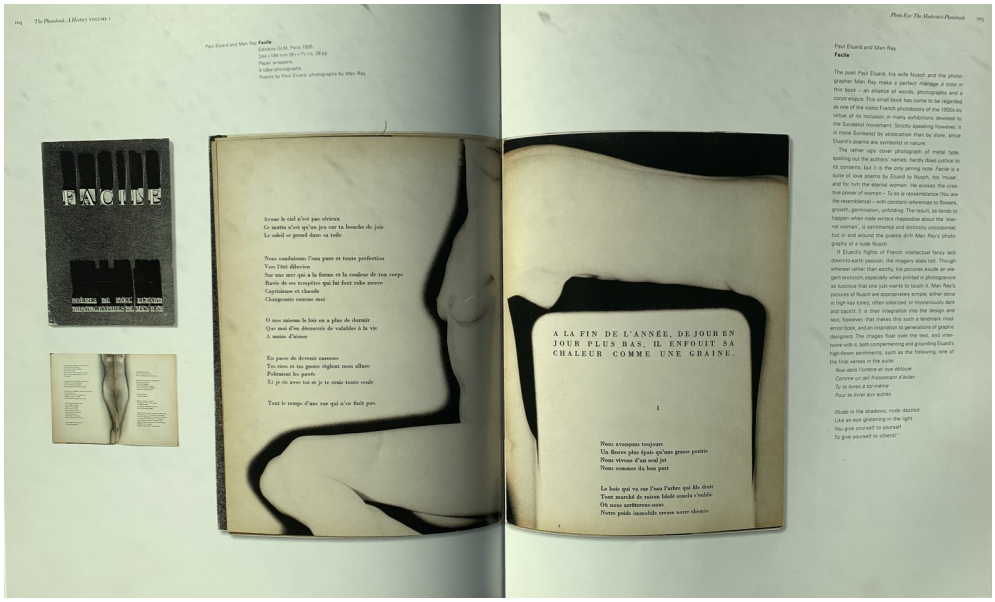
8 LOUIS ARAGON, BENJAMIN PÉRET e MAN RAY, *1929*, Bruxelles, Editions de la revue Variété, 1929.

9 PARR e BADGER, cit., p. 101.

10 Il libro verrà ripubblicato nel 1930 per Gallimard (Paris).

11 LISE DEHARME, *Le cœur de pic*, Paris, José Corti, 1937.

ma sempre mantenendo una stretta relazione.[12] Dello stesso anno una delle sperimentazioni più avanzate in questo campo è *La Photographie n'est pas l'art*,[13] una raccolta di dodici tavole di Man Ray precedute da una serie di testi (che potremmo dire automatici) bretoniani. Oltre all'oscurità di questi ultimi, ogni fotografia è accompagnata da titoli duchampiani: ironici, arguti e fulminanti.[14] Ma a nostro avviso l'esperienza più interessante, sicuramente dalla prospettiva del godimento lirico-visivo dell'opera, resta quello di *Facile*, con testi di Éluard e fotografie ancora dell'artista statunitense.[15] Il corpo della donna, la moglie del poeta Nutsch Éluard, si apre sulla pagina verso i testi d'amore a lei rivolti con rara armonia, con una nudità mai volgare, sempre preziosa.



Paul Éluard e Man Ray, *Facile*, in Parr e Badge, *The photobook: a History*, cit., pp. 104-105.

Non è purtroppo la sede di analizzare nel dettaglio le singole opere studiando le strategie di dialogo tra figura e verbo. La rassegna mostra soltanto il fermento di più di un decennio di esperimenti compiuti a quattro, sei opiù mani che associano differenti dimensioni estetiche in unico oggetto. Si parte dalla realtà dei giornali e delle riviste per spingere più in là l'orizzonte delle possibilità espressive, offrendo percorsi diversi di lettura ed esperienze artistiche certamente differenti, in cui al verbocentrismo legato a testi poetici o in prosa si affinaca l'importanza dell'immagine.

12 PARR e BADGER, *The photobook*, cit., p. 108.
13 MAN RAY, *La photografie n'est pas l'art*, Paris GLM, 1937.
14 *Ibidem*.
15 PAUL ÉLUARD e MAN RAY, *Facile*, Paris, GLM, 1935.

Prima di passare ad introdurre i due testi materia del nostro approfondimento, intendiamo fissare, seppure brevemente, alcune inquadrature teoriche che ci aiuteranno meglio ad affrontare il nostro percorso, evidenziando alcuni nodi critici che qui saranno offerti solo in veste di spunti.

2. L'IMMAGINE SURREALISTA: QUESTIONI CRITICHE

All'inizio volevo raccontarti un sogno: ora ci riuscirei

ancora meno, ma tu stesso ne hai visto l'essenza.

WALTER BENJAMIN, *Dialogo sulla fantasia*

L'immagine surrealista piove dai cieli del Meraviglioso. Essa irrompendo crea una frattura nella struttura razionalistica. Per quanto ricercata, essa è sempre, come l'oggetto, una *image trouvée*. «Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui "s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés"».[16] Il suo scarto, la sua alterità assoluta dimostrano che le antiche forme del pensiero non reggono più. Il Paesano quando cammina per il *passage* si trova di fronte a immagini *inexplicables*, poiché per comprenderle, o perlomeno captarle, è necessario abbandonare le categorie razionalistiche. «Tout relève de l'imagination e de l'imagination tout révèle».[17] Non si tratta qui della facoltà umana a cui siamo abituati, ma propriamente dalla possibilità che scaturisce dalla «provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers».[18] Si ha quindi con l'immagine un rapporto di doppia natura: essa balza sull'osservatore come una tigre, ma è l'osservatore che si mette armato sulle sue tracce. Da questa tensione scaturisce l'immaginazione, ovvero apertura al Surreale.

La caccia ha però come regola l'attesa. La ricerca ha più i caratteri dell'*opérateur* nell'ultima pagina *Nadja*:[19] aspettare in silenzio un segnale. Esso è un cacciatore urbano. «Il *flâneur* dev'essere, secondo la mitologia quotidiana di Breton, uno che sa stare in ascolto, che spia l'avvenimento. Deve farsi *guetteur*, colmare lo iato con la tensione del-

16 ANDRÉ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969, p. 50. Ad essere citato tra virgolette, come indica in nota lo stesso autore, è Baudelaire.

17 LOUIS ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, pp. 78-79.

18 Ivi, p. 80.

19 ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 190.

la sua attesa».[20] Nel momento in cui irrompe, la potenza dell'onda dell'immagine sfonda le barriere del soggetto.

Rien ne me sert plus alors de ce langage, de ces connaissances, de cette éducation même par lesquels on m'apprit à m'exercer au cœur du monde. Mirage ou miroir, un grand enchantement luit dans cette ombre et s'appuie au chambranle des ravages dans la pose classique de la mort qui vient de laisser tomber son suaire. O mon image d'os, me voici: que tout se décompose enfin dans le palais des illusions et du silence.[21]

Si confrontino queste parole con alcune riflessioni di Maurice Blanchtot:

L'immagine domanda la neutralità e la cancellazione del mondo, vuole che tutto rientri nel fondo indifferente in cui niente si afferma, tende all'intimità di ciò che sussiste [...]. Così l'immagine svolge una delle sue funzioni che è quella di placare, di umanizzare l'informe nulla [...]. Essa lo ripulisce, l'appropria, lo rende piacevole e puro e ci permette di credere, nel profondo di un sogno felice che l'arte troppo spesso autorizza, che in disparte dal reale e immediatamente dietro ad esso noi troviamo, quale una pura felicità e una superba soddisfazione, l'eternità trasparente dell'irreale.[22]

Ciò che all'immagine si accompagna è una promessa di felicità; è il raggio de *Le soleil* baudelariano:

C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles

Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,

Et commande aux moissons de croître et de mûrir

Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir!

L'irradiarsi di una luce inaspettata conferisce una nuova vitalità alle cose, indica un nuovo cammino. Tra i versi di Baudelaire e la visione di Aragon c'è però una differenza fondamentale. Se nel primo si intuisce che il raggio proviene dal soggetto stesso, dalla

20 GABELLONE, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 53.

21 ARAGON, *Le Paysan*, p. 129.

22 MAURICE BLANCHOT, *L' espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, tr. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 222.

sua sensibilità, nel secondo il lampo proviene dall'oggetto stesso. Leggiamo gli ultimi versi della poesia di Baudelaire:

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,

Il ennoblit le sort des choses les plus viles,

Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,

Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.

Il sole viene paragonato al poeta. Ciò significa che il potere nobilitante deriva da un'azione di un soggetto sull'oggetto, del poeta sull'oggetto. Essa dipenderebbe da una facoltà che sole e poeta esercitano: hanno la capacità di far brillare. C'è una forte responsabilità di chi compie l'azione: sono la parola e il raggio a riversarsi sulle cose, non le cose ad emanare luce propria. Il poeta surrealista è invece colui che esplora e scopre le fonti luminose.

Il y avait des objets usuels qui, à n'en pas douter, participaient pour moi du mystère, me plongeaient dans le mystère. [...] Un objet se transfigurait à mes yeux, il ne prenait point l'allure allégorique, ni le caractère du symbole; il manifestait moins une idée qu'il n'était cette idée meme.[23]

Si vede allora come la scoperta ha carattere di *révélation*. Non più voce che investe, ma inciampo. Se Baudelaire inciampa su un *vers rêvés*, su parole che pur inaspettate e profonde sono sue, il surrealista inciampa sull'oggetto, e ciò che ne afferra è l'immagine. L'inciampo presuppone una sorpresa, un cogliere l'oggetto così com'è, senza inserirlo, perlomeno dell'immediato, nelle reti di significato a cui, secondo un pensiero razionalista, apparterrebbe.

Nell'immagine, l'oggetto tocca di nuovo qualche cosa che aveva padroneggiato per essere oggetto, e contro cui si era edificato e definito; ma ora che il suo valore, il suo significato, è sospeso, ora che il mondo lo abbandona all'oziosità e lo mette da parte, la verità in esso regredisce, l'elementare lo rivendica, in un impoverimento e arrichimento che lo consacrano come immagine.[24]

23 ARAGON, *Le Paysan*, cit., p. 138-139.
24 BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 223.

Ciò che noi intendiamo da questo passaggio di Blanchot è che nella folgorazione dell'immagine l'oggetto sfuma, si dissipa, si perde nel vuoto. La totalità di esso è perduta e ciò che ne resta è il riflesso. «Tuttavia: il riflesso non sembra più spirituale dell'oggetto reale? Non è di questo oggetto l'espressione ideale, la presenza liberata dell'esistenza, la forma senza materia?».[25] Rispetto questa domanda, cruciale per comprendere il rapporto con l'immagine, due attori del surrealismo quali Breton e Aragon si porrebbero diversamente. In Breton osserviamo, nel rapporto con l'immagine, un'antitesi dialettica di apertura all'alterità, alla quale segue un ritorno immediato sul soggetto. Breton, incappato nell'oggetto, si chiederà «Perché proprio a me?», più che interrogarsi sull'oggetto stesso. «En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l'esprit la recontre de certaines dispositions de choses m'appaissent les disposition d'un esprit à l'egard de certaines choses».[26] Egli medita sulle parole che l'oggetto, che parla un linguaggio oscuro, comunica a lui: «L'immagine ci parla, e sembra che ci parli intimamente di noi».[27] A questo volge l'interesse del André, protagonista di *Nadja*. Ma l'immagine non dice soltanto questo:

> Ma intimamente è dire troppo poco; intimamente designa allora quel livello in cui l'intimità della persona si rompe, e in questo movimento, indica la prossimità minacciosa di un fuori vago e vuoto che è il fondo sul quale essa continua ad affermare le cose nella loro sparizione. Così essa ci parla, a proposito di ogni cosa, di meno della cosa, ma di noi, e a proposito di noi, di meno di noi, di quel meno di niente che resta quando non vi è nulla.[28]

È tutto verso questo fondo che spericolato si lancia il Paesano; egli sta con un piede verso il precipizio, non lo teme, intuisce il nulla che vi è dentro ma non lo evita.

> Qui est-là? qui m'appelle? Chérie. Je ne me révolte pas, l'accours. Voici mes lèvres. Alors se dérobe. Et puis après. Moi naturellement, pas difficile. Damnè, damnè, Que je m'écroule, bats mois, effondre moi. Je suis ta créature, ta victoire, bien mieux ma défaite. Voilà qui est fini.[29]

C'è una pericolosa prossimità con la morte, una fine desiderata e terribilmente vicina. Siamo ai confini della realtà, dopo la quale si apre un abisso. Abisso che però si richiude in un istante. «La cosa era là, l'afferravamo nel movimento vivo di una azione compren-

25 Ivi, p. 224.
26 BRETON, *Nadja*, cit., p. 16.
27 BLANCHOT, *Lo spazio letteario*, p. 222.
28 *Ibidem*.
29 *Le Paysan*, cit., p. 212.

siva, - e, divenuta immagine, istantaneamente eccola divenuta inafferrabile, l'inattuale, l'impassibile».[30] Da rivelazione diviene pietra, muta in Sfinge. Essa non può che essere continuamente interrogata. «Sans doute l'image n'est-elle pas le concret, mais la conscience possible, la plus grande conscience possible du concret».[31] Semplificando di molto, potremmo dire, pur condividendo un'idea di fenomenologia nel contatto con l'Altro, Breton si interessa del soggetto, mentre Aragon volge l'interesse all'oggetto, al «concreto».

Ci si potrebbe chiedere qual è l'uso che si fa in questo contesto dell'immagine, se di uso si può parlare, e come essa viene rappresentata. È importante distinguere l'immagine che balena nell'istante a chi ne fa esperienza, personaggio o autore che sia, e la sua rappresentazione, che è sempre un momento secondo. Se nel poeta romantico quest'ultima viene dall'ispirazione che, pur scaturendo dalla scintilla proveniente dal contatto con l'oggetto, viene attraverso una voce che è interiore, il poeta surrealista deve dar conto del fatto, del «dehors de l'œuvre»,[32] come se dovesse far parlare le cose e l'esperienza stessa delle cose. Per trasmetterla deve però necessariamente passare dal linguaggio. «Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste».[33] Fare un uso surrealista potrebbe permettere una via di fuga alla trappola stessa insita nel linguaggio, ovvero quella che ogni segno appartiene ad una catena di segni che lo intrappolano e lo significano, riconducendolo inevitabilmente ad un sistema di pensiero che si sta cercando di fuggire. Di qui il testo automatico, e la speranza di «far parlare l'Altro». Ma Gabellone vede in questo un'illusione: «Questi modi di registrazione o d'iscrizione sono [...] pratiche oggettivanti, nel senso che pretendono di smascherare il linguaggio-testo-mondo dell'*altro* in quanto tale, cioè come alterità pura; benché sia facile dimostrare come il punto di partenza sia soggetto alle più pesanti ipoteche soggettivistiche».[34] Nonostante ciò, questa sembra l'unica via per inseguire l'oggetto.

> Certo, noi possiamo sempre riafferrare l'immagine e far sì che essa serva alla verità del mondo; ma è che noi rovesciamo il rapporto che le è proprio: l'immagine diviene, in questo caso, la seguace dell'oggetto, ciò che viene dopo di esso, ciò che ne resta e ci permette di disporne ancora quando non ne resta niente, grande risorsa, poter fecondo e ragionevole. La vita pratica e l'adempimento dei veri compiti esigono questo rovesciamento.[35]

Gran parte degli sforzi dell'opera surrealista si concentrano su questo punto. Scoperta la potenza dell'immagine, essa viene messa al guinzaglio per fiutare l'Oggetto, che sembra

30 BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 223.
31 *Le paysan*, cit., p. 246.
32 *Nadja*, cit., p. 12.
33 *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 46.
34 GABELLONE, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 49.
35 BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 228.

ormai, nella coscienza moderna, quasi perduto per sempre. Vediamo in questa posizione una estrema vicinanza con l'«immagine dialettica» beniamiana:

L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'ora della sua conoscibilità. La salvezza, che in questo modo - e solo in questo modo - è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è irrimediabilmente perduto.[36]

In termini surrealisti siamo di fronte ad una rivelazione minacciata alla sua nascita, ma ancora una volta unica speranza del conoscere. Ciò che si ha sono a disposizione pochi momenti di «illuminazione profana»[37] e questi devono essere in qualche modo comunicati. La parola del Meraviglioso esige che i suoi profeti la rivelino. Si attua un conflitto insanabile tra le necessità del dire e l'impossibilità del farlo. *La maison de verre*[38] in cui Breton e Aragon vivono è assediata dalla parola, armata di rete e pronta a catturarli. Si intravede però forse una via di fuga. Se l'immagine parlata, la metafora poetica, il verso automatico sono tutti ospiti anch'essi in pericolo, la figura è forse conoscitrice del passaggio segreto. Essa ha le fattezze dell'icona, della fotografia. Attraverso di queste ci troviamo di fronte ad una torsione del senso, linguisticamente inteso, un cortocircuito che fa saltare i meccanismi della comprensione. «L'immagine fotografica ha quindi sempre un senso anche e forse soprattutto in assenza di un soggetto cosciente. Il che equivale a dire che non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui».[39] Il mezzo fotografico - e a nostro giudizio anche l'icona aragoniana - allargano l'orizzonte del senso, lo espandono al di là dei confini che solitamente lo definiscono come tale, offrono nuove possibilità alla *connaissance dans le concret*.[40]

Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui «si allunga il passo». La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale.[41]

---

36 BENJAMIN, *Aura e choc*, cit., p. 418. Si tratta di un frammento de *I «passages» di Parigi*, il grande e incompiuto progetto.

37 Ivi, p. 322. Ci si riferisce ad alcuni slanci del movimento in un saggio intitolato appunto *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*.

38 *Nadja*, cit., p. 18.

39 VACCARI, *Fotografia e inconscio ottico*, cit., p.11.

40 *Le Paysan*, cit., p 247.

41 BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc*, cit., p. 230.

Nell'iconotesto si rivela un'ulteriore possibilità di torsione che entra in gioco nel momento in cui parola e immagine entrano in frizione. Al surrealismo pare di trovare un buco nelle maglie strette della catena significante. Si territorializza uno spazio con pochissime bandiere, lì dove immagine e parola si incontrano. Le illusioni ottiche, le rayografie, il *ready made*, i mondi dell'onirico di Dalí e Tanguy, i *collages* di Ernst picconano le rigide strutture dello sguardo; i testi automatici, il racconto dei sogni, le ipnosi, i cadaveri squisiti ed altri giochi assaltano le barricate della lingua. Insieme combattono per una guerra, non solo contro la dimensione percettivo-sensoriale, ma contro l'intero apparato della coscienza.

> Il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l'immagine, l'immagine e il suono erano ingranati l'uno nell'altra con tale automatica esattezza e in modo così felice che non restava più alcune fessura dove infilare il gettone «senso». Immagine e linguaggio hanno la precedenza. [...] Conquistare le forze dell'ebrezza per la rivoluzione: intorno a questo motivo ruota il Surrealismo in tutti i suoi libri e le sue iniziative. [42]

La rivoluzione assalta il quotidiano: il surrealismo urla a gran voce che esso non è un granché nei confronti di quello che potremmo conoscere. La nostra coscienza mutilata non ne rivela che la polvere. In esso è presente la potenza del mito, lo straordinario nel banale, il tuono nella notte nuvolosa.[43] Ma se già si è prospettato che il fuggire dalla prigione del linguaggio può essere illusione, si potrebbe forse dirlo anche dell'immagine surrealista. Due le accuse principali che sono state mosse contro di essa. Una viene da Benjamin stesso che, inizialmente entusiasta per il potenziale che le intuizioni surrealiste potevano avere nel cambiare il corso della storia, vede l'affievolirsi di quella potenza originaria, e assestarsi le posizioni dei surrealisti in un atteggiamento «contemplativo», senza «venire a contatto con le masse proletarie».[44] Nel loro sedersi a meditare per cercare nuove vie di conoscenza del mondo hanno scoperto che la nostra coscienza è fondamentalmente addormentata, e non riesce a comprendersi in uno spazio di sogno. La

---

42 BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit. pp. 321-330.

43 Ecco ad esempio alcune annotazioni su *Nadja*: «La scommessa del libro [*Nadja*] è che la quotidianità più povera d'interferenze romanzesche o di virtualità fabulatore sia un campo sufficientemente ricco da giustificare a priori il gesto euristico di una *quête* del surreale: di un surreale, a questo punto, non disgiunto dal reale, ma appartenente ad esso, iscritto nella sua materialità e nelle pieghe delle sua superficie». GABELLONE, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 51.

44 BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit., p. 330. Cfr. con le ancor più dure parole di Bataille, *La "vecchia talpa" e il prefisso su nelle parole* superuomo *e* surrealista, cit., p. 139: «L'idealismo rivoluzionario tende a fare della rivoluzione un'aquila al di sopra delle aquile, una *superaquila* che abbatte gli imperialismi autoritari, un'idea radiosa come un adolescente che si impadronisce eloquentemente del poter a beneficio di un'ispirazione utopistica. Questa deviazione conduce naturalmente all'insuccesso della rivoluzione e alla soddisfazione del bisogno eminente di idealismo con l'aiuto di un fascismo militare».

realtà che vive è un sogno. La sua coscienza è in balia dei *tyrans transitoires*,[45] il Paesano l'aveva intuito, e forse anche altri surrealisti. Scoprendo la realtà del sogno essi hanno scoperto di vivere nella storia nient'altro che in un sogno.

> La storia del sogno è ancora da scrivere: aprire una prospettiva su di essa vorrebbe dire sferrare un colpo decisivo, attraverso l'illuminazione storica, al pregiudizio di confusione con la natura. Il sognare partecipa della storia. Una statistica del sogno s'inoltrerebbe, al di là dell'amenità del paesaggio aneddotico, nell'aridità di un campo di battaglia. Sogni hanno comandato guerre e guerre hanno determinato, nei tempi più remoti, la ragione o il torto, ovvero i limiti dei sogni.[46]

Ma questa illuminazione, storica o profana che sia, non ha condotto all'azione. Nella contemplazione essi si sono addormentati nuovamente, in balia di un sogno nuovo, esotico, che profuma di libertà. Non avendo però agito, i cieli del Meraviglioso si sono chiusi. Essi allora sono rimasti fermi in attesa di una riapertura che non è più avvenuta.

La seconda importante critica che viene sollevata è rivolta alla fotografia e alle possibilità di rivoluzione dello sguardo alle quali si è fatto cenno. Sulla fotografia i surrealisti condividerebbero alcune considerazioni di Roland Barthes: «Essa è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta e come ottusa, il *Tale* (la tale foto, e non la Foto), in breve la *Tyche*, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile».[47] Più che il Verbo, la fotografia potrebbe ad esempio esprimere meglio un luogo, un oggetto, spogliandolo dei suoi nessi con il resto. Breton intende eliminare così eliminare le descrizioni, e al contempo offrire figura sopra le quali far meditare il lettore, giocando con la sua percezione. Per la Sontag però la fotografia che si utilizza non serve a rivelare la surrealtà. «Il surrealismo è al centro della disciplina fotografica: nella creazione stessa di un mondo duplicato, di una realtà di secondo grado, più limitata ma più drammatica di quella percepita con la visione naturale».[48] Nella sua interpretazione vengono completamente ribaltate le categorie che il movimento affermava. In primo luogo: non più opposizione al naturalismo di radice ottocentesca, ma suo conturbante proseguimento; secondo: non più una realtà più ampia, la surrealtà che contiene la sub-realtà, ma un duplicato della seconda. Ancora: «La visione della realtà come trofeo esotico, che il diligente cacciatore armato di macchina fotografica deve braccare e catturare, ha permeato la fotografia sin dai suoi albori e segna la confluenza tra la controcultura surreali-

---

45 *Le Paysan*, cit., p. 139.

46 BENJAMIN, *Kitsch onirico*, in *Aura e choc*, cit., p. 317.

47 ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, trad. it. in *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 6.

48 SUSAN SONTAG, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, tr. it. *Sulla fotografia*, 1992 (1978), Torino, Einaudi, p. 46

sta e l'avventurismo sociale della classe media».[49] Nemmeno più l'opposizione con la borghesia, così come l'oggetto non è realtà rivelata ma esotismo.

Sembra che pure l'arma della fotografia si rivolti contro i surrealisti. «Anche la fotografia partecipa al processo di addomesticamento del tempo e dello spazio, alla loro trasformazione in modo da limitare, per quanto possibile, le sorprese; è in prima fila nel processo di catalogazione del reale che costituisce un aspetto di quel *processo di normalizzazione e di controllo* che è in atto a tutti i livelli».[50] Ciò che non il surrealismo non avrebbe tenuto in conto è la dimensione del tempo: la ferita da esso prodotta si sarebbe riassorbita, e la meraviglia sarebbe diventata feticcio.

> La strategia surrealista, che prometteva una nuova ed eccitante posizione di forza per una critica radicale della cultura moderna, si è trasformata in una facile ironia che democratizza tutte le testimonianze [...]. Il surrealismo può dare soltanto un giudizio reazionario; può soltanto fare della storia un'accumulazione di stranezze, una barzelletta, un viaggio verso la morte.[51]

In sostanza «trasformano la storia in spettacolo»;[52] insomma essi sarebbero complici di quella *Società dello spettacolo* che Guy Debord avrebbe teorizzato.

Non c'è purtroppo spazio di approfondire tali posizioni, che riflettono soprattutto sul rapporto del surrealismo con la sua storia a venire, su cui anche Franco Fortini ha scritto pagine importanti, ma si riteneva giusto far intravedere un'ampia panoramica critica del dibattito sul surrealismo.[53]

Ad ogni modo, offerta una lente teorica con la quale osservare da vicino l'immagine surrealista, passeremo ad introdurre le due opere con delle considerazioni che toccano entrambi, per poi fare prendere all'analisi strade separate sostanziate in due capitoli a sé.

---

49 Ivi, p. 48.

50 VACCARI, *Fotografia e potere*, in *Fotografia e inconscio fotografico*, cit., p. 37. Ci pare che simili considerazioni possano essere estese al di là della fotografia, considerando soltanto che questa, nella sua pervasività e nella sua efficacia referenziale, ha incontrastabilmente più potenze di altre figure o icone.

51 SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 67.

52 Ivi, p. 96.

53 Per approfondire: GUY DEBORD, *La societé du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, tr. it. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini+Castoldi, 2017, pp. 190; FRANCO FORTINI, saggio che precede l'antologia *Il movimento surrealista*, cit.; IDEM, le brevi note contenute in *Un decennio di Postmoderno*, in *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti 1990, pp. 83-87; IDEM due saggi contenuti in *Verifica dei poteri* (1965), Milano, il Saggiatore, 2017: *Due avanguardie* e *Avanguardia e mediazione*.

3. NADJA E IL PAESANO. ASSONANZE

Métaphisique de lieux, c'est vous qui bercez

les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves

LOUIS ARAGON, *Le paysan de Paris*

La scelta di analizzare queste due opere è dovuta per un verso al tentativo di approfondire il surrealismo attraverso due dei suoi più grandi esponenti a livello letterario, ispiratori teorici e pratici del movimento, dall'altro di analizzare due diversi modi dell'iconotestualità: l'opera di Aragon è priva di fotografia, ma, potremmo dire, riporta riproduzioni anastatiche di testi scritti che trova per le vie di Parigi, come targhe di indirizzi, insegne dei negozi, comunicazioni scritte dei negozianti, uso vario dei caratteri - ed infatti sarebbe più appropriato riferirsi ad un iconismo della parola; *Nadja* integra nel testo diverse forme iconiche che vanno dalla fotografia di un volto, a quella di un dettaglio, di una via, di una locandina teatrale o di lettere scritte. *Le Paysan de Paris* presenta forse una forma meno elaborata di retorica iconotestuale, poiché, non ricorrendo al mezzo fotografico, le possibilità di espressione delle immagini sono ridotte (ma non per questo non interessanti); inoltre, ciò che di iconico entra a far parte del testo è sostanzialmente verbocentrico: le immagini puntano direttamente alla parola. Il congegno bretoniano è in questo più raffinato, dispone di più mezzi ed esibisce maggiormente le potenzialità espressive dell'immagine, per far sorgere effetti di lettura fototestuale più complessi.

Oltre questi aspetti ci sono evidenti comunanze. Innanzitutto Parigi: la città non è mai soltanto sfondo della vicenda, ma protagonista assoluta. Se in *Nadja* è «spazio privilegiato, luogo geometrico delle coincidenze pietrificanti»[54] capace di aprire all'incontro straordinario con la donna, in Aragon gli incontri si moltiplicano, con umani e non umani, con oggetti in vetrina e barbieri, con prostitute e articoli di giornale. I palazzi, le vie, i *passages*, i parchi e le piazze nel loro chiudersi tra le mura sono, in entrambi i casi, spazi aperti alle dimensioni dell'ignoto, luoghi del «mito moderno» direbbe Aragon. Ciò che qui si intende dimostrare è che l'uso di una retorica iconotestuale nelle due opere tenta, tra l'altro, sia di ricongiungere il piano della realtà con il piano di una letteratura per puntare insieme alla surrealtà, ad una dimostrazione quasi empirica del meraviglioso, sia di congiungere, si badi bene solo dal punto di vista visivo, il basso quotidiano con l'«attitudine icariana»,[55] attraverso l'oltrepassamento della separazione tra im-

54 LINO GABELLONE, *Il demone dell'analogia*, in ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Torino, Einaudi, 1972, p. 148.

55 La definizione è data con segno negativo da Bataille nel saggio *La "vecchia talpa" e il prefisso su nelle parole* superuomo *e* surrealista, in GEORGES BATAILLE, *Critica dell'occhio*, Rimini, Guaraldi,

magine e parola, dando dignità artistica sia alla fotografia sia all'effimero della locandina.

Sottolineiamo peraltro due aspetti fondamentali di vicinanza dei due immaginetesto: autobiografismo e cronotopo dell'incontro. Il primo è fondamentale per dimostrare l'esistenza della surrealtà. Con l'autobiografia si costituisce un patto con il lettore in cui l'io *agens*, coincidente con l'io autore, vuole rivelare la verità di fatti non spiegabili con la ragione e rimandabili quindi alla necessità di una comprensione di ordine superiore. Per fare ciò ha bisogno di sincerarsi della fiducia del lettore, il quale deve pensare che si tratti dello stesso autore a parlare.[56] «Perchè ci sia autobiografia (e più generalmente letteratura intima), bisogna che ci sia identità fra l'*autore*, il *narratore* e il *personaggio*».[57] D'altro canto però questa coincidenza è sempre suggerita, ma mai palesemente dichiarata: dichiararlo sarebbe arrendersi ad una pretesa nominalistica di verità concepita secondo la razionalità illuministica.[58] Nel testo di Aragon ad esempio il protagonista è *le paysan*, il cui nome viene svelato solo avanti nel libro. Dobbiamo arrivare infatti fino a metà de *Le Passage de l'Opéra* per vedere «LOUIS!» - stampato a grandi caratteri e in maiuscolo - che viene chiamato da «*le désire de voir mon prénom, si peu employé dans mon entourage, imprimé en capitales de quelque importance*».[59] Successivamente alcuni *notables du passage* si riuniscono per discutere tra l'altre cose de *«le numéros 16 e 17 de la* Revue Européenne», dove, si dice in nota, «Le Paysan de Paris *parassait en feuilleton*».[60] E si disseminano le spie del testo che ci dicono di un personaggio che scrive - criticando talvolta i propri lettori da autore - e agisce, i cui amici e compagni d'avventura sono Breton e Marcel Noll, o il cui direttore della rivista sulla quale è pubblicata l'opera a puntate è Philippe Soupault, tutti referenti extratestuali reali, senza mai una tangibile dichiarazione di autobiografia. Alla domanda «Chi è *io*?»[61] il lettore è sempre più indotto a pensare che sia l'autore stesso, ma la nube di finzione che avvolge l'opera dev'essere mantenuta in vita - pena l'ingabbiare la scrittura nella rigida struttura autobiografica legata al dato e al fatto - per spezzare attraverso la letteratura i confini di una realtà che è sentita come mutilata. «*Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît*

1972, p. 146.

56 «La pratica delle foto-autobiografie, attiva dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, manifesta sicuramente un'esigenza di verità, grazie alla supposizione secondo la quale i fototesti sono documentali o attingono alla dimensione memoriale». ROBERTA RICOGLITORE, *La verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Ricoglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 50.

57 PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 13.

58 Una simile pretesa inoltre non rientrerebbe nemmeno nei criteri del genere autobiografico: «Non esiste dunque un soggetto presupposto che deve affermare una verità su di sé e deve renderla retoricamente credibile o al contrario una verità a cui il soggetto deve conformarsi, ma un regime di verità che si costruisce insieme alla questione della soggettività e dell'ermeneutica del sé». RICOGLITORE, *La verità dell'io nei fototesti autobiografici*, cit., p. 53.

59 LOUIS ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

60 *Ivi*, p. 103.

61 LEJEUNE, cit., p. 18.

dans le réel»:[62] giocare con il confine tra il genere autobiografico e quello romanzesco ha da un punto di vista retorico questa funzione.

Ancora più insiste su questa ambiguità Breton, fin dalla celebre domanda «*Qui suis je?*»,[63] in apertura dell'opera, interrogativo continuamente posto nell'incontro e nell'esperienza con Nadja, situati in un tempo - l'anno del primo incontro si dà al 1927 e tutte le altre date sono spesso riportate - e in luogo - la più volte fotografata Parigi -[64] ben precisi, e anche gli amici sono personaggi precisi - alcuni di essi anche fotografati - quali Benjamin Perét, Robert Desnos, Paul Eluard ed altri. Troveremo addirittura una fotografia dell'autore stesso verso la fine del libro (di cui si parlerà dopo). Ancora qui non c'è dichiarazione di autobiografia; tutti gli indizi riconducono il lettore ad identificare autore, narratore e personaggio. A voler essere cauti si potrebbe prendere la definizone di «romanzo autobiografico» di Lejeune, ma è proprio la forzatura dei confini tra i generi necessaria a trattare la materia del meraviglioso.[65]

Il «motivo dell'incontro» bachtiniano segue una via parallela.[66] Tenendo fermo alle necessità quasi scientifiche di dimostrazione della surrealtà e le conseguenze sul piano retorico-letterario (autobiografia e immagini su tutto), esso estrae dalla continuità di un tempo concepito secondo una linearità razionale, l'evento saliente, ciò che è degno di essere raccontato, dove il banale ordinario può essere messo da parte a favore del *merveilleux quotidien*, poiché a questo si deve porre attenzione per potere scoprire il segreto della surrealtà. Ed essa si svela negli inciampi del tempo, nel punto separato, nella zona di faglia:

Tutti i momenti dell'infinito tempo d'avventura sono regolati da un'unica forza: il *caso*. Tutto questo tempo, infatti, è composto di simultaneità fortuite e di asincronie fortuite. L'avventuroso «*tempo del caso*» è uno specifico *tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana*; interferenza del destino (*tuche*), degli dèi, dei demoni, dei maghi […]. I momenti del tempo

62 ARAGON, *Le Paysan de Paris*, cit., p. 250.

63 ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9.

64 «Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927 toujours le même décidément, le Manoir d'Ango où l'on m'a offert de me tenire, quand je voudrais ne pas être dérangé». BRETON, *Nadja*, cit., p. 24.

65 «Questi testi entrebbero nella categoria del «romanzo autobiografico»: chiamerà così tutti i testi di finzione nei quali il lettore può sospettare, dalle rassomiglianze che crede di scoprire, che ci sia identità fra autore e *personaggio*, mentre proprio l'autore ha scelto di negare questa identità, o almeno di non affermarla». LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., p. 25.

66 Così come viene definito nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, in MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, ed in particolare nel capitolo *Il romanzo* greco, pp. 233-258 (nella cit. seguente a p. 244): «In ogni in incontro [...], la determinazione temporale [...] è inseparabile dalla determinazione spaziale [...]. L'indissolubile unità (ma senza fusione) delle determinazioni spazili e temporali porta nel cronotopo dell'incontro un carattere elementarmente netto, formale, quasi matematico».

d'avventura si trovano nei punti di rottura del corso normale degli eventi, della serie normale, vitale, causale o finalistica, nei punti in cui questa serie si interrompe e dà luogo all'irruzione di forze non umane: il destino, gli dèi, i ribaldi. […]. Agli uomini in questo tempo ogni cosa non fa che accadere […]; l'uomo puramente d'avventura è l'uomo del caso; come uomo, al quale qualche cosa è accaduto, egli entra nel tempo d'avventura. Ma l'iniziativa in questo tempo non appartiene agli uomini.[67]

Si confronti questo con un passo di *Nadja*:

Je n'ai dessein de realter, en marge du récite que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'iée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprocchements soudains, des pétrifiantes coïncidences [...]. Qu'on attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'à été donné d'eprouver dans ce domain. Je me bornerai ici à me sans effort de ce qui, ne répondant à aucune demarche de ma part, m'est quelquefois advenu.[68]

E seppure non è ancora il tempo di teorizzare a chiare lettere il *caso oggettivo*, quale verrà a definirsi a partire dall'*Amor Fou* (1937), entrambe le opere sono disseminate di incontri e di rotture, di momenti di epifanie, apparizioni e visioni, come avremo modo di approfondire nell'analisi dei testi presi singolarmente.

67 Ivi, pp. 241-2.
68 ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 19-22.

CAPITOLO TERZO

SUI CONTENUTI E LE FORME DE *LE PAYSAN*

1. L'EFFIMERO NEI *PASSAGES.* TRA LOTTA E ONIRISMO

Dans tout ce qui est bas, il y a quelque chose

de merveilleux qui me dispose au plaisir.

LOUIS ARAGON, *Le Paysan de Paris*

In quella che potremmo definire una parodia del *Bildungsroman*, dove il Paesano, piuttosto che ricercare la sua crescita e sviluppare la sua capacità di adattarsi al mondo, si spinge ai confini del tempo incerto e frammentanto della *mythologie moderne*.[1] La prima transizione, avviene nel *passage* - elemento centrale della riflessione beniaminiana su Parigi -,[2] primo dei tre capitoli del testo, nel *passage de l'Opéra*, luogo sulla soglia della distruzione poiché oggetto di prossimo intervento del piano Haussmann, il quale prevede, tra le altre intenzioni, di radere al suolo questa zona per costruirvi un boulevard. È in atto un piano di espropriazione da parte de

1 «Il modello del viaggio è quello del *Bildungsroman*. Ma ciò che qui il viaggio scopre non è una coscienza «adulta», ma sempre «equivoco e instabilità», muovendosi tra i più piccoli dettagli, con un'attenzione da entomologo». FRANCO RELLA, *Il paesano di Parigi*, in *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Vol. I, Torino, Einaudi, 2001, p. 835.

2 «*Le Paysan de Paris* è il romanzo che ha ispirato a Walter Benjamin il progetto (tragicamente incompiuto) sui Passages, fondamentale punto di riferimento per ogni analisi su Parigi». ENRICA PUGGIONI, tesi di dottorato, *La descrizione di Parigi negli anni '30. Paradigmi spazio-temporali, concezioni esistenziali e modelli di scrittura*, Università degli Studi di Cagliari, p. 3. Ma si ricordi anche la nota lettera di Benjamin ad Adorno: «Ai suoi inizi c'è Aragon - il Paysan de Paris di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore si faceva tanto forte costringermi a riporre il libro. Quale monito! Quale richiamo agli anni che avrei dovuto frapporre tra me e tale lettura». WALTER BENJAMIN, *Opere complete. IX: i* passages *di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, tr. it. di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. XI.

L'Immobilière du boulevard Haussmann, sostenue par les conseillers municipaux, et derrière eux par de grandes affaire par de grandes affaire comme les Galeries Lafayette, et vraisemblement un consortium secret de tous les marchands du quartier qui escomptent du percement une recrudescence du passage et la multiplication indéterminée de leur chiffre d'affaires.[3]

Si tratta «d'une veritable guerre civile»[4], in cui si scontrano appunto grandi interessi economici, contro i quali i commercianti si scagliano e cercano di portare avanti proteste sia legali sia attraverso i giornali, ma vi è anche sottesa una battaglia morale. Il *passage* infatti, anche architettonicamente, è il luogo chiuso, del segreto in penombra, dello spazio stretto all'interno del quale si moltiplicano gli incontri poiché i corpi sono fisicamente più vicini, e con essi i desideri, e dove si danno i luoghi del piacere: case di appuntamenti, alberghi ambigui, bagni dove una coppia può nascondersi. Il *passage*, come *subcoscient de la ville*, diventa una zona da illuminare con l'ampiezza delle strade, e da distruggere per porlo nelle zone del rimosso. Esso si manifesta come «un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo».[5]

Ed è in questo scenario in cui si muove il Paesano. «L'uomo all'interno di questo luogo di frontiera è anch'egli un limite, un rapporto che scopre nel divenire incessante del mondo la sua cifra più intima, la sua essenza paradossale».[6] Lì dentro «Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel... bien autres mots abstraits dans ce même instant font faillite».[7] Egli si muove come avesse *un petit Kodak*,[8] o una telecamera, la cui pellicola si imprime su «le pages que tu noircis inexplicablement»,[9] come lo accuserebbe, seppure in forma di discorso indiretto, una dubbia commerciante di fazzoletti, la cui parattività sembra consistere in servizi di tipo sessuale. E si moltiplicano in questa realtà sognata le mille fantasie in vetrina della «fantasmagoria della merce», le infinite possibilità dell'incontro nei café, nei ristoranti o negli alberghi. Il soggetto è continuamente stimolato, ogni immagine lo acceca, o gli ispira un'immersione profonda nel pensiero, che poi viene subito abbandonata per rivolgersi altrove, in un perenne mutamento dell'oggetto dei sensi e del desiderio, e un continuo sottoporsi a degli *chocs*, da intendersi in senso beniaminiano. Nel suo saggio su Baudelaire Benjamin infatti sostiene che la coscienza ha essenzialmente una funzione di, rifacendosi al saggio *Al di là del principio del piace-*

---

3 ARAGON, *Le Paysan de Paris*, cit., p. 33.

4 Ivi, p. 34.

5 WALTER BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, p. 77.

6 PUGGIONI, *La descrizione di Parigi negli anni '30. Paradigmi spazio-temporali, concezioni esistenziali e modelli di scrittura,* cit., p. 31.

7 *Le Paysan*, cit., p. 134.

8 Ivi, p. 69.

9 Ivi, p. 102.

re di Freud, «protezione contro gli stimoli», per poi precisare attraverso le parole dello stesso padre della psicanalisi che:

> Per l'organismo vivente la difesa contro gli stimoli è un compito quasi più importante della loro ricezione; l'organismo è fornito di un proprio quantitativo di energia, e deve tendere soprattutto a proteggere le forme particolari di energia che operano in esso dall'influsso livellatore, e quindi distruttivo, delle energie troppo grandi che operano all'esterno.[10]

Alla «minaccia di *chocs*» continui che il reale offre, Baudelaire come il Paesano spalancano le porte. Ma è appunto questo carattere di minaccia che fa oscillare il soggetto tra fascino e pericolosità. «*J*e commençais de saisir que leur règne puisait sa nature dans leur nouveaté, et que sur l'avenire de ce règne brillait une étoile mortelle».[11] Siamo nel regno dei *Modern times*, il cui rovescio dell'alienazione della produzione è la merce e l'universo di immagini e di brame che essa produce. «Queste immagini sono proiezioni del desiderio, in cui il collettivo cerca di eliminare o di abbellire l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti dell'ordinamento sociale della produzione».[12] E mille di queste proiezioni si potrebbero trovare nelle osservazioni del Paesano: dalle divagazioni su *le cireur* (il lustrascarpe), il suo *américanisme* e *toute la politesse du monde*[13] che ha nell'esercitare la sua professiore, oppure la *philatélie* e il suo oggetto fatto di quadri dell'esotico e dell'altrove che spingono fino all'incontro con *l'empereur du Brésil* o con le *girafes du Nyassaland* o *le cygnes australiens*; o una *femme* incontrata - o fantasticata - all'uscita del negozio di *deux coiffeurs*, sul cui biondo il Paesano darà spazio per alcune pagine all'immaginazione poetica.[14] In questo il protagonista ricorda una ritratto che Breton dipinge di Aragon:

> Lo rivedo, questo straordinario compagno di passeggiate. I luoghi di Parigi per cui si passava con lui, anche i più neutri, erano rivelati sensibilmente in virtù di un favoleggiare magico-romanzesco che non si esauriva mai e prorompeva a proposito di una curva della strada o di una vetrina. […] Nessuno riuscirà a scoprire con maggiore abilità l'insolito in tutte le sue forme; nessuno sarà portato a sogni così ubriacanti su una specie di vita nascosta della città.[15]

---

10 *Di alcuni motivi di Baudelaire*, in BENJAMIN, *Angelus novus*, cit., p. 95.
11 *Le Paysan*, cit., p. 139.
12 *La capitale del XIX secolo*, BENJAMIN, *Angelus novus*, cit., p. 147
13 *Le Paysan* cit., p. 84.
14 Ivi, pp. 48-51.
15 BRETON, *Storia del surrealismo*, cit., p. 42.

Si vede bene come vi sia una comune effervescenza di balenii che sorgono ai sensi e alla coscienza di Aragon come di Louis, continui e disparati, che ne *Le Paysan* hanno potenti riflessi nel linguaggio e nella retorica iconotestuale ed ecfrastica. Siamo sicuramente, nei limiti del mezzo espressivo di cui si è detto nell'introduzione al presente capitolo, ad un'esplosione del linguaggio, per la quale i frammenti si disseminano e vengono montati tra loro, i cui materiali provengono dalla pubblicità agli articoli di giornale, dalla poesia simbolista e post agli intermezzi teatrali, dalla scrittura automatica alla riflessione filosofica, dal saggismo letterario alle descrizioni accuratissime parodicamente figlie del romanzo ottocentesco, dalle digressioni storiche alle riflessioni metaletterarie, in due parole quella che Contini, a proposito della lingua dantesca, definisce una «poliglottia degli stili e dei generi letterari».[16] Dal punto di vista della retorica dell'immagine ci muoviamo tra i confini dell'iconismo della parola e dell'ecfrasi, la quava al di là dell'icona, ma offre distorsioni di senso nella visioletture complessive dell'immaginetesto;[17] ma in generale, ciò che viene qui scardinata è l'idea stessa del genere. Alcuni degli elementi che abbiamo appena elencato non appartengono al canone, non potrebbero teoricamente rientrare nelle categorie di generi letterari intesi come alta letteratura. Ciò può accadere soltanto dove è in atto una «basse recherche de l'éphémere sans illusion de durée»,[18] attraverso cui il Paesano può aprirsi nei confronti del mondo non alla ricerca dell'eterno atemporale, ma delle crepe nel cui mezzo filtra la luce raggiante del meraviglioso. O meglio, l'*éphémere* è componente stessa del meraviglioso, è la sua legge:

> Il m'apparut que l'homme est plein de dieux comme une éponge immergée en plein ciel. Ces dieux vivent, atteignent à l'apogée de leur force, puis muruent, laissant à d'autres dieux leurs autels parfumés. Ils sont le principes même de toute trasformation de tout. Ils sont la nécessité du mouvement. [...] Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nome de mythologie moderne.[19]

Tutto ciò non può che riflettersi anche sulle immagini disposte in questo primo capitolo. Una prima distinzione fondamentale che si potrebbe porre è quella tra immagini che puntano ad una referenza nella realtà, quali ritagli di giornale, cartellonistica, targhe e tanto altro, e quelle che sono deliberamente frutto di invenzione, segni grafici evidenti della fantasia dell'autore-personaggio, il cui schema fondamentale viene ripreso dagli

16 GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 171.

17 Nella nostra analisi talvolta sarà inevitabile passare velocemente da una all'altra, ma è bene tenere a mente la distinzione. Da un lato la parola dal valore iconico, dall'altro l'ecfrasi, parola che si relaziona all'immagine amplificandola.

18 *Le Paysan* , cit., p. 108.

19 Ivi, cit., p. 141.

appartenenti all'altra categoria, ma il contenuto verbale fa che essi perdano i propri confini, scivolando nella surrealtà. Di questa seconda categoria l'esempio più lampante è l'immagine su cui si reca la scritta «**PASSAGE** DE **L'OPÉRA ONIRIQUE**»[20], il cui riquadro ricorda altre targhe sulla porta di cui si possono vedere degli esempi poco più avanti.[21] Il Paesano auspica che il *passage* «prenne enfin son véritable nom», come, dopo aver a lungo parlato dei mille volti di esso, voglia infine consegnarli il nome che più gli spetta, per il quale egli ha redatto una mappa: «L'étranger qui lit mon petit guide lève le nez et se dit: c'est ici».[22] E non è inappropriato il termine mappa, se agli inizi si dà una descrizione accurata degli spazi,[23] e si prosegue poi alternando alle continue infiorescenze divagatorie le descrizioni accurate degli spazi. Il mondo dell'immaginazione viene così iconicamente sovrapposto al mondo della realtà concepita secondo la razionalità cui si intende porre una critica. In questa sovrapposizione avviene uno sfaldamento di quella realtà, un mescolamento che dà il senso di *vertige*, i cui effetti visibili ricadono da un lato sul lettore, dall'altro sul personaggio stesso, soggetto esperiente ma anche oggetto dell'esperienza dell'oggetto che lo colpisce nel suo manifestarsi, mostrandone i sintomi nel linguaggio. «Non più il linguaggio come funzione e quasi prolungamento dell'io, controllabile e modellabile a piacere, ma al limite l'io come funzione del linguaggio, le cui forze liberate e quasi scatenate lavorano a sua insaputa e lo percorrono tutto, dissolvendolo. Questo ribaltamento nei suoi termini più radicali appartiene naturalmente al surrealismo».[24]

Per quanto riguarda le immagini appartenenti alla prima categoria proposta accurate potremmo inserirle, all'interno della distinzione posta da Michele Cometa, nella «forma-atlante» lì in riferimento alla fotografia, ma applicabile anche al nostro ragionamento:

> Un dispositivo che precede ampiamente l'invenzione della fotografia, ma che nella fotografia ha trovato uno strumento che ha reso virtualmente infinita la manipolazione (e la combinatoria) delle immagini, soprattutto nell'epoca della riproducibilità tecnica e delle tecnologie digitali. La forma-atlante è significazione diffusa (più istanze autoriali o anonimia) in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali.[25]

---

20 Ivi, p. 107.

21 Ad esempio in ivi, p. 111, forse non a caso non troppo lontani spazialmente nel testo.

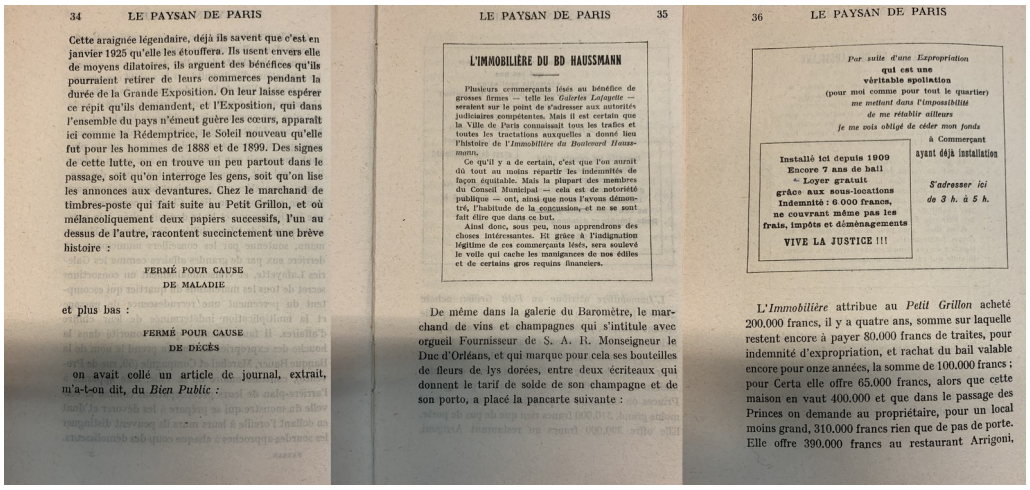
22 Ivi, p. 107.

23 «C'est un double un double tunnel qui s'ouvre par une seule porte au nord sur la rue Chauchat et par deux au sud sur le boulevard. Des deux gallerie, l'occidentale, la galerie du Baromètrem est réunie à l'orientale (galerie du Thermomètre) par deux traverses». Ivi, p. 20. La descrizione prosegue: si dà qui un breve assaggio.

24 *Grande stile e lirica moderna*. *Appunti tipologici*, in PIER VINCENZO MENGALDO , *La tradizione del Novecento*. *Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 12-13.

25 COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

La differenza fondamentale sta nel fatto che qui non si tratta di fotografia, seppure resta forte la «significazione diffusa», poichè, essendo le immagini a contenuto verbale, esse non ripetono esattamente le parole di introduzione - col rischio di una mera ripetizione -, ma amplificano di senso e contenuto ciò che prima è stato detto, e al contempo incrementano sia i linguaggi possibili, sia le voci stesse, con effetti visibili di polifonia. Osserviamo un esempio nel concreto.



34 LE PAYSAN DE PARIS

Cette araignée légendaire, déjà ils savent que c'est en janvier 1925 qu'elle les étouffera. Ils usent envers elle de moyens dilatoires, ils arguent des bénéfices qu'ils pourraient retirer de leurs commerces pendant la durée de la Grande Exposition. On leur laisse espérer ce répit qu'ils demandent, et l'Exposition, qui dans l'ensemble du pays n'émeut guère les cœurs, apparaît ici comme la Rédemptrice, le Soleil nouveau qu'elle fut pour les hommes de 1888 et de 1899. Des signes de cette lutte, on en trouve un peu partout dans le passage, soit qu'on interroge les gens, soit qu'on lise les annonces aux devantures. Chez le marchand de timbres-poste qui fait suite au Petit Grillon, et où mélancoliquement deux papiers successifs, l'un au dessus de l'autre, racontent succinctement une brève histoire :

FERMÉ POUR CAUSE
DE MALADIE

et plus bas :

FERMÉ POUR CAUSE
DE DÉCÈS

on avait collé un article de journal, extrait, m'a-t-on dit, du *Bien Public* :

LE PAYSAN DE PARIS 35

L'IMMOBILIÈRE DU BD HAUSSMANN

Plusieurs commerçants lésés au bénéfice de grosses firmes — telle les *Galeries Lafayette* — seraient sur le point de s'adresser aux autorités judiciaires compétentes. Mais il est certain que la Ville de Paris connaissait tous les trafics et toutes les tractations auxquelles a donné lieu l'histoire de l'*Immobilière du Boulevard Haussmann*.

Ce qu'il y a de certain, c'est que l'on aurait dû tout au moins répartir les indemnités de façon équitable. Mais la plupart des membres du Conseil Municipal — cela est de notoriété publique — ont, ainsi que nous l'avons démontré, l'habitude de la concussion, et ne se sont fait être que dans ce but.

Ainsi donc, sous peu, nous apprendrons des choses intéressantes. Et grâce à l'indignation légitime de ces commerçants lésés, sera soulevé le voile qui cache les manigances de nos édiles et de certains gros requins financiers.

De même dans la galerie du Baromètre, le marchand de vins et champagnes qui s'intitule avec orgueil Fournisseur de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, et qui marque pour cela ses bouteilles de fleurs de lys dorées, entre deux écriteaux qui donnent le tarif de solde de son champagne et de son porto, a placé la pancarte suivante :

36 LE PAYSAN DE PARIS

Par suite d'une Expropriation
qui est une
véritable spoliation
(pour moi comme pour tout le quartier)
me mettant dans l'impossibilité
de me rétablir ailleurs
je me vois obligé de céder mon fonds
à Commerçant
ayant déjà installation

Installé ici depuis 1909
Encore 7 ans de bail
Loyer gratuit
grâce aux sous-locations
Indemnité : 6 000 francs,
ne couvrant même pas les
frais, impôts et déménagements

VIVE LA JUSTICE !!!

S'adresser ici
de 3 h. à 5 h.

L'*Immobilière* attribue au *Petit Grillon* acheté 200,000 francs, il y a quatre ans, somme sur laquelle restent encore à payer 80.000 francs de traites, pour indemnité d'expropriation, et rachat du bail valable encore pour onze années, la somme de 100.000 francs ; pour Certa elle offre 65.000 francs, alors que cette maison en vaut 400.000 et que dans le passage des Princes on demande au propriétaire, pour un local moins grand, 310.000 francs rien que de pas de porte. Elle offre 390.000 francs au restaurant Arrigoni,

Da Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, cit., pp. 34-36

Siamo nelle prime pagine, in cui il Paesano quasi da cronista di un giornale racconta il conflitto in corso tra i commercianti del *passage* e l'Immobiliare Hausmann - e i suoi correlati di cui si è detto prima. «Des signes de cette lutte, on en trouve un peu partout dans le passage». Ci si aspetterebbe subito di trovare questi segni, eppure viene prima raccontata *une brève histoire*, una narrazione minima, con i toni dell'*humor noir,* attraverso *deux papiers*, quasi a significare che *le marchand de timbres-poste* sia vittima di questa *lutte*, vicino alla quale viene posto un articolo di giornale del «*Bien Public*», che con toni duri si scaglia sia contro l'*Immobilière*, sia contro i *membres du Conseil Municipal*, i quali hanno *l'habitude de la concussion*. Di nuovo il tono è ironico, e amareggiato al contempo, e il lettore viene invitato a leggere tutte le immagini (le targhette e il manifesto) come appartenenti ad una stessa vetrina, per porre tra di essi un legame, di cui si è tentato di dare un'interpretazione, ma che comunque resta misterioso. Più chiaro il legame tra la seconda e la terza immagine, che testimonia di un commerciante vittima di una *véritable spoliation*, che si vede costretto a *céder* il suo *fonds*. E nel riquadro all'interno dell'immagine di nuovo un appunto di ironia amara, un «**VIVE LA JUSTICE !!!**» che sa di resa di un commerciante costretto ad andarsene mentre perde gran

parte dell'investimento iniziale. Un avviso di decesso, un articolo di giornale e una *pancarte*: nello spazio di tre pagine alla voce dell'autore si aggiungono tre altre voci, una che ricorda una lapide posta quasi a presagio mortifero del destino del *passage*, l'altra che leva la voce della protesta e svela nelle ultime righe un bagliore di speranza, l'ultima ormai dimessa e rassegnata al non voluto cambiamento. Le serie poi prosegue fitta per altre pagine, dove viene illustrato polifonicamente il conflitto, nuovamente con un altro articolo di giornale de «*La Liberté*» che pare essere una voce meno di parte, e subito dopo la prima parte della copertina de «*La Chaussée d'Antin*», periodico del quartiere che viene ironicamente irriso nel testo a causa del suo *rédacteur en chef*. «*Voyez comme il séme d'avis son journal*», dice il Paesano, e nel suo sberleffo ciò di cui si serve sono le poche parole che lo stesso periodico scrive smontate in articoletti.[26] Il tutto è posto sotto al *microscope*, in cui si passano in rassegna le voci di protesta, circondate dal grande silenzio sulla bocca di chi appartiene all'altra fazione. Ciò che tenta di fare il Paesano è *regarder ensemble*, ma con fatica poiché «la moindre objet [...] apparaît de proportions gigantesques»,[27] e di queste proporzioni appaioni gli stessi frammenti di immagini, che non esitano ad occupare una pagina intera. L'operazione aragoniana però non è certo tesa alla cronaca giornalistica. Questi fenomeni, i suoi agenti, posti sotto la lente e affiancati diventano *magnifiques drames bactériels* che rivelano soltanto *interprétation délirantes*. Questo montaggio viene nei suoi effetti ben descritto da alcune parole di Adorno su Benjamin:

> L'intenzione di Benjamin era di rinunciare ad ogni aperta interpretazione e di far emergere significati unicamente attraverso un montaggio provocatorio del materiale. La filosofia non doveva soltanto raggiungere il surrealismo, ma essa stessa doveva divenire surrealistica. L'aforisma dell'*Einbahnstrasse* secondo cui le citazioni dei suoi lavori sono come predoni appostati lungo la strada, che balzan fuori a spogliare il lettore delle sue convinzioni, egli lo concepiva alla lettera.[28]

Allo stesso modo questo ingrandire quasi ossessivo fa perdere i contorni della vicenda, rende l'effimero ancora più effimero. La parola che in realtà al fondo si legge secondo il Paesano, «ce n'est pas *Justice*, c'est *Mort*».[29] La messa a fuoco profonda rivela un destino che era già annunciato all'inizio della serie, con un «FERMÉ POUR CAUSE DE DÉCÈS» che sarà forse affisso all'ingresso del *passage*, non tanto perché vittima di un'ingiustizia sociale, quanto perché sottoposto alle leggi della metamorfosi e soprattutto, essendo un luogo legato a doppio filo con l'amore, il desiderio e il piacere, al suo interno si aggira lo spettro dalle fattezze della morte.

26 Tutto ciò avviene tra p. 38 e p. 40 di *Le Paysan*, cit.
27 Ivi, p. 40.
28 THEODOR W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 245.
29 *Le Paysan*, cit., p. 41-42.

Un terzo tipo d'immagine, oltre alle due categorie proposte, si presenta in questa prima parte dell'opera. Di essa si potrebbe dire che rappresenta una sorta di sintesi dialettica delle altre due, poiché essa, pur avendo una referenza sulla realtà, è deliberatamente sovraccaricata di significato dalle parole precedenti dell'autore-personaggio, ed essa non può più apparire come immagine di realtà, quanto piuttosto essere dimostrazione tangibile della surrealtà. Il protagonista si ritrovava disperso nelle fantasie lussuriose del bagno, e risalitone perché sentitosi chiamare descrive la topografia del luogo, raccontandone i negozi tra la galleria del *Thermomètre* e quella del *Baromètre*.[30] Ecco che a fianco della libreria Flammarion, si trova un *bonisseur* che «s'y tient perpétuelement frappant de la canne une affiche du Théâtre Moderne», luogo caro ai surrealisti (tornerà anche in *Nadja*). L'uomo è un «monsieur élegant et ennnuyé qui promet monts et merveilles pour le second acte». Si noti come ci riferisce al termine della meraviglia e non ad un primo atto, bensì ad un tempo secondo. Di fronte all'uomo alcuni passanti sostano. «Qu'il plaît à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination!», e «Ce prisonnier voudrait tant s'évader encore, il hésite au seuil des possibilités». Questa constatazione pone il Paesano di fronte ad una constatazione: preso di fronte alle necessità di *sa raison*, *de son délire*, fondate sul «mécanisme de l'enchaîmente des idées» di ispirazione kantiana, essi dubitano de «la force infinie de l'irréel». Bruscamente la riflessione si interrompe con un intermezzo teatrale a titolo «L'Homme converse avec ses Facultés». Si apre una conversazione tra l'*Homme*, la *Sensibilité*, la *Volonté* e l'*Intelligence*. Vi è tra di essi una discussione accesa. L'interlocutore principale è l'uomo, mentre gli personaggi (o ipostasi) cercano di insinuare il dubbio sull'onestà dell'*Imagination* - solo la Sensibilità ha alcune esitazione. Egli appartiene agli *étrangers*, di cui si deve diffidare, è forse un *grand criminel*, e a dubitare di lui è soprattutto l'Intelligenza, poiché dice di non amare l'*incertitude*. A quel punto compare l'*Imagination*, presentato come un *vieillard grand et maigre* che subito tiene all'uomo un *discours*. Si intende subito la centralità di questo passaggio, posto circa a metà del capitolo, in cui attraverso la prosopopea si fa parlare uno dei pilastri fondamentali del pensiero surrealista. «Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout révèle», come a dire che il pensiero stesso deriva dall'immaginazione, soltanto che quello che viene per senso comune accettato è un *délire collectif*, egemonico per utilizzare un termine gramsciano, e coloro che lo combattono sono *ennemis de l'ordre*, che «passent secrètement sous les yeux des gardiens, sous la forme de livres, de poèmes». «Un nouveau vice vien de naître, un vertige de plus est donné à l'homme, le *Surréalisme*, fils de la frénesie et de l'ombre. Entrez entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'istantané». In questo regno domina

L'empoloi déréglé et passionel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la répresentation de per-

30 Queste e le prossime citazioni sono contenute tra p. 72 e p. 83 di *Le Paysan*, cit.

turbations imprévisibles de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers.

E l'immaginazione convinta profondamente della forza del suo prodotto, la propone come un venditore, utilizzando in alcuni luoghi il linguaggio della pubblicità - si tenga a mente questo legame tra le forme del proporre una simile visione (pubblicità, prodotto e consumo), poiché si tenterà di approfondirlo nel prossimo capitolo. Segue a questa enfasi posta sulla sua proposta una profezia sull'avvenire, una *bataille perdue d'avance*, poiché con disicanto si vede ormai la sconfitta storicamente certa dell'immaginazione. Sembrerebbe questa una contraddizione su alcune speranze utopistiche che si riversano sui manifesti o su tanti scritti politici apparsi sulle riviste surrealiste. Potrebbe essere questa una spia dell'affermazione di Franco Rella secondo cui «*Il paesano di Parigi non* è un libro surrealista, ma piuttosto *una sintesi di tutti i motivi del momento* [storico], tra i quali c'è certamente *anche* quello della filosofia surrealista»; sarebbe quindi il «cosiddetto tradimento di Aragon».[31] Oppure si potrebbe prendere in considerazione la posizione di Ferdinand Alquié, secondo cui

Il surrealismo, preoccupato della liberazione totale, non accetta mai completamente l'idea secondo cui la coscienza è, nel tempo, divenuta infelice, e può, dunque, sfuggire alla sua infelicità. Se insiste sull'alienazione sociale, se spera dal futuro la salvezza, il surrealismo si accorge anche che l'infelicità della coscienza non è solo legata alla sua storia, ma alla sua eterna condizione. La sua presa di coscienza dell'uomo lo induce in tal modo, su molti punti, a ritrovare lo spirito della metafisica e ad opporsi comunque alla corrente di un'epoca in cui nessuno si preoccupa più dell'assenza essenziale, in cui ognuno misura la sua speranza a quanto può realizzare domani e in cui la forza e il fatto diventano le norme dell'azione. Tuttavia il surrealismo, che rifiuta ogni al di là distinto da questo mondo e professa una dottrina dell'immanenza, è, nella sua sfiducia nel Mondo oggettivo, messaggero d'una qualche trascendenza.[32]

Che sia trascendenza o tradimento ad ogni modo il discorso termina, e l'autore-personaggio sostiene che «l'imagination désigne [...] la petite baraque en bois où l'on délivre des places pour le Théâtre moderne». Viene attuata una sovrapposizione tra il *bonisseur* e l'immaginazione, un unico corpo che punta a rompere l'indugio dell'uomo sulla soglia della meraviglia, invitandolo a godere perlomeno del secondo atto. Si ritorna ad una descrizione puramente visiva, asciutta dell'ingresso del teatro, se ne descrivono gli arredamenti e l'atteggiamento salmodiante della cassiera, ma anche il sensuale corpo di lei. E

31 FRANCO RELLA, *Vertigine del moderno*, in LOUIS ARAGON, *Il paesano di Parigi*, Milano, il Saggiatore, 1982, p. XXX.

32 ALQUIÉ, *Filosofia del surrealismo*, cit., p. 11.

nella pagina seguente viene riprodotta una targa del teatro in cui semplicemente sono posti i prezzi dei posti, con tanto di cifre e la precisazione che «*Tous droits et taxes* [sont] *compris*». Nient'altro. Si passa oltre. Si lascia l'immagine come sospesa nella sua pura referenza dei prezzi delle poltrone, delle sedie e dei palchi. Siamo stati subito sbattuti fuori dal teatro, e ne abbiamo avuto soltanto un assaggio. Per entrare serve pagare, e soprattutto, avere il coraggio di entrare. Un semplice cartello con i prezzi non potrà però per il lettore avere più lo stesso senso, l'indicazione dei franchi necessari a sedersi non può più rifarsi semplicemente a quello; ciò che si schiude al di dietro e il mondo dominato dalle leggi dell'immaginazione. E non a caso il *Théâtre moderne*, ritornerà nella parte finale del capitolo,[33] dove viene descritto dall'interno, con i suoi *cabinets mesquins et sales*, «*t*out teinté de l'espoir insensé de recontre l'Américain ou le vieillard rançable [...]; une imitation délabrée, sans décor expressioniste, de la Scala de Berlin». In questo squallore si dannno spettacoli «du genre érotique, spontanément lyrique», in cui un minimo canovaccio è il pretesto per l'esibizione dei corpi. «La morale est celle de l'amour l'amour la préoccupation unique: les problémes sociaux ne saurient y être qui effleurés que s'ils sont prétexte à exhibition». Qui si vivono le avventure dell'amore e del piacere, la vista e il corpo in cui essa è inserita gode dell'attimo, trova il piacere non al di fuori del tempo, ma nelle cose stesse, nell'effimero, se pure esso per sua natura è destinato alla morte, così come il *passage*, *labyrinthe sans Minotaure*, è anch'esso destinato a scomparire. Ed è a questo punto che le strade tra Benjamin e Aragon si separano, se il filosofo tedesco trae certamente spunto dall'opera dello scrittore francese - come non manca di affermare anche lo stesso Rella nei due saggi citati -, poiché, se il Paesano sceglie di abbandonarsi fino all'ultimo capitolo, ovvero al sogno, Benjamin tenterà di seguire il motivo del risveglio, lasciandosi abbagliare dalla potenza dell'oggetto, ma non lasciandosene mai in fondo possedere:

La fine della prima parte del romanzo contiene, quindi, tutta una serie di concetti e di parole-chiave – il moderno, il labirinto, la caduta, la soglia, ecc. – che Benjamin avrebbe poi rifuso e utilizzato nel suo progetto. Va rilevato, tuttavia, che Aragon in questa visione allucinata si identifica con lo spirito della modernità fino a divenire parte di quella fantasmagoria che ne è l'espressione più completa e significativa. Sebbene Aragon colga chiaramente gli aspetti distruttivi di questo suo *topos*, si lascia trasportare da uno stato di euforia che è nel contempo autodistruttivo e produttivo dal punto di vista letterario e che, in ultima analisi può essere ricondotto all'elemento dionisiaco di nietzscheana memoria. [...] Analogamente – nel suo piccolo – Benjamin vuole cogliere lo spirito dell'epoca moderna, utilizzando la lingua e le esperienze surrealiste senza però accettarne sino infondo le implicazioni, senza arrestarsi all'interno dell'elemento onirico, senza riconoscersi nella modernità, bensì tentando di superarla in una fuga utopica mediante una critica radicale.[34]

33 Siamo tra p. 130 e p. 134 di *Le Paysan*, cit.

34 MAURO PONZI, *Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie*, in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicatia Ferruccio Masini*, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Roma, Editori Riuniti, 1992, (pp. 295-319), pp. 301-302. Ma è soprattutto Benjamin a prendere le sue

Ed è qui su questo sfondo che il Paesano, nell'ultima pagina del capitolo, può dichiarare senza indugi: «Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être».

2. Monumento e oblio

Notre héritage n'est précedé d'aucun testament

René Char, *Feuillets d'Hypnos*

Procede nel secondo capitolo l'iniziazione del Paesano alla surrealtà. Egli ha compiuto un lungo viaggio in uno spazio chiuso e adombrato, pullulante di corpi e misteri nascosti tra le mura. La miriade di strattonamenti della coscienza hanno per lui funzione di stimolo: esso è ora in qualche modo pronto per affrontare lo spazio esterno e i suoi miti. Prima di partire per questo viaggio, come aveva fatto nel primo capitolo, pone alcune considerazioni teoriche, che più che portare alla luce qualcosa di nuovo, riassume le esperienze precedenti dandogli il respiro della riflessione, dell'analisi, della considerazione storica. Egli a quel tempo viveva «au hasard, à la poursuite du hasard, qui seul parmi les divinités avait su garder son prestige».[35] In questo inseguimento scopre una fondamentale verità: «*le mythe est avant tout une réalité*»;[36] esso era nelle divinità egizie come nei moderni *distributeurs d'essence*[37] (distributori di benzina). Tra i miti antichi e quelli moderni c'è però una differenza essenziale, poiché «l'homme à délegué son activité aux machines», e ciò ha delle conseguenze fatali: «Il y a un tragique moderne: c'est une espéce de gran volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main».[38] Con questa consapevolezza ormai solida egli si rivolge all'esterno, riflette su ciò che riguarda «*le sentiment de la nature*», ovvero quel sentimento che è «tout ignorantes de son objet»,[39] per concludere che «l'experience sensible m'apparaît alors comme le mécanisme de la conscience, et la nature, on voit ce qu'elle devient: la nature est mon inconscient».[40]

distanze nel suo progetto sui *Passagenwerk*: «Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico – la "mitologia" –e a questo impressionismo si devono i molti vacui filosofemi del libro – qui si tratta, invece, di una dissoluzione della "mitologia" nello spazio della storia. Tuttavia questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato». Benjamin, *Opere complete. IX: i* passages *di Parigi*, cit., p. 512, citato in Barbara Di Noi, *Poetica del Risveglio e Materialismo Antropologico nei* Passages *di Benjamin*, contenuto in «Scrivere la terra, abitare l'utopia tra comunità e migranza », 9, 2019, (pp. 110-130), p. 119.

35 *Le Paysan*, cit., p. 137.

36 Ivi, p. 138.

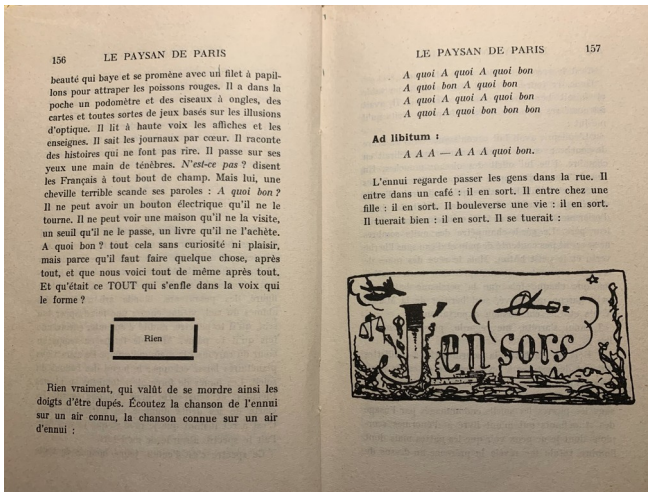
37 Ivi, p. 143.

38 Questa e la precedente in ivi, p. 144.

39 Questa e la precedente in ivi, p. 149.

40 Ivi, p. 151.

Dal punto di vista della sua personale riflessione filosofica, esso non aggiunge tanto di più di quanto ha già detto, senonché egli ora può confrontarsi con oggetti dalla potenza ancora più oscura come quella di un parco di notte. Significativo è che questo cammino non sia più solitario, ma al suo fianco si troveranno anche André Breton e Marcel Noll. C'è pure un riferimento temporale preciso: il 1924.[41] I tre arrivano già assediati da l'*ennui*, un *jeune*[42] che chiede sempre *A quoi bon?*[43] (a che pro, a che scopo?): esso svela il vuoto, la nausea, il tedio. La domanda che pone diventa materia di una *chanson* che si ripete *ad libitum* e dovunque. «Il bouleverse une vie: il en sort. Il tuerait bien: il en sort. Il se tuerait:».[44] I due puntini finali aprono ad un disegno - l'unico che si presenta come tale in tutta l'opera -, su cui è scritto *J'en sors*, ne esco.[45]



156 LE PAYSAN DE PARIS

beauté qui baye et se promène avec un filet à papillons pour attraper les poissons rouges. Il a dans la poche un podomètre et des ciseaux à ongles, des cartes et toutes sortes de jeux basés sur les illusions d'optique. Il lit à haute voix les affiches et les enseignes. Il sait les journaux par cœur. Il raconte des histoires qui ne font pas rire. Il passe sur ses yeux une main de ténèbres. *N'est-ce pas ?* disent les Français à tout bout de champ. Mais lui, une cheville terrible scande ses paroles : *A quoi bon ?* Il ne peut avoir un bouton électrique qu'il ne le tourne. Il ne peut voir une maison qu'il ne la visite, un seuil qu'il ne le passe, un livre qu'il ne l'achète. A quoi bon ? tout cela sans curiosité ni plaisir, mais parce qu'il faut faire quelque chose, après tout, et que nous voici tout de même après tout. Et qu'était ce TOUT qui s'enfle dans la voix qui le forme ?

Rien

Rien vraiment, qui valût de se mordre ainsi les doigts d'être dupés. Écoutez la chanson de l'ennui sur un air connu, la chanson connue sur un air d'ennui :

LE PAYSAN DE PARIS 157

A quoi A quoi A quoi bon
A quoi bon A quoi bon
A quoi A quoi A quoi bon
A quoi A quoi bon bon bon

Ad libitum :

A A A — A A A quoi bon.

L'ennui regarde passer les gens dans la rue. Il entre dans un café : il en sort. Il entre chez une fille : il en sort. Il bouleverse une vie : il en sort. Il tuerait bien : il en sort. Il se tuerait :

Da Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, cit., pp. 156-157

L'immagine appare indecifrabile. Si può in essa vedere bene una bilancia e forse un uccello e una stella; Rella definisce il disegno «un geroglifico delle rovine della noia e del tedio».[46] Si vedono chiaramente il disordine, le linee confuse. La scritta pare annerirsi man mano a partire dall'alto e *J'* pare assottigliarsi nella gamba. Si tratta forse delle macerie che la noia crea e in mezzo alle quali vive. Ma potrebbe trattarsi della necessità dell'ironia per sollevarsi dell'amarezza. Il disegno sarebbe infatti *le second couplet de la*

41 Ivi, p. 160.
42 *Le Paysan*, cit., p. 155
43 Ivi, p. 156.
44 Questa e le precedenti in ivi, p. 157.
45 Il suggerimento viene dalla traduzione di Paolo Caruso, in ARAGON, *Il paesano di Parigi*, cit., p. 119, nota 32.
46 *Ibid*., nota 33.

chanson, quasi la musica potesse alleviare il dolore che deriva dalla presenza del *jeune*.[47] Così il giovane nel cantare le sue canzoni può apparire come lieta presenza pur nel suo ghigno maligno. Anch'esso come la Morte del *passage* nel capitolo precedente, è segno di una visione surrealista che resta celata o si presenta solo talvolta, perché fronteggiata dalle elevazioni utopistiche. Stretto tra queste morse il surrealismo è stato posto di fronte ad una questione fondamentale, che lo avvicina al comunismo al quale sempre più si legherà:

> Dove sono i presupposti della rivoluzione? Nel cambiamento del modo di pensare, o in quello dei rapporti esterni? È questa la domanda cruciale, che determina il rapporto di politica e morale e che esige una completa chiarezza. Il surrealismo si è sempre più avvicinato alla risposta comunista. E ciò significa pessimismo su tutta la linea. Pessimismo nella sorte della libertà, sfiducia nella sorte dell'umanità europea, ma soprattutto sfiducia, sfiducia e sfiducia verso ogni forma di intesa: tra le classi, tra i popoli, tra i singoli.[48]

A questa cupezza di spirito i tre giovani rispondono con la volontà di compiere una *chasse miraculeuse*, di percorrere una via alla ricerca di una «grande révélation qui trasformerait la vie, le destin».[49] Viene descritto con cura il circondario, l'ingresso, la composizione del parco, attraverso quella che Rella chiama una «furia da agrimensore».[50] Avvengono incontri strani: amanti nell'oscurità, piante esotiche, strade che conducono al nulla. È qui che viene ritrovato l'*incoscient de la ville.*[51] E nelle meraviglie che si rivelano agli occhi, si coglie il «sentiment croncret de l'existence, qui est tout enveloppé par la mort».[52] Il tutto ha l'atmosfera del bizzarro e dell'enigma; il lettore viene spaesato da descrizioni, divagazioni e incontri, finché, creato il giusto silenzio, si arriva su un *Belvédère*[53] dal quale essi *dominent le cratère du lac*, e sopra il quale è posto un *monument*. Significativamente, ci troviamo di fronte all'ultima sequenza di immagini, che ricoprono una decina di pagine. Il momento è anticipato dal *discours* di una statua. Il discorso è ricoperto da un manto di incomprensibilità. Le statue da un lato sconcertano l'essere umano («les femmes qui nous voient soudainement avortent»), impressionandolo con la loro rigida monumentalità, mostrandogli segni di una *nostalgie* di cui è circondato tutto il parco. Esse hanno però capacità di portare il proprio pensiero al tempo profondo: una di esse riflette sulla nascita della *psychologie*, non intesa in senso moderno come invenzio-

47 Non diversamente aveva fatto a pagina 109 trattando la questione dell'effimero: scomponendolo in suoni e portando parole che foneticamente gli assomigliassero (Louis ringrazia per questo il primo autore Desnos), alleggerendo così la *dura lex* del mutamento, il cui risvolto tragico è quello della morte.

48 WALTER BENJAMIN, *Il surrealismo*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 12.

49 Questa e la citazione precdente in *Le Paysan*, cit., p. 163.

50 RELLA, *Il paesano di Parigi*, cit., p. 840.

51 Ivi, p. 167.

52 Ivi, p. 174.

53 Queste e le prossime citazioni dell'opera sono contenute tra p. 189 e p. 204.

ne o scoperta di una disciplina di studi dell'epoca contemporanea, ma di un'*idée*. «L'homme un soir inventa la psychologie». Nascono poi diverse psicologie: «des affinités matérielles, ou chimie, la psychologie de Dieu, ou religion, la psychologie de la chair, ou médecine, la psychologie dell'inconnu, ou métapyschie, la psychologie de la mer, ou art nautique». A queste scoperte consegue che «l'homme en face de tout abîme, à oublier l'abîme, et les tourments de l'infini». Le statue, invece, non più o mai esseri umani, sono «principes divins prisonniers de [leur] liberté concrète [...], emanations particulières d'un grand souffle, négations du temps que le soleil inonde [...], idole sans aveu, les vagabonds de la métaphysique».[54] Esse vivono *le royame de l'absolu*, mentre l'uomo è accecato dalla psicologia, dimentico dell'abisso. Paradossalmente esse sono intrappolate nella pietra, ma hanno più dimistichezza con l'infinito, mentre l'essere umano ha costruito una cella che non gli permette di sentirlo, seppure, a differenza della statua, il suo corpo è segno e sensazione delle leggi del mutamento.

È fondamentale mettere a fuoco questi passsaggi, altrimenti non si capirebbe ciò che troveremo davanti. Difatti le pagine seguenti appaiono come meramente referenziali. La descrizione del monumento, una *colonne* quadrangolare viene tratteggiata con uno stile inizialmente descrittivo, asciutto, e le stesse immagini e le scritte della statua dicono soltanto banalissime informazioni come la presenza di *salles d'asile* o *écoles communales* o ancora *bienveillante autorisation* concesse per porre questo *Obélisque*. La data ritorna ossessivamente: «14 juillet 1883». E nomi di vie che forse non esistono più, e nomi di persone forse vecchie, forse morte. Il lettore è estraniato; il protagonista lo invita ad immergersi in altre futili indicazioni, come l'imprecazioni contro gli *avides* de *la commune* che non hanno provveduto al completamento dell'opera o come l'associazione di numeri e indicazioni del clima, ma al contempo il Paesano dice a chi legge che queste epigrafi hanno caratteri di *dessein mystérieux*, di *mots magique*. Ad annebbiare il mistero la pianta del diciannovesimo *Arrondissement* e di Parigi, presentate con riquadri vuoti. Ci si trova sempre più confusi: da un lato si è forse indotti a pensare all'inutilità di tali particolari, dall'altro gli si offre un rebus da risolvere. Perché tutte cifre? Perché tutti questi nomi?

Alla fine della serie di immagini nel resto del paragrafo poche righe: Marcell Noll è sconvolto dalla presenza di uno *spectre blanc* che sta «agenouillée sur une tasse de café noir»; Breton annuncia la vista del *Ponts des Suicides*, ponte del quale il lettore

54 I termini metafisica e concreto hanno peraltro un significato fondamentale per l'economia dell'opera. Aragon nell'ultima capitolo tratta spinose questioni filosofiche che riguardano il rapporto tra il soggetto e l'oggetto, la mediazione dell'immagine, e l'eredità da superare dell'idealismo hegeliano. Non è obiettivo di questo saggio approfondire una tale questione - non se ne avrebbero i mezzi e le conoscenze -, ma basti dire che, secondo *Le Songe du Paysan,* «la notion, ou conaissance du concret, est donc l'objet de la métaphysique» (Ivi, p. 239). La metafisica ha quindi come oggetto il concreto, o perlomeno la sua conoscenza, possibile soltanto attraverso l'immagine. Nel corso del paragrafo si tenterà di dare profondità a questa proposizione per vie indirette, dichiarandosene anzitempo incapaci.

è stato già informato durante l'ingresso del parco,[55] ovvero questo sa che da esso «se tuaient avant qu'on ne le munit d'une grille même des passants qui n'en avaient pas pris le parti mais que l'abîme tout à coup tentait». Ecco che viene posto un criptico nesso tra il monumento, il Ponte e lo spettro. Seguirà una riflessione lirico-filosofica sulla portata dell'evento complessivo, sulla potenza dei *lieux sacres*,[56] sul desiderio e infine, dopo un intermezzo metaletterario in cui l'autore personaggio riflette sull'impossibilità della sua parola a comunicare una tale esperienza - prendendosela parallelamente con il lettore che non intende comprendere davvero, ma provare soltanto piacere, e inviando fittiziamente una lettera al direttore della «Revue Européenne» Philippe Soupault nella quale gli chiede il perché egli abbia pubblicato lo scritto del Paesano -, il capitolo si conclude con una arcana apparizione di una *femme* che porterà *Je* - che nel frattempo è divenuto un impersonale *Il* - fino alla dissoluzione;[57] ma a questo fosco legame nessun commento. Eppure è evidente la centralità nell'opera: insistenza di queste immagini del capitolo, discorso anticipatorio della statua, semi posti prima del decisivo incontro testuale.

Vengono forse in aiuto alcune parole di Benjamin:

> Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita.[58]

Questo monumento, poichè «avulso dai nessi della vita», scollegato dal tessuto del tempo, filo reciso dalla trama della continuità, è da legare al ricordo inteso in senso beniaminiano:

> Il «ricordo» è complementare all'«esperienza vissuta». In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso. L'allegoria ha sgombrato, nel corso dell'Ottocento, il mondo esteriore, per stabilirsi in quello interno. La reliquia deriva dal cadavere, il «ricordo» dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, «esperienza vissuta».[59]

---

55 Precisamente in ivi, a pp. 169-170.

56 Ivi, p, 205.

57 «Tout le corps inutile était envahi par la trasparence. Peu à peu le corps se fit lumière. Le sang rayon. Les membre dans un geste incomprenéhensible se figérent. Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations». Ivi, p. 232. Da precisare che *le corps* deve compiere prima un'autodecapitazione, strappandosi la testa, simbolo delle prigioni della ragione, per lanciarla lontano, fino al mare, così che il corpo, finalmente libero, possa tornare ad essere tutt'uno con l'infinito.

58 Si tratta di un frammenton del lavoro su Parigi intitolato *Parco Centrale*. In WALTER BENJAMIN, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 2014, p. 134.

59 Ivi, p. 140.

E se ancora «la figura chiave della nuova allegoria è il «ricordo»»[60], comprendiamo bene come vi sia un legame nel pensiero del filosofo tedesco tra ricordo, allegoria e reliquia.[61] La colonna è per noi la reliquia, rovina di un passato morto, incomprensibile perchè incomprensibili i nessi che essa ha sia con il presente che con il suo passato. Ma da essa proviene un abbaglio che inquieta, poiché se fosse totalmente ammantata di oscurità, comunicherebbe solo nel sepolto dell'inconscio e nulla si offrirebbe alla coscienza del Paesano e dei suoi compagni. Infatti, seppur non limpidamente, la potenza del segno viene captata. Ancora una volta ci serviamo delle parole di Benjamin per comprendere meglio:

> La vera immagine del passatto passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato. [...] È un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca un significato, indicato in esso.[62]

Prima che svanisca, il monumento assume per un istante nuova vita, poiché ravvivato dalla coscienza stessa dei tre amici. Ciò che rende possibile questa vivificazione è la mancanza in questi soggetti di quella che Nietzsche chiama il «sentire sempre e solo storicamente» dei compagni.[63]

> Un fenomeno storico, conosciuto in modo puro e completo e ridotto a fenomeno di conoscenza è, per colui che lo ha conosciuto, morto: egli ha infatti riconosciuto in essi l'illusione, l'ingiustizia, la cieca passione e in genere tutto l'orizzonte offuscato di questo fenomeno e insieme appunto la sua potenza storica. Questa potenza è ora per lui, come sapiente, divenuta impotente.[64]

Una simile statua con le sue incomprensibilità non ha nulla, o poco, di conosciuto; il fenomeno storico non ha compiuto del tutto il suo processo. Essa appartiene ad una storia dimenticata e ciò che ne resta è soltanto l'impronta, un frammento di quella «microstoria» che Carlo Ginzburg attribuisce alla storiografia post-moderna (ispirata dalle tesi di Hayden White): «L'ambizione di conoscere il passato è tramontata: il significato dei

---

60 Ivi, p. 143.

61 A conferma definitiva un altro frammento: «Il «ricordo» è reliquia secolarizzata». BENJAMIN, *Parco centrale*, cit., p. 140.

62 Si tratta della quinta delle *Tesi sulla Filosofia della storia*, in ivi, p. 77.

63 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974, p. 8.

64 Ivi, p. 15.

frammenti viene cercato nel presente, nel modo «in cui la loro configurazione può essere adattata a forme di civiltà esistenti al giorno d'oggi»».[65] E il significato che se ne ritrova ha la cavità di un abisso. È forse per questo il silenzio che segue.

Sia pure in forma di ipotesi che ha difficoltà a trovare appoggi teorici, a noi pare che un monumento di tale forma partecipi di una doppia natura: esso è sia iscrizione funeraria, testimonianza della morte, sia portatrice del Verbo del cambiamento; comunica perentoriamente il destino delle cose e ricorda l'instabilità permanente. E non sono da considerarsi soltanto come facce di una stessa medaglia, poiché, seppure il cambiamento diventa declino e conduce alla morte, la morte non è totale distruzione, ma ne resta di essa un segno, una lapide, una parola del passato che nel suo restare non è del tutto perduta. E così è l'immagine aragoniana: lampo di luce nella notte dell'inconscio di Parigi. Seppur non può esprimere, perché incapace a comunicare, la disposizione di spirito verso l'Oggetto del Paesano apre alla luce che esso emana, e non ne teme il pericolo. E se la parola non può allora non resta che comunicarne il silenzio, e i pochi margini rimasti alla memoria dell'immagine sorta d'improvviso ma ormai, nella sua totalità, perduta.

65 CARLO GINZBURG, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni Storici», 29/86, 1994 (pp. 511-539), p. 530. Da precisare che Ginzburg non condivide queste posizioni, ma cita - la citazione è riportata a testo - un saggio di F.R. Ankersmith, *Historiography e Postmodernism*, per prenderne le distanze e chiarire meglio le posizione della microstoria di scuola italiana.

CAPITOLO QUARTO

UN'OPACA TRASPARENZA. UNA LETTURA DI *NADJA*

What are the roots that clutch, what branches grow

out of this stony rubbish? Son of man,

you cannot say, or guess, for you know only

a heap of broken images, where the sun beats

THOMAS STEARNS ELIOT, *The waste land*

L'approdo ultimo del percorso proposto pone a suo oggetto uno dei capolavori del periodo surrealista, e certamente una delle opere che più ha interessato la critica fino agli ultimi recenti sviluppi degli studi *inter artes*.[1] Definito dal francesista Mario Richter «un libro irto di interrogativi» - poiché di fronte ad esso «al lettore è richiesto soltanto di mettere a profitto il suo grado zero di lettore: quello di *saper leggere*» -,[2] da Michele Cometa «un incunabolo della fototestualità»,[3] il testo si presenta come suolo stratificato, i cui percorsi di lettura sono molteplici e complessi. Ed è improprio parlare di percorsi di lettura, perché trattandosi insieme di un oggetto prestato anche allo sguardo, sarebbe più

1 Cfr. SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017; ROBERTA RICOGLITORE, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retorica e verità*, in «Between», IV, 7 (2014); GIUSEPPE CARRARA, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo*, in *Atti del convegno Compalit*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, Matteo Tasca, Bracciano, Del Vecchio, 2021, pp. 549-575.

2 MARIO RICHTER, *«Nadja»: una lettura difficile*, in *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, a cura del Centro Studi Sorelle Clarke, Pisa, Pacini, 1988, p. 45.

3 COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 88.

corretto parlare di percorsi di visiolettura.[4] Diffidiamo delle affermazioni di Domenico Scarpa secondo cui «le immagini sono una maniera testarda e superflua di scacciare le invenzioni», oppure ancora che «esse [le immagini] non sono necessarie»,[5] posizioni di un certo calibro che mettono in discussione sia l'intenzione autoriale di porre il testo in questa forma - a maggior ragione per un autore surrealista, perlopiù così sensibile alla cultura visuale -,[6] sia paiono più o meno velatamente porre dubbi di valore sulla presenza di immagini - le quali costituiscono circa un terzo del libro nella versione einaudiana - con buona pace anche dei *Visual studies* e gli recenti sviluppi degli studi sulla fototestualità.[7] Al di là di posizioni verbocentriche pare a noi necessario sottolineare l'aspetto essenzialmente visivo dell'esperienza del libro, e se già non semplice sarebbe la lettura del semplice testo, il tessuto continuo di rimandi tra testo e immagine, tra immagine e immagine e tra testo e testo complicano notevolmente i tentativi di interpretazione.[8] Affermiamo sin d'ora che talvolta alcuni rimandi interni al testo (ed esterni ad esso), ci sono parsi poco comprensibili. Il margine d'incomprensibilità non può non essere tale in un'opera di un illusionista appassionato di occultismo qual è Breton: illuminare con un sole ciò che vuole rimanere dominio della notte sarebbe compiere un atto di violenza ermeneutica, un ricondurre a unicità ciò che vuole essere molteplice. Si cercherà su questo oggetto di puntare la luce mobile di un faro sul mare scuro, portandosi talvolta su zone lontane per farle apparire più vicine. Nella breve caccia al testo ci pare di essere capitati in alcuni incontri significativi di cui cercheremo di rendere conto.

4 Nello svolgimento della nostra trattazione utilizzeremo il termine lettura, testo ed altri riferibili a questo campo semantico, ma sono da intendersi secondo un'accezione allargata, da intendersi come esperienza del testo e dell'immagine. Non ci pare di poter fare diversamente, vista l'inadeguatezza del lessico a nostra disposizione per questo tipo di trattazione.

5 Si tratta della *Prefazione* contenuta in ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Torino, Einaudi, 2008, p. IX.

6 Basti pensare al saggio *Le surréalisme et la peinture* (Paris, NRF, 1928) o ancora le riflessioni su *L'art magique* (Paris, Club Français du Livre, 1957), oramai tutto contenuto in ANDRÉ BRETON, *Œuvres complètes, IV. Ecrits sur l'art et autres textes*, Paris, NRF, 2008.

7 È anche grazie all'opera di MICHELE COMETA che essa ha avuto diffusione anche in ambito italiano, forse in ritardo rispetto al contesto anglosassone. Si pensi alla curatela del volume di W. J. THOMAS MITCHELL, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008, oppure ai suoi stessi interventi come il recente *Cultura visuale: una genealogia* (Milano, Raffaello Cortina, 2020) o *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale* (Milano, Raffaello Cortina, 2012), da cui riportiamo una considerazione storica fondamentale che rafforzano quanto detto: «Il Novecento ci ha insegnato che la questione dell'intreccio tra l'immagine e il testo non consiste più semplicemente nel riconoscimento dei vari sperimentalismi dal romanticismo alla post-avanguardia. La teoria letteraria, sorretta dalla filosofia, dalla psicoanalisi e dall'antropologia ci ha fatto comprendere [...] che nel gioco intermediale si scommette non solo sulla creatività artistica, ma sui fondamenti stessi della cultura». E questa considerazione non può che essere centrale nella ossessione surrealista per l'immagine.

8 Dicendo questo pensiamo alla difficoltà già espressa da Foucault nel suo tentativo d'analisi di *Las Meninas* di Velazquez (qui in rapporto alla pittura, nel nostro caso sia in rapporto ad essa che al disegno, la locandina, le lettere e la fotografia): «Ma il rapportoda linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in un carenza che ci si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure spledono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi». MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 23.

Quella che sfogliamo è l'edizione del 1964,[9] modificata rispetto a quella del 1928, come annuncia il *dépêche retardée*.[10] Sulla copertina subito una prima immagine significativa: una mano e un volto in parte sovrapposte, un numero 13, due volte un corsivo che sta per «Nadja» e un'aura blu dai contorni sfumati che circonda tutta l'immagine. Lo sguardo della donna al centro è puntato al lettore che si accinge ad aprire, la mano ricorda la mano stessa che dovrà iniziare a sfogliare. Quarantotto le immagini in tutto, la prima delle quali attenderà una ventina di pagine a comparire. La premessa intende darci due chiavi fondamentali di visiolettura, le quali rispondono ad *impératifs «anti-littéraires»*: «l'abondante illustration photografique a pour objet d'éliminer toute description [...], le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toute neuropsychiatrique».[11] L'illustrazione avrebbe una funzione economica: risparmiare la descrizione per lasciarla intuirsi nella relazione tra il lettore e l'immagine.[12] La narrazione vorrebbe farsi strumento di indagine scientifica, fredda; essa non cerca nessun effetto di stile, si limita alla registrazione dell'interrogatorio e dell'esame: solo così l'eccezionale può essere considerato come reale e non soltanto verosimile. Aggiunge poi che l'osservazione riguarda non solo Nadja e terze persone, ma anche lui stesso: «subjectivité et objecitivité se livrent, au cours d'une vie humaine, une série d'assuts, desquels le plus souvent assez vite la premiére sort tré mal en point».[13] Il medico-autore non si limita quindi all'osservazione distaccata, esso si lascia influenzare dall'oggetto, facendosene colpire e cambiare; allo stesso tempo l'analisi pone a suo oggetto il soggetto stesso, attraverso la pratica della scrittura. Attraverso di essa l'io che scrive si pone come una sorta di psicanalista di fronte all'io *agens*.[14]

Decisiva infatti l'apertura in cui *Je* si chiede chi egli è. Questa domanda trova perfetta corrispondenza alla fine del racconto dell'avventura con Nadja. «Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?», si chiede nuovamente *Je*, che, nonostante la decisiva esperienza d'incontro, pare non abbia trovato risposta. O perlomeno non l'ha trovata al livello della coscienza, sul piano della scrittura e della relativa terapia. Le *récit*, pur decidendo di intraprendere la via del tempo scandito da giorni precisi e in luoghi definiti, non riesce a ricostuire ciò che si è sforzato di ricomporre.

---

9 ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

10 Alcune varianti e i loro effetti nell'economia del nuovo testo sono analizzate da CH. MARTIN, *«Nadja» et le mieux-dire*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXII, 1972, pp. 274-286, cit. in MARIO RICHTER, *Nadja di André Breton: analisi della prima sequenza*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XXXVI, 3, 1983, pp. 261- 274.

11 BRETON, *Nadja*, cit., p. 6.

12 Non bisogna peraltro dimenticare l'avversione per il romanzo realista: «Et le descriptions! Rien n'est pas comparable au néant de celles-ci; ce n'este que superpositions d'images de catalogue». ANDRÉ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, NRF, 1963, p. 15.

13 *Nadja*, cit., p. 4.

14 Trattandosi di Breton, non ci pare oziosa avvicinarlo al dominio della psicanalisi.

Il frammentario. Non se ne dà esperienza, nel senso che non la si riceve in alcuna forma di presente, che essa resterebbe senza oggetto, se avesse luogo, escludendo quindi ogni presente e ogni presenza, così come anch'essa ne sarebbe esclusa. Frammenti, tracce del frammentario, che rinviano al frammentario che non rinvia a niente e non ha riferimenti propri, tracce che tuttavia attestano, pezzi che non si compongono, non fanno parte di nessun insieme, salvo per renderlo spezzettato; non separati o isolati, al contrario sempre multipli senza moltiplicare, effetti di scarto, scarto sempre scartato, la passione del frammentario, effetto di effetti.[15]

Storicizzare l'io, rendere conto dell'esperienza, farla diventare compatta, immediatamente comprensibile è possibile solo nell'illusione mimetica del romanzo realista.[16] Sin dalle prime pagine infatti *Je* tiene a chiarire ogni dubbio riguardo l'interesse dell'opera, verso cui la *critique* dovrebbe focalizzarsi,ovvero «en dehors de l'œuvre, celui où la personne de l'auteure, en proie aux menus fatis de la vie courante, s'exprime en toute indépendance, d'una manière souvent si distinctive».[17] Ciò ci porta a porre due coordinate fondamentali dell'opera: l'aspetto autobiografico, cui si è accennato nel capitolo precedente, e il rapporto con la città. I due elementi sono, come prevedibile, tra loro saldamente intrecciati.

1. La mano di fuoco e l'autobiografia: ricorrenze

Opposta al romanzo realista, l'opera cerca di inserirsi in una dimensione diversa, in un genere che possa dare conto della sua differenza. La stessa etichetta di genere starebbe stretta a Breton, il quale malsopporterebbe di inserirsi all'interno di definizioni proprio dell'«istituzione arte»[18] contro cui si rivolge. Ciò che è certo è che egli voglia dare una pretesa di veridicità con alcuni riferimenti extratestuali precisi.

---

15 Maurice Blanchot, *Le pas au delà*, Paris, Gallimard, 1973, trad. it. *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989, p. 42. Data la complessità del passo citato, si è deciso di riportalo nella traduzione di Lino Gabellone.

16 Qualche anno dopo Blanchot registrerà infatti che: «È fin troppo certo che il romanzo francese stia attraversando una specie dei crisi. [...] Le cause di tale decadenza sono numerose. È impossibile andare a ricercarle in poche righe e anche farvi allusione. Tutto quel che si può dire è che il romanzo sembra essersi perduto per un gesto puerile di realismo, per un impegno esclusivo di fedeltà a un'osservazione esteriore, per la ricerca di un'analisi del tutto facile e superficiale, È facilmente comprensibile come il romanzo francese sia diventato un semplice ricalco di una realtà sociale e psicologica di convenzione». Mauriche Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, trad. it. *I passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, p. 200.

17 *Nadja*, cit., p. 11-12. A rinforzare questa affermazione verranno portati gli esempi di Hugo, De Chirico e di Huysmans, dei quali verranno raccontati incroci affascinanti tra la vita e l'opera.

18 Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit.

In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi *referenziali*; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una «realtà» esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di *verifica*. Il loro scopo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non l'«effetto del reale», ma la su immagine. Tutti questi testi comportano quello che chiamerò *patto referenziale*.[19]

Si noti come viene messa in luce da Lejeune la prossimità con il «discorso scientifico e storico», modalità di indagine che l'autore rivela nell'intenzioni della prefazione di cui si è parlato e nel riportare i alcuni dati spazio-temporali precisi. *Je* ha la necessità di ottenere la fiducia del proprio uditorio, pur non volendo mai piegarsi ad esso - farlo sarebbe piegarsi al dominio della logica razionale. Allo stesso modo l'uso del termine *récit* denuncia la consapevolezza che tra la scrittura e la realtà c'è uno scarto che risulta essere incolmalbile, ma che si può cercare di affrontare, non attraverso la fiducia nella ricostruzione, ma nel mostrare una scrittura frammentata come frammentata è la realtà alla quale punta. Per non negare questa differenza, tralasciando la firma alla prefazione scritta quasi 35 anni dopo, il nome di *Je* non viene dichiarato se non in luogo preciso, e peraltro, l'unico.

Siamo nel mezzo di una passeggiata con Nadja che, dopo avergli raccontato di un *Grand ami* che è solito prendersi cura di lei, inizia distrattamente a seguire una *main* che spesso le compare - ricordiamo che una mano è presente nell'immagine di copertina (la stessa che ritroveremo in mezzo al libro scoprendo essere uno dei disegni di Nadja). È un'immagine ossessiva che le ritorna, e che ora vede effettivamente, come constata *Je*, su una *affiche*.[20] Riuscendo infine a toccarla, Nadja ha un'improvvisa rivelazione: «La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi». A *Je* viene associato l'elemento del fuoco e della mano che sembra ricorrere ossessiva in Nadja. Quest'ultima potrebbe riguardare la prossimità di *Je* a Nadja, la possibilità di toccarla, di avere un contatto con lei pur nella sua estraneità. Ma c'è anche una seconda dimensione. Infatti, dopo una pausa di silenzio e quasi lacrime Nadja si rivolge a *Je* con un discorso che è necessario riportare per intero:

André? André?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde: tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... Mais cela ne fait rien: tu prendras un autre nome: quel nom, veux-tu que je te dise, c'est tres important. Il faut que ce soit un peu le nom du feu, puisque c'est toujours le feu qui revien quand il s'agit de toi. La main aussi, mais c'est moins essentiel que le feu. Ce que je vois, c'est une flamme qui part due poignet, comme ceci (avec le geste de faire disparaître une carte) et qui fait qu'assitôt la main brûle, et

19 LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., p. 38
20 Questa citazione e le precenti in *Nadja*, pp. 115-116.

qu'elle disparaît en un clin d'œeil. Tu trouveras un pseudonyme, latin ou arabe. Promets. Il faut.[21]

Da questo densissimo passaggio vogliamo trarre alcuni spunti. Innanzitutto c'è un riferimento metaletterario evidente: Nadja anticipa, quasi profeta, a quello che ormai ha preso il nome di André, che esso scriverà un romanzo su di lei. La mano di fuoco è legata alla mano del personaggio che dovrà scrivere di ciò che sta accadendo tra di loro. E se Nadja «est le commencement du mot espérance»,[22] la mano di fuoco potrebbe essere colei che questa speranza accende e allo stesso tempo ne lascia traccia attraverso la scrittura.[23] Essa però è essa stessa destinata a bruciare, a scomparire. Ciò potrebbe significare che essa non deve lasciare traccia della sua opera incendiaria. Il lettore si trova però nella condizione di aver già osservato un'immagine che potrebbe presentare alcune legami con le affermazioni di Nadja: si tratta del particolare della *Profanazione dell'ostia* di Paolo Uccello.[24] Apparentemente questo dettaglio presenta soltanto un legame, seppure inspiegabile, tra Nadja che il giorno prima parla in modo oscuro di un passaggio dell'ostia avvenuto figuralmente durante un bacio di André ai suoi denti e una busta inviatagli da Aragon il giorno successivo, nella quale riceve appunto questo dettaglio con il nome dell'opera. Ciò basterebbe a sé, se non che per una nota che difficilmente può essere presa come ingenua: «Je ne l'ai vu reproduit dans son ensemble que quelqus mois plus tard. Il m'a paru lourd d'intentions cachées et, tout compte fait, d'une interprétation trés delicate». Se andiamo infatti ad osservare tutta la serie cui appartiene il dettaglio - si tratta di una predella che avrebbe costituito parte di una grande pala d'altare completata da altri causa la morte dell'autore -,[25] ci accorgiamo di come tutta la vicenda possa avere un qualche legame con la nostra storia.

Si narra infatti attraverso immagini che una donna va da un commerciante ebreo per vendergli l'ostia. Arrivato a casa l'ebreo brucia, in presenza della sua famiglia, l'ostia, dalla quale uscirà un sangue che, sgorgato fuori dall'abitazione, attirerà l'attenzione dei gendarmi (questa l'immagine che troviamo sul libro priva della raffigurazione di questi ultimi). L'ostia verrà poi riconsacrata, mentre la donna che aveva venduto l'ostia finirà per essere impiccata e la famiglia sarà messa sul rogo. Infine, nell'ultima

21 Questa e la precedente in ivi, pp. 117-118.

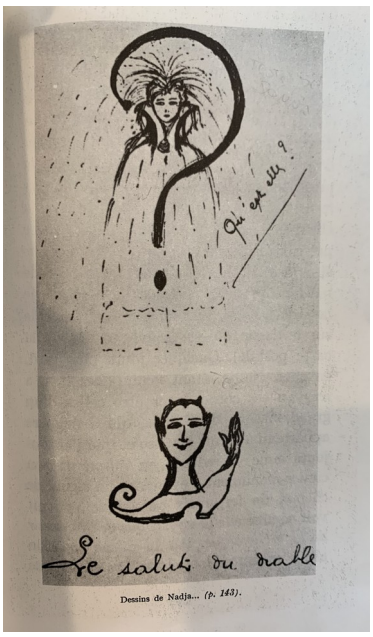
22 Ivi, p. 75.

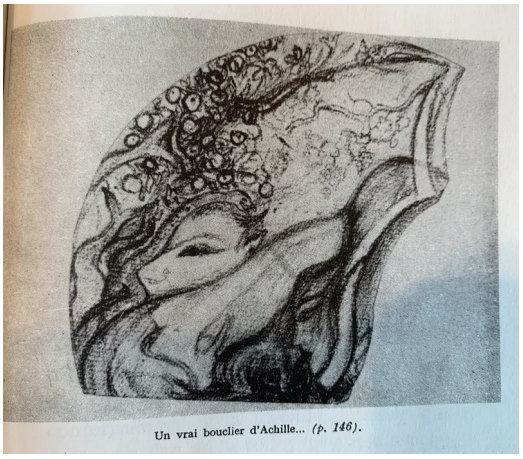
23 Una traccia che non è prodotto attivo di chi scrive, ma semplice trascrizione, operazione che non è assolutamente nuova nella storia occidentale: «Il motivo della mano che scrive sotto la dettatura di un'entità esterna al mondo o ad esso immanente (la voce che parla, o il libro della natura) è uno dei più ricorrenti e tradizionali di tutta la letteratura sacra o ispirata, e costituisce il fondo metafisico del surrealismo. Ma questa metafisisica del verbo, come ha riconosciuto Derrida, è sottesa a tutta la nostra cultura». LINO GABELLONE, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 43.

24 *Nadja*, cit., pp. 108-111.

25 I riferimenti sono da noi prese sul sito della Galleria Nazionale delle Marche dove esso è contenuto (http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/paolo-uccello-miracolo-dellostia-profanata/)

raffigurazione, diavoli e angeli si contenderanno l'anima della donna morta. Di questa serie rileviamo due motivi fondamentali: quello del diavolo e quello del fuoco. Per quest'ultimo si è già rilevata l'importanza in *Nadja*, mentre nel particolare del quadro esso agirebbe su oggetto sacro, dissacrandolo e dissanguandolo. Raffigurazioni di creature che fronteggiano gli angeli, i diavoli, ritornano in altri luoghi del libro di Breton. Innanzitutto nei disegni di Nadja.[26]





A destra: da André Breton, *Nadja*, cit., p. 145; a sinistra: da André Breton, *Nadja*, cit. p. 147.

Se sulla prima immagine (quella in basso) non abbiamo praticamente dubbi, dell'altro ci informa della presenza del diavolo un ékphrasis, una delle pochissime che troveremo nelle molte figure, nella quale si dice che si distingue «sans peine la visage du Diable».[27] (La descrizione precede di tre pagine la comparsa dell'immagine, come a preparare il lettore all'incontro).[28] Sfogliando la pagina successiva infatti troverà il saluto del diavolo sul *verso*, mentre sul *recto* ritornerà l'immagine della copertina, la quale è stata intitola-

26 *Nadja*, cit., p. 144, 146.

27 Ivi, p. 143.

28 Sul recupero dell'importanza dell'ekphrasis nella storia dell'arte come in quella della letteratura, ha insistito Cometa, del quale si riporta un appunto (a sua volta ripreso da S. BARTSCH e J. ELSNER, *Introduction: eight ways to look at an ekphrasis*, «Classical Philology», 102, 1, pp. I-V.): «Un tempo liquidata come superflua, o derisa come puro artifizio retorico, l'ékphrasis, adesso sembra presentare infinite opportunità per la scoperta del senso: è stata variamente trattata come uno specchio del testo, una modalità di inversione speculare, un'ulteriore voce che mette in crisi o estende il messaggio della narrazione». COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 32.

ta, nella medesima pagina dell'ékphrasis precedente, «*Le salut du Diable*». Ciò significa che per tre immagini consecutive ci troviamo di fronte alla presenza del Diavolo. Sorprendentemente, nell'immagine del suo saluto troviamo una mano, elemento che Nadja avrebbe associato a Breton, ed inoltre non è difficile associare il fuoco al mondo infernale. (Il motivo del fuoco, nuovamente associato alla mano, ritornerà in una copia di *L'Angoissant Voyage* o *L'Énigme de la Fatalité*).[29] Prima di azzardare qualsiasi ipotesi proseguiamo, o meglio, torniamo indietro.

Siamo di nuovo per le vie parigine, per le quali i due protagonisti passeggiano, e a Nadja, ancora una volta distratta, si disvela una visione:

> Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flable sur l'eau? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. Mais que veut dire cette main? Comment l'interprétes-tu? Laisse-moi conc voire cette main, Pourquoi veux-tu que nous nous en allions? Que crains-tu? Tu me crois trés malada, n'est-ce pas? Je ne suis pas malade. [...] Le feu e l'eau, c'esta la même chose.[30]

Torna di nuovo il motivo del fuoco, al quale si associa l'elemento dell'acqua. Nadja sente la necessità di ribadirlo. Tutto ciò è preceduto da un bacio il quale, in un mondo rarefatto i cui elementi corporei sono perlopiù assenti, è il contatto assoluto tra i due, la suprema possibilità di incontrarsi. Non sarebbe forse esagerato porre una sovrapposizione tra il bacio e la successiva visione,[31] azzardando l'ipotesi che Nadja stessa possa essere legata al simbolo dell'acqua. Risaltando avanti alla descrizione del *bouclier d'Achille* nato dalle mani di Nadja si parla della presenza di una *siréne*[32] che non ha volto e ritorna meglio disegnata in un'immagine successiva. Poche righe dopo troviamo che «Nadja, s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personallités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus prés».[33]

Melusina, seconda la leggende medievale (la versione più conosciuta è quella del *Roman de Melusine* di Jean d'Arras), è una Fata figlia di una Fata, la cui parte bassa del corpo, solo di sabato, diventa serpente.[34] Raimondo, figlio del conte di Forez, la incontra

29 *Nadja*, cit., p. 151. A p. 149 di questa si dirà che Nadja rivede «la fameuse main de feu».

30 Ivi, pp. 180-181.

31 Teniamo a ribadire un punto importante: nel multiverso dei simboli, qualsiasi sovrappossizione totale, qualsiasi equazione costituita, qualsiasi pretesa di chiave di volta è destinata al fallimento. I legami possono essere sempre e soltanto parziali non perché non si vuole né si riesce ad arrivare a decifrazioni definitive, ma semplicemente perché esse non lo ammettono nella propria natura. Ciò non ci distoglie dal fatto che in esse si possono individuare legami e percorsi, senza nessuna pretesa di esaustività o di esattezza.

32 Ivi, p. 146.

33 Ivi, p. 149.

34 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *La nuova Melusina*, Napoli, Theoria, 1991.

presso la «Fontana della Sete, chiamata anche fontana delle Fate», se ne innamora e, dopo alcuni incontri in cui lei promette grandi avvenire, si sposano,[35] a patto che Raimondo non la vedrà mai di sabato. Ella in cambio offre ricchezza e potere; in caso di tradimento del patto solo rovina e distruzione. Spinto Raimondo dalle pressione del fratello, il quale insinua in questo il dubbio che Melusina possa tradirlo, fa un buco nella porta oltre la quale c'è la donna che sta facendo il bagno «in un grande bacile», ed ha un'orrida visione: «Fino all'ombelico aveva l'apparenza di una donna e si pettinava i capelli; a partire dall'ombelico aveva un'enorme coda di serpente».[36] Poco tempo dopo questa scoperta, la creatura, trasformatasi in serpente, scompare.

Questo racconto potrebbe giustificare la presenza di serpenti in alcuni disegni, ma non si può escludere che Melusina fosse in Breton rappresentata con una coda di pesce. «Sovente confusa con le sirene, si riduce più spesso a un nome dalle risonanze magiche che apre la porta del sogno».[37] Non è raro infatti trovarla, nelle miniature e nei dipinti, sottoforma di sirena.[38] Non crediamo però che Breton non fosse consapevole della distinzione, tra l'altro conoscitore attento della letteratura cavalleresca medievale, ma che semplicemente potesse fare buon gioco di queste distinzioni opache, non avvertibili a livello di immaginario. Ciò che però si vuole sostenere è che Nadja può essere ricondotta all'elemento acqueo, mentre André al fuoco, e il loro incontro ha del sacro e del profanazione. Nella rappresentazione dell'opera Nadja ha i caratteri del «génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air»,[39] della *légèreté* e della *liberté*; è l'*âme errante*.[40] Potremmo associare a lei quei poteri di Fata che sono propri di Melusina. André potrebbe essere l'impetuoso Raimondo, colui che in preda alle passioni non riesce a resistere alla tentazione di svelare il segreto della moglie. Ma facendo il buco nella porta, egli condanna se stesso alla rovina e causa la scomparsa della fata. E forse, una volta che la scrittura ha reso pubblico questo profondo mondo segreto, una volta che è stato dato il volto con le parole ai disegni della sirena a cui quel volto mancava, Nadja è volata via.

Queste ipotesi non vogliono però riferire la storia ad un Universo di immagini e di letteratura, e quindi soltanto artistico, perché se forzassimo questa posizione tradiremmo l'opera stessa. Servirci di questi esempi ci porta di fronte alla necessità di uscire dal testo per osservare al di fuori, verso dove esso talvolta d'un balzo si getta. Talvolta il salto avviene all'interno del libro stesso, talvolta lo slancio conduce verso un luogo e un tempo altro. Nel *fureur des symboles* che scatena l'incontro tra i due si pongono una se-

35 La citazione e i dettagli della leggenda sono stati presi da CLAUDE LECOUTEUX, *Lohengrin e Melusina. Una leggenda medievale contro la paura della morte*, Milano, Xenia, 1989 (qui p. 18).

36 Questa e la precedente in *Nadja*, cit., p. 21.

37 Ivi, p. 11.

38 Forse una delle rappresentazioni più celebri è quella di Rudolf Julius Benno Hübner, intitolata *Die schöne Melusine* (la bella Melusina).

39 *Nadja*, cit., p. 130.

40 Questa e le precedenti in ivi, p. 82.

rie di enigmi che chiedono si essere interpretati. E l'essere umano che voglia comprenderli deve immergersi affrontando tutto ciò che essi, molteplici Sfingi mute pongono - il motivo della Sfinge, archetipo dell'enigma, è motivo ricorrente nell'opera. Per comprendere l'autobiografia di qualcuno che ha scelto di farsi attraversare da un tale flusso il lettore deve accettarne la corrente, pur non potendo comunque in fondo afferrare degli oggetti che non si sciolgano una volta usciti dall'acqua. Ad uscire dal fiume a nostro avviso è l'autobiografia stessa, che con un apparato di fotografie e riproduzioni così vasto e articolato, e il continuo rimando avanti e indietro, ci invita a percorrere e ripercorrere le vite raccontate, perdendo i propri contorni per aprire ogni volta a nuovi varchi, senza mai che si trovi l'interpretazione definitiva di ciò che è successo. È un resoconto di viaggio di cui non si cerca di trarne l'insegnamento, ma che cerca di dare conto delle numerose fologorazioni che i viaggiatori hanno ricevuto. Essi sono investiti dall'assalto di segni che rimandano a tempi altri, a luoghi altri, e a tempi e a luoghi al di là dei propri limiti. Portare l'attenzione su opere d'arte, disegni o antiche leggende medievali, è una mano offerta per condurci al di là, a considerare due vite al di là degli stretti referenti spazio-temporali cui rimandano. Se ci lanciamo nell'impresa di applichare la logica del sogno alla vita reale, ci accorgiamo forse che essa appartiene ad una trama di un tessuto più ampio, di cui il libro, filando tra la loro parola e immagine, cerca di rendere conto, e che forse André o Breton chiamerebbero surrealtà.

2. Coincidenze e ritrovamenti. la fotografia, la città e l'io

Le surréalisme de mes images ne fut
autre que le réel rendu fantastique par la
vision. Je ne cherchais qu'à exprimer
la réalité, car rien n'est plus surréel

Brassaï

L'autobiografia sfaldata di cui si è parlato intrattiene con le vie parigine un rapporto essenziale, il cui risultato è ridefinire sia il rapporto del soggetto con la città sia la città stessa. Il soggetto ritrova barlumi di sé tra i boulevard, e gli stessi non saranno più quelli che erano una volta scattato il flash del surreale. Leggendo l'opera bretoniana appare subito evidente come Parigi resta inevitabilmente segnata dalla presenza del gruppo surrealista. Uscendo per qualche tempo dalla pure centralissima relazione tra Nadja e André, troviamo a più riprese la presenza di nomi e volti che hanno segnato la storia di quel periodo. A noi pare che il libro non voglia soltanto riferirsi a questo amore assolu-

to, ma voglia racontare, seppure per alcuni tratti e non come intento fondamentale dell'opera, qualcosa di più ampio, che prima riguarda i protagonisti dell'avanguardia, poi Breton solo, e nessun altro.

Il primo indizio lo troviamo infatti nella composizione del libro: esso ha un struttura tripartita, segnata da visibili interruzioni di pagina: dalle prime pagine fino a pagina a sessantanove, nelle quali Nadja perlopiù non compare, ma ne è in qualche modo anticipata; nella parte centrale, da pagina settanta a centosettantadue, la più corposa, si articola il racconto dell'incontro e delle giornata straordinarie che i due passano insieme, teminate con alcune pagine di bilancio della storia di Nadja, finita in un manicomio - a cui segue un'importante invettiva contro quegli istituti; da lì in poi si ha una riflessione a posteriori sul senso dell'opera stessa, su cosa è rimasto e cosa è andato perduto di quell'amore. È principalmente sulla prima sezione che noi vogliamo portare ora l'interesse. Essa è ulteriormente divisibile in due parti: fino a pagina ventiquattro ci troviamo di fronte ad una riflessione filosofico-letteraria sull'importanza della vita degli artisti al di fuori dell'opera (di cui si è detto) e soprattutto sullo statuto dell'io in rapporto alla differenza. Ne citiamo per intero uno dei passaggi:

> Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciacion. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête?[41]

Questa ultima domanda ci appare ancora più capitale della precedente posta nella prima riga della prima pagina, o perlomeno formulata in maniera più chiara. Ciò che qui si chiede è cosa rappresenta l'unicità del soggetto, che cosa lo rende tale in quanto egli è, non in rapporto. Ad essere messo in discussione è l'adagio rimbaudiano «Je suis un autre» - e sappiamo quanto caro sia il poeta ai surrealisti. La domanda che si pone la voce narrante è se quest'ultima sia la risposta definitiva, ma nel momento in cui si interroga la mette in discussione. Per avviare una tale interrogazione sul Sé è necessario concentrarsi su soltanto su fatti fondamentali, unici, tralasciando l'illusione della linearità temporale. E la sua vita, a partire da un certo punto, è intrecciatissima con il surrealismo.

Infatti, in un'opera intitolata alla donna, l'arco temporale che circonda la vicenda non riguarda il periodo in cui la incontra e quello successivo - durante il quale Breton

41 Ivi, p. 11.

intrattiene ancora rapporti con essa -,[42] ma si espande anche all'indietro. «Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, où ge me trouve en août 1927». Se l'agosto 1927 coincide con la fine degli incontri,[43] decisamente il 1918 non è l'anno dell'incontro tra i due.[44] Si direbbe piuttosto l'anno in cui l'avventura surrealista, ancora tutta da comprendere, ha inizio, o almeno iniziano ad incontrarsi, come si è già detto nel primo capitolo, coloro che ne saranno gli ispiratori: Aragon, Soupault e lo stesso Breton. La fotografia che anticipa le date di questo viaggio ha oggetto appunto la piazza nella quale è posto l'hotel in cui viveva in quel primo anno.[45]

Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes... *(p. 24)*.

Da André Breton, *Nadja*, cit., p. 23.

È l'immagine d'apertura del libro, una fotografia di Jacques-André Boiffard, assistente di Man Ray dal 1924 al 1929. «L'apparente banalità degli scorci immortalati cela una continua dialettica tra materiale e immateriale, ordinario e meraviglioso, reale e simboli-

42 Per comprendere la realtà extratestuale di Nadja, si legga PAOLA DÈCINA LOMBARDI, *L'oro del tempo contro la moneta dei tempi*, Roma, Castelvecchi, 2016, pp. 165 sgg. L'indicazione proviene da ANDREA CORTELLESSA, *Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*, in *Dada e surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen. Dal nulla al sogno*, a cura di Marco Vallora, Milano, SilvanaEditoriale, 2018, pp. 334-343.

43 Come è detto in *Nadja*, cit., p. 176.

44 In ivi, p. 71 si dice infatti, tra nota d'autore (del 1962) e testo che il primo incontro è data 4 ottobre 1926.

45 Ivi, p. 23

co»:[46] effettivamente poco significante apparirebbe un'immagine così di per sé, se non che: inserita nel contesto di un viaggio, il carro (vuoto di persone) diventa simbolo di una partenza; in un libro in cui la statua torna a più riprese assume un significato ulteriore;[47] il nome dell'hotel stesso potrebbe rinviare a una grande impresa. Ecco che posti insieme tre possibili sensi e inseriti tra le parole con cui si relazionano possiamo ritrovare una semantica del cavalleresco, un'anticipazione delle gesta di André, moderno guerriero in cerca dell'avventure dell'*hazard.* Ciò di cui si renderà conto nelle pagine successive è una presentazione di una serie di coincidenze fortuite, di *faits-précipices* (fatti precipizio), i quali anticipano i *faits-glissades* (fatti frana) che avverranno nella seconda parte.[48]

Nel corso di questo viaggio - di cui non sono deliberatamente specificate le date degli avvenimenti - gli incontri saranno diversi - come altrettante le stranezze -, il primo dei quali è il busto di Paul Éluard (fotografia di Man Ray): mani intrecciate, ben vestito, sguardo in macchina, espressione indecifrabile. Lo incontreremo anche nel testo, non prima che *Je* ci dica che si trova a teatro con Pablo Picasso per vedere una rappresentazione di Guillaume Apolinaire.[49] Al paragrafo dopo si citerà, di nuovo legato ad una coincidenza, il testo automatico *Les Champs magnétiques*, uno degli atti di nascita del movimento, scritto a quattro mani con Soupault (anche lui citato nel testo).[50] Sarà poi la volta di Benjamin Péret, di cui ancora una volta incontreremo il busto fotografato (sempre per la mano di Man Ray) prima della parola. E subito dopo la celebre pellicola (ancora una volta dell'artista statunitense), in cui è raffigurato Robert Desnos, forse appena ripresosi da uno degli esperimenti dell'*époque des sommeils*.[51] E poi ancora Vaché, e l'attrice-musa Blanche Derval, e un luogo fondamentale per i surrealisti, più volte citatoanche ne *Le Paysan*, il *Théâtre Moderne*. E ancora Aragon e Fanny Beznos,[52] non solo legati al surrealismo, ma ponti con l'intreccio futuro con il comunismo.

---

46 ANDREA ZUCCHINALI, *Sogno ai sali d'argento: Surrealismo e fotografia*, in *Dal nulla al sogno*, cit., p. 375.

47 Tornerranno poco dopo (p. 27), a p. 99 e a p. 170 in *Nadja* (cit.), in chiusura dell'esperienza al fianco di *Je* di Nadja. Sarebbe interessante approfondirne i legami, ma non è oggetto della nostra analisi. Menzioniamo solo il fatto che nella didascalia della fotografia pagina 27 (scattata da George Sirot) si dice che quella statua ha «attiré et causé [in André] un insupportable malaise» e che il busto di Henri Becque dava a Nadja dei consigli (si vedano pp. 170-171).

48 Breton non pone questa distinzione tra prima e seconda parte. Riflettendo sul valore dell'immagine, ci è sembrato di poterne trarre questa conclusione: il precipizio è da noi inteso come quella striscia di terra al di là della quale si apre un baratro, dove c'è il pericolo, ma dal quale comunque ci si può salvare; la frana è un evento catastrofico e incontrollabile. A pagina 22 infatti si parla di *responsabilité* di fronte ad alcuni eventi, e altri dei quali non si può dare una previsione. A noi pare che la vicenda di Nadja possa essere attribuita a questa alla categoria dei fatti-frana, mentre la prima parte sia attribuibile all'altra.

49 Ivi, pp. 27-29.

50 *Ibidem*.

51 Ivi, p. 34.

52 La donna è stata attivista del PCF (partito comunista francese) e partecipe di alcune proteste femministe, che proprio per la sua scomoda attivit verrà arrestata in Belgio e internata ad Auschwitz, dove troverà la morte nell'ottobre del 1942.

Quella che abbiamo di fronte sembra in realtà una breve storia del surrealismo, raccontata attraverso il metodo storiografico dell'insorgenza alla memoria di alcuni fatti inspiegabili della vita dell'autore-narratore-personaggio. L'oggetto qui non è Nadja, ma il surrealismo, fatto reagire con uno dei suoi ispiratori. Non si fa menzione del Primo Manifesto, forse per contegno, ma dell'opera dell'amico Aragon *Le Paysan* sì.[53] Lo sfondo è la Parigi del mercato delle pulci, degli sciatti teatri, dei cinema dove si danno inenarrabili proiezioni, il tutto testimoniato da ritratti fotografici, riproduzioni di locandine o lettere, fotografie di oggetti, tutti apparentemente non straordinari, quasi quotidiani. «Forse, proprio questo contrasto tra l'anonimità delle foto e l'unicità della vicenda è l'essenza stessa del surrealismo di *Nadja*».[54] Difatti questi nomi sono sempre associati a *faits divers*, di cui non si tenta mai di dare una spiegazione, ma semplicemente se ne registra l'avvenimento. Ciò non significa che esso non lo ricerchi, ma semplicemente, di fronte alla complessità dell'evento, il narratore rimanda la propria comprensione.

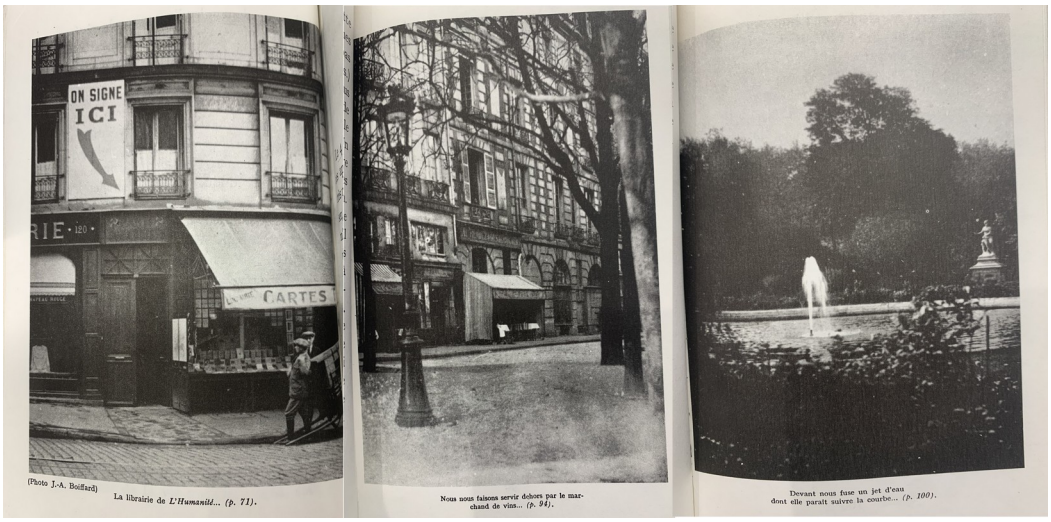
> Il *flâneur* surrealista è di continuo alle prese con il senso: è sempre costretto a configurarlo come enigma la cui soluzione si allontana man mano che la *quête* procede, pur emergendo di volta in volta come senso singolare, frammento o resto, come messaggio che richiede un saper-leggere che non è mai concesso una volta per tutte, che non può mai richiamarsi a nessun codice preesistente, imponendo la necessità di una trascrizione «povera», aneddotica e non dimostrativa [...] Da questa lacuna tra il segnale percepibile in quanto tale e una sua pronta e adeguata identificazione, da questo iato tra manifestazione e senso deriva tutta la problematica della ricerca.[55]

Nella seconda parte la ricerca compie un passo decisivo. Il dato banale è che in pochi giorni questi fatti si moltiplicano: se prima si trattava di scintille separate nel tempo, ora siamo di fronte all'incendio fulmineo. Si è già parlato in parte di ciò che è successo, delle forze extratempo-spaziali che si sono scatenate, e di altre ancora si potrebbe parlare. Ciò che qui ci interessa però dire è che a nostro giudizio tutto ciò che è avvenuto, pur nel fulgore della sua fiamma, è d'interesse per il soggetto nel processo della sua autoanalisi. Nadja è una *image-devinette*,[56] una Sfinge che pone l'enigma, ma dei cui tratti materiali André ha poco interesse: della fisicità della donna non viene descritto più che gli occhi, i capelli (in disordine o in ordine) e il vestire (sciatto o elegante), del contatto tra loro nulla più di qualche bacio, le preoccupazioni materiali della donna sono poste come condizione necessaria dell'anima errante - ma mai analizzate profondamente -, quando Nadja è *frivole*[57] o interessata alla gente lavoratrice viene trattata con distacco o

53 Ivi, p. 64.
54 SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 99.
55 GABELLONE, *L'oggetto surrealista*, cit., pp. 53-54.
56 ANDRÉ BRETON, *Amor Fou*, Paris, Gallimard, 1937.
57 *Nadja*, cit., p. 94.

criticata.[58] Ciò che si ama della donna sono, come direbbe Bataille, gli slanci icariani, i mezzi che lei ha per condurlo nel regno del Meraviglioso.[59] Di lei, a livello visuale, viene presentata la celebre foto degli occhi, moltiplicati per moltiplicarne il mistero, e i suoi criptici disegni.

A fare da contrappunto la quotidianità di alcuni ritratti della città di Parigi, oppure scorci che, rispetto alla visione del materiale che appartiene strettamente a Nadja, fanno compiere un percorso visuale diverso. Se il senso di estraniamento è immediato nel confrontarci con questo, per le fotografie cittadine succede quasi l'inverso: ci troviamo prima immersi nella familiarità di luoghi non lontani dalla nostra percezione, per poi scoprire in essi elementi del mistero. Potremmo dire che nel caso dei disegni di Nadja lo straniamento è immediato, mentre in queste fotografie è ritardato.



Tre foto tratte da André Breton, *Nadja*, cit. A destra: p. 70; al centro: p. 95; a sinistra p. 99.

In questi campioni presi in esame c'è dell'aria di famiglia e una nube di mistero al contempo. La prima della serie è posta all'inzio della seconda parte, come ad indicare, che quella porta oscura con la freccia che la indica sia la soglia all'inizio del secondo viaggio, non più alla luce della piazza, ma nel buio di un palazzo. A circondarla una certa ordinarietà: uomini intenti a scaricare un carro, una vetrina con alcuni libri esposti, un

58 Come nel lungo monologo di André alle pp. 78-80.

59 Illumina in questo senso la critica (dura) rivolta da Perniola, sostanzialmente basata su posizioni bataillane: «L'errore fondamentale del surrealismo sta nella pretesa di determinare positivamente l'autonomia e la sovranità; esso si trova così costretto in una prospettiva essenzialmente *religiosa* e *mitica*: la libertà di cui parla Breton è appunto perciò *surreale* e *trascendente*, estranea alla bassa quotidianità nella lotta di classe e del desiderio». MARIO PERNIOLA, *La trasgressione del surrealismo*, in *Studi sul surrealismo. Atti del convegno di studi sul Surrealismo*, a cura di Giulio Carlo Argan, Roma, Officina, 1977 (pp. 336-350), p. 340.

edificio come sfondo. La seconda dovrebbe illustrare la piazza dove André e Nadja si trovano a cenare, circondati da un minaccioso *ivrogne* e da alcune visioni che colpiscono la mente della donna. In modo maggiore rispetto al primo scatto, questo ha del deserto o del «luogo di un delitto», come negli scatti di Eugène Atget.[60] La piazza è vuota, gli alberi spogli, al centro un nero che esalta un bianco inspiegabile. A guardare ancora meglio si ha l'impressione che dietro l'albero nell'estrema sinistra si scorga un gomito, forse l'*ivrogne* di cui si parlava. Ad ogni modo il contesto resta quello dell'anonimato. Spingersi troppo al di là nel vedere oltre forzerebbe il limite stesso di ciò che la fotografia esprime. Ricordiamo le parole di Roland Barthes: «Bisogna dunque che mi arrenda a questa legge: io non posso approfondire, penetrare la Fotografia. […] La Fotografia è *piatta*».[61] Non lontanamente andiamo nel terzo caso: una fontana circondata da chiome indefinite di alberi e piante, un monumento. Più scarna, più asciutta delle altre due, invita a concentrare lo sguardo solo sui elementi più riconoscibili: un getto e una statua che pare osservarla. Tutto qui. Se non fosse che Nadja vede in quel getto un significato ulteriore: «Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elle retombent».[62] Ecco come allora il lettore è costretto a tornare sull'immagine (che aveva visto prima di leggere questo passo) per tornare ad immaginare ciò che Nadja ci ha visto, e forse anche a chiedersi cosa allora può rappresentare quella figura che guarda l'acqua (sul motivo della statua si è fatto più volte cenno).

Tutto questo percorso visivo oggetto del secondo capitolo, completato dai quadri ed altre raffigurazioni, e soprattutto dall'amore surreale con Nadja, si conclude. A seguirla verrà la terza parte, in cui *Je*, confondendosi con Nadja alla fine della seconda, torna con una predominanza netta. Siamo oramai ad esperienza finita, ed è tempo di fare un bilancio. L'io confuso nei suoi limiti, torna a riassorbirsi. Compare inaspettatamente la foto dell'autore (scattata da Henri Manuel).[63] Egli stesso ci dice che si avrebbe l'impressione, a tornare due pagine indietro, che il libro sia finito. Ma non è così naturalmente. Gli incontri con la donna sono finiti nell'agosto, la storia è stata completata a dicembre, è oramai «Nadja est si loin... Ainsi que quelques autres».[64]

---

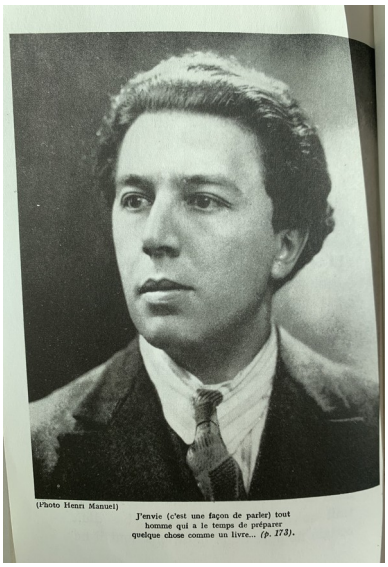
60 Il riferimento naturalmente è a WALTER BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, Roma, Skira, 2011. L'opera compare per la prima volta nel 1931 su tre numeri della rivista settimanale berlinese «Die literarische Welt». Per i rapporti tra Atget e il surrealismo si rimanda ancora al saggio di Zucchinali, *Sogno ai sali d'argento*, in *Dal nulla al sogno*, cit.

61 ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, trad. it. in *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 106.

62 *Nadja*, cit., p. 100.

63 Ivi, p. 174.

64 *Nadja*, cit., p. 176.



Da André Breton, *Nadja*, cit., p. 174.

Una passione totale quale è venuta a definirsi nelle pagine precedenti è volta al termine, e con sorpresa vediamo come questa esperienza viene di sfioro paragonata ad altre. Due righe sotto leggiamo: «La Merveille en qui de la premiére à la dernière page de ce livre ma foi n'aura du moins pas changé, tinte à mon oreille un nom qui n'est plus le sien».[65] Relativizzata l'assolutezza dell'esperienza, si riconducono anche le immagini fotografiche all'autore-narratore-personaggio. «J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire; je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sou l'angle special dont je les aveis moi-même considérés».[66] La prospettiva è di nuovo l'occhio di *Je*, la Parigi è ancora quella di *Je*, essa rappresenta la proiezione del suo inconscio. La stessa Nadja, ancora una volta, è ricondotta al soggetto: «Toi la créature la plus vivante, qui ne parais avoir été mise sur mon chemin que pour que j'éprouve dans toute sa riguer la force de ce qui n'est pas éprouve en toi [...] Toi, bien sûr, idéalment belle». Il caso avrebbe agito per porre sulla strada di André una *force* che lui avrebbe sperimentato; Nadja non è bella solo che idealmente, ovvero nel pensiero stesso di chi con lei è entrato in contatto. Scrive Benjamin: «Nell'amore esoterico la dama è la cosa meno essenziale. Così è anche in Breton. Egli è più vicino alle cose a cui è vicina Nadja che alla stessa Nadja».[67] Con questa lente non possiamo che interpretare l'ultima foto-

65 *Ibidem*.
66 Ivi, p. 177
67 BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media,* cit., p. 324.

grafia sulla quale è riportato un cartello con su scritto «LES AUBES» come il segno di albe che sono ancora di là da venire, tramontato il sole di Nadja. Essa le ha indicate, André ha indirizzato verso di esse lo sguardo. È avvenuto tra loro un passaggio di consegna; egli ha captato, come l'impiegato dell'aneddoto finale, il messaggio dal cielo, ma ha compreso che il presente non è cambiato, e l'aereo è forse precipitato. Ciò che può indicare è la direzione futura, direzione che ha intravisto grazie agli occhi di Nadja. La celeberrima frase finale non parla presente, ma profetizza il futuro nella sua incertezza. O sarà *CONVULSIVE* o non sarà. Finita Nadja al manicomio, scomparsa Melusina agli occhi di Raimondo, uccisa la donna sacrilega contesa dai diavoli e dagli angeli, anima errante ormai altrove, *Je* resta solo, portatore di un messaggio al mondo di una speranza già in fiamme ormai sul punto di farsi cenere.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTAZZI SILVIA, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

ALQUIÉ FERDINAND, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, Paris, tr. it. *Filosofia del surrealismo*, Firenze, Hopeful Monster, 1986.

ADORNO THEODOR W., *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972.

APOLLINAIRE GUILLAUME, *Alcools*. *Poémes*, Paris, Mercure de France, 1913, tr. it. *Poesie*, pref. di Sergio Solmi, Guanda, 1960.

ARAGON LOUIS, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1926, Paris.

ID., *Il paesano di Parigi* (1960), Milano, Il Saggiatore, 1996.

ARAGON LOUIS, PÉRET BENJAMIN e MAN RAY, *1929*, Bruxelles, Editions de la revue Variété, 1929.

BACHTIN MICHAIL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

BARTHES ROLAND, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, trad. it. *La camera chiara*. *Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

BATAILLE GEORGE, *La "vecchia talpa" e il prefisso su nelle parole* superuomo *e* surrealista, in *Critica dell'occhio*, Rimini, Guaraldi, 1972.

BENJAMIN WALTER, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 2014.

ID., *Il surrealismo*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.

ID., Opere complete. IX: i passages *di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, tr. it. di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

ID., *Piccola storia della fotografia*, Roma, Skira, 2011.

BLANCHOT MAURICE, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, trad. it. *I passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976.

ID., Le pas au delà, Paris, Gallimard, 1973, trad. it. *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989.

ID., *L' espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, tr. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.

BRETON ANDRÉ, *Amor Fou*, Paris, Gallimard, 1937.

ID., *Breve storia del surrealismo*, Milano, Savelli, 1981.

ID., *Entretiens* (1952), Paris, Gallimard, 1969, tr. it. *Storia del surrealismo. 1919-1945*, Milano, Schwarz.

ID., *Les pas perdu*, Paris, Gallimard, 1924.

ID., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969, Paris, tr. it. *Manifesti del surrealismo*, intr. di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1987.

ID., *Mont de piété*, Paris, Au sans pareil, 1919, tr. it. *Poesie*, con una nota di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1967.

ID., *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, tr. it. *Nadja*, Torino, Einaudi, 2008.

ID., *Œuvres complètes, IV. Ecrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, 2008.

ID., *Qu-est ce que le surréalisme?*, Bruxelles, René Henriquez, 1934.

BÜRGER PETER, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

CARRARA GIUSEPPE, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo*, in *Atti del convegno Compalit*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, Matteo Tasca, Bracciano, Del Vecchio, 2021.

ID., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020.

COMETA MICHELE, *Cultura visuale: una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

ID., *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*,Milano, Raffaello Cortina, 2012.

COMETA MICHELE e RICOGLITORE ROBERTA (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016.

CONTINI GIANFRANCO, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970

CORTELLESSA ANDREA, *Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*, in *Dada e surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen. Dal nulla al sogno*, a cura di Marco Vallora, Milano, SilvanaEditoriale, 2018.

DEBORD GUY, *La societé du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, tr. it. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini+Castoldi, 2017

DEHARME LISE, *Le cœur de pic*, Paris, José Corti, 1937.

DE MARIA LUCIANO, *Futurismo, Dadà, Surrealismo*, in «Lettere Italiane», 27/4 (1975), pp. 381-395.

DI NOI BARBARA, *Poetica del Risveglio e Materialismo Antropologico nei* Passages *di Benjamin*, contenuto in «Scrivere la terra, abitare l'utopia tra comunità e migranza », 9, 2019.

ÉLUARD PAUL e MAN RAY, *Facile*, Paris, GLM, 1935.

FARGUE LEON-PAUL e PARRY ROGER, *Banalitè*, Paris, Gallimard, 1930.

FRANCO FORTINI, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti 1990, pp. 83-87

IDEM,*Verifica dei poteri* (1965), Milano, il Saggiatore, 2017.

FORTINI FRANCO e BINNI LANFRANCO, *Il movimento surrealista* (1959), Milano, Garzanti, 2001.

FOUCAULT MICHEL, *Les mots et le choses*, Paris, Gallimard, 1966, tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967.

GABELLONE LINO, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.

ID., *Il demone dell'analogia*, in ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Torino, Einaudi, 1972.

GOETHE JOHANN WOLFGANG, *La nuova Melusina*, Napoli, Theoria, 1991

GINZBURG CARLO, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, «Quaderni Storici», 29/86, 1994, pp. 511-539.

HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Vorlesungen über die Aesthetik in die Ästethik*, Dunchker und Humblot, 1835, Berlino, poi in *Einleitung in die Ästhetik*, München, Fink, 1985, tr. it. *Introduzione alla «Estetica»*, con un saggio di Walter Biennel, Milano, Guerini Studio, 1996.

JAMESON FREDRIC, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca (US), Cornell University Press, 1981, tr. it. *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.

La Rèvolution Surréaliste. Collection complète, Paris, Jean Michel Place, 1975.

LAUTRÉAMONT (ISIDORE LUCIEN DUCASSE), *Les Chants de Maldoror*, Paris, Questroy et C., 1868, tr. it. *Opere complete. I Canti di Maldoror. Poesie, lettere*, Feltrinelli, 1981.

LECOUTEUX CLAUDE, *Lohengrin e Melusina. Una leggenda medievale contro la paura della morte*, Milano, Xenia, 1989.

LEJEUNE PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, tr. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Le Surréalisme au service de la Révolution. Collection complète, Paris, Jean Michel Place, 1976.

Littérature, 1-20 (marzo 1919-agosto 1921), riproduzione anastatica, Jean-Michel Place, 1978, Paris.

Littérature. Nouvelle série, 1-13 (marzo 1922-giugno 1924), Jean-Michel Place, 1978, Paris.

MARINETTI TOMMASO FILIPPO, *Manifesto del futurismo*, 1914.

MAN RAY, *La photografie n'est pas l'art*, Paris GLM, 1937.

MENGALDO PIER VINCENZO, *Grande stile e lirica moderna*. *Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento*. *Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.

MITCHELL W. J. THOMAS, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008.

MITCHELL W. J. THOMAS, *Scienza delle immagini*. *Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Milano, Johan&Levi, 2018.

NADEAU MAURICE, *Histoire du surréalisme* (1945), Paris, Seuil, 1964, tr. it. *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974.

PARR MARTIN e BADGER GERRY, *The photbook: a History. Volume I*, New York, Phaidon, 2004, p. 101.

PERNIOLA MARIO, *La trasgressione del surrealismo*, in *Studi sul surrealismo. Atti del convegno di studi sul Surrealismo*, a cura di Giulio Carlo Argan, Roma, Officina, 1977, pp. 336-350.

PONZI MAURO, *Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie*, in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicatia Ferruccio Masini*, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Roma, Editori Riuniti, 1992.

PUGGIONI ENRICA, tesi di dottorato, *La descrizione di Parigi negli anni '30*. *Paradigmi spazio-temporali, concezioni esistenziali e modelli di scrittura*, Università degli Studi di Cagliari.

RAYMOND MARCEL, *De Baudelaire au Surréalisme* (1933), Paris, Josè Corti, 1966.

RELLA FRANCO, *Il paesano di Parigi*, in *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Vol. I, Torino, Einaudi, 2001.

ID., *Vertigine del moderno*, in LOUIS ARAGON, *Il paesano di Parigi*, Milano, il Saggiatore, 1982.

RICHTER MARIO, *«Nadja»: una lettura difficile*, in *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, a cura del Centro Studi Sorelle Clarke, Pisa, Pacini, 1988.

RICOGLITORE ROBERTA, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retorica e verità*, in «Between», IV, 7 (2014).

VACCARI FRANCO, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011.

SICILIANO ITALO, *Dal Romanticismo al Surrealismo*, in «Lettere Italiane», 27/1 (1975), pp. 24-43.

SONTAG SUSAN, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, tr. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1992.

TZARA TRISTAN, *nota sulla poesia*, in *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, a cura di Giampiero Posani, Torino, Einaudi, 1975.

ZACCARELLO BENEDETTA, *Paul Valéry: per un'estetica della composizione*, in «Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica», 5/1 (2012), pp. 81-94.

ZUCCHINALI ANDREA*, Sogno ai sali d'argento: Surrealismo e fotografia*, in *Dada e surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen. Dal nulla al sogno*, a cura di Marco Vallora, Milano, SilvanaEditoriale, 2018.