

Michael Löwy

La Stella del mattino

Surrealismo e marxismo



contemporaneo 36



Guy Girard, *La lettre P comme Poésie*
[china, 1997]

nella p. a fianco: Carl-Michael Edenborg,
Cycle Gestation [china su carta, 1992]



Michael Löwy

L'Étoile du matin: surréalisme et marxisme

Éditions Syllepse, Paris 2000

traduzione di Maria Novella (Titti) Pierini



© copyright 2001 - Massari editore

Casella Postale 144 - 01023 Bolsena (VT)

e-mail: erre.emme@enjoy.it

<http://www.enjoy.it/erre-emme/>

Stampa: Ceccarelli - Grotte di Castro (VT)

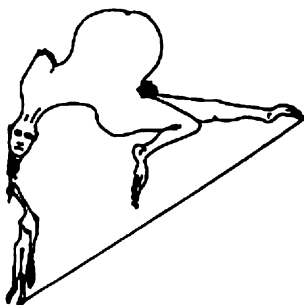
Prima edizione: luglio 2001

In copertina: *Couronnée de Commune* (1980) di J.-Pierre Guillon

ISBN 88-457-166-2

INDICE

1. Infrangere la gabbia d'acciaio	7
2. La Stella del mattino: il nuovo mito dal romanticismo al surrealismo	19
3. Il marxismo libertario di André Breton	27
4. Walter Benjamin e il surrealismo: storia di un incantesimo rivoluzionario	35
5. Il pessimismo rivoluzionario: Pierre Naville e il surrealismo	55
6. Il romanticismo nero di Guy Debord	79
7. Vincent Bounoure: la spada piantata nella neve	92
8. Il surrealismo dopo il 1969	99
<i>Glossario</i>	107
<i>Bibliografia</i>	115





Eugenio Castro, *sans titre*
[gommage, 1996]

I. INFRANGERE LA GABBIA D'ACCIAIO

Il surrealismo

non è, non è mai stato e non sarà mai una scuola letteraria o un gruppo di artisti, bensì un movimento di rivolta spirituale e un tentativo eminentemente sovversivo di *re-incantesimo del mondo*, vale a dire il tentativo di riportare al centro dell'esistenza umana i momenti «incantati», «magici» cancellati dalla civiltà borghese: la poesia, la passione, l'amore folle, la fantasia, la magia, il mito, la meraviglia, il sogno, la rivolta, l'utopia. Oppure, se si vuole, una protesta contro la razionalità angusta, lo spirito commerciale, la logica meschina, il piatto realismo della nostra società capitalista/industriale, e l'aspirazione utopica e rivoluzionaria a «mutare la vita». Si tratta di un'avventura intellettuale e passionale a un tempo, politica e magica, poetica e onirica, avviata nel 1924 ma ancora ben lontana dall'aver detto l'ultima parola.

Se, come bene ha dimostrato Max Weber*, viviamo in un mondo divenuto una vera e propria *gabbia d'acciaio* - vale a dire una struttura reificata e alienata, che rinchioda gli individui nelle «leggi del sistema» capitalista come in una prigione - il surrealismo rappresenta il martello magico che ci consente di infrangerne le sbarre per accedere alla libertà. Se la civiltà borghese costituisce, per eccellenza e sempre secondo lo stesso sociologo tedesco, l'universo della *Rechenhaftigkeit*, lo spiri-

* L'asterisco (*) rinvia al *Glossario*, in Appendice al presente volume.

to di calcolo razionale - la misura quantitativa delle perdite e dei profitti - il surrealismo costituisce il pugnale affilato che consente di troncare i fili di questa ragnatela aritmetica.

Tropo spesso il surrealismo è stato ridotto a quadri, sculture o istanza, qualcosa di inafferrabile, che sfugge alle sistematizzazioni razionali dei banditori, dei collezionisti, degli archivisti e degli entomologi. Il surrealismo è soprattutto e innanzitutto un determinato *stato d'animo*. Una condizione di insubordinazione, di negatività, di ribellione, che attinge la propria energia positiva, erotica e poetica, dalle cristalline profondità dell'inconscio, dagli insonni abissi del desiderio, dal magico pozzo del principio del piacere, dagli incandescenti suoni dell'immaginazione. Questa condizione dell'animo è presente non solo nelle «opere» - che affollano musei e biblioteche - ma anche nei giochi, nelle passeggiate, negli atteggiamenti e nei comportamenti. Un esempio calzante ne è la *deriva*.

Per cogliere meglio la portata sovversiva della deriva, torniamo a Max Weber. A suo avviso, la quintessenza della moderna civiltà occidentale è l'attività razionale finalizzata (*Zweckrationalität*), la logica strumentale. Essa impregna l'intera vita delle nostre società, plasmando ogni gesto, ogni pensiero, ogni comportamento. Il movimento delle persone per strada ne è un bell'esempio: pur non essendo così ferocemente regolamentato come quello delle formiche rosse, non per questo è meno rigorosamente rivolto a ben precisi scopi razionali. Si va sempre da «qualche parte», si ha fretta di sistemare un «affare», si va al lavoro o a casa: nulla di gratuito nel moto browniano delle folle.

Ora, l'esperienza della deriva, come la hanno praticata i surrealisti e i situazionisti, costituisce una gioiosa liberazione dalle pesanti costrizioni del regno della Logica strumentale. Come osservava Guy Debord, gli individui che si abbandonano alla deriva,

«rinunciano, per un periodo più o meno prolungato, ai motivi per cui normalmente si spostano o agiscono... per lasciarsi andare alle sollecitazioni incontrate sul terreno e agli incontri corrispondenti» (Debord 1956).

In una forma ludica e irriverente, la deriva rompe con i principi più sacri della modernità capitalistica, con le leggi ferree dell'utilitarismo e con le norme onnipresenti della *Zweckrationalität*. Grazie alle magiche virtù di un gesto di rottura del genere, essa può diventare una passeggiata incantata nel regno della Libertà, con il caso come unica bussola.

Per certi aspetti, la deriva si può considerare l'erede del bighellonaggio ottocentesco, come osserva Walter Benjamin nel suo *Livre des passages parisiens* [Libro dei passaggi parigini]: «L'ozio del bighellone è una protesta contro la divisione del lavoro» (1989). A differenza però dal bighellone, chi si abbandona alla deriva non è più prigioniero del feticismo della merce, dell'imperativo consumistico - anche se gli può capitare di acquistare qualcosa d'occasione in una bottegaucchia o di entrare in un caffè. Non è ipnotizzato dal luccichio di mostre e vetrine, ma volge *altrove* lo sguardo.

Senza scopo e senza motivo, senza *Zweck* e senza *Rationalität*, ecco in due parole il significato profondo della deriva, che possiede il misterioso dono di restituirci, di colpo, il senso della libertà. Quest'esperienza produce una sorta di ebbrezza, di esaltazione, un vero e proprio «stato di grazia». Essa rivela un volto ascoso del reale - e della nostra stessa realtà. Le strade, gli oggetti, i passanti, improvvisamente alleggeriti della cappa di piombo del *ragionevole*, appaiono sotto un'altra luce, diventano strani, inquietanti, a volte buffi. Suscitano in noi angoscia, ma anche esultanza.

Tutto induce a pensare, scriveva Guy Debord, «che il futuro precipiterà l'irreversibile cambiamento del comportamento e dello scenario dell'attuale società. Un giorno, si costruiranno città per lasciarsi andare alla deriva». Attività di un mondo futu-

ro), la deriva non è forse anche portato di un'antica tradizione, addirittura arcaica, quella delle attività gratuite che contraddistinguono le cosiddette società primitive?

L'approccio surrealista è *unico* per il livello e l'ardire della sua ambizione: nientemeno che quella di superare le contrapposizioni stereotipate, il cui contrasto da lungo tempo alimenta il teatro d'ombre della cultura: materia e spirito, esteriorità e interiorità, razionalità e irrazionalità, veglia e sogno, passato e futuro, sacro e profano, arte e natura. Per il surrealismo, non si tratta di una misera «sintesi», ma di quella formidabile operazione che la dialettica hegeliana definisce come *Aufhebung*:* la negazione/conservazione dei contrari, e il loro superamento in vista di un livello superiore.

Come Breton ha regolarmente sostenuto, dal *Secondo Manifesto del surrealismo* fino ai suoi ultimi scritti, la dialettica hegeliano-marxista è al centro della filosofia del surrealismo. Ancora nel 1952, nel suo *Entretiens*¹, egli non lasciava alcun margine di dubbio in proposito: il metodo di Hegel «ha reso poveri tutti gli altri. Dove la dialettica hegeliana non funziona, per me non vi è pensiero, niente speranza di verità» (1969, p. 152).

Non ha torto Fernand Alquié quando insiste, in *Philosophie du surrealisme* [Filosofia del surrealismo], sulla contraddizione tra il razionalismo storicista di Hegel e l'elevata esigenza morale che ispira i surrealisti. Egli però non prende in considerazione la distinzione, già operata dagli hegeliani di sinistra del XIX secolo, tra *sistema* e *metodo* nell'autore della *Fenomenologia dello spirito*. Il tentativo di Alquié di eliminare Hegel e Marx rimpiazzandoli con Cartesio e Kant, sostituendo alla dialettica la trascendenza e la metafisica, non poteva che trascurare l'essenziale. Lo stesso Alquié riconosce, per dolersene, che

1 A. Breton, *Entretiens*, Schwarz, Milano 1960 e Massari editore (ex Erre emme), Roma 1991, 1997

«Breton fu condotto a sottolineare la struttura hegeliana delle analisi di Marx, a illuminare e valorizzare Marx tramite Hegel». Ammette altresì che l'autore del *Manifesto del surrealismo* «ha sempre condannato la trascendenza e la metafisica». Tuttavia, egli pretende di fare astrazione dal «contenuto esplicito delle formulazioni» di Breton in nome di un'interpretazione piuttosto azzardata dello «spirito» dei testi (Alquié 1977, p. 145).

I saggi raccolti nel presente volume - che sia «storico» o contemporaneo il loro oggetto - intendono far valere l'attualità delle idee, dei valori, dei miti e dei sogni surrealisti. Il filo rosso e nero che li attraversa è il problema sempre scottante della rivoluzione. Per gli astronomi, dal 1727 la rivoluzione è la rotazione di un corpo intorno al proprio asse. Per il surrealismo, *rivoluzione* significa assolutamente il contrario: si tratta di interrompere la monotona rotazione della civiltà occidentale su se stessa, di infrangere una volta per tutte questo asse e di creare la possibilità di un altro movimento, di un moto libero e armonico, di una civiltà dell'attrazione appassionata. L'utopia rivoluzionaria è l'energia musicale di questo movimento (*Surr.* 1996).



Santa, *Rêve* [collage, 1998]

La maggior parte di questi testi sono stati pubblicati in riviste surrealiste, specialmente a Praga, Madrid e Stoccolma. L'inserimento di saggi su alcuni personaggi non direttamente appartenenti al surrealismo - ma che comunque da esso hanno attinto parte della propria forza sovversiva (Walter Benjamin, Guy Debord) - punta a suggerire i legami di «affinità elettiva» che si possono instaurare tra il surrealismo e altre espressioni critiche del pensiero contemporaneo. Gli ultimi due capitoli affrontano la prosecuzione del surrealismo dopo il 1969, la data del tentativo di scioglimento del movimento da parte di alcuni dei suoi animatori (Jean Schuster, José Pierre, Gérard Legrand ecc.). Il principale promotore della prosecuzione dell'avventura a Parigi è stato il poeta e saggista Vincent Bounoure, morto nel 1996; la sua ostinazione, naturalmente controcorrente, ha tuttavia trovato eco non solo a Parigi ma anche altrove, in Europa e nel mondo. Oggi, nell'anno 2000, ritroviamo ad esempio un'attività surrealista collettiva a Parigi, a Praga, a Chicago, a Stoccolma, a Madrid, a São Paulo e a Leeds.

La maggior parte dei saggi pubblicati in questa raccolta riguardano la filosofia politica del surrealismo e il suo rapporto con il marxismo. L'adesione dei surrealisti al materialismo storico, solennemente proclamata da Breton nel *Secondo Manifesto*, ha segnato profondamente la storia del movimento e soprattutto quella della sua collocazione politica. I momenti salienti di tale itinerario sono noti: l'ingresso nel Partito comunista francese nel 1927; la rottura con il comunismo staliniano al momento del Congresso in difesa della cultura, nel 1935; la visita di Breton a Trotsky in Messico, nel 1938, e la fondazione della Fiari (Federazione internazionale dell'arte rivoluzionaria indipendente);* la riscoperta di Fourier e degli utopisti nel dopoguerra; il tentativo di riavvicinamento agli anarchici durante gli anni 1949-1953; infine, il Manifesto dei 121 per il diritto all'insubordinazione in Algeria e la partecipazione attiva agli

eventi del Maggio '68. In tutti questi anni il gruppo surrealista si è ostinatamente rifiutato di scegliere tra il «mondo occidentale» - vale a dire le potenze imperialiste - e il presunto «campo socialista» - e cioè il totalitarismo staliniano. Non altrettanto si può dire della maggior parte degli intellettuali «impegnati»².

Se dei pensatori marxisti quali Pierre Naville, José Carlos Mariátegui, Walter Benjamin, Guy Debord - che affrontiamo in questo libro - sono stati affascinati dal surrealismo, questo è avvenuto perché hanno capito che esso rappresentava l'espressione più elevata del romanticismo rivoluzionario nel XX secolo. Per «romanticismo rivoluzionario» intendo l'ampia corrente di protesta culturale contro la moderna civiltà capitalistica che si ispira ad alcuni valori del passato precapitalistico ma che aspira innanzitutto a una nuova utopia rivoluzionaria - da Rousseau e Fourier fino ai surrealisti e ai situazionisti. Il profondo nesso tra romanticismo e surrealismo, rivendicato con forza da Breton, si manifesta non solo in temi come il nuovo mito, ma nel complesso dei sogni, delle ribellioni e delle utopie del movimento. Quel che il surrealismo condivide con i giovani Friedrich Schlegel e Novalis, con Victor Hugo e Petrus Borel*, con Mathew Lewis e Charles Maturin, con William Blake* e Samuel Taylor Coleridge*, è l'intenso, a volte disperato, tentativo di *re-incantare il mondo* - certamente non con la

2 Sull'incontro fra Trotsky-Breton e la fondazione della Fiari, si veda Arturo Schwarz, *Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia* (Savelli 1974, Multhipla 1980, Massari ed. 1997), nonché i lavori puntuali e rigorosi di Gérard Roche pubblicati nei *Cahiers Léon Trotsky* (n. 25, 1986) e in *Docusur* (n. 2, 1987). Sui rapporti tra il surrealismo e il trotskismo, si veda il notevole saggio di Michel Lequenne, «Surréalisme et communisme», in *Critique Communiste* (n. 8, 1982 e n. 15, 1983), riedito in *Marxisme et esthétique*, La Brèche, Paris, 1985. Infine, sulle affinità tra surrealismo e anarchia, si possono consultare le due ricche raccolte pubblicate dall'Atelier de création libertaire di Lione, *Surréalisme et anarchisme* (a cura di André Bernard), 1982, e *Le pied de grue*, 1994.

religione, come in tanti romantici, ma con la poesia. Un tentativo per i surrealisti inscindibile dalla lotta per la trasformazione rivoluzionaria della società (Löwy e Sayre 1992).

Pierre Naville offre la peculiarità di essere stato a un tempo fondatore del surrealismo e, qualche anno dopo, anche dell'Opposizione comunista di sinistra («trotskista»)*. Pur essendo stato relativamente breve (1924-1929) il suo passaggio per il movimento surrealista, nondimeno egli riveste un ruolo importante nella svolta di Breton e dei suoi amici verso il marxismo e l'impegno politico. Sia per Pierre Naville sia per Walter Benjamin, il punto di incontro, il luogo di convergenza più profondo tra il surrealismo e il comunismo era il *pessimismo rivoluzionario*.

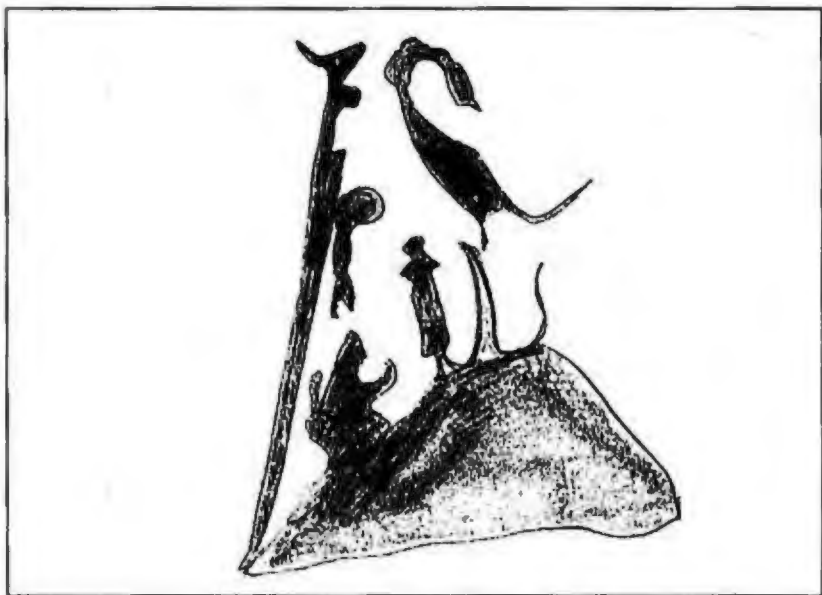
Tale pessimismo non significa naturalmente accettazione rassegnata del peggio: vuol dire che non ci si fida del «corso naturale della storia», che ci si prepara a nuotare controcorrente, senza certezza di vittoria. Non è la fiducia teleologica nel rapido e sicuro successo a motivare i rivoluzionari, ma la convinzione profondamente radicata che non si possa vivere da essere umano degno di questo nome senza battersi con accanimento e incrollabile volontà contro l'ordine stabilito.

In un saggio del 1977, pubblicato nella rivista *Surréalisme*, Vincent Bounoure insisteva sull'idea che la rivolta o l'iniziativa rivoluzionaria non dipendono dal successo, quanto alla loro giustificazione. Se fosse la vittoria a legittimare una lotta, allora occorrerebbe ricavarne la conclusione, scriveva, che «Babeuf ha avuto torto, Ravachol ha avuto torto, Delescluze ha avuto torto, Trotsky ha avuto torto, Guevara ha avuto torto» (Bounoure 1999, p. 226).

Convinzioni analoghe si trovano in *Le Pari mélancolique* [La scommessa malinconica], il recente libro di Daniel Bensaïd: l'impegno politico rivoluzionario non si basa su una qualsiasi «certezza scientifica» progressista, ma su una scommessa ragionata sul futuro. Perché allora questa scommessa è

malinconica? L'argomento di Daniel Bensaïd è di una lucidità impressionante: i rivoluzionari (Blanqui, Benjamin, Trotsky o Guevara), egli scrive, hanno l'acuta consapevolezza del pericolo, il senso del ricorrere della catastrofe. Niente è più estraneo al rivoluzionario malinconico della fede paralizzante in un progresso necessario, in un avvenire garantito. Pur pessimista, egli però si rifiuta di arrendersi, di ripiegare di fronte all'insuccesso. La sua utopia è quella del principio di resistenza alla probabile catastrofe (Bensaïd 1997).

Se il marxismo ha rappresentato l'aspetto decisivo dell'itinerario politico del surrealismo - specie nei primi vent'anni del movimento - è tuttavia ben lungi dall'essere l'unico. Dall'origine del movimento, una sensibilità libertaria percorre il pensiero politico dei surrealisti. È evidente per Breton, come cerco di dimostrare in uno dei saggi qui raccolti, ma vale anche per la maggior parte degli altri.



Anny Bonin, *Marc de café: Triangles* [mina di piombo, 1998]

Benjamin Péret è uno di coloro la cui opera risplende di questa duplice luce, rossa e nera. Indubbiamente, di tutti i surrealisti egli è il più impegnato nell'attività politica in seno al movimento operaio e rivoluzionario marxista, dapprima come comunista, poi (negli anni Trenta) come trotskista e infine, nel dopoguerra, come marxista rivoluzionario indipendente. Non a caso, nel suo soggiorno in Spagna durante la guerra civile, ha scelto di battersi contro il fascismo nelle file della colonna libertaria diretta da Buenaventura Durruti*.

Tutto ciò si manifesta anche nei suoi scritti politici o storici. Un esempio interessante è il suo notevole saggio del 1955-1956 su Palmares, una comunità di negri *marrons* (fuggiaschi) del Nordest brasiliano, che ha resistito, per tutto il XVII secolo, alle spedizioni olandesi e portoghesi che cercavano di sbaragliare quel ridotto di ribelli. La «repubblica negra di Palmares» verrà sconfitta solo nel 1695, con la morte degli ultimi difensori e del suo ultimo capo, Zumbi (Péret 1999)³.

L'interpretazione data da Péret di quell'evento è sicuramente marxista; ma il suo marxismo si distingue per una sensibilità libertaria, che imprime all'opuscolo un'elevatezza di vedute e un'originalità straordinarie. L'Introduzione ne preannuncia la coloritura: il *desiderio di libertà* è il più imperioso dei sentimenti umani, perché rappresenta per lo spirito e per il cuore l'ossigeno senza il quale essi languiscono. Scrivendo che la storia umana consiste essenzialmente nella lotta degli oppressi per la propria liberazione, Péret reinterpreta la tesi marxista «classica» (la lotta delle classi come lotta degli sfruttati contro gli sfruttatori), in un'ottica libertaria. Vi si trova abbozzata un'intera *antropologia della libertà*.

3 Sui rapporti (conflittuali) di Péret con la corrente libertaria, si veda Guy Prévan, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, Syllepse, Paris, 1999.

È questa stessa prospettiva libertaria a fargli privilegiare, nell'analisi della comunità fuggiasca, gli aspetti «anarchici», antiautoritari: la prima fase del *quilombo* - nome brasiliano delle comunità di schiavi fuggiaschi - di Palmares era contraddistinta, egli insiste, dall'«assenza di costrizione» e dalla «libertà totale», nonché da una «generosità fraterna», ispirata dalla consapevolezza del comune pericolo. Gli schiavi fuggiaschi vivevano allo stato di natura, contraddistinto dall'«assenza di qualsiasi autorità» e da un'elementare solidarietà. Il modo di essere della Comune di Palmares era in «condizione di incompatibilità con ogni forma di governo che implicasse un'autorità regolare», in quanto la suddivisione ugualitaria delle risorse, la messa in comune almeno di una parte dei beni, scoraggiavano una differenziazione sociale più spinta. Ispirandosi a un'antica formula utopistica saintsimoniana (ripresa da Marx), Péroret sostiene che il regime interno di Palmares dipendeva più dall'amministrazione dei beni che non dal governo delle persone.

L'opera di Péroret, come quella di Breton - nonché di tanti altri membri del movimento, senza dimenticare le dichiarazioni e i volantini collettivi - dimostra come, sul terreno propriamente politico, il surrealismo sia riuscito, con un'operazione alchemica di cui solo conosce il segreto, a fondere in un unico amalgama la rivolta e la rivoluzione, il comunismo e la libertà, l'utopia e la dialettica, l'azione e il sogno. Grazie a questo, Blanqui e Baudelaire, Marx e Rimbaud, Fourier e Hegel, Flora Tristan e William Blake, Lev Trotsky e Sigmund Freud, Buenaventura Durruti e la Suora portoghese sono imbarcati nello stesso viaggio, un viaggio appena cominciato. Un viaggio lungo e difficile, per il quale però il surrealismo è di un'utilità preziosa: come l'astrolabio, consente ai viaggiatori di aprirsi la strada con le stelle.

Post scriptum: il potere magico e sovversivo dell'immagine, la forza trasgressiva dell'erotismo, il mistero e l'enigma delle ombre che attraversano lo specchio, sono temi essenziali della riflessione surrealista sull'arte. In questo spirito, alcuni dei miei amici surrealisti - francesi, cechi e slovacchi, spagnoli, inglesi, brasiliani o statunitensi - hanno accettato di contribuire con alcune delle loro opere plastiche all'illustrazione profana di queste pagine.



Kathleen Fox, *Mémoire liquide* (particolare) [tecnica mista, 1999]

2. LA STELLA DEL MATTINO

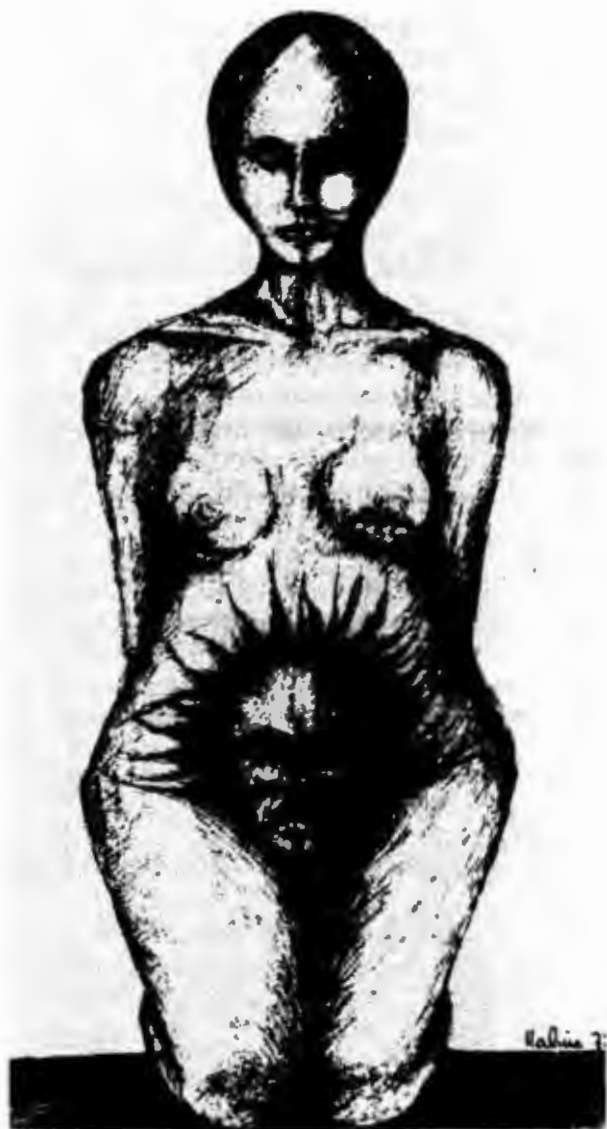
IL NUOVO MITO DAL ROMANTICISMO AL SURREALISMO

Fra le strategie romantiche

di re-incantesimo del mondo, il ricorso al *mito* occupa un posto a sé. Nel punto di intersezione magica di molteplici tradizioni, offre un'inesauribile riserva di simboli e di allegorie, di fantasmi e di demoni, di dei e di vipere. Esistono tanti modi di attingere a questo tesoro pericoloso: il riferimento poetico o letterario agli antichi miti, lo studio «erudito» della mitologia e il tentativo di creare un nuovo mito. In tutti e tre i casi, la perdita di sostanza religiosa del mito lo trasforma in rappresentazione profana di re-incantesimo, o piuttosto in una via non-religiosa di riscoperta del sacro.

La sinistra perversione dei miti ad opera del fascismo tedesco, la loro manipolazione come simboli nazionali e razziali, hanno contribuito ampiamente a screditare la mitologia dopo la Seconda guerra mondiale. Tuttavia, taluni intellettuali antifascisti tedeschi, quali Ernst Bloch*, erano convinti della possibilità di salvare il mito dalla lordura nazista, purché fosse illuminato dalla «luce utopica del futuro» (Frank 1982).

Originariamente, nel primo romanticismo, questa luce è onnipresente; è la lampada nascosta che illumina, da dentro, l'idea del «nuovo mito», inventata all'alba del XIX secolo da Friedrich Schlegel. Se si torna a questa antica fonte, è sconcertante il contrasto con le sinistre storie mitologiche promosse dal Terzo Reich.



Halina, *Éducation catholique* [china su carta, 1978]

Per il *Frühromantik* [il primo romantico],* il nuovo mito non è «nazional-germanico» ma *umano-universale*. Nel suo *Discorso sulla mitologia* (1800), certamente uno dei cosiddetti testi «teorici» più visionari del romanticismo tedesco, Friedrich Schlegel sogna un universo mitopoietico senza confini, che attinge non solo alle tradizioni europee ma anche ai «tesori d'Oriente». Soprattutto, egli sogna una nuova mitologia, che non sarebbe una pallida imitazione dell'antica, ma se ne distinguerebbe radicalmente per la sua stessa natura, per la sua trama spirituale, per così dire: mentre la prima si ricollegava immediatamente a ciò che vi era di più vicino e vitale nel mondo sensibile, la seconda invece deve costruirsi a partire dagli «abissi più intimi dello spirito» (*tiefsten Tiefe des Geistes*).

Emersa da questa interna fonte, la nuova mitologia sarebbe dunque prodotta dallo spirito a partire da sé; donde la sua affinità elettiva con la filosofia idealista (Schlegel pensa qui soprattutto a Fichte), anch'essa creata «a partire da niente» (*aus Nichts entstanden*). L'interiorità mitopoietica emersa dal profondo non può accettare i limiti imposti dall'intelletto razionale: essa rappresenta il regno di «ciò che sfugge costantemente alla coscienza», del «bel disordine della fantasia» e del «caos originario della natura umana». Questo non significa che essa ignori il mondo esterno: il nuovo mito è anche «un'espressione geroglifica della natura circostante sotto la trasfigurazione dell'immaginazione e dell'amore» (Schlegel 1984). È difficile sottrarsi alla sensazione che Schlegel, in questi passi, stia intuitivamente indicando l'ambito che Freud, un secolo più tardi, avrebbe cercato di definire tramite la categoria dell'inconscio. A conclusione di questo testo sorprendente, attraversato da intuizioni folgoranti e che sembra preannunciare ora la psicanalisi ora il surrealismo, Schlegel rivolge il suo sguardo al futuro: un giorno, gli esseri umani torneranno a scoprire la loro potenza divinatoria (*divinatorischen Kraft*) e conosceranno

l'età dell'oro, «che deve ancora venire»: «Ecco ciò che intendo con nuova mitologia». Situando l'età dell'oro nel futuro e non nel passato, Schlegel trasfigura il mito in energia utopica e investe la mitopoiesi di un potere magico (Schlegel 1984).

Centocinquant'anni più tardi, i surrealisti torneranno a soffiare su quelle braci, per illuminare con il loro contributo il fondo buio della caverna. Per Breton e i suoi amici, il mito è un prezioso cristallo di fuoco: si rifiutano di abbandonarlo in mano ai mitomani fascisti. Nel 1942, nel momento peggiore della guerra, Breton crede più che mai nella necessità di un contrattacco su questo terreno:

«Di fronte al conflitto che sta scuotendo il mondo, gli spiriti più esigenti arrivano a riconoscere la vitale necessità di un mito da contrapporre a quello di Odino e a tutta una serie di altri miti» (Breton 1965).

In un testo del 1937, «*Limites non frontières du surréalisme*», Breton suggerisce per la prima volta che il surrealismo deve attribuirsi il compito di «elaborare il mito collettivo della nostra epoca», la cui funzione erotica e sovversiva a un tempo sarebbe analoga a quella svolta al termine del XVIII secolo, poco prima della Rivoluzione francese, dal romanzo «nero»* (Breton 1973).

Per i surrealisti, l'importanza del mito dipende anche dal fatto che esso costituisce (insieme alle tradizioni esoteriche) un'alternativa profana alla presa religiosa sull'irrazionale. In questo senso va interpretata l'osservazione di Breton - da prendere come un'immagine provocatoria e iconoclasta - nella dedica su una copia de *L'Amour fou* inviata all'amico Armand Hoog:

1 Fra gli «spiriti esigenti» che condividono il suo interesse per il mito Breton cita Bataille, Caillois, Duthuit, Mabille, Léonora Carrington, Max Ernst, Péret, Calas, Seligmann, Hencin (*Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* [Prolégomeni a un terzo manifesto del surrealismo o meno], 1942).

«Le chiese, a cominciare dalle più belle, demolirle e che non ne resti pietra su pietra. E viva allora il nuovo mito!» (Beaujour).

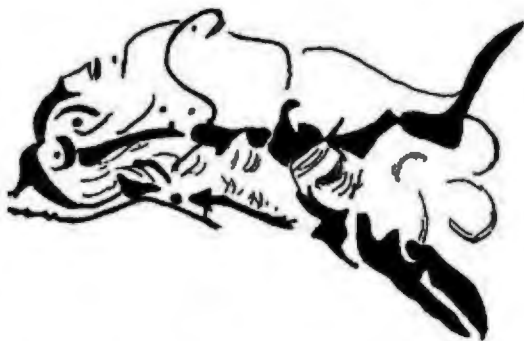
Nei *Prolegomeni* a un terzo manifesto, Breton pone (e si pone) l'interrogativo:

«In che misura possiamo scegliere o adottare, e imporre, un mito in rapporto alla società che riteniamo auspicabile?» (Breton 1967).

Sembra dunque che tutto stia ad indicare che, secondo lui, mito e utopia sono inscindibili; pur non essendo identici, sono comunque collegati da un sistema di vasi comunicanti, che garantisce il passaggio del desiderio tra le due sfere.

I surrealisti non sono riusciti a «imporre» un mito collettivo, ma lo hanno creato, secondo il mito romantico, e cioè attingendo «alle profondità più intime dell'animo» (Schlegel), o secondo le parole di Breton all'«emozione più profonda dell'essere, emozione inadeguata a proiettarsi nel quadro del mondo reale e che altro sbocco non ha, nel suo stesso precipitare, se non quello di rispondere all'eterna sollecitazione dei simboli e dei miti» (Breton). Se non sono riusciti a dare vita a «una mitologia universale, dotata di un sistema simbolico generale» (Schelling)*, tuttavia i surrealisti hanno inventato - nel senso alchemico della parola - un nuovo mito, destinato ad attraversare come una cometa incendiaria il cupo cielo della cultura moderna.

Qual è questo mito? Per rispondere al quesito



Anny Bonin, *Marc de café: Femmes, bêtes et oiseaux* [mina di piombo, 1998]

non è inutile tornare all'opera più «mitologica» di Breton, *Arcane 17*. Il poeta rievoca, pur trasfigurandoli, i miti di Iside e Osiride, il mito di Melusina [la Sirena a due code], quello della Salvezza Terrena ad opera della Donna, il mito astrologico di Arcane 17, quello di Satana angelo della Libertà, e soprattutto «un mito tra i più forti, [che] ancora mi avvince», l'amore folle, «l'amore che prende tutto il potere» e in cui «risiede tutta la forza rigeneratrice del mondo»². Nella conclusione del libro - uno dei più illuminanti del surrealismo - tutte queste figure mitiche convergono, come altrettanti fiumi di fuoco, verso un'immagine che tutti li comprende e che, agli occhi di Breton, è «l'espressione suprema del pensiero romantico» e «il simbolo più vivido che ci abbia lasciato»: la stella del primo mattino, «caduta dalla fronte dell'angelo Lucifero». Questo astro rappresenta dunque la più elevata immagine allegorica della ribellione: un'immagine che ci insegna che

«è proprio la rivolta, unicamente la rivolta, a creare la luce. E questa luce si può conoscere solo attraverso tre strade: la poesia, la libertà e l'amore» (Breton 1944, 1965).

Dunque, qual è questo nuovo mito che contiene (in forma moderna), che unifica (grazie alle affinità elettive), che raccoglie (senza ordinarle gerarchicamente), la rivolta, la poesia, la libertà e l'amore? Non può trattarsi se non del surrealismo stesso, nella sua «forza divinatoria» (Schlegel), nel suo utopico sguardo rivolto all'«età dell'oro che deve ancora venire» (Schlegel). Come mito poetico, il surrealismo è l'erede, un secolo e mezzo più tardi, del programma annunciato dal «primo romanticismo» (*Frühromantik*). Ma ha questo di parti-

2 Breton sembra percepire una dimensione mitica soprattutto nei cosiddetti pittori *naïf*: «Nella moderna mitologia, il cui significato generale ci rimane per molti versi oscuro, il farmacista Csontvary si piazza tra il doganiere Rousseau e il fattore Cheval, a una bella distanza dai "professionisti"» (Breton, 1965, p. 238).

colare: si tratta di un mito in movimento, sempre incompleto e sempre aperto alla creazione di nuove figure e immagini mitologiche. Trattandosi in primo luogo di un'attività dello spirito, il surrealismo non può fissarsi in un «mito ultimo», un Graal da riconquistare o una «surrealtà» reificata: la perpetua incompletezza è il suo elisir di immortalità.

Nel suo discorso del 1942 agli studenti di Yale, Breton presenta come uno degli obiettivi del surrealismo la «preparazione di ordine pratico a un intervento sull'esistenza mitica, che assume in primo luogo, su scala più vasta, l'aspetto di ripulitura» (Breton 1942). Un compito che, ai nostri tempi, continua ad essere di bruciante attualità. In realtà, è un fiume intero che occorrerebbe deviare dal proprio letto per poter ripulire la peste mitologica che si è installata non solo nelle scuderie, ma in tutte le stanze e i salotti alla fine del XX secolo.

I miti dell'oscurantismo religioso e nazionalista, questi idoli dalla testa di rospo (salvo il rispetto dovuto a questo animale) che si credevano affogati per sempre nella palude, riemergono dai loro abissi fangosi, per assillare di nuovo le coscienze e annegare gli animi nel piombo liquido e surriscaldato dei dogmi.

Ma alle spalle di questi idoli si erge, ben diversamente formidabile, onnipresente e panciuto, il vero Grande Mito del nostro secolo, il Dio che ha divorato tutti gli dei, il Feticcio che regna su tutti i feticci, il signore Moloch* che ottiene tutti i sacrifici, il Carro Juggernaut* che tutti schiaccia lungo il proprio cammino, l'Essere supremo che non ha più rivali e che si presenta ora nella forma di un nugolo di cavallette che devastano ogni raccolto dell'animo, ora come un lezzo invisibile e nauseabondo che impregna tutto e rende irrespirabile l'aria dell'epoca: Mammona*.

Il surrealismo non ha mai cessato di essere, dalle origini ai giorni nostri, un luogo magico di resistenza, una limpida luce di rigetto, uno spirito ironico di negazione di tutte queste vischiose manifestazioni di asservimento mitologico.

La stella luciferina del mattino è anche questo.



Guy Girard, *Fourier à Brocéliande* [china su carta, 1993]

3. IL MARXISMO LIBERTARIO DI ANDRÉ BRETON

Com'era prevedibile,

il centenario della nascita di André Breton ha dato luogo a ogni sorta di celebrazioni ufficiali, accademiche e mediatiche.

Comunque, tutte queste operazioni del sacro spirito commerciale restano impotenti: Breton rimane un *irrecuperabile*. Il suo immane progetto, necessariamente incompiuto, di fusione alchemica tra l'amore folle, la poesia del meraviglioso e la rivoluzione sociale, non è integrabile da parte del mondo borghese e filisteo. Egli resta irriducibilmente contrapposto alla società presente e scomodo alla stregua di un osso - simile a quelli degli indigeni delle Isole Salomone pieni di iscrizioni e di immagini - infilzato di traverso nella gola del capitalismo.

L'aspirazione rivoluzionaria sta all'origine stessa del surrealismo e non a caso uno dei primi testi collettivi del gruppo è intitolato «*La révolution d'abord et toujours* [La rivoluzione innanzitutto e sempre]» (1925). In quello stesso anno, la voglia di rompere con la civiltà borghese occidentale induce Breton ad avvicinarsi alle idee della rivoluzione d'Ottobre, come attesta la sua recensione del *Lenin* di Lev Trotsky. Pur aderendo nel 1927 al Partito comunista francese, egli conserva tuttavia, come spiega nell'opuscolo *Au grand jour* [Alla luce del sole], il suo «diritto di critica».

È il *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930) a tirare tutte le conseguenze di questa scelta, proclamando «totalmen-

te, senza riserve, la nostra adesione al principio del materialismo storico». Pur facendo valere la distinzione, il contrasto stesso tra il «materialismo originario» e il «materialismo moderno» invocato da Friedrich Engels, André Breton insiste sul fatto che

«il surrealismo si ritiene indissolubilmente legato, in seguito alle affinità da me segnalate, al procedimento del pensiero marxista e a questo soltanto».

Va da sé che il suo marxismo non coincide con la vulgata ufficiale del Comintern. Lo si potrebbe forse definire un «marxismo gotico», cioè un materialismo storico sensibile al *meraviglioso*, al momento nero della rivolta, all'*illuminazione* che squarcia come un lampo il cielo dell'iniziativa rivoluzionaria. In altri termini: una lettura della teoria marxista ispirata a Rimbaud, Lautréamont e al romanzo *nero* inglese (Lewis, Maturin)* - senza perdere di vista neanche per un istante l'esigenza imperiosa di battersi contro l'ordine borghese. Può sembrare paradossale collegare, come vasi comunicanti, *Il Capitale* e *Il Castello di Otranto*, *La sacra famiglia* e *Una stagione all'Inferno*, *Stato e Rivoluzione* e *Melmoth*. Ma proprio grazie a questo singolare modo di procedere si forma, nella sua inquietante originalità, il marxismo di André Breton.

Esso appartiene comunque, al pari di quello di José Carlos Mariátegui, di Walter Benjamin, di Ernst Bloch e di Herbert Marcuse, alla corrente sotterranea che percorre il XX secolo, al di sotto delle immani dighe costruite dall'ortodossia: il *marxismo romantico*. Intendo, con questo, un modello di pensiero affascinato da alcune forme culturali del passato precapitalistico, che rifiuta la fredda e astratta logica della moderna civiltà industriale, ma trasforma questa nostalgia in energia nella battaglia per la trasformazione rivoluzionaria del presente. Se tutti i marxisti romantici insorgono contro il disincanto capitalista del mondo - frutto logico e inevitabile della quantificazione,

mercificazione e reificazione delle relazioni sociali - è tuttavia in André Breton e nel surrealismo che il tentativo romantico/rivoluzionario di *re-incantare* il mondo grazie alla fantasia raggiunge la sua più clamorosa espressione.



Michel Zimbacca, *L'apiculœur* [china su carta, 1955]

Il marxismo di Breton si distingue anche dalla tendenza razionalista/scientista, cartesiana/positivista, fortemente segnata dal materialismo francese del XVIII secolo (dominante nella dottrina ufficiale del comunismo francese) per l'insistenza sul retaggio *dialettico hegeliano* del marxismo. Nella sua conferenza di Praga (marzo 1935) sulla «Condizione surrealista dell'oggetto» Breton insisteva sul significato fondamentale del filosofo tedesco per il surrealismo:

«Hegel, nell'*Estetica*, ha affrontato tutti i problemi che si possono oggi considerare, sul piano della poesia e dell'arte, i più ardui, risolvendoli nella maggior parte dei casi con una lucidità senza pari... Sostengo che, ancora oggi, è Hegel che bisogna andare a interrogare sulla fondatezza o meno dell'attività surrealista in campo artistico» (Breton 1972, pp. 128-9).

Pochi mesi dopo, nel suo celebre discorso al Congresso degli scrittori in difesa della cultura (giugno 1935)*, egli torna alla carica, senza tema di proclamare, controcorrente rispetto a un certo sciovinismo antigermanico:

«Soprattutto nella filosofia di lingua tedesca abbiamo scoperto il solo antidoto efficace contro il razionalismo positivista che qui continua a infuriare. L'antidoto altro non è se non il materialismo dialettico come teoria generale della conoscenza» (Nadeau 1948, II, p. 298).

L'adesione al comunismo e al marxismo non esclude che esista, al fondo del procedimento di André Breton, una impostazione *irriducibilmente libertaria*. Basti ricordare la professione di fede del *Primo Manifesto del surrealismo* (1924):

«La sola parola libertà è tutto ciò che ancora mi esalta».

Nel suo articolo del 1929 sul surrealismo, Walter Benjamin fa appello a Breton e ai suoi amici perché combinino «la componente anarchica» dell'iniziativa rivoluzionaria con la sua «preparazione metodica e disciplinata», vale a dire il comunismo (Benjamin 1970).

Il resto della storia è noto: sempre più vicini alle posizioni di Trotsky e dell'Opposizione di sinistra, la maggior parte dei surrealisti (salvo Louis Aragon!) romperanno definitivamente con lo stalinismo nel 1935. Non si tratta assolutamente di una rottura con il marxismo, che continua a ispirare le loro analisi, ma con l'opportunismo di Stalin e dei suoi accoliti, che «tende purtroppo ad annullare le due componenti essenziali dello spirito rivoluzionario» che sono: il rigetto istintivo delle condizio-

ni di vita offerte agli esseri umani e l'esigenza imperiosa di cambiarle (Nadeau 1948, II, p. 309).

Nel 1938 Breton si reca a trovare Trotsky in Messico. Redigeranno insieme uno dei principali documenti della cultura rivoluzionaria nel XX secolo: l'appello «Per un'arte rivoluzionaria indipendente», che contiene questo celebre passo:

«...per la creazione intellettuale [la rivoluzione] deve sin dall'inizio stabilire e assicurare un regime *anarchico* di libertà individuale. Nessuna autorità, nessuna costrizione, neppure la minima traccia di comando!... I marxisti possono su questo terreno marciare insieme con gli anarchici» (Schwarz, 1997, pp. 126 e 127).

Come è noto, questo passo è di pugno dello stesso Trotsky, ma si può anche immaginare che sia frutto delle lunghe conversazioni dei due in riva al lago di Patzcuaro (Schwarz 1997, p. 60; Roche 1986).

È nel dopoguerra che la simpatia di Breton per l'anarchia si manifesterà più chiaramente. In *Arcane 17* (1947), egli ricorda l'emozione provata quando, ancora bambino, aveva scoperto in un cimitero una tomba con questa iscrizione: «Né Dio né Padrone». Egli enuncia in proposito una riflessione generale:

«Al disopra dell'arte, della poesia, lo si voglia o no, batte anche una bandiera rossa e nera insieme».

Due colori tra i quali Breton si rifiuta di scegliere.

Dall'ottobre 1951 al gennaio 1953, i surrealisti collaboreranno regolarmente al giornale *Le libertaire*, l'organo della Federazione anarchica francese. Il loro principale referente nella Federazione era allora il comunista libertario Georges Fontenis. È in quella occasione che André Breton scrive un testo infiammato, dal titolo «La claire tour» (1952), in cui ricorda le origini libertarie del surrealismo:

«Dove il surrealismo si è riconosciuto per la prima volta, ben prima di definirsi ai propri stessi occhi, e quando era ancora solo una libera associazione di individui che respingevano istintivamente e in blocco i condizionamenti sociali e morali del loro tempo, è nello specchio nero dell'anarchia».

Dopo trent'anni e tante delusioni, Breton si proclama di nuovo seguace dell'anarchia - non quella che hanno voluto trasformare in caricatura, ma

«quella che il nostro compagno Fontenis descrive come "il socialismo stesso, cioè la moderna rivendicazione della dignità dell'uomo (la sua libertà nonché il suo benessere)"».

Nonostante la rottura intervenuta nel 1953, Breton non ha tagliato i ponti con i libertari, continuando a collaborare ad alcune loro iniziative (Breton 1967, p. 424; Atelier de création libertaire 1992, 1994).

L'interesse e la simpatia attiva per il socialismo libertario non lo porta tuttavia a rinnegare la sua adesione alla rivoluzione d'Ottobre e alle idee di Lev Trotsky. In un intervento del 19 novembre 1957, André Breton insiste e sottoscrive:

«Contro venti e maree, sono uno di quelli che ancora ritrovano, al ricordo della rivoluzione d'Ottobre, buona parte di quello slancio incondizionato che mi ha portato verso di essa quando ero giovane e che comportava il completo dono di sé».

Salutando lo sguardo di Trotsky, come appariva, nella divisa dell'Armata Rossa, in una vecchia foto del 1917, egli proclama:

«Uno sguardo così, e la luce che vi si innalza, niente riuscirà a spegnerlo, così come Termidoro non è riuscito a deformare i tratti di Saint-Just».

Infine, nel 1962, in un omaggio a Natalia Sedova Trotsky appena morta, auspica il giorno in cui finalmente

«non solo sarà resa ogni giustizia a Trotsky, ma ancora saranno chiamate a prendere tutto il loro vigore e la loro ampiezza le idee per le quali egli ha dato la propria vita» (Schwarz 1997, p. 212).

In conclusione, il surrealismo e il pensiero di André Breton rappresentano forse quel punto di fuga ideale, quel luogo supremo dello spirito in cui si ricongiungono la traiettoria libertaria e quella del marxismo rivoluzionario. Non va tuttavia dimenticato che il surrealismo contiene ciò che Ernst Bloch chiamava «un di più di utopia», un di più di luce nera che sfugge ai limiti di qualsiasi movimento sociale o politico, per rivoluzionario che sia. Si tratta della luce che emana dall'indistruttibile nocciolo notturno dello spirito surrealista, dalla sua ossessiva ricerca dell'al di fuori del tempo, dal suo sperduto immergersi negli abissi del sogno e del meraviglioso.



Guy Girard, *La lettre S comme le Soleil du Sabbat* [china, 1997]



Sergio Lima, *Bête qui marche la nuit* [olio su cartone, 1965]

4. WALTER BENJAMIN E IL SURREALISMO STORIA DI UN INCANTESIMO RIVOLUZIONARIO

Fascino

è il solo termine che renda conto dell'intensità delle sensazioni di Walter Benjamin al momento della scoperta del surrealismo, nel 1926-1927. Un fascino che si riflette persino nei suoi tentativi di sfuggire alla seduzione del movimento fondato da André Breton e dai suoi amici.

Come è noto, proprio da questa scoperta ha preso spunto il progetto del suo libro dei *Passaggi parigini*. In una lettera ad Adorno* del 1935, Benjamin descrive in questi termini la genesi di questo *Passagen-Werk*, che lo avrebbe occupato per gli ultimi tredici anni della sua vita:

«All'inizio c'è stato Aragon, *Le paysan de Paris*, di cui la sera a letto non riuscivo mai a leggere più di due o tre pagine, perché il cuore mi batteva così forte che dovevo posare il libro» (Benjamin 1979, pp. 163-4)¹.

Benjamin aveva soggiornato a Parigi nell'estate del 1926 e, dopo il viaggio a Mosca, di nuovo nell'estate del 1927. Probabilmente in quel periodo egli viene a conoscenza del libro di Aragon (pubblicato nel 1926) e di altri scritti surrea-

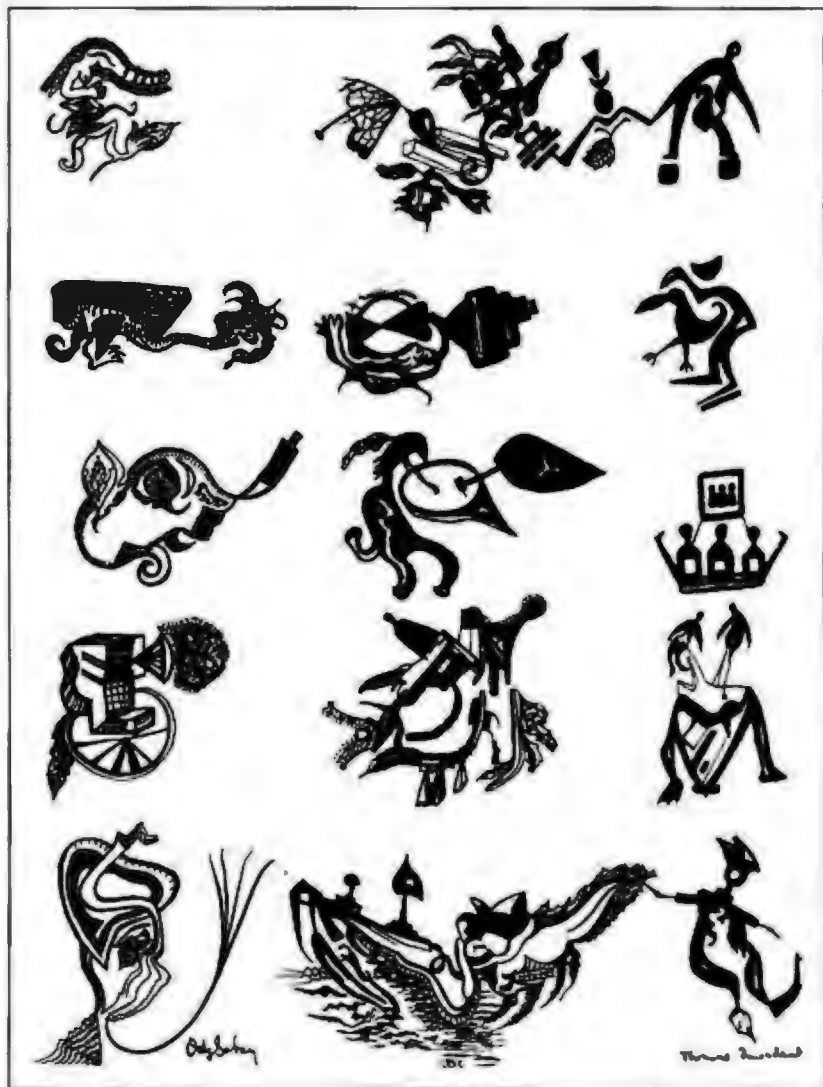
1 Benjamin pubblicherà nel 1929, sulla rivista *Literarische Welt*, la traduzione di alcuni passi del libro di Aragon.

listi. Come mai questa immediata attrazione e questo sconvolgimento interiore? La lucida testimonianza di Gershom Scholem*, che era andato a trovarlo a Parigi nel 1927, mette in luce le motivazioni di quello che definisce «l'ardente interesse» dell'amico per i surrealisti; aveva trovato in loro «una serie di cose che avevano fatto irruzione in lui stesso negli anni precedenti». In altri termini: «Leggeva le riviste in cui Aragon e Breton proclamavano idee che, in certo senso, venivano incontro alla sua stessa più profonda esperienza» (Scholem 1981, pp. 157-8). Vedremo oltre quali siano queste «idee».

Ignoriamo se Benjamin abbia incontrato in questa occasione Breton o altri surrealisti: niente sta ad indicarlo, nella sua corrispondenza. Sembra invece, stando ad Adorno e a Scholem (nella loro Prefazione alle *Briefe* [Lettere]), che abbia scambiato alcune lettere - oggi «smarrite o introvabili» - con l'autore del *Manifesto del surrealismo* (Adorno e Scholem 1981).

L'impronta di questa scoperta si lascia scorgere - fino a un certo punto - nel libro che Benjamin pubblicò in quel periodo, *Einbahn-straße* [Strada a senso unico] (1928), al punto che Ernst Bloch ha ritenuto di poter parlare di quest'opera come di un'espressione «tipica» del «pensiero surrealista» - un'affermazione un po' esagerata e, in ultima analisi, inesatta (Bloch 1978, p. 340; Izard 1990, p. 3).

In realtà, Benjamin cerca di liberarsi da un'attrazione che gli sembra pericolosa e di fare emergere la *differenza specifica* del proprio progetto. Nel novembre del 1928, in una lettera a Scholem, spiega che sente il bisogno di «sottrarre questo lavoro alla troppo manifesta prossimità con il movimento surrealista che, per quanto comprensibile e fondata, potrebbe diventarmi fatale» - senza con ciò rinunciare a raccogliere l'*eredità filosofica* del surrealismo.



Thomas Mordant e Ody Saban, *Le Jeu de l'Union*
[china su carta, 1992]

In che cosa consiste questa «prossimità» «comprensibile» e anche «fondata»? Un'ipotesi interessante è stata suggerita da un'opera di Margaret Cohen, *Profane Illumination* [Illuminazione profana] (1993), che si riferisce alla comune impostazione di Benjamin e di André Breton come a quella di un *marxismo gotico*, distinto dalla versione dominante, di tendenza materialista metafisica e contaminata dall'ideologia evolutivista del progresso. Ritengo tuttavia che l'autrice sia fuori strada quando definisce il marxismo comune a Benjamin e ai surrealisti come «una genealogia marxista affascinata dagli aspetti irrazionali del processo sociale, una genealogia che intende studiare come l'irrazionale compenetri la società presente e vagheggi di utilizzarlo ai fini del cambiamento sociale» (Cohen 1993).

Il concetto di «irrazionale» è assente sia negli scritti di Walter Benjamin sia in quelli di André Breton: esso rinvia a una visione razionalista del mondo, ereditata dalla filosofia illuminista, che entrambi gli autori si propongono appunto di *superare* (nel senso dell'*Aufhebung* hegeliana). La formula «marxismo gotico» è invece illuminante, purché l'aggettivo venga inteso nell'accezione romantica: l'essere affascinati dall'*incantesimo* e dal *meraviglioso*, come pure dagli aspetti «stregoneschi» delle società e delle culture premoderne. Il romanzo nero inglese del XVIII secolo e alcuni romantici tedeschi del XIX costituiscono citazioni «gotiche», che ritroviamo al centro dell'opera di Breton e di Benjamin.

Il *marxismo gotico* comune a entrambi costituirebbe dunque un materialismo storico sensibile alla dimensione *magica* delle culture del passato. «Gotico» va inteso - anche - nel senso letterale di riferimento positivo ad alcuni momenti chiave della cultura profana medievale: non a caso sia Breton sia Benjamin ammirano l'amor cortese del Medioevo provenzale, che rappresenta agli occhi del secondo una delle più limpide espres-

sioni di *illuminazione*. Dico «profano» perché per i surrealisti non vi è niente di più abominevole della religione in genere e di quella cattolica apostolica romana in particolare; non ha torto Benjamin quando insiste sulla «amara e appassionata ribellione al cattolicesimo con cui Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire hanno dato vita al surrealismo» (Benjamin 1971, pp. 299-301)².

Per capire effettivamente in che cosa consista la profonda affinità di Benjamin con l'opera di Breton, di Aragon e dei loro amici, occorre però esaminare da vicino l'articolo «Il surrealismo. L'ultima istantanea dell'intelligenza europea», pubblicato da Benjamin nel febbraio 1929 nella rivista *Literarische Welt*. Scritto nel corso del 1928, questo arduo testo, a volte ingeneroso, spesso enigmatico, sempre ispirato, pieno di immagini e di strane allegorie, è di una straordinaria ricchezza. Non si tratta di un articolo di «critica letteraria» nel senso corrente del termine, ma di un saggio poetico, filosofico e politico di primaria importanza, attraversato da folgoranti intuizioni e da sorprendenti «illuminazioni profane». Proviamo a ricostruirne, senza la minima presunzione di esaustività, alcuni momenti essenziali.

Per Benjamin, il surrealismo è tutt'altro che una ristretta cerchia letteraria - giudizio che attribuisce agli «esperti» filistei, da lui ironicamente definiti «i nove volte saggi». Non si tratta dunque di un «movimento artistico», ma del tentativo di «fare esplodere dall'interno il campo della letteratura», grazie a un insieme di *esperienze (Erfahrungen) magiche di portata rivoluzionaria*. Più esattamente, di un movimento «illuminato», al tempo stesso profondamente libertario e alla ricerca di una possibile convergenza con il comunismo.

2 Un esponente tipico del «marxismo gotico» è certamente Ernst Bloch, che non nasconde, specie nelle sue prime opere (*Lo spirito dell'Utopia*, 1918-1923), l'ammirazione per gli incantesimi medievali e le cattedrali gotiche.

Se questa impostazione suscita da parte sua un «ardente interesse» (Scholem *dixit*), non è forse perché essa corrisponde precisamente alla sua, nei dieci anni precedenti? Spinto da una sensibilità anarchica - o «nichilista rivoluzionaria», per usare una delle sue formule preferite - piuttosto vicino a Sorel (si veda il suo articolo del 1921, «Critica della violenza»), Benjamin scopre il comunismo grazie ai begli occhi di Asja Lacis - Capri, 1923 - e la filosofia marxista grazie alla lettura di *Storia e coscienza di classe* di Lukács (1923).

Se, dopo molte esitazioni, decide di non aderire al movimento comunista, resta comunque una sorta di simpatizzante molto vicino e di tipo *sui generis*, che si distingue dal modello consueto per lucidità e distacco critico - come prova chiaramente il suo *Diario* moscovita del 1926-1927. Una critica sicuramente alimentata dalla rinfrescante fonte libertaria che continua a scorrere (a volte in maniera sotterranea) dentro la sua opera.



Eugenio Castro, *sans titre* [gommage, 1996]

L'intima parentela politico-culturale con il surrealismo è, del resto, esplicitamente richiamata nei primi paragrafi dell'articolo, in cui Benjamin descrive se stesso come l'«osservatore tedesco», collocato in una posizione «infinitamente rischiosa, tra la fronda anarchica e la disciplina rivoluzionaria». Nulla esprime la convergenza, tanto ardentemente bramata tra questi due poli, in modo più concreto e attivo della manifestazione organizzata dai comunisti e dai libertari in difesa degli anarchici Sacco e Vanzetti. Essa non è passata inavvertita per i surrealisti e Benjamin non manca di sottolineare l'«eccellente passo» (*ausgezeichnete Stelle*) di *Nadja* in cui si accenna alle «appassionanti giornate di sommossa» che Parigi ha conosciuto all'insegna di Sacco e Vanzetti: «Breton assicura che, in quei giorni, il Boulevard Bonne-Nouvelle vide realizzarsi la promessa strategica di rivolta che da sempre quel suo nome gli aveva fatta» (B. 1971 e 1977, pp. 297-8).

È vero che Benjamin ha dell'anarchia una concezione estremamente ampia. Descrivendo le origini remote/prossime del surrealismo, scrive:

«Tra il 1865 e il 1875, alcuni grandi anarchici, senza rapporti reciproci, hanno lavorato alle loro macchine infernali. E la cosa sorprendente è che, autonomamente, abbiano regolato i loro meccanismi d'orologeria esattamente alla stessa ora; simultaneamente, quaranta anni dopo, esplodono in Europa occidentale gli scritti di Dostojevskij, di Rimbaud e di Lautréamont» (B. 1977, p. 308)³.

La data, quarant'anni dopo il 1875, si riferisce evidentemente alla nascita del surrealismo con la pubblicazione nel 1924 del primo *Manifesto*. Se Benjamin indica i tre autori come

3 Inutile precisare che questa genealogia non corrisponde affatto a quella che si è data il surrealismo, che non ha mai riconosciuto Dostojevskij come uno dei suoi precursori.

«anarchici» non è solo perché l'opera di Lautréamont, «vero e proprio blocco erratico», appartiene alla tradizione insurrezionale, o perché Rimbaud è stato un comunardo, ma soprattutto perché i loro scritti fanno saltare in aria, come la dinamite di Ravachol o dei nichilisti russi su un altro terreno, l'ordine morale borghese, il «dilettantismo moralistico» degli *Spiesser* [piccolo-borghesi] e dei *filistei* (B. 1977, p. 305)⁴.

La dimensione libertaria del surrealismo si manifesta tuttavia anche in modo più diretto: «Dopo Bakunin, l'Europa è stata priva di un'idea radicale di libertà. I surrealisti possiedono questa idea». Nell'immensa letteratura sul surrealismo degli ultimi settant'anni, è raro trovare una formulazione così pregnante, così in grado di esprimere, grazie a poche semplici e taglienti parole, l'«indistruttibile nocciolo notturno» del movimento fondato da André Breton. Per Benjamin, è stata «l'avversione della borghesia per qualsiasi dichiarazione di radicale libertà spirituale» a spingere il surrealismo a sinistra, verso la rivoluzione e, a partire dalla guerra del Rif, verso il comunismo (B. 1977, pp. 306, 310).

La tendenza a una politicizzazione e a un impegno crescente non vuol dire, per Benjamin, che il surrealismo debba rinunciare alla sua carica magica e libertaria; anzi, proprio grazie a queste qualità, può svolgere un ruolo unico e insostituibile nel movimento rivoluzionario:

«Procurare alla rivoluzione le energie dell'ebbrezza è ciò a cui tende il surrealismo in tutti i suoi scritti e in tutte le sue imprese. Si può dire che è la sua funzione più peculiare».

Per assolverlo, occorre tuttavia che il surrealismo superi una impostazione troppo unilaterale e accetti di associarsi al comunismo:

4 La parola «piccoli-borghesi» della traduzione francese [e di quella italiana] non rende la carica culturale del tedesco *Spiesser*, che indica l'individuo grossolano, limitato e volgare della società borghese.

«Non basta che viva una componente di ebbrezza in ogni azione rivoluzionaria, come sappiamo. Si confonde con la componente anarchica. Ma insistervi in maniera esclusiva equivarrebbe a sacrificare per intero la preparazione metodica e disciplinata della rivoluzione a una prassi che oscilla fra l'esercizio e la vigilia del dì di festa» (B. 1977, p. 311)⁵.

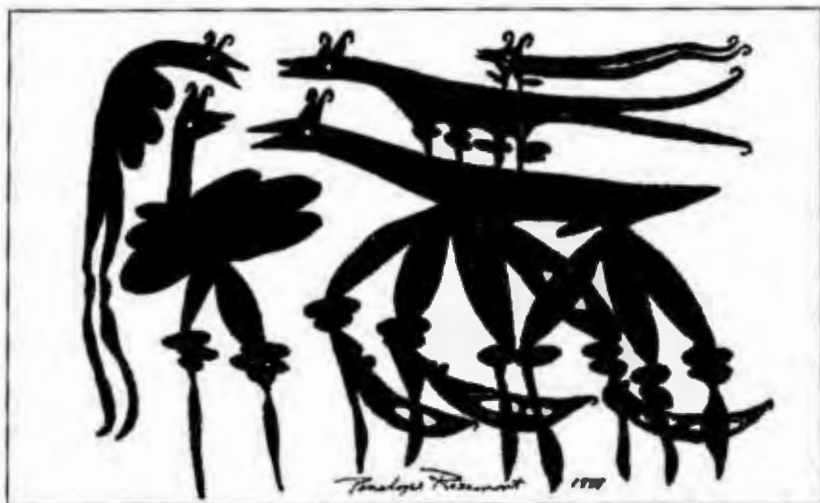
In che cosa dunque consiste questa «ebbrezza» (*Rausch*) di cui tanto Benjamin vorrebbe fornire le energie alla rivoluzione? In *Strada a senso unico* (1928) Benjamin si riferisce all'ebbrezza come espressione del rapporto magico dell'uomo antico con il cosmo, ma lascia intuire che l'esperienza (*Erfahrung*) del *Rausch* che contraddistingueva quel rapporto rituale con il mondo è scomparsa dalla società moderna. Ora, nel saggio della *Literaturische Welt* sembra averla ritrovata, in forma nuova, nel surrealismo⁶.

Si tratta di una impostazione che percorre molti degli scritti di Benjamin: l'utopia rivoluzionaria passa per la riscoperta di un'esperienza antica, arcaica, preistorica: il matriarcato (Bachofen), il comunismo primitivo, la comunità senza classi né Stato, l'originaria armonia con la natura, il paradiso perduto da cui ci allontana l'uragano del «progresso», la vita «antecedente» in cui l'adorabile primavera non aveva ancora perso il suo profumo (Baudelaire). In tutti questi casi, Benjamin non auspica un *ritorno* al passato ma - secondo la dialettica propria del romanticismo rivoluzionario - una *svolta* dal passato verso un nuovo avvenire, che comprende tutte le conquiste della modernità dopo il 1789 (Löwy e Sayre 1992).

Questo vale anche per la moderna ebbrezza di cui sono portatori i surrealisti, che non può assolutamente essere assimilata a quella, arcaica, dei tempi andati. Benjamin del resto insiste sulla distinzione tra le forme inferiori e primitive dell'ebbrezza

5 Benjamin parla anche di legare la ribellione alla rivoluzione.

6 Cfr. al riguardo le osservazioni di Margareth Cohen (1993, pp. 187, 189).



Penelope Rosemont, *sans titre* [china su carta, 1999]

- le estasi religiose o quelle della droga - e una forma superiore, provata dai surrealisti nei loro momenti migliori: l'*illuminazione profana*, «di ispirazione materialista e antropologica». Figura ricca ma difficile da delineare, questa forma non-religiosa di *Erleuchtung* si trova sia nell'amor cortese sia nella rivolta anarchica, in *Nadja* e nel mistero presente al centro della vita di ogni giorno. Erede del realismo filosofico del Medioevo cui si richiama Breton nella sua «Introduction au discours sur le peu de réalité [Introduzione al discorso su quel po' di realtà]» (1924), l'illuminazione profana dei surrealisti consiste innanzitutto in «esperienze magiche su talune parole» nelle quali «si compenetrano reciprocamente parola d'ordine, formula magica (*Zauberformel*) e concetto» (Benjamin 1971, p. 305)⁷.

7 Benjamin attribuisce - credo a torto - questo tipo di esperienza magica a «tutta la letteratura d'avanguardia», futurismo incluso. E si lamenta - ancora una volta a torto, a mio avviso - di una concezione insufficientemente profana

Se la moderna civiltà capitalista/industriale, prosaica e limitata - il mondo degli *Spiesser* e dei filistei borghesi - è caratterizzata (come ha notevolmente intuito Max Weber) dal *disincanto del mondo*, la visione romantica di questo, di cui il surrealismo costituisce «la coda della cometa» (Breton), è soprattutto sorretta dall'ardente - a volte disperata - aspirazione al suo *re-incidentesimo*. Ciò che distingue il surrealismo dai romantici del XIX secolo è, come ha ben colto Benjamin, il carattere *profano*, «materialista e antropologico», delle sue «formule magiche», la natura non-religiosa, e addirittura profondamente *anti-religiosa*, delle sue «esperienze magiche», la vocazione postmistica delle sue «illuminazioni»⁸.

Fra queste ultime, Benjamin dedica una particolare attenzione alla scoperta, da parte dei surrealisti, delle energie rivoluzionarie che si nascondono «nell'“antiquariato”, nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle foto più vec-

dell'illuminazione fra i surrealisti, illustrata dall'episodio della signora Sacco, la veggente evocata da Breton in *Nadja*. Irritato da quell'«umida alcova dello spiritismo», Benjamin prorompe: «Chi non desidererebbe vedere quei figli adottivi della Rivoluzione rompere in modo più netto con tutto ciò che si pratica nelle conventicole di donne d'azione in ripiegamento, di alti ufficiali a riposo, di trafficanti stranieri?» (Benjamin 1971, p. 300). In realtà, l'immagine della «veggente», come tutti gli altri personaggi di *Nadja*, è perfettamente profana e non ha per Breton alcun significato «spiritistico».

8 Un'eccellente definizione di illuminazione profana - illustrata dallo sguardo surrealista su Parigi - si trova nel libro di Richard Wolin sull'estetica di Benjamin: «Come l'illuminazione religiosa, quella profana cattura i poteri dell'ebbrezza spirituale onde produrre una “rivelazione”, una visione o intuizione, che trascende lo stato prosaico della realtà empirica; essa però produce questa visione... senza ricorso a dogmi sull'aldilà. Benjamin ha presente chiaramente l'effetto di ebbrezza, di trance, indotto dai “romanzi” surrealisti... nei quali le strade di Parigi... si trasformano in un paese delle meraviglie fantasmagoriche... in cui la monotonia delle convenzioni è squarciata dalla *casualità oggettiva*. Dopo avere percorso quei paesaggi incantati, si potrebbe mai sperimentare di nuovo la vita con il compiacimento e l'indolenza abituali?» (Wolin 1982, p. 132).

chie, negli oggetti che stanno morendo, nei pianoforti da salotto». Qual è «il rapporto di questi oggetti con la rivoluzione»?

Benjamin non lo spiega. Si tratta di un simbolo della precarietà, della storicità, della mortalità delle strutture, dei monumenti e delle istituzioni borghesi? Di un ironico e sovversivo commento a proposito della presunzione borghese di «novità» e «modernità»?⁹ Il seguito del brano sembra avanzare in un'altra direzione, in quanto vi si affronta la *miseria* urbana, nonché la tristezza dei «quartieri proletari delle metropoli». «Prima di questi veggenti e interpreti dei simboli nessuno ha colto in che modo la miseria, non solo quella sociale ma anche quella architettonica, quella interna, gli oggetti asserviti ed asserventi, si trasformino in nichilismo rivoluzionario». Ma la stessa Parigi, «il più vagheggiato di questi oggetti», è anche fonte di esperienza rivoluzionaria, in quanto «solo la rivolta ne fa emergere completamente il volto surrealista» (Benjamin 1971, p. 302).

L'argomentazione di Benjamin oscilla tra i suoi differenti approcci, non necessariamente contraddittori, ma ben lontani dall'esprimere un criterio univoco. A meno che tale criterio non sia il «trucco» consistente nel «cambiare lo sguardo storico sul passato con quello politico», vale a dire nell'esaminare ogni «oggetto» dal punto di vista della sua futura - prossima - soppressione rivoluzionaria (Benjamin 1971, p. 302)¹⁰.

Benjamin tuttavia rimprovera al surrealismo, prigioniero di taluni «pregiudizi romantici», un modo «troppo sbrigativo e

9 Si veda in proposito la pertinente osservazione di Rainer Rochlitz: per Benjamin «il surrealismo aveva dimostrato come l'immagine potesse svolgere una funzione rivoluzionaria: presentando la senescenza accelerata delle moderne forme come un'incessante produzione dell'arcaico che evoca il vero senso della contemporaneità. Tramite le rovine della modernizzazione, aveva fatto vedere l'urgenza di una svolta rivoluzionaria» (Rochlitz 1992, p. 156).

10 La traduzione non rende perfettamente il senso delle espressioni tedesche (cfr. *Der Surrealismus*, Benjamin 1997, p. 300).

niente affatto dialettico di concepire l'essenza dell'ebbrezza». I surrealisti non si rendono conto che la lettura e il pensiero sono essi stessi fonte di illuminazione profana: ad esempio,

«la più appassionata indagine sull'ebbrezza da hascisc non fornirà la metà delle informazioni fornite dall'illuminazione profana del pensiero sull'ebbrezza da hascisc» (B. 1971, p. 311)¹¹.

Si tratta di una critica tanto più strana in quanto i surrealisti - contrariamente a Benjamin! (se ne veda lo scritto su «Hascisc a Marsiglia») - non sono mai stati molto inclini alle esperienze di consumo di droghe e hanno dimostrato più interesse per le *Memorie di un mangiatore d'oppio* di De Quincey che non per il consumo stesso di quel dolce narcotico.

Fra le illuminazioni profane di cui è ricco il saggio di Benjamin, nessuna è così sorprendente, così *strana* - nel senso dell'*unheimlich* tedesco - per la sua forza premonitrice come l'insistente appello all'«organizzazione del pessimismo».

Niente agli occhi di Benjamin sembra più ridicolo e idiota dell'*ottimismo* dei partiti borghesi e della socialdemocrazia, il cui programma politico è solo un «brutto poema primaverile». Contro questo «ottimismo incosciente», questo «ottimismo da

11 Mi sembra che Rainer Rochlitz si sbaglia quando interpreta questo passo come una sorta di commiato di Benjamin dal surrealismo: «Se la lettura e il pensiero sono essi stessi forme di illuminazione e di ebbrezza... l'irrazionalismo surrealista non si giustifica più. Benjamin aspira a trasferire l'esperienza surrealista su un terreno ad esso estraneo: quello dell'azione efficace. Sicuramente a giusto titolo, Georges Bataille ha rifiutato questa fusione: l'esperienza artistica non può essere *strumentalizzata* dall'azione politica» (Rochlitz 1992, p. 154).

Il concetto di «irrazionalismo», come l'abbiamo visto sopra, è assente dal saggio di Benjamin, che del resto non vuole in alcun modo rinunciare alle «esperienze magiche» del surrealismo. D'altro canto, la proposta di Benjamin - procurare alla rivoluzione le energie dell'ebbrezza - è ben altra cosa di una pura e semplice «strumentalizzazione» dell'arte da parte della politica.

dilettanti», ispirato dall'ideologia del progresso lineare, egli individua nel pessimismo il punto effettivo di convergenza tra surrealismo e comunismo (B. 1971, p. 312). Non c'è bisogno di dire che non si tratta di un sentimento contemplativo e fatalista, ma di un *pessimismo attivo*, «organizzato», pratico, completamente teso verso l'obiettivo di impedire, in ogni modo possibile, l'avvento del peggio.

In che cosa consiste il pessimismo dei surrealisti? Benjamin si richiama ad alcune «profezie» e al «presentimento» di certe «atrocità» in Apollinaire e Aragon: «Si assalgono le case editrici, si danno alle fiamme le raccolte di poemi, si uccidono i poeti». Quel che è impressionante, in questo passo, non è solo l'esatta previsione di un evento che si sarebbe effettivamente verificato sei anni dopo - l'autodafé di libri «antitedeschi» ad opera dei nazisti nel 1934; basta aggiungere le parole «di autori ebrei» (o antifascisti) dopo «raccolte di poemi» - ma anche e soprattutto l'espressione che Benjamin utilizza (e che non si trova in Apollinaire né in Aragon) per indicare le «atrocità»: «un pogrom di poeti»... Si tratta di poeti o di ebrei? A meno che non siano entrambi a essere minacciati da questo inquietante futuro. Come vedremo, non è il solo strano «presentimento» di questo testo, ricco di sorprese.

Ci si domanda invece a che cosa possa richiamarsi il concetto di pessimismo applicato ai comunisti: la loro dottrina nel 1928, che esalta i successi della costruzione del socialismo in Urss e l'imminente crollo del capitalismo, non è precisamente un bell'esempio di illusione ottimista? In realtà, Benjamin ha mutuato il concetto di «organizzazione del pessimismo» da un'opera che egli definiva «eccellente», *La Révolutions et les intellectuels* (1926), di Pierre Naville. Membro attivo del gruppo surrealista (era stato uno dei redattori della rivista *La Révolution surréaliste*), Naville fece all'epoca la scelta dell'impegno politico nel movimento comunista, e volle farla condivi-

dere agli amici. Li incitava perciò ad abbandonare «un atteggiamento negativo di stile anarchico» per accettare «l'attività disciplinata della lotta di classe». Come abbiamo visto, Benjamin assume largamente l'impostazione di Naville verso i surrealisti, pur conservando una grandissima apertura nei confronti del momento libertario della rivoluzione.

Ora, per Pierre Naville il pessimismo costituisce la maggiore qualità del surrealismo. Alimentato dalle «motivazioni che può darsi un individuo cosciente per diffidare, soprattutto moralmente, dei contemporanei», il pessimismo rappresenta per lui «la fonte del metodo rivoluzionario di Marx» (Naville 1965, pp. 76-7, 110-17).

Inutile precisare che questa appassionata apologia del pessimismo era assai poco rappresentativa della cultura politica del comunismo francese all'epoca. In effetti, Pierre Naville sarebbe ben presto stato espulso dal Partito: la logica del suo anti-ottimismo lo porterà nei ranghi dell'Opposizione comunista di sinistra («trotskista»), di cui diverrà in breve tempo uno dei principali dirigenti. Il richiamo positivo a Naville, nonché allo stesso Trotsky - a proposito della critica al concetto di «arte proletaria» - nell'articolo di Benjamin, nel momento in cui il fondatore dell'Armata Rossa era già stato espulso dal Partito comunista dell'Unione Sovietica ed esiliato ad Alma Ata, ne dimostra lo spirito indipendente.

Per Walter Benjamin, il problema cruciale posto dal libro di Naville è sapere se la rivoluzione richieda innanzitutto il cambiamento degli intenti o quello delle circostanze esterne¹². Egli

12 La frase con il problema cruciale è scomparsa nella traduzione francese (cfr. Benjamin 1977, p. 308: «*Wo liegen die Voraussetzungen der Revolution? In der Änderung der Gesinnung oder der äusseren Verhältnisse?* [Dove risiedono i presupposti della Rivoluzione? Nel cambiamento dei modi di pensare o in quello delle condizioni esterne?]).

constata con piacere che «i surrealisti si sono avvicinati sempre più alla risposta comunista». In che cosa consiste questa risposta?

«Pessimismo su tutta la linea. Sì, certo, e totalmente. Diffidenza quanto alle sorti della letteratura, diffidenza quanto alle sorti della libertà, diffidenza quanto alle sorti dell'uomo europeo, ma soprattutto tre volte diffidenza nei confronti di qualsiasi compromesso: tra le classi, tra i popoli, tra gli individui. E illimitata fiducia solo nell'IG Farben e nel perfezionamento pacifico della Luftwaffe» (B. 1971).

In questo passo, lampante esempio di illuminazione profana, Benjamin va ben oltre Naville - del quale, pure, riprende lo spirito di diffidenza e di rigetto del compromesso - e i surrealisti. La sua visione pessimistico-rivoluzionaria gli consente di cogliere - in modo intuitivo,

ma con singolare acume - la catastrofe in agguato che si aggira per l'Europa, perfettamente sintetizzata nella frase ironica sull'«illimitata fiducia».

Naturalmente, neanche lui, il più pessimista di tutti, poteva prevedere la distruzione che la Luftwaffe avrebbe infitto alle città e alle popolazioni civili europee; e ancor meno poteva immaginare che l'IG



Michel Zimbacca, *Objet céleste*,
[china su carta, 1955]

Farben, appena dodici anni più tardi, si sarebbe distinta per la produzione del gas Zyklon B, utilizzato per «razionalizzare» il genocidio, o che le sue fabbriche avrebbero assunto, a centinaia di migliaia di unità, manodopera proveniente dai campi di concentramento. Tuttavia, unico fra i pensatori e dirigenti marxisti contemporanei, Benjamin ha avuto la premonizione delle orrende catastrofi che la civiltà industriale/borghese in crisi sarebbe stata capace di partorire. Non foss'altro che per questo passo - che è però inscindibile dal resto - questo saggio del 1929 occupa un posto a sé nella letteratura critica o rivoluzionaria del periodo fra le due guerre.

La conclusione dell'articolo è un'esaltazione - piuttosto incondizionata - del surrealismo, come erede del «materialismo antropologico» di Hebbel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud: una collezione sorprendente di precursori. Il nuovo materialismo si distingue, secondo Benjamin, da quello di Vogt e di Bucharin - non si può fare a meno di pensare che abbia letto la critica di Lukács contro il materialismo di Bucharin, uscito nel 1926 - da lui definito metafisico. Che cosa significa esattamente «materialismo antropologico»? Benjamin non lo esplicita, ma suggerisce si tratti della comprensione del fatto che «la collettività è un corpo vivo»: quando la tensione rivoluzionaria di questo corpo vivo si trasforma in scarica rivoluzionaria, «solo allora la realtà ha superato se stessa, tanto da rispondere alle esigenze del *Manifesto comunista*».

Di che esigenze si tratta? Benjamin non lo dice, ma aggiunge un commento che rappresenta il punto finale del saggio:

«Per ora i surrealisti sono gli unici ad avere capito che cosa ci impone oggi [il *Manifesto comunista*]. L'uno dopo l'altro, tutti cambiano il loro gesticolare con il quadrante di una sveglia che suona ogni minuto per sessanta secondi».

Un'affermazione per vari aspetti sorprendente. Da un lato, sembra privilegiare, malgrado tutte le critiche ai loro limiti, i

surrealisti come *gli unici* che si collocano all'altezza delle richieste del marxismo - cosa che collocerebbe a un livello inferiore il resto degli intellettuali marxisti (probabile riferimento a Bucharin). Dall'altro lato, lungi dall'identificare il movimento surrealista con la *Vague des rêves* [L'ondata dei sogni] di Aragon - che cita all'inizio del saggio come tipico esempio dello «stadio eroico» del movimento, quando il suo «nucleo dialettico» era ancora «racchiuso» dentro una sostanza opaca - lo collega direttamente all'immagine dialettica del *risveglio*.

Che cosa significa questa enigmatica allegoria della sveglia che suona «ogni minuto per sessanta secondi»? Benjam suggerisce sicuramente che il valore unico del surrealismo consiste nella sua disponibilità a considerare ogni secondo come l'angusta porta da cui può fare il suo ingresso la rivoluzione - per parafrasare una frase che Benjamin scriverà ben più tardi. Perché appunto della rivoluzione si tratta, dall'inizio alla fine del saggio, e tutte le illuminazioni profane hanno senso soltanto rispetto a questa prospettiva finale e decisiva¹³.

Un'analisi del posto del surrealismo nel *Passagen-Werk* richiederebbe un altro articolo. Mi limiterò qui ad attirare l'attenzione su un aspetto direttamente connesso a questa conclusione dell'articolo del *Literarische Welt*. Spesso la differenza - la contraddizione stessa - tra l'impostazione surrealista e quella dei *Passaggi parigini* viene presentata come la contrapposizione di *sogno* e *risveglio*. Fin dai primi abbozzi del progetto, infatti, troviamo questa affermazione:

13 Jacques Leenhardt ha alcune osservazioni interessanti sul rapporto tra sogno e risveglio in Benjamin, ma credo si sbaglia nel vedere nella sveglia del saggio sul surrealismo «l'immagine di una certa concezione del pensiero razionalista» (Leenhardt 1986, p. 165). Non verrebbe in testa a Benjamin di definire il surrealismo una forma di pensiero «razionalista» - concetto assente dall'articolo, al pari di quello inverso, l'«irrazionalismo». Ciò che contraddistingue l'impostazione dei surrealisti e di Benjamin nel saggio in questione è proprio il fatto che essa non è riducibile alla dicotomia classica e figurata tra «razionale» e «irrazionale».

«Delimitazione della tendenza del presente lavoro contro Aragon: mentre Aragon persevera nel regno dei sogni, si tratta qui di trovare la costellazione del risveglio (*Erwachen*). Mentre persiste in Aragon un elemento impressionistico - la "mitologia" - ed è questo impressionismo il responsabile di tanti informi (*gestaltlosen*) filosofemi del libro - si tratta qui di una dissoluzione della 'mitologia' nello spazio della storia. Naturalmente, questo non può avvenire se non con la sveglia (*Erweckung*) di una conoscenza non ancora consapevole del passato» (B. 1980, pp. 571, 572).

Albert Marencin, *sans titre* [collage, 1974]

Tenendo conto del fatto che il testo è stato scritto all'incirca nello stesso periodo dell'articolo del 1929, come renderlo compatibile con l'immagine del *risveglio permanente* come quintessenza del surrealismo? A meno che non si consideri - e mi sem-



bra l'ipotesi più verosimile - questa delimitazione come rivolta specificamente ad Aragon - e forse alla «fase eroica» del movimento - e non al surrealismo, così come esso si è sviluppato nel corso degli anni 1927-1928. Tanto più che né la «mitologia», né l'«impressionismo», né gli «informi filosofemi» rientrano tra le - numerose - critiche rivolte da Benjamin a Breton e ai suoi amici nel saggio del *Literarische Welt*.

Non sarebbe del resto possibile, ridurre l'impostazione dei *Passaggi* a una contrapposizione statica tra il sogno e il risveglio: Benjamin non aspira forse - al pari di Baudelaire e di André Breton - a creare un nuovo mondo in cui l'azione possa finalmente essere sorella del sogno?



Albert Marencin, *Torse* [collage, 1978]

5. IL PESSIMISMO RIVOLUZIONARIO.

PIERRE NAVILLE E IL SURREALISMO

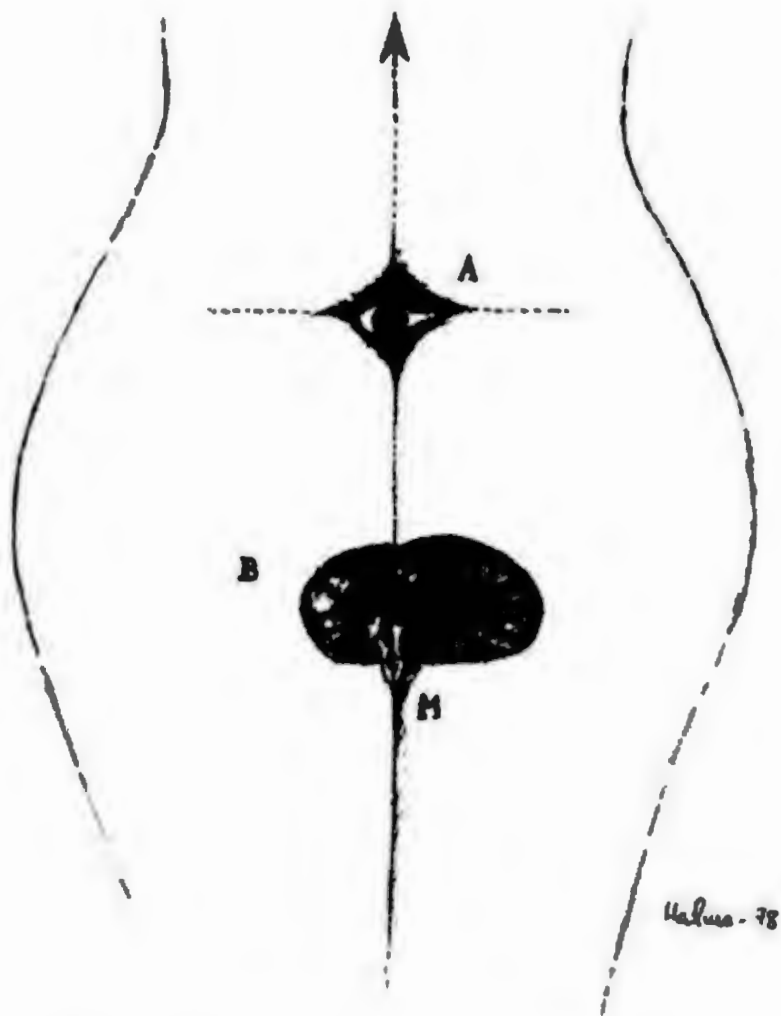
L'incontro

tra surrealismo e marxismo è ben diversa cosa dal rapporto conflittuale tra un partito politico e un'«avanguardia artistica», come lo si è troppo spesso presentato. La posta in gioco di questa convergenza era la formazione di una cultura rivoluzionaria, capace di realizzare finalmente le aspirazioni care a Baudelaire: coniugare il sogno e l'azione, la poesia e la sovversione.

Con il suo tentativo di articolare comunismo e surrealismo, Pierre Naville occupa un posto particolare nella storia della cultura critica in Francia. Cercheremo di rendere conto di questa esperienza, privilegiando gli anni 1926-1928.

Nato nel 1903 da una famiglia svizzera di banchieri protestanti, Naville ha cominciato le proprie attività letterarie all'età di 18 anni, creando insieme all'amico Gérard Rosenthal la rivista *L'Œuf dur* [L'uovo duro], in cui pubblicherà i suoi primi poemi.

Nell'inverno 1923-1924 Naville incontra Breton e i suoi amici della rivista *Littérature* e i due gruppi si fondono per dare vita a quello che diventerà presto il primo raggruppamento surrealista. Nel *Primo Manifesto del surrealismo* (1924), Breton lo menziona come uno dei diciannove membri fondatori che «hanno fatto professione di fede di SURREALISMO ASSOLUTO». Il suo nome compare in tutti i volantini collettivi e in tutti i proclami del gruppo nei quattro anni successivi.



Halina, *Anatomie de la vipère lubrique: le gardien et le regard*
[china su carta, 1978]

Quando il nuovo gruppo decide di pubblicare la rivista *La Révolution surréaliste*, Pierre Naville e Benjamin Péret vengono scelti come redattori. Secondo Breton, il motivo della scelta è che i due, all'epoca, erano considerati «i più integralmente animati dal nuovo spirito e i più restii a qualsiasi concessione» (Breton 1969, p. 110). I rapporti tra i due redattori erano eccellenti: in un articolo del 1925 Naville presentava Péret come un uomo per il quale «tutte le patrie... sono uno stesso disonore» e i cui poemi, scintillanti con la «purezza del cristallo», suonano come «sonagli incendiari» che annunciano «una tempesta magica» (Naville 1977, pp. 171-9).

Naville nutriva anche la massima ammirazione per André Breton; in una lettera alla sua compagna Denise (novembre 1924) - cugina di Simone Kahn, la prima moglie di Breton - egli riconosce il proprio debito intellettuale nei confronti dell'autore del *Manifesto surrealista*.

«Breton è piuttosto pessimista in questi giorni. Rispetto immensamente il suo silenzio. Tra me e lui c'è un'amicizia diseguale. Gli devo enormemente non solo sul piano intellettuale, ma su quello della mia rivoluzione interiore» (N. 1977, p. 276).

Nel settembre del 1924, Breton ha pubblicato la sua «Introduction au discours sur le peu de réalité», la cui conclusione è un omaggio estatico all'Oriente, fatto di «collera e di perle», e senso di prossime rivoluzioni. Come l'amico, all'epoca Naville era affascinato dalla cultura orientale, come possibile alternativa alla «civiltà occidentale» borghese e corrotta. Egli è ispirato dal sentimento che rivolgerà a uno dei grandi storici dell'induismo, René Guénon*, per invitarlo a collaborare alla rivista surrealista. Guénon, che aveva appena pubblicato un'opera sui *Vedanta*, condivideva con i surrealisti l'interesse per il sogno - «che illumina l'anima della propria luce» - ma non poteva, dal suo punto di vista profondamente tradizionalista e antimoderno, capire o accettare gli obiettivi del movimento (Breton 1970, pp. 28-9; N. 1977, pp. 285-90).

Naville ha pubblicato vari testi automatici in *La Révolution surréaliste* e una raccolta di poemi dal titolo *Les Reines de la main gauche* [Le regine della mano sinistra]. Vicino ad Arthaud, Leiris e Masson, egli redige, nell'aprile 1925, una dichiarazione insieme ai suoi tre amici, che esprime perfettamente un certo stato d'animo di rivoluzione assoluta:

«I sottoscritti membri de *La Révolution surréaliste*, riunitisi il 3 aprile 1925... si sono messi d'accordo sui seguenti punti: 1. prima di qualsiasi preoccupazione surrealista o rivoluzionaria, quel che domina nel loro spirito è un certo stato di furore... 4. lo Spirito è principio essenzialmente irriducibile, che non può fissarsi né nella vita né oltre» (N. 1977, p. 310).

Entro breve, Naville si allontana da tali postulati. La svolta ha luogo anch'essa nel 1925, mentre svolge il servizio militare. Scoprendo il comunismo, egli sostituisce il «furore» meramente negativo e l'esaltazione idealistica dello «spirito» con l'impegno rivoluzionario positivo. All'inizio del 1926, egli decide di aderire agli Studenti comunisti e diventa rapidamente il redattore del loro periodico: *L'Étudiant d'avant-garde*.

In quel periodo, vale a dire l'inverno 1925-1926, Naville redige l'opuscolo *La Révolution et les intellectuels*, il cui obiettivo è conciliare le ambizioni surrealiste con le esigenze rivoluzionarie del marxismo. Il grande merito del surrealismo era, per lui, il suo spirito ribelle, «ispirato dall'irriducibile sentimento della libertà», che porta necessariamente al conflitto con la borghesia e alla convergenza con il movimento rivoluzionario. Tuttavia, egli chiamava gli amici surrealisti ad andare al di là di un punto di vista puramente negativo, «metafisico» e anarchico, per adottare l'impianto dialettico del comunismo, accettando in tal modo l'«azione disciplinata» della sola via rivoluzionaria: il marxismo. Egli insisteva sulla necessità di non esitare oltre e di scegliere il proprio campo: anarchia o comunismo, rivoluzione spirituale o trasformazione del mondo dei fatti. Pur

esaltando il surrealismo come «lo stato d'animo più sovversivo, e che implica la fiducia nella distruzione dello stato di cose esistente», Naville critica le illusioni sull'opposizione tra «Oriente» e «Occidente», l'eccessiva importanza attribuita al sogno e l'ostilità al moderno macchinismo. In ultima analisi, egli sperava che il surrealismo, malgrado il suo carattere «netamente romantico», fosse in grado di compiere il passaggio dalla rivolta alla rivoluzione (N. 1928, 1975, pp. 92)¹.

L'opuscolo - diffuso dal Bureau* surrealista - fu accolto piuttosto bene dai surrealisti. In una lettera dell'autunno 1926 alla compagna Denise, Naville si rallegra per avere ricevuto un «moto generale di fiducia» nelle idee espresse nel suo testo. André Breton rispose nel settembre 1926 con l'articolo «Legittima difesa» (pubblicato su *La Révolution surréaliste*, n. 7), che accettava di fornire un sostegno «entusiasta» al programma comunista, ma criticava la politica culturale del Partito comunista francese, respingendo qualsiasi collaborazione con Henri Brbuse, il redattore letterario de *L'Humanité*. Tutti i surrealisti - garantisce - vogliono una rivoluzione sociale che trasferisca il potere della borghesia al proletariato, ma «nel frattempo», desiderano proseguire le proprie esperienze sulla vita interna, senza alcun controllo esterno.

Rispondendo specificamente a Neville, Breton respingeva le illusioni sul «macchinismo», mentre giustificava la «speranza segreta» dei surrealisti nell'Oriente. Soprattutto, rifiutava di scindere «la realtà interiore» dal «mondo dei fatti» e confessava l'ambizione surrealista di superare la loro contrapposizione

1 Naville sembra considerare la moderna tecnologia uno strumento neutro: una mitragliatrice nelle mani dei potenti occidentali è uno strumento di dominio, ma nelle mani dei rivoluzionari cinesi diventa un mezzo di liberazione. Basta sostituire «mitragliatrice» con gas chimico o arma atomica perché il carattere problematico del postulato diventi evidente.

artificiosa con ogni mezzo - a partire dal più primitivo: l'appello al *meraviglioso*. Con l'ausilio della poesia e della fantasia, il surrealismo intende abolire la tradizionale contrapposizione tra l'azione e la parola, il sogno e la realtà. Pur salutando il materialismo storico come una teoria geniale, Breton insisteva sul fatto che esso «ha preso origine soltanto nella negazione esasperata, definitiva» del materialismo *tout court*. Ora, osserva acutamente il poeta, le vecchie idee materialiste volgari respinte da Marx «sembrano somnionamente farsi strada nell'animo di certi dirigenti del Partito comunista francese» (Breton 1926; 1948, pp. 56-71)².

Il dibattito dimostra che i disaccordi tra Naville e Breton erano meno politici - anche se il secondo, al contrario del primo, riteneva che una riconciliazione con gli anarchici fosse, «fino a un certo punto», possibile - che filosofici: l'autore del *Manifesto surrealista* si considerava marxista, ma per lui il marxismo significava il superamento dialettico - nel senso dell'*Aufhebung* hegeliano - delle vecchia contrapposizione tra idealismo e materialismo, tra interiore ed esteriore.

In realtà, i surrealisti erano divisi in tre tendenze: chi, come Naville, insisteva sulla rivoluzione nei fatti; chi, come Arthaud, credeva solo in una rivoluzione spirituale; chi infine, come Breton e la maggioranza del gruppo, ricercava l'unità, l'essenza comune agli altri due schieramenti, partendo dal postulato che la poesia e la rivoluzione sono sorelle.

In occasione di una riunione del gruppo surrealista nel novembre del 1926, i rapporti tra surrealismo e comunismo sono tornati ancora una volta in discussione. Secondo Naville,

2 Cfr. la recensione dei due documenti ad opera di André Gaillard in *Les Cahiers du Sud* (n. 85, dicembre 1926, pp. 372-5); simpatizzando con le idee di Breton, egli rivolgeva a Naville la critica di separare il pensiero e l'azione, e denunciava l'avvio di un processo di burocratizzazione dell'Urss.

non vi era contraddizione tra collaborare a *La Révolution surréaliste* e collaborare a *Clarté** - una rivista culturale legata al Pcf e diretta da Pierre Naville, Marcel Fourier, Victor Crastre e Jean Bernier. Non solo egli continua ad attribuire «una importanza capitale» alla pura attività surrealista, ma aggiunge che questa non deve in alcun modo essere subordinata alla tattica della Terza Internazionale. Breton gli risponde insistendo sul loro accordo:

«L'opuscolo di Naville ha avuto una grande efficacia. Si tratta di una delle cose che hanno maggiormente contribuito a scuotere la gente dal proprio torpore».

Egli sottace i loro disaccordi filosofici e si limita a lamentare che «l'esposizione storica imparziale» del saggio «non fornisce la conclusione ben precisa che ci si aspettava da esso» (probabile riferimento all'adesione collettiva del gruppo al Partito, che Naville esita a raccomandare). Comunque, il dibattito si conclude con un «voto di approvazione per Naville» (Bonnet 1992, pp. 52-5).

Indubbiamente Breton, di fronte all'impostazione «spiritualista» e apolitica di vari membri del gruppo - in particolare Philippe Soupault, vivacemente preso di mira da Naville in quel dibattito - si rallegrava della decisa prospettiva rivoluzionaria e marxista fornita da Naville. Gli serviva quel contrappunto, quell'antitesi radicalmente materialista, per elaborare la propria sintesi dialettica, la propria versione surrealista del marxismo, al di là delle tradizionali antinomie filosofiche.

All'inizio del 1927, influenzati dall'appello di Naville, Breton e alcuni dei principali membri del gruppo surrealista decidono di seguirne l'esempio e di aderire al Partito comunista - non senza riservarsi un «diritto di critica»... Il nuovo passo è reso pubblico in aprile, nella dichiarazione «Au grand jour [Alla luce del sole]», che comprendeva anche una lettera molto

amichevole a Pierre Naville: «Nel suo opuscolo *La Révolution et les intellectuels* lei è stato il primo a porre il problema di cui qui discutiamo». Sottoscritta da André Breton, Benjamin Péret, Louis Aragon, Paul Éluard e Pierre Unik, la lettera rende omaggio allo «spirito di decisione», al «coraggio intellettuale» e alla «lucidità» di Naville e insiste sul loro accordo di fondo: «Siamo da tempo profondamente legati alle stesse cose». Ma quel che non sapevano è che il loro amico - sempre un passo avanti rispetto agli altri - aveva deciso nel frattempo di schierarsi nel conflitto interno al movimento comunista, appoggiando l'Opposizione di sinistra internazionale guidata da Trotsky³.

Come ex redattore de *La Révolution surréaliste*, poi di *Clarté* - sempre più vicino all'opposizione trotskista - Naville ha compiuto un altro tentativo di formulare la loro ispirazione comune, scrivendo nel giugno del 1927 un saggio curiosamente intitolato «Mieux et moins bien [Meglio e meno bene]», comparso su *La Révolution surréaliste* (n.9/10). Il documento, altrettanto importante di *La Révolution et les intellectuels* - per certi versi anche più importante - assume ora la difesa dei surrealisti contro chi nel Partito comunista chiede loro di abbandonare alcune loro attività considerate «non conformi al marxismo». Criticando implicitamente l'ottimismo della direzione comunista ufficiale (staliniana), Naville ripropone un nuovo concetto, non privo di nesso con la sua nuova impostazione politica: il *pessimismo rivoluzionario*.

Per Naville, il pessimismo rappresentava la maggiore *virtù* del surrealismo, nella sua attuale realtà e ancor più nei suoi sviluppi futuri. Ai suoi occhi il pessimismo, che è all'origine della filosofia di Hegel e del metodo rivoluzionario di Marx, è l'unico modo per «sfuggire alle nullità e alle delusioni di un'epoca

3 Si veda la presentazione particolarmente illuminante di quei dibattiti da parte di Maurice Nadeau, nella sua *Histoire du Surréalisme*, I, pp. 133-87.

di compromessi». Naville prova solo disprezzo per il «grosso-lano ottimismo» di un Herbert Spencer - che gratifica della gentile definizione di «cervello mostruosamente angusto» - o di un Anatole France, le cui «battute infami» non provano se non la sua mancanza di spirito critico. Egli comunque non condivide neanche il pessimismo scettico, contemplativo e inconsistente, del «Tedesco misogino» Schopenhauer. Il suo specifico pessimismo è *attivo, rivoluzionario, vivo* - come un velo rivolto a «tutti i venti e le tempeste» - e soprattutto *organizzato*:

«L'organizzazione del pessimismo è davvero una delle "parole d'ordine" più strane cui possa ubbidire un essere consapevole. Ma è quella che noi vogliamo vederlo seguire».

L'organizzazione del pessimismo, per Naville, è l'unico modo che ci impedirà di declinare (1975, pp. 110-20).

È interessante osservare che Naville ha definito il tratto comune al surrealismo e al comunismo, più che al livello dei principi o degli obiettivi, su un piano più «organico», più essenziale, più profondo: un determinato «modo di vedere» pessimista. Stando alla testimonianza di André Thirion, è il pessimismo di Breton ad attrarlo verso Trotsky, che considerava un personaggio eccezionale, votato a una sorte ingiusta da un'accozzaglia di figure vili e mediocri. Vari anni dopo, in *Entretiens*, Breton assumerà (in una polemica contro Camus) una posizione più riservata verso il «pessimismo surrealista»: per lui, esso riguarda solo l'attuale situazione del mondo ma non il futuro, che va considerato con «ottimismo anticipatore» (Thirion 1972, pp. 131-2; Breton 1969, p. 251).

Inutile insistere sul fatto che questa sorta di pessimismo rivoluzionario - comune al surrealismo e al comunismo, per Naville - era scarsamente compatibile con lo sbrigliato trionfalismo della direzione staliniana. Per il momento, tuttavia, Pierre Naville era ancora un membro disciplinato del Pcf, il che gli

vale un invito, come redattore di *Clarté*, a partecipare alle celebrazioni del decimo anniversario della rivoluzione d'Ottobre. Come scriverà in seguito, quel viaggio in Urss «mi ha aperto definitivamente gli occhi» (N. 1977, p. 343).

Grazie a Victor Serge*, che ogni tanto scriveva su *Clarté*, Pierre Naville e il suo amico Gérard Rosenthal verranno presentati a Lev Trotsky e agli altri dirigenti dell'Opposizione di sinistra. Serge era stato molto favorevolmente colpito da quei «due giovani francesi, provenienti dal surrealismo, particolarmente retti di carattere e dall'intelligenza inflessibilmente limpida» (Serge 1978, p. 251). Nelle sue conversazioni con Trotsky, che ammirava enormemente, Naville discusse soprattutto delle prospettive dell'Opposizione di sinistra internazionale; interrogato sul significato del surrealismo, egli eluse invece la questione, in difficoltà nello spiegare al fondatore dell'Armata Rossa le sottili divergenze interne al movimento (N. 1979, p. 90).

Tornato a Parigi, Naville annuncia pubblicamente il proprio sostegno all'Opposizione di sinistra. Ciò gli varrà poco dopo, nel febbraio del 1928 - com'era inevitabile - l'espulsione dal Pcf. Pochi mesi dopo, entrambi i suoi saggi vennero pubblicati con il titolo *La Révolution et les intellectuels*.

La pubblicazione del libro suscitò un'eco immediata oltre i confini della Francia: attrasse l'attenzione di Walter Benjamin e ispirò in larga misura il suo brillante saggio del 1929, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» [Il surrealismo. L'ultima istantanea dell'intelligenza europea]. Affascinato, dopo le sue visite a Parigi nel 1926-1927, dalle «illuminazioni profane» dei surrealisti, Benjamin sperava, al pari di Naville, che si sarebbero congiunti al più presto con il movimento comunista.

Come Naville, di cui salutava «l'eccellente saggio», Benjamin credeva che l'ostilità borghese per ogni aspirazione

alla libertà intellettuale avrebbe sospinto i surrealisti a sinistra. Contrariamente però a Pierre Naville, Walter Benjamin nutriva molta simpatia per la componente libertaria del surrealismo.

Niente sembra indicare che Naville sia venuto a conoscenza del saggio di Walter Benjamin - all'epoca, un critico letterario poco noto al di fuori dei confini della Germania. Dopo il ritorno dall'Urss, egli si dedicò completamente all'organizzazione dell'Opposizione comunista di sinistra in Francia - specie tramite la rivista *Clarté*, che entro breve (marzo 1928) sarebbe diventata *La lutte de classe* - allontanandosi poco a poco dai surrealisti. Partecipa ancora ai dibattiti del gruppo sulla sessualità nel gennaio del 1928, ma uno spiacevole scambio con Breton nel luglio dello stesso anno avrebbe finito per raffreddare i loro rapporti. L'oggetto del dibattito era stato un articolo di Victor Serge sulla pace di Brest-Litovsk*, pubblicato da Naville in *Clarté*. Dopo repliche polemiche da entrambe le parti, Naville si alzò e se ne andò. E non sarebbe tornato più (N. 1977, pp. 344-5)⁴.

Ora, tutto sembra indicare che Breton non volesse la rottura con Naville. La prova è che gli scriverà pochi mesi dopo, insieme ad Aragon, Péret, Queneau e Unik, una lettera amichevole, invitandolo insistentemente a partecipare a un dibattito nel gruppo surrealista su Trotsky, che si pensava di tenere nel marzo del 1929. Sappiamo - osservavano - che la sua attività principale si colloca su un altro terreno, ma la sua assenza da una riunione del genere costituirebbe una «spiacevole mancanza di solidarietà». Siamo certi - soggiungevano - che la sorte di

4 Secondo Naville - l'unica fonte su questo contrasto - Breton vedeva gli accordi di Brest-Litovsk come espressione di una generale aspirazione alla pace e al disarmo totale, mentre l'articolo di Serge - di cui Naville aveva assunto la difesa - li interpretava come una iniziativa tattica dei bolscevichi per guadagnare tempo.

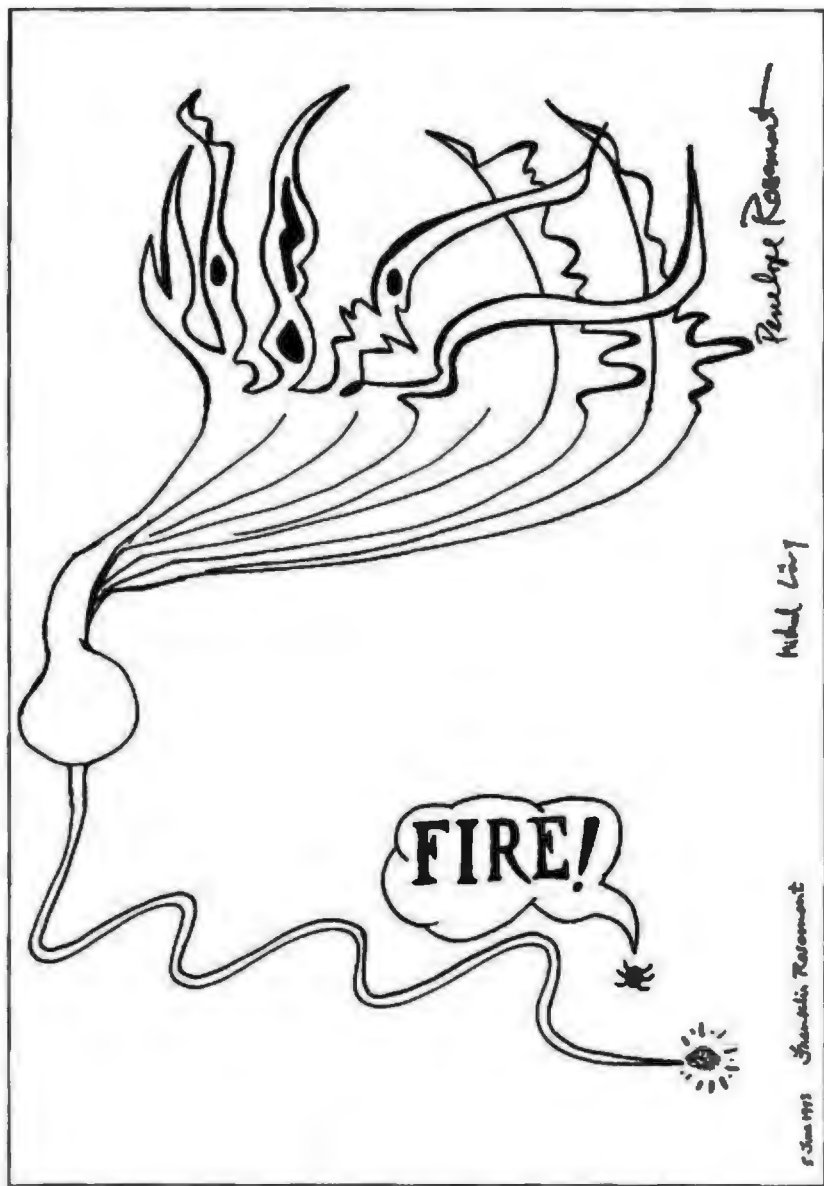
Trotsky non può esserle indifferente e pensiamo che l'autore de *La Révolution et les intellectuels* dovrebbe essere presente a un dibattito del genere (N. 1977, p. 346).

Naville però si rifiutò di partecipare. Il nocciolo della questione stava nel fatto che egli non si considerava più membro del gruppo surrealista. Come scriverà molto tempo dopo, in un testo autobiografico: «Non risposi [all'invito], deciso com'ero a lasciare che il surrealismo parlasse la sua lingua senza interferire» (*ibid.*).

Quali sono stati i motivi del distacco?

In realtà, Naville sembrava essere arrivato alla conclusione che troppe fossero le tensioni tra l'ambizione surrealista di rivoluzionare lo spirito e le esigenze concrete della rivoluzione sociale. Aveva deciso, perciò, di privilegiare la seconda opzione, non credendo nei tentativi di Breton volti a conciliare le due cose. A questa divergenza di fondo si può aggiungere che Naville, a differenza dei surrealisti, non era un romantico: aveva fiducia nella moderna tecnologia e respingeva, come abbiamo visto, ogni critica al «macchinismo», nonché i sogni e le elucubrazioni sull'«Oriente». Inoltre, non condivideva l'ostilità di Breton nei confronti del materialismo del XVIII secolo - scriverà qualche anno dopo un libro in omaggio al barone d'Holbach - né la sua attrazione per la dialettica hegeliana.

Alcuni mesi dopo usciva su *La Révolution surréaliste* (1929) il *Secondo Manifesto del surrealismo*, che conteneva un virulento regolamento di conti da parte di André Breton con alcuni surrealisti, tra cui Pierre Naville. È poco dire che gli insulti rivolti a colui che era stato il primo redattore della rivista socialista erano eccessivi e ingenerosi. In uno dei passi meno offensivi, Breton paragonava Naville a «un serpente boa di aspetto immondo», esprimendo l'auspicio che magari «domatori della forza di Trotsky nonché di Souvarine finissero per riportare alla ragione l'insigne rettile» (Breton 1944, pp. 105-6)!



Franklin Rosemont, Michael Löwy, Penelope Rosemont,
Cadavre exquis [china su carta, 1993]

Come mai questo brutale attacco all'autore del *La Rivoluzione e gli intellettuali*, che lo stesso Breton tanto cordialmente aveva invitato pochi mesi prima a un dibattito interno al gruppo? La spiegazione fornita dallo stesso Naville, molti anni dopo, è essenzialmente politica: sarebbe stato il rifiuto di Breton, all'epoca, di scegliere tra Stalin e Trotsky⁵ ad indurlo ad aprire il fuoco contro di lui, che era diventato un attivo seguace dell'Opposizione di sinistra. Breton giustificava la propria posizione neutrale con il fatto che lo stesso Trotsky aveva riconosciuto, in una lettera del 25 settembre del 1929, che la direzione della Terza internazionale si era spostata a sinistra. Poiché Trotsky sosteneva la richiesta di rientrare nel partito di Rakovskij e di altri oppositori di sinistra, perché mai i surrealisti avrebbero dovuto essere più irriducibili di lui? L'argomento non è falso, ma va aggiunto che Trotsky non era così ottimista sugli esiti di quella richiesta e sottolineava che, nel frattempo, gli oppositori continuavano a essere in esilio o deportati... (Trotsky 1975, pp. 325-31).

In ultima analisi, l'ipotesi suggerita da Naville non è convincente fino in fondo: altri surrealisti - come Benjamin Péret - avevano preso anch'essi posizione per la corrente trotskista, senza per questo incorrere nei fulmini di André Breton. Inoltre, da quando aveva scritto, nell'ottobre del 1925, una recensione entusiastica del libro di Trotsky su Lenin, Breton aveva sempre manifestato una intensa ammirazione per il fondatore dell'Armata Rossa; e pur avendo aderito per un certo periodo al Pcf, non è mai diventato, come molti altri surrealisti, uno stalinista.

5 Nel *Secondo Manifesto*, Breton afferma che il surrealismo non ha motivi per schierarsi per l'una o l'altra «delle due correnti molto generali che [...] pur non avendo la stessa concezione tattica, si sono pur sempre dimostrate entrambe veramente rivoluzionarie».

L'autore delle ingiurie fornisce, in *Entretiens* del 1952, una spiegazione diversa: scusandosi per gli eccessi verbali del *Secondo Manifesto*, li attribuisce a una «tensione nervosa» provocata dalla situazione critica del surrealismo in quel momento e da alcuni problemi della sua vita intima - una evidente allusione al divorzio dalla prima moglie, Simone, cugina di Denise Naville. Pur tenendo conto di questo elemento personale, è difficile pensare che esso possa costituire il motivo principale dell'attacco all'ex redattore de *La Révolution surréaliste* (Breton 1969, p. 152)⁶.

Credo che occorrerebbe aggiungere un terzo motivo per l'irritazione di Breton: la sensazione che Naville lo avesse abbandonato in un momento cruciale - la «mancanza di solidarietà» di cui si parla nella lettera del marzo 1929 - lasciando il gruppo senza fornire spiegazioni. Mentre il libro di Naville sembrava puntare a una convergenza, forse anche a una sorta di fusione o a uno sposalizio alchemico tra il surrealismo e il marxismo, la sua defezione suggeriva piuttosto la necessità di una scelta: o l'una cosa o l'altra. Inoltre, con il suo allontanamento, Naville impediva di costruire ponti tra il surrealismo e Trotsky: per questo Breton lo accusava, nel *Secondo Manifesto*, di «fare stancare Trotsky dei suoi unici amici». Ripeterà questa accusa vari anni dopo, in *Entretiens*, sostenendo che negli anni in cui Naville è stato uno dei dirigenti della sezione francese della Quarta Internazionale, dal 1930 al 1939, ha fatto del suo meglio per rendere impossibile qualsiasi avvicinamento tra i surrealisti e i fautori di Trotsky. In effetti, non si tratta di un'accusa infondata, ma vale solo per i primi cinque o sei anni di quel periodo (Breton 1969, p. 137 [ed. it., p. 92]).

6 Nella più recente edizione italiana (Massari ed., 1991e 1997) alle pp. 102-7, ma in particolare 105 [n.d.r.].

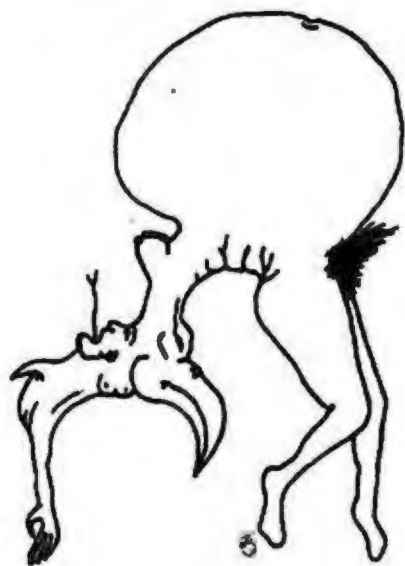
Stranamente, Naville ha trovato un difensore dagli attacchi del *Secondo Manifesto* nella persona di un ammiratore del surrealismo dall'altra sponda dell'Oceano: il grande pensatore marxista peruviano Carlos Mariátegui. Il rivoluzionario latinoamericano era in contatto con Naville - gli aveva spedito una copia del suo libro *Sette saggi di interpretazione della realtà peruviana* (1928) - e aveva pubblicato sulla sua rivista, *Amauta*, alcuni articoli in favore del surrealismo⁷. In termini molto simili a quelli di Walter Benjamin (che sicuramente non conosceva), egli insisteva sul fatto che non si trattava di un fenomeno letterario o di un modello artistico, ma di «una protesta dell'animo», che «denunciava e condannava, in blocco, la civiltà capitalista». Per la sua ispirazione e la sua attività, il surrealismo era un movimento romantico, ma «per il suo rifiuto rivoluzionario del pensiero e della società capitalista, coincide storicamente con il capitalismo, al livello politico». Mariátegui seguiva con particolare interesse il riavvicinamento tra il gruppo surrealista e *Clarté*: in un articolo del 1929, rammaricandosi del fatto che non fossero riusciti a fondersi in una pubblicazione comune (il progetto di *La Guerre civile*), egli constatava tuttavia con soddisfazione che i surrealisti scrivevano sulla rivista comunista e che Aragon e Breton «aderivano alla concezione marxista della rivoluzione» (Mariátegui 1973a).

Qualche anno dopo, in un articolo dal titolo «Il bilancio del surrealismo», Mariátegui salutava al tempo stesso le origini romantiche del surrealismo - fieramente rivendicate da Breton nel *Secondo Manifesto* - e il suo impegno per il «programma marxista». Pur esprimendo la sua «simpatia e speranza» nei confronti dei surrealisti, egli criticava tuttavia quella che defi-

7 Mariátegui usava il termine «superealismo» e trascriveva Naville in «Maville», ma i suoi tre articoli sul surrealismo dimostrano una considerevole comprensione delle discussioni politiche in seno al raggruppamento.

niva l'«estrema aggressione personale» di Breton a Naville, presentato nel *Manifesto* come un opportunista ossessionato dal desiderio di notorietà: «Mi sembra che Naville abbia una personalità ben più seria. E non escludo l'eventualità che in seguito Breton possa correggere la sua opinione sul suo conto - se Naville corrisponde a quel che spero - nello stesso nobile modo in cui, dopo una lunga polemica, ha riconosciuto la costanza di Tristan Tzara nel suo impegno coraggioso e nel suo serio lavoro». Non era una previsione sbagliata, ma si sarebbe realizzata solo otto anni dopo (Mariategui 1973b, 1973c).

Nel 1930, Naville diventa uno dei fondatori della *Ligue Communiste* - l'organizzazione francese dell'Opposizione di sinistra - e uno dei membri del Segretariato internazionale del movimento. All'età di ventisette anni, era uno dei principali



Carl-Michael Edenborg, *Cycle Gestation*
[china su carta, 1992]

dirigenti del trotskismo mondiale. I rapporti di Naville con Trotsky durante gli anni Trenta non sono stati sempre facili. Erano spesso in disaccordo su una serie di problemi tattici, e in un dibattito con i compagni francesi nell'agosto del 1934 Trotsky si rammaricava per il carattere «astratto» e «non dialettico» del pensiero di Naville (Trotsky 1971). A causa degli attacchi di Breton e della sua ambivalente posizione politica, l'atteggiamento di Naville

verso il surrealismo era diventato estremamente negativo, spingendosi fino a vietare l'ingresso di Benjamin Péret nella sua organizzazione...

Durante il suo soggiorno in Brasile, dal 1929 al 1931, Péret aveva contribuito a fondare il primo raggruppamento trotskista in quel paese, la *Liga Comunista*. Espulso dalla polizia brasiliana, era tornato in Francia nel 1932 e aveva richiesto l'adesione all'organizzazione francese sorella. Ma Naville e gli altri dirigenti della Ligue (Molinier, Trent) pretendevano da lui nientemeno che l'abbandono delle attività surrealiste e la denuncia del surrealismo nel giornale dell'organizzazione! Naturalmente Péret si rifiutò e pochi mesi dopo aderirà a un altro gruppo trotskista, diretto da Marcel Fourier, uno degli ex redattori di *Clarté*⁸.

Il ghiaccio cominciò a sciogliersi quando i surrealisti rupero definitivamente con la direzione comunista ufficiale - al momento della Conferenza internazionale degli scrittori del 1935 - e soprattutto dopo che Breton e i suoi amici denunciarono i processi di Mosca⁹. In quell'occasione - settembre 1936 - Breton lesse una dichiarazione surrealista collettiva in occasione di una riunione del Poi (*Parti ouvrier internationaliste*)*, il raggruppamento trotskista francese diretto da Naville, su «La verità a proposito dei processi di Mosca».

Il testo afferma che Trotsky è «ben al di sopra di ogni sospetto» e che «astrazione fatta per le scelte contingenti non infallibili che è stato indotto a formulare», resta per i surrealisti

8 Si veda la lettera di Péret alla *Liga Comunista* brasiliana del 19 marzo 1932 (Péret 1985, pp. 37-9).

9 È vero che già nel 1934, nel volantino collettivo «Pianeta senza visto», Breton e i suoi amici avevano protestato contro l'espulsione di Trotsky dal territorio francese - pur assicurando che erano «lontani dal dividerne le attuali concezioni» (Schwarz 1997, pp. 99-101).

«una guida intellettuale e morale di prim'ordine». Alcuni mesi più tardi, in una lettera al trotskista americano Herbert Solow, Naville si riferisce a lui in tono amichevole, ma con riserve:

«André Breton, scrittore surrealista, collabora lealmente con noi, ma è politicamente poco chiaro» (Schwarz 1977, p. 114; Trotsky, Naville, Naville [D.], van Heijenhoort 1989, p. 100).

Il passo che più di ogni altro ha contribuito a una sorta di riconciliazione tra i due è stata una lettera inviata da Naville al segretario di Trotsky, Jan van Heijenhoort, il 12 maggio 1938, al momento della visita di Breton in Messico. Naville ha aggiunto alla lettera la summenzionata dichiarazione collettiva, suggerendone la pubblicazione. L'opinione che esprime su Breton è piuttosto favorevole: non ci si può aspettare da lui informazioni politiche precise, scrive, ma di fronte alle accuse contro Trotsky si è comportato «con perfetta limpidezza», perché, al contrario di tanti altri, «non è un codardo». Trotsky, venuto a conoscenza della lettera, ne sarebbe rimasto favorevolmente impressionato.

Nel suo libro di memorie su Trotsky (1962), Naville ricorda una visita di Breton dopo il ritorno dal Messico - il loro primo contatto personale dal 1929. Dopo essersi rammaricato per gli insulti del *Secondo Manifesto*, Breton gli ha riferito della seguente conversazione con Lev Davidovic: «Naville mi ha scritto di lei. - Oh!, non deve aver detto un gran bene... - No, scrive di lei che è un uomo coraggioso» (Trotsky 1989; N. 1989, 1979). Da quel momento, i rapporti tra Breton e Naville migliorarono notevolmente.

Pochi mesi dopo, l'11 novembre 1938, Breton riferisce in modo commovente le conversazioni messicane avute con Trotsky, in occasione di una riunione del Poi, presentando in quell'occasione la loro dichiarazione comune, «Per un'arte rivoluzionaria indipendente», che rivendicava per la sfera della

creazione intellettuale «un regime anarchico di libertà individuale». Il poeta surrealista e l'esule bolscevico facevano appello alla collaborazione tra marxisti e anarchici - un vecchio auspicio di Breton, come abbiamo visto - e alla creazione di un'organizzazione comune degli artisti rivoluzionari, contro il fascismo, lo stalinismo e il sistema capitalistico: la *Federazione internazionale per l'arte rivoluzionaria indipendente* (Fiari).

Il commento di Naville al discorso di Breton, in una lettera a van Heijenoort, è entusiastico e questa volta senza riserve: «Breton ha fatto un ottimo discorso alla nostra assemblea dell'11. C'erano 350 persone. Pubblicheremo il suo testo nella rivista. Ha parlato con molta emozione, condivisa dal pubblico» (Trotsky, Naville, 1989, p. 202). Nei mesi successivi, trotskisti e surrealisti lavoreranno insieme nella Fiari - la cui pubblicazione, *Clé*, aveva come redattore uno dei migliori amici di Pierre Naville, il giovane Maurice Nadeau.

La guerra avrebbe posto fine a questa appassionante ma effimera iniziativa. Arruolatosi nel 1939, fatto prigioniero al momento della sconfitta, Naville verrà a sapere nell'agosto del 1940, in un campo di concentramento tedesco, dell'assassinio di Lev Trotsky. L'avvenimento sembra averlo convinto che la Quarta Internazionale, di cui era stato uno dei fondatori nel 1938, non avesse più un futuro.

Nei dieci anni successivi, la sua evoluzione politica lo allontanerà di nuovo da Breton, ma paradossalmente nella direzione opposta rispetto alle loro vecchie divergenze del 1929-1935. Mentre Breton diventa sempre più ostile alla tendenza dominante (stalinismo) nel movimento comunista, Naville cercherà di riavvicinarsi ad essa, in particolare partecipando, dopo la guerra, alla *Revue internationale*, prima di trovare, con la fondazione della *Nouvelle gauche* nel 1955 e del Psu nel 1960, una via socialista alternativa.



Albert Marencin, *sans titre* [collage, 1965]

Negli anni del dopoguerra Naville incontrerà occasionalmente André Breton e Benjamin Péret, ma i loro rapporti si erano rarefatti. Le critiche che Breton gli rivolge in *Entretiens* (1952) - solo in parte giustificate, come si è visto - non hanno accomodato niente. Naville ripubblica *La Révolution et les intellectuels* con un'interessante e sostanziosa Prefazione, che presenta la propria versione delle discussioni nel gruppo surrealista nel 1925-1928. La sua conclusione era che Breton e i loro amici avevano evitato la degenerazione stalinista di Aragon e di altri meno per ragioni politiche che per fedeltà alla rivoluzione surrealista.

Nel 1977 Naville pubblica - per la prima volta dal 1928 - un'opera dedicata al surrealismo, *Les Temps du surréel*. Largamente autobiografica, essa comprende le sue poesie e gli articoli de *L'Œuf dur* e de *La Révolution surréaliste*, nonché altri materiali degli anni Venti, e include l'introduzione alla ristampa de *La Révolution et les intellectuels*, oltre a saggi sulla letteratura automatica, la sessualità, la pittura surrealista. Sade, Benjamin Péret, Paul Éluard e Salvador Dalí. Nella conclusione, egli afferma la propria convinzione che «la passione per il surreale» assumerà in futuro nuove forme e dimensioni, ben al di là delle «forme tradizionali dell'intervento surrealista», ormai superate¹⁰.

L'ultima parola di Naville sul surrealismo è un documento piuttosto sorprendente. Il 6 aprile 1993, poche settimane prima della sua morte (23 aprile), in risposta all'invio da parte di Franklin Rosemont di un saggio dei surrealisti di Chicago sulla rivolta di Los Angeles - la violenta sollevazione di protesta contro una sentenza razzista da parte della popolazione nera, latina

10 Il libro contiene anche un breve capitolo in cui Naville sistema alcuni conti (vecchi di 37 anni!) con Breton e risponde agli attacchi ingiusti del *Secondo Manifesto* con critiche, anch'esse non giustificate, all'autore... (N. 1977, p. 396).

e povera della città nell'aprile-maggio del 1992 - egli scrive una lettera entusiasta: «Sono rimasto stupito dal suo scritto». Apprezzando la vivacità e la precisione di quel documento «sorprendente», non esita a presentarlo come «un modo nuovo, e di notevole importanza, di dimostrare che il mondo attuale sarà destinato a conoscere una esplosione surrealista ben maggiore di quella scoppiata a Parigi nel 1924». Stranamente, Naville si appropria di un'immagine dell'articolo di Benjamin sul surrealismo: la nascita del movimento nel 1924 come l'«esplosione» di una «macchina infernale». Termina la lettera con un caloroso messaggio: «Può dire ai suoi amici americani, e a quelli stranieri, che spero vivamente che il vostro movimento surrealista riesca a ripartire da quanto noi abbiamo tentato molto tempo fa»¹¹.

In altri termini, alla vigilia della morte, nella sua lettera di addio - una sorta di «testamento surrealista» - Pierre Naville sembra ritrovare le speranze surrealiste giovanili degli anni Venti. Questa volta, però, al posto del pessimismo rivoluzionario, egli è ispirato da quello che Breton chiamava «l'ottimismo anticipatore» dei surrealisti...

11 La lettera è stata pubblicata come Introduzione all'edizione francese del documento di Chicago, in un opuscolo curato insieme da surrealisti e libertari: Gruppo surrealista di Chicago, *Trois jours qui ébranlèrent le nouvel ordre mondial. La Révolte de Los Angeles, avril-mai 1992*, Atelier de création libertaire, Lyon 1995, con una nota sul surrealismo negli Stati Uniti a cura di Guy Girard, del gruppo di Parigi del movimento surrealista.



Marie S. («Iagatta»), Arcane 89. La révolte
[busta decorata, acquerello, tempera e china su carta, 1990]

6. IL ROMANTICISMO NERO DI GUY DEBORD

Guy Debord

non ha mai fatto parte di un gruppo surrealista. Tuttavia, l'*Internationale lettriste** degli anni Cinquanta, di cui era stato uno dei fondatori, si considerava comunque erede dell'impostazione surrealista - pur proponendosi di radicalizzarla:

«Abbiamo detto a sufficienza che il programma di rivendicazioni un tempo individuate dal surrealismo - per citare questo sistema - ci sembra il minimo, la cui urgenza non deve sfuggire» (Debord 1996).

L'unico tentativo di collaborazione del gruppo con i surrealisti - contro le commemorazioni della nascita di Rimbaud nel 1954 - si è rivelato un insuccesso, ed è stato seguito da violenti attacchi reciproci. Debord e i suoi amici collaboreranno invece, nel 1955-1956, alla rivista surrealista belga *Les lèvres nues** [Le labbra nude] - diretta dai poeti Marcel Mariën e Paul Nougé - in contrasto, in realtà, con i surrealisti di Parigi.

Malgrado le polemiche e le reciproche scomuniche, non si può fare a meno di constatare una profonda «affinità elettiva» tra il suo tentativo di sovversione culturale e quello di André Breton e dei suoi amici. Come osserva intelligentemente un recente saggio sull'autore de *La società dello spettacolo*:

«non si sottolineerà mai a sufficienza il debito contratto da Debord e dai suoi amici nei confronti del surrealismo tra le due guerre: basta leggere, per convincersene, il primo volantino surrealista, il più piccolo articolo di *Littérature*, o qualunque corrispondenza di un surrealista.. Questa parentela evidente non verrà mai sottolineata dai situazionisti» (Gonzalvez 1998, p. 22).

Occorre però notare che, negli scritti degli anni Ottanta e Novanta, Debord prenderà le difese di André Breton, denunciando l'impiego sistematico contro di lui dell'appellativo sprezzante di «Papa» come « insultante derisione» (Debord, p. 57).

Esistono evidenti differenze tra Debord e Breton: il primo è molto più razionalista e più vicino al materialismo francese dell'Illuminismo. Il fatto è che essi condividono, oltre agli elevati intenti poetici e sovversivi che si propongono di superare il dualismo tra «arte» e «azione», l'orgoglioso spirito di ribellione, di insubordinazione e di negatività, vale a dire la sensibilità *romantica rivoluzionaria*.

Guy Debord è una macchina infernale, difficile da disinnescare. Eppure ci si è provato, e ci si prova ancora. Si cerca di neutralizzarlo, di edulcorarlo, di estetizzarlo, di banalizzarlo. Niente da fare. La dinamite è sempre là, e rischia di esplodere tra le mani di chi la maneggia per renderla inoffensiva.

Ecco un esempio, recente: il libro di Cécil Guilbert, *Pour Guy Debord*, pubblicato in una collana diretta da Philippe Sollers: Debord sarebbe soltanto uno «scrittore dandy» dallo stile sfavillante, «tutto il resto di lui è letteratura». Nella sua opera, infatti, «l'etica viene riassorbita dall'estetica». Come inglobare in questo approccio asettico un libro rivoluzionario che si intitola *La società dello spettacolo?* Semplicemente svuotandolo: non è poi così degno d'interesse, perché «come opera teorica impersonale» non è scritto nella prima persona singolare. Del resto, è troppo segnato dai giri di frase e dal lessico di Marx e di Hegel, che ne hanno soffocato lo stile: «Quando ha abbandonato quei grandi tedeschi, la sua prosa ne ha risentito. In meglio». Al posto di Marx e di Hegel, l'autore del presente saggio preferisce richiamarsi a Rivarol e ad Ezra Pound.

Questione di stile, sicuramente (Guilbert 1996).



Albert Marancin, *sans titre* [collage (variazione A), 1974]

Altri, di contro, fanno riferimento solo al lavoro del 1967, o piuttosto al suo titolo, riducendone le tesi a una banale critica dei mezzi di comunicazione di massa. Ora, quel che Debord chiamava «società dello spettacolo» non era solo la tirannia della televisione - la manifestazione più superficiale e immediata di una realtà più profonda - ma l'intero sistema economico, sociale e politico del moderno capitalismo (e del suo calco burocratico all'Est), basato sulla trasformazione dell'individuo in spettatore passivo del movimento delle merci e degli eventi in genere. Questo sistema separa gli individui tra di loro, anche grazie a una produzione materiale che tende continuamente a ricreare tutto ciò che genera l'isolamento e la separazione, dall'automobile alla televisione. Lo spettacolo moderno, scriveva Guy Debord in una delle formule superbe di cui aveva il segreto, è «un canto epico», che però non canta - come l'Iliade - gli uomini e le armi, ma «le merci e le loro passioni».

È evidente, eppure oggi va ricordato con forza: *Guy Debord era un marxista*. Piuttosto eterodosso, certo, rispetto alle tendenze del marxismo dominanti in Francia, formidabilmente innovatore e aperto alle intuizioni libertarie; ma si richiamava pur sempre al marxismo. La sua analisi dello spettacolo deve molto a *Storia e coscienza di classe* di Lukács, che aveva già posto al centro della sua teoria della reificazione la trasformazione degli esseri umani in spettatori del movimento autonomo delle merci. Al pari di Lukács, Debord vede nel proletariato il modello di una forza in grado di resistere alla reificazione: grazie alla pratica, alla lotta, all'attività, il soggetto emancipatore rompe con la contemplazione. Da questo punto di vista, i Consigli operai, abolendo la separazione tra prodotto e produttore, decisione ed esecuzione, costituiscono la radicale antitesi della società dello spettacolo (Jappe 1996)¹.

1 È uno dei migliori libri tra quelli finora dedicati al nostro autore.



Jean-Pierre Guillon, *La scarabée* [inchiostro e matite colorate, 1980]

Contro qualsiasi neutralizzazione e castrazione, va ricordato l'essenziale: l'opera di Guy Debord - di cui ci si ricorderà anche nel prossimo secolo - è stata scritta da qualcuno che si considerava «un rivoluzionario di professione nella cultura». Egli ha contribuito a fare dell'Internazionale situazionista una corrente che ha tentato di combinare la tradizione del comunismo dei consigli con lo spirito libertario dell'anarchia, in un movimento per la radicale trasformazione della società, della cultura e della vita di ogni giorno; un movimento fallito, ma al quale l'immaginario del '68 deve alcuni dei suoi slanci più audaci.

Si può criticare Guy Debord: spirito aristocratico, chiuso in una orgogliosa solitudine, ammiratore del barocco e degli stratagemmi politici scaltri (Machiavelli, Castiglione, Baltasar Gracian, il cardinale di Retz), era piuttosto megalomane e non nascondeva - specie negli scritti autobiografici - la sua smisurata presunzione di essere l'unico individuo libero in una società di schiavi. Comunque, questo gli va riconosciuto: al contrario di tanti altri della sua generazione, non ha mai accettato, in qualsiasi forma, di riconciliarsi con lo stato di cose esistente.

Una delle ragioni del fascino esercitato dai suoi scritti è questa *irriducibilità* che risplende di un cupo lampo romantico. Per «romanticismo» non intendo - - o non intendo soltanto - una scuola letteraria del XIX secolo, ma qualcosa di molto più ampio e più profondo: la grande corrente di protesta contro la moderna civiltà capitalista/industriale, in nome di valori del passato, che prende le mosse verso la metà del XVIII secolo con Jean-Jacques Rousseau, e che prosegue, passando per il primo romanticismo tedesco (*Frühromantik*), il simbolismo e il surrealismo, fino ai giorni nostri. Si tratta, come già aveva constatato lo stesso Marx, di una critica che accompagna il capitalismo come un'ombra, dalla sua nascita fino al giorno (ben venga!) della sua morte.

Come coagulo di sensibilità, di stile di pensiero, di visione del mondo, il romanticismo attraversa tutti i campi della cultura - la letteratura, la poesia, le arti, la filosofia, la storia, la teologia, la politica. Lacerato tra nostalgia del passato e vagheggiamento del futuro, esso denuncia le desolazioni della moderna borghesia: disincanto del mondo, meccanizzazione, alienazione, quantificazione, dissoluzione della comunità umana. Malgrado il permanente richiamo a una perduta età dell'oro, il romanticismo non è necessariamente retrogrado: nel corso della sua lunga storia, ha conosciuto forme sia reazionarie sia rivoluzionarie².

Guy Debord appartiene a questa tradizione, utopica e sovversiva, del romanticismo, che va da William Blake a William Morris* e da Charles Fourier ad André Breton. Non ha mai smesso di denunciare e di prendere in giro le ideologie della «modernizzazione», senza temere neanche per un attimo l'accusa di «anacronismo»: «Quando "essere assolutamente moderno" è diventata una legge speciale proclamata dal tiranno, ciò che l'onesto schiavo teme più di ogni altra cosa è che lo si possa sospettare di essere passatista» (*Panegyrique*, 1989).

Egli inoltre non ha mai nascosto il fascino per alcune forme precapitalistiche della comunità. Il valore di scambio e la società dello spettacolo hanno dissolto la comunità umana, basata sulla diretta esperienza delle cose, su un dialogo vero fra gli individui e l'iniziativa collettiva per affrontare i problemi. Debord menziona spesso le parziali realizzazioni dell'autentica comunità, nel passato: la *polis* greca, le repubbliche medievali italiane, i villaggi, i quartieri, le taverne popolari. Assumendo

2 Per una più dettagliata discussione della natura paradossale del romanticismo, cfr. M. Löwy, R. Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* [Rivolta e malinconia. Il romanticismo controcorrente nei confronti della modernità].

(implicitamente) la celebre distinzione di Ferdinand Tönnies tra *Gesellschaft** e *Gemeinschaft**, egli stigmatizza lo «spettacolo» come una «società senza comunità» (*La società dello spettacolo*). Nei *Commentaires sur la société du spectacle*, del 1988, egli introduce l'amara constatazione di questa decadenza:

«non c'è più infatti l'agorà, la comunità generale; e nemmeno comunità ristrette a ceti medi o a istituzioni autonome, a salotti o caffè, a lavoratori di una stessa fabbrica» (Debord 1988, p. 29)³.

Al fine di illustrare il *romanticismo nero* - nel senso del *romanzo nero* del XVIII secolo - di Guy Debord, prenderò a modello un solo testo, la sceneggiatura del film *In girum imus nocte et consumimur igni* [Giriamo di notte e ci consuma il fuoco]: un testo splendido nella scrittura, dal linguaggio poetico, filosofico, sociale e politico a un tempo. Sceneggiatura e immagini funzionano in modo complementare, nel quadro di un impiego iconoclasta, in senso stretto, del cinema classico. La parola ha un valore intrinseco, indipendentemente dalla funzione dell'immagine. Al riguardo, è significativo che nel 1990 Debord abbia ripubblicato il solo testo senza le immagini, aggiungendo semplicemente una serie di note a piè di pagina.

Se il film è fatto di citazioni cinematografiche, anche il testo è farcito di citazioni, che a volte indicano le fonti (Clausewitz, Marx, Swift), a volte le omettono (la Bibbia, Victor Hugo). Ma in realtà le fonti non hanno una grande importanza. Da maestro e teorico della deviazione, Debord le tratta come i predatori di strada trattano i beni delle proprie vittime. Egli strappa i passi citati dal loro contesto per inserirli nel proprio discorso, attribuendo ad essi un nuovo significato.

3 Gli capita anche, nello stesso contesto, di idealizzare «quelli che un tempo erano magistrati, medici, storici...». Per una legittima critica di questo «compiacimento romantico» per la giustizia e la medicina di prima dello spettacolo cfr. Gonzalez 1998, p. 49.

Professionista della provocazione, Debord apre la sua sceneggiatura con un attacco in piena regola al suo stesso pubblico: pubblico composto, nella sua schiacciante maggioranza, da salariati privilegiati della società mercantile, vittime consenzienti della società dello spettacolo, incapaci di sottrarsi «alla concorrenza del consumo ostentato del nulla». Ma il suo obiettivo principale è un altro. Egli racconta come, nella Parigi degli anni Cinquanta, sia nato un progetto di totale sovversione. Il titolo del film, un verso latino, sintetizza in un'immagine ambigua i sentimenti e i dilemmi di un gruppo di giovani il cui emblema era «il rifiuto di tutto ciò che viene comunemente accettato». Un gruppo che si è trovato in prima fila nell'«assalto all'ordine del mondo» esistente, all'avanguardia del Maggio '68. E pur non essendo stato annientato il nemico, la armi dei giovani combattenti sono comunque rimaste infilzate «nella gola del sistema di menzogne dominanti» (D. 1978, pp. 224, 257, 264).

A imprimere la sua affascinante potenza alla sceneggiatura non sono soltanto la qualità poetica, l'originalità filosofica, il rigore critico, la superba impertinenza, ma anche la passione e la fantasia di un pensiero ispirato dalla tradizione sovversiva del romanticismo nero.

Al pari dei suoi ascendenti romantici, Debord nutre soltanto disprezzo per la moderna società: non cessa di denunciarne le «brutte costruzioni malsane e lugubri», le innovazioni tecnologiche che il più delle volte giovano soltanto agli imprenditori, l'«analfabetismo modernizzato», le sue «spettacolari superstizioni», e soprattutto il suo «paesaggio ostile», che corrisponde alle «convenienze carcerarie dell'attuale industria». Egli è particolarmente feroce nei riguardi dell'urbanistica neohaussmaniana e modernizzatrice della Quinta Repubblica, promotrice del sinistro adattamento della città alla dittatura dell'automobile; per Debord: una politica responsabile della morte della

luce solare, dell'oscuramento del cielo parigino ad opera della «falsa nebbia dell'inquinamento» che accompagna in permanenza «la circolazione meccanica delle cose, in questa valle della desolazione». Egli non può dunque se non respingere «l'infame presente, nella sua versione borghese o nella sua versione burocratica», né vede altra via d'uscita per queste contraddizioni che «l'abolizione delle classi e dello Stato» (D. 1978, pp. 193, 202, 212, 220-1).

Questo antimodernismo rivoluzionario è accompagnato da uno sguardo nostalgico rivolto al passato. Poco importa che si tratti dell'antica dimora di un re, ridotta in ruderi, o della Parigi degli anni Cinquanta, anch'essa ridotta, grazie all'urbanistica contemporanea, a una palese rovina. Il rimpianto pungente delle «bellezze che non torneranno», delle epoche in cui «le stelle non erano oscurate dall'avanzare dell'alienazione», l'attrazione per «le dame, i cavalieri, l'arte, gli amori» di un'età ormai trascorsa, attraversano l'intero scritto, quasi un mormorio sotterraneo (D. 1978, pp. 217, 219, 221, 225).

Non si tratta però di tornare al passato. Pochi autori del XX secolo sono riusciti, come Guy Debord, a trasformare la nostalgia in una forza esplosiva, in un'arma avvelenata contro lo stato di cose esistente, e in uno squarcio rivoluzionario rivolto al futuro. Quel che egli ricerca non è il ritorno all'Età dell'oro, ma la «formula per rovesciare il mondo»: una ricerca che lui e i suoi amici condurranno innanzitutto nelle *derive* - «questo inseguimento di un altro Graal nefasto», con i suoi «incontri sorprendenti» e i suoi «pericolosi incantesimi» - che hanno permesso loro di rimettere le mani sul «segreto di dividere ciò che era unito» (D. 1978, pp. 247-9).

«Incantesimi pericolosi»: si tratta di un'espressione importante. Se l'*ethos* della civiltà moderna è - come aveva colto così bene Max Weber - *die Entzauberung der Welt* (il disincanto del mondo), il romanticismo è in primo luogo un tentativo, spesso

disperato, di *re-incantesimo* del mondo. In quale forma? Mentre i romantici conservatori vagheggiano la restaurazione religiosa, i romantici neri, da Charles Maturin a Baudelaire e Lautréamont, non esitano, da parte loro, a scegliere il campo del Mefistofele faustiano, lo «spirito che dice sempre no».

È il caso anche di Guy Debord e dei suoi amici, seguaci della dialettica negativa che hanno preso «le parti del Diavolo», «cioè di quel male storico che porta le condizioni esistenti alla loro distruzione». Di fronte a una società corrotta che pretende di essere unita, armoniosa e stabile, il loro desiderio più ardente è quello di diventare «gli emissari del Principe della Divisione». E avendo a che fare con la «chiarezza ingannevole del mondo alla rovescia», intendono essere i discepoli del «principe delle tenebre».

«Bel titolo, in fondo; il sistema di luci presente non ne conferisce uno altrettanto onorevole» (D. 1978, pp. 249, 251).



Come i poeti romantici (Novalis), Debord preferisce i simboli della notte a quelli di un'*Aufklärung* [illuminazione] troppo manipolata dalla classe dominante. Ma mentre per i primi la luce notturna prediletta è quella della luna -

Guy Girard, *La lettre G comme Gargantua à la gare Saint-Lazare* [china, 1997]

come nel celebre verso di Tieck che riassume in due parole il programma letterario e filosofico del primo romanticismo tedesco: «*die mondbeglanzte Zaubernacht* [la notte degli incanti illuminata dalla luna]» - per lo sceneggiatore di *In girum imus nocte et consumimur igni* si tratta piuttosto del «bagliore degli incendi»:

«Ecco come si è accesa, poco a poco, una nuova epoca di incendi, di cui nessuno di coloro che stanno vivendo in questo momento vedrà la fine: l'ubbidienza è morta» (D. 1978, p. 242).

Le fiamme lambiscono già la fortezza dello spettacolo? Si può già scorgere sulle sue mura, come credeva Guy Debord nel 1979, l'iscrizione babilonese: «*mane, mane, thecel, phares*»? Può darsi. In ogni caso, aveva ragione di concludere:

«I giorni di questa società sono contati; le sue ragioni e i suoi meriti sono stati soppesati e trovati insufficienti; i suoi abitanti si sono divisi in due partiti, uno dei quali vuole che essa scompaia» (D. 1979).

Fedele ai dettami di un romanticismo nero, Guy Debord ha rappresentato una sorta di avventuriero del XX secolo. Ma egli apparteneva a una specie particolare, così definita da un appello dell'*Internationale lettriste* del 1954, sottoscritto, tra gli altri, da «Guy-Ernest Debord»:

«L'avventuriero è colui che fa succedere le avventure, più che colui al quale le avventure succedono» (*Pottlatch* 1954).

Una massima che potrebbe fungere da epigrafe per la sua esistenza.



Martin Stejskal, *sans titre* [incisione, 1968]

7. VINCENT BOUNOURE

LA SPADA PIANTATA NELLA NEVE
O LO SPIRITO CHE SI SPEZZA MA NON SI PIEGA

Per quarant'anni

Vincent Bounoure (1928-1996) ha incarnato l'ostinato rifiuto del surrealismo di adeguarsi, di riconciliarsi con il mondo, di dissolversi. Attraverso la sola forza della poesia e dell'immaginazione, egli ha mantenuto viva la fiamma della candela-uccello, la luce della lampada-nuvola.

Vincent è arrivato al surrealismo nella metà degli anni Cinquanta. Si trova la sua firma in tutti i proclami del movimento a partire dal 1957, in particolare nell'appello dei 121 per l'insubordinazione nella guerra d'Algeria (1961). Nella primavera del 1958 egli pubblica il suo primo articolo sul quarto fascicolo di *Surréalisme même*: «Prefazione a un trattato sulle matrici», sorprendente viaggio dell'animo che va da Hegel ai Melanesiani, passando per l'alchimia: «Dove va il desiderio umano? Vada il più lontano possibile, se vuole essere soddisfatto. L'immaginario intero non è di troppo; occorre la cima del vento e, con un solo slancio, sulla cresta il rossore del papavero che dona la vista».

Nella presentazione del numero, la redazione della rivista (diretta da André Breton) così lo descriveva

«Poiché sa scoprire una stella in un fiore di brughiera, la mappa dell'isola del tesoro nell'elitra di un carabo, Vincent Bounoure, ventinove anni, formato alle discipline scientifiche (École des Mines), ma innanzitutto poeta, conserva non solo il senso "di una folle gioventù che si

accoppia con il tempo altrettanto male come l'amore", ma dispone anche di tutti i mezzi per irraggiarla tutt'intorno».

Vincent scriverà anche sulle riviste surrealiste degli anni Sessanta, come *La Brèche*, dove pubblica nel 1963 (n. 4) «Il paradosso della comunicazione», un omaggio al filosofo libertario Max Stirner:

«Al Romanticismo spetta ancora quell'alone di fuoco che sempre avvolge la Rivolta. Ben lungi dall'essere sterile, solo da questo procede ogni effettiva concretizzazione. Solo questo reca le bandiere della Rivoluzione».

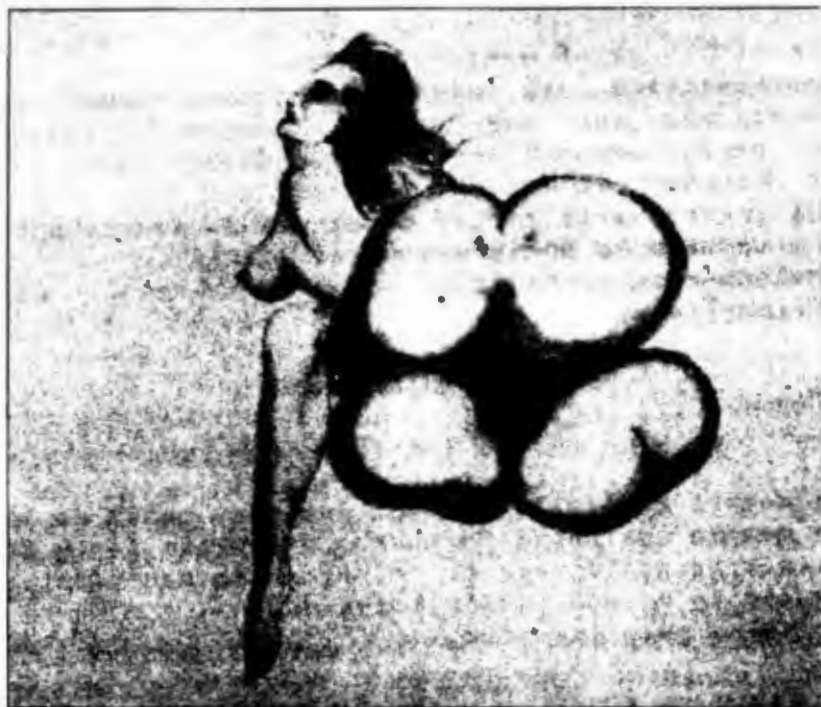
La grande passione di Vincent, condivisa dalla sua compagna Micheline, è stata l'arte dei popoli cosiddetti «primitivi». In un articolo per la rivista *L'Archibras* (n. 2, ottobre 1967), «Il surrealismo e il cuore selvaggio», egli celebra la magica potenza degli oggetti oceanici o africani, che narrano «l'odissea del desiderio tra la foresta delle sostanze e il gioco delle immagini». «Costellati di risate», quegli oggetti «parlavano con gridi di uccello». Al di là delle opere, però, è lo spirito dei «selvaggi» ad affascinarlo:

«i popoli totemici non sono mai stati colpiti dalla miopia che sottrae alle forme qualsiasi valore sensibile per prestare loro quella fissità che sola è compatibile con lo sfruttamento tecnologico».

Quando, dopo la morte di Breton, alcuni hanno voluto «sciogliere» il gruppo surrealista - dimenticando che quel veleno non è solubile - Vincent si è messo di traverso sulla loro strada, con «Rien ou quoi?» [Niente o che cosa?] (ottobre 1969):

«Già gli storici esultano vedendo alcuni di noi autenticare finalmente la data segnata nei loro taccuini per la fine delle fini; una data che hanno dovuto rinviare ogni anno, da quarant'anni in qua... Niente o che cosa? Non lo nascondo: secondo me, non è da nulla fondare questi gruppi che si ispirano al surrealismo come se ne sono costituiti a dozzine negli ultimi quarant'anni... Significa accontentarsi di un progetto che non coin-

cide con il surrealismo... Bisogna pensare, come mi confidano, che il talismano è infranto? Sono molto interessato a che non sia così Ed è certissimo che spetta solo a noi ricompone i segni... Chiamare con altro nome la donna amata credo significhi cambiare donna. Anche la poesia è fatta di parole imm modificabili. Scompare con esse».



Sergio Lima, *Les formes hallucinatoires du désir. Hommage à l'hystérie* [sanguigna, 1965]

Partendo da questo impulso, i surrealisti che rifiutano lo scioglimento continuano a confrontare le proprie avventure individuali per ricavarne il percorso comune, di cui Vincent continua ad affermare la necessità. Un percorso che troverà la sua prima espressione nella redazione, durante gli anni Settanta,

del *Bulletin de liaison surréaliste*. Qualche anno più tardi, Vincent organizza, con alcuni amici surrealisti francesi e cecoslovacchi (Vratislav Effenberger e i suoi compagni) l'opera *La Civilisation surréaliste*, (1976), che rimarrà indubbiamente uno dei maggiori testi del movimento dopo la scomparsa di Breton. In uno degli scritti di questa raccolta, Vincent sottolineava:

«L'intera exteriorizzazione surrealista è, per mezzo secolo di esistenza, testimonianza di opposizione o, perlomeno, per riprendere la formulazione di Charles Fourier..., dichiarazione di assoluta dissociazione. La storia del surrealismo è quella di questa protesta».

Nel giugno 1976, *Rouge* (il settimanale della *Ligue communiste révolutionnaire*) così recensiva *La Civilisation surréaliste*: «Il libro esprime tutta la diversità, la ricchezza e l'anelito libertario del messaggio surrealista», nonché il suo appassionato rifiuto della «civiltà industrial-capitalista e della sua concezione del mondo mercantile, razional-positivista».

È allora che Vincent e Micheline stringono legami con i militanti della Quarta Internazionale, aiutandoli a organizzare la campagna per la liberazione di Maria Regina Pilla e Paulo Parangua (cineasti surrealisti), militanti rivoluzionari imprigionati dai militari argentini. Vincent era ben lungi dall'essere un ottimista.

Tuttavia, non subordinava mai il proprio impegno per una causa alla convinzione che questa potesse avere successo, alla garanzia di vittoria. Nel n. 2 della rivista *Surréalisme* (giugno 1977), in un testo infiammato, «Ordalie», egli proclama il proprio rifiuto del giudizio della storia - versione di poco rinnovata dell'«infame giudizio di Dio». Il surrealismo resta un «polo incombustibile», oltre ogni possibile insuccesso e ogni successo eventuale.

Perché «civiltà» in luogo di «rivoluzione surrealista» nel titolo del libro del 1976? In un'intervista a *Critique communiste* (n. 24, 1978) Vincent forniva la seguente spiegazione:

«Se si tratta di fare una rivoluzione, è chiaro che è per giungere a una civiltà. Precisare a quali condizioni l'obiettivo rivoluzionario risponderà all'esigenza poetica, sarà cioè autenticamente civiltà, è questo il compito urgente che ci siamo assunti».

Criticando in questa intervista amichevole, concessa a Michel Lequenne e Carlos Rossi, la «contaminazione del marxismo con correnti di pensiero estranee alle intuizioni centrali di Marx», Vincent insisteva:

«L'azione congiunta dei talmudisti del marxismo e dei sommergibili della mitologia cristiano-industriale distoglie le energie rivoluzionarie, tende a colpirle di sorpresa. Credo di conoscervi abbastanza, voi marxisti rivoluzionari, perché possiamo qui assegnarci il compito comune di restituire queste energie alla loro esclusiva destinazione».

La tragica scomparsa, nel 1981, di Micheline, la sua compagna, ha provato duramente Vincent. Da quella data, egli ha pubblicato pochissimo - tranne il magnifico libro-catalogo *Vision d'Océanie* [Visione d'Oceania], edito nel 1992 dal Museo Dapper. Egli continua, comunque, a partecipare alle iniziative e alle attività del surrealismo parigino.

Forti legami personali uniscono Vincent ai surrealisti cechi, costretti durante la lunga notte staliniana a un'attività semiclandestina. Accogliendo gli amici per la prima mostra dei surrealisti cechi a Parigi, nell'ottobre 1990, non nascondeva la propria gioia:

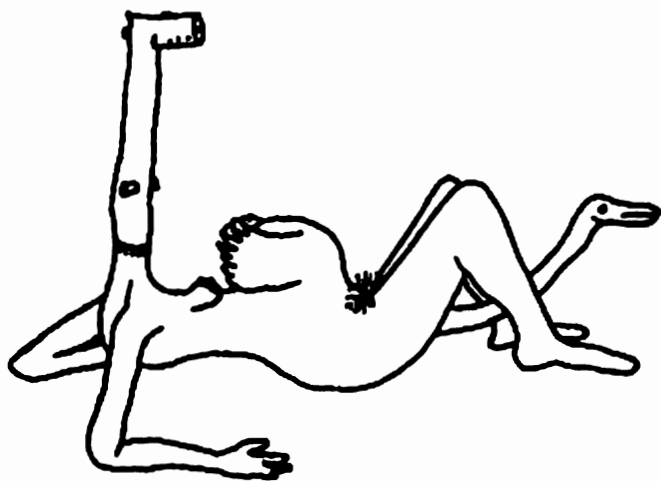
«Immaginiamo che il bel fiume che attraversa Praga sia stato sbarrato dalla storia per gli ultimi vent'anni e che, di colpo, i cieli d'oro che ha riflesso con tanta pazienza... ce li offra finalmente oggi che la tremenda diga che ne ostruiva il corso è saltata» (*Bulletin surréaliste international*, n. 1, giugno 1991).

Se ai nostri giorni l'avventura surrealista prosegue ancora - e continuerà nel XXI secolo, come speriamo - lo si deve e lo si dovrà, in primissimo luogo, allo spirito di insubordinazione di un personaggio: Vincent Bounoure.

E se ci occorresse una parola per descriverne la personalità, la forza magnetica che attraeva verso il Nord tutte le fibre del suo essere, il sacro fuoco che ardeva in fondo alle sue pupille, è quello della *poesia*. Poesia che si esprimeva non solo nelle sue raccolte di poemi - con immagini di Jean Benoit, Jorge Camacho, Guy Hallart, Martin Stejskal - ma in tutti i suoi scritti, per tutta la sua vita. Una vita intera dedicata a inseguire ciò che, in una poesia di *Thalismsans* (Bounoure 1967), egli chiamava: la cometa che

visite les tours brûlées...
Elle laisse une épée
plantée dans la neige.

[visita le torri bruciate...
Essa lascia una spada
piantata nella neve.]



Carl-Michael Edenborg, *Cycle Gestation* [china su carta, 1992]



Ody Saban, *Vol d'amour* [china su carta, 1995]

Una voce insistente,

che con l'andare del tempo ha assunto la pesantezza del dogma, vuole che il surrealismo sia scomparso, come movimento e come iniziativa collettiva, nel 1969. Di che si tratta?

Tre anni dopo la morte di Breton, alcune delle figure più note del gruppo surrealista, ~~Jean Schuster, José Pierre, Gérard Legrand~~ e vari altri, hanno proclamato la necessità di porre fine ad ogni attività collettiva che si richiamasse al surrealismo. Nel suo articolo «Le quatrième chant» [Il quarto canto] (*Le Monde*, 4 ottobre 1969), Jean Schuster aveva codificato la distinzione, che ha avuto fortuna, tra il «surrealismo eterno», «componente ontologica dell'animo umano» e il «surrealismo storico», che si riteneva avesse concluso il suo corso nel 1969.

Si trattava di una classificazione piuttosto discutibile. Da un lato, se il surrealismo si è trovato ascendenti in tutte le culture del passato, e se la poesia e la libertà sono costanti antropologiche della specie umana, il movimento surrealista in quanto tale è storico e non ha a che vedere con alcuna «eternità» - del resto impossibile, per le ragioni già enunciate da Eraclito qualche millennio fa: *τα πάντα ρει*, tutto scorre, cambia, si trasforma. Dall'altra parte, grazie all'azione di vari collettivi sparsi per il pianeta, il movimento surrealista è sopravvissuto alla sua crisi del 1969: relegarlo negli archivi «della Storia» era perciò alquanto prematuro.



Jean-Pierre Guillon, *Couronnée de Commune* [collage, 1980]

Richiamiamo qui l'essenziale di una storia poco nota, se non deliberatamente occultata. Allo scioglimento decretato da Schuster, Vincent Bounoure si oppose, in un testo dal titolo «*Rien ou quoi?*», che proponeva la prosecuzione del movimento. Stampato in cento copie, il documento - seguito da un'inchiesta - circolò a Parigi e a Praga, suscitando numerose risposte, per la maggior parte positive, che verranno poi unificate in una raccolta nel marzo 1970 (Bounoure 1970).

I surrealisti parigini che non intendevano mollare si raccolgono - in stretto rapporto con gli amici di Praga - intorno al *Bulletin de liaison surréaliste*. Ai dieci numeri del *BLS* partecipano, tra gli altri, Jean-Louis Bédouin, Micheline e Vincent Bounoure, Vratislav Effenberger, Marianne van Hirtum, Robert Lebel, Joyce Mansour, Jehan Mayoux, Jan ed Eva Svankmajer, Michel Zimbacca.

Nell'editoriale del primo numero del *BLS* si può leggere:

«Non spetta a nessuno il diritto di definire una "linea" surrealista e meno ancora di imporne il tracciato. Spetta invece a ciascuno di noi descrivere la propria traiettoria e stabilire i punti in cui questa coincide con quella degli altri...».

Leggendo il *Bulletin*, si può essere iniziati ai giochi dei contrari, ai racconti paralleli e si partecipa al dibattito su «surrealismo e rivoluzione» con Herbert Marcuse.

Nel 1976, l'attività prosegue con la pubblicazione, sotto la direzione di Vincent Bounoure, della raccolta *La Civilisation surréaliste*, con la partecipazione dei collaboratori del *Bulletin*, oltre che - tra gli altri - di René Alleau, Jean Markale e Martin Stejskal.

Mentre Bernard Caburet denuncia la «civiltà escrementizia» in cui gli esseri umani diventano «i migliori esemplari del bestiame economico per le gelide stanze del futuro», Vincent Bounoure e Vratislav Effenberger ricordano, in un comune articolo, che di fronte «alla rassegnazione razionalista e all'irrazionalismo meta-

fisico che continuano a scandire l'azione», il surrealismo chiama «al sovvertimento delle condizioni psico-sociali dell'esistenza umana, al fine di porre un termine agli effetti devastanti del conflitto tra principio del piacere e principio di realtà».

Nel 1977, le edizioni Savelli (Parigi) raccolgono in volume i dieci numeri usciti del *Bulletin de liaison surréaliste*, e pubblicano due numeri di una nuova rivista, *Surréalisme*, vivacemente illustrata da opere di Karol Baron, Gabriel Der Kervorkian, Marianne van Hirtum, Albert Marcencin, Pierre Molinier e vari altri. Vi si trovano, tra l'altro: un appello (dell'ottobre 1976) per la liberazione di Paulo Paranagua, poeta e cineasta surrealista brasiliano prigioniero in Argentina; un superbo scritto di Joyce Mansour («La fedina pulita o la traversata del Mar Rosso»); e immagini del gioco dei «collages paralleli» (costruiti con una serie di immagini identiche distribuite ai partecipanti); senza dimenticare il dibattito tra Michel Lequenne e Vincent Bounoure su «Perversione e rivoluzione», e la scoperta, ad opera di Michel Zimbecca, dei 36 modi in cui dire il verbo «amare»: *cosmordre, asphojour, prismaginer, soiffamer...*

Negli anni seguenti, il gruppo ripiega su attività interne, per riaffiorare solo a partire dal 1990. In questa fase, un certo numero di persone esterne al gruppo continuano tuttavia a realizzare un'attività ispirata al surrealismo: è il caso, ad esempio, di Jean Benoit, Alain Joubert, Annie Lebrun e Mimi Parent.

Il perdurare del surrealismo - come quello della talpa stellata, *condylura cristata* - è discreto ma perfettamente visibile: oggi si trovano gruppi surrealisti attivi non solo a Parigi, ma anche a Praga, a Stoccolma, a Madrid, a Chicago e a São Paulo. Gli anni Novanta hanno visto il fiorire di una serie di riviste, che concretizzano questa attività: *SURR (Surréalisme, Utopie, Rêve, Révolte)* (Parigi); *Analogon* (Praga); *Salamandra* (Madrid); *Stora Saltet* (Stoccolma); *Arsenal* (Chicago); *Manticore* (Leeds). Sono usciti, nel 1991 e nel 1992, due nume-

ri di un *Bulletin surréaliste international*, con dibattiti, inchieste, documenti e, per la prima volta, un testo collettivo dei vari gruppi, che denunciava le sinistre celebrazioni del quinto centenario della «scoperta delle Americhe». Se a Parigi queste iniziative non trovano la stessa risonanza di trenta o quaranta anni fa, a Praga avviene il contrario: dal 1945, il gruppo non aveva mai avuto un simile impatto culturale. Quanto a Madrid, Stoccolma e São Paulo, queste città conoscono per la prima volta un'attività surrealista collettiva.

Certo, si tratta di un'attività spesso marginale, ignorata dagli «esperti» accademici. È un dato di fatto. Ma come ben diceva il vecchio Fichte: *umso Schlimmer für die Tatsachen!* (tanto peggio per i fatti!). Che vuol dire, in questo caso: peggio per i critici, gli esperti e gli altri degni membri perpetui dell'Accademia delle iscrizioni e delle belle lettere. Il surrealismo è *altrove*.

Occorrerebbe dunque parlare di un surrealismo che non è né «eterno», né «storicamente concluso», ma *attuale*. Rinvio all'accezione originaria della parola latina (XIII secolo) *actualis*: «operante». In vari paesi e continenti *operano* dei surrealisti. La loro attività non riguarda l'imitazione delle passate opere, ma tenta di proseguire l'avventura, di scoprire nuove e inedite immagini del meraviglioso, di esplorare stanze, corridoi e tetti sconosciuti del «castello invisibile». Questa capacità innovativa è l'unica garanzia di una vera attualità, e l'unico modo per sfuggire alle spire asfissianti del serpente boa, che costringe all'eterna ripetizione della medesima cosa.

Si tratta di un'attività intempestiva, nel senso delle *unzeitgemässen Betrachtungen* («considerazioni intempestive») di Nietzsche, vale a dire alimentata dall'irriducibile ostilità nei confronti della pseudocultura europea contemporanea. Secondo il *Petit Robert*, «intempestivo» significa: «ciò che avviene non in tempo debito», ciò che «non è conveniente», né «opportu-

no». Si può concepire attività più «inopportuna» - in tempo non debito, cioè contro il tempo presente - e meno «conveniente» di quella di un gruppo surrealista alla fine del XX secolo? Si può immaginare una pratica più «fuori luogo», «importuna» o «inconveniente»¹ di quella di un collettivo che continua a richiamarsi all'esplorazione surrealista dell'ignoto?

Al contrario di quel che spesso si pensa, la temporalità del surrealismo non è della stessa natura di quella delle cosiddette «avanguardie artistiche» che si sono succedute le une alle altre, dopo una fase effimera di fioritura: fauvismo, cubismo, espressionismo, futurismo, dadaismo. Somiglia piuttosto a quella, ben diversamente profonda e durevole, dei grandi movimenti culturali - artistici, filosofici e politici a un tempo - quali il barocco o il romanticismo.

Il surrealismo, come l'alchimia, il socialismo o la filosofia romantica della natura, è una questione di tradizione. Esso rinvia a un insieme complesso di cancellature-scritture, documenti e rituali; alla trasmissione di un messaggio esoterico, filosofico e politico; alla continuità di pratiche magiche e poetiche. Del passato non facciamo *tabula rasa*². Chi non sa accendere nel passato la scintilla della speranza, non ha futuro.

Il surrealismo, tuttavia, è anche - come la stregoneria, la pirateria e l'utopia - una questione di immaginazione creativa. Come i *cangaçeiros* brasiliani - banditi alla macchia, ma uomini d'onore - i surrealisti sono condannati a innovare: le strade consacrate, i vecchi percorsi, i sentieri battuti sono in mano al nemico. Essi devono trovare nuove piste, o piuttosto rintracciarle direttamente loro stessi: è chi cammina che traccia il sentiero.

1 Sinonimi di «intempestivo», sempre secondo il signor Robert [l'autore del celebre Dizionario di lingua francese (n.d.t.)].

2 *Du passé ne faisons pas table rase...* Capovolgimento ironico del celebre verso dell'Internazionale in francese [n.d.t.).



Michel Zimbacca, *Ombre détachée* [china su carta, 1955]



Eugenio Castro, *sans titre* [gommage, 1996]

Accordi di Brest Litowsk - Nel marzo 1918, in questa città russa al confine con la Polonia, una delegazione sovietica (guidata da Lev Trotsky) dovette sottoscrivere, per ottenere la pace, un trattato con il Reich tedesco che sottraeva all'Urss la Polonia, l'Ucraina, la Finlandia, parte della Bielorussia e i Paesi Baltici. Il 13 novembre 1918, in seguito alla sconfitta della Germania e al crollo della monarchia, il trattato fu annullato dal governo sovietico.

Adorno, Theodor Wisegrund (1903-1969) - Filosofo ebreo/tedesco, musicologo e sociologo, marxista eterodosso. Uno dei fondatori, insieme a Max Horkheimer, della Scuola di Francoforte. Esule negli Stati Uniti durante il Terzo Reich, rientra a Francoforte dopo la guerra. Nel loro comune libro, *Dialettica della ragione* (1947), Adorno e Horkheimer sottopongono a una radicale critica la razionalità strumentale tipica del mondo occidentale, il suo programma di dominio della natura e la trasformazione della cultura in merce. Fra le principali opere: *Minima Moralia* (1951) e *Dialettica negativa* (1967).

Aufhebung - Nel tedesco corrente, il termine ha tre diversi significati: conservare, sopprimere, elevare a un livello superiore. In Hegel, diventa un concetto dialettico che comprende contemporaneamente le tre operazioni.

Blake, William (1757-1827) - Poeta, pittore e incisore inglese. Spirito visionario e profetico, nemico di qualsiasi dogmatismo religioso e fervido fautore della Rivoluzione francese, Blake proclama nei suoi scritti, da lui stesso illustrati - come *Il matrimonio tra il cielo e l'inferno* (1793) o *I canti dell'esperienza* (1794) - la superiorità dell'immaginazione poetica e la forza dell'energia creativa. In alcune sue opere - quali *Il libro di Urizen*

e *Il canto di Loos* (1795) - egli inventa una nuova cosmogonia, partendo da simboli biblici stravolti.

Bloch, Ernst (1885-1977) - Filosofo ebreo/tedesco, marxista di ispirazione romantica, teorico dell'utopia. Esule negli Stati Uniti durante il nazismo, rientra in Germania Est dopo la guerra, ma la lascia per la Germania occidentale nel 1961. Le sue opere principali sono: *Spirito dell'utopia* (1918), *Thomas Münzer teologo della rivoluzione* (19921), *Eredità del nostro tempo* (1935), *Il principio speranza* (1959). Si occupa del surrealismo negli scritti degli anni Trenta.

Borel, Joseph-Pétrus (1809-1859) - Scrittore francese, romantico, veemente repubblicano, soprannominato il «Licantropo» (l'uomo-lupo). I suoi romanzi, *Champavert, racconti immorali* (1833), o *Madame Putiphar* (1839) - si caratterizzano per il non conformismo, lo spirito «frenetico» (André Breton) e il romanticismo rivoluzionario. Figura nell'antologia dell'«umorismo nero» di André Breton.

Bureau central de recherches surréalistes [Ufficio centrale di ricerche surrealiste] - Situato al n. 15 di rue de Grenelle, animato da Antonin Artaud e Michel Leiris, costituirà nel 1924-1925 il laboratorio sperimentale del gruppo e il luogo di elaborazione di alcuni testi particolarmente virulenti (redatti da Artaud), rivolti contro il Papa, il Dalai Lama, i Rettori delle università europee ecc.

Clarté - Rivista fondata nel 1919 da Henri Barbusse, ripresa in mano nel 1924 da due giovani intellettuali vicini al comunismo, Jean Bernier e Marcel Fourier, che faranno appello alla collaborazione dei surrealisti. Nel 1925, *Clarté* e i surrealisti sottoscrivono un appello comune, «La rivoluzione innanzitutto e sempre», ma fallisce il progetto di una rivista comune, dal titolo *La Guerre civile*. Nel 1926, la redazione è retta da Denise Naville, Aimé Parri e Michel Collinet, cui si aggiungono ben presto Gérard Rosenthal e Pierre Naville. Nel 1928 la rivista si trasformerà in *La lutte des classes*, organo della *Ligue Communiste*, sezione francese dell'Opposizione comunista di sinistra internazionale.

Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834) - Poeta, critico e filosofo romantico inglese. Dapprima sostenitore della Rivoluzione francese e di un romanticismo rivoluzionario insieme all'amico Wordsworth, con il quale pubblica nel 1798 *Ballate liriche*, va poi diventando sempre più conservatore e mistico. Il suo testo filosofico del 1825, *Contributo alla riflessione*, attesta questo orientamento e l'influenza di idee neoplatoniche.

Congresso internazionale degli scrittori in difesa della cultura - Si svolge nel giugno del 1935, su iniziativa dell'Aear (*Association des écrivains et artistes révolutionnaires*), vicina al Pcf, e del *Comité de vigilance des intellectuels antifascistes* (unitario), al Palais de la Mutualité, a Parigi, con la partecipazione, tra gli altri di André Gide, André Malraux, Paul Vaillant-Couturier, Anna Seghers, Heinrich Mann, Bertolt Brecht.

Durruti, Buenaventura (1896-1936) - Figura leggendaria dell'anarchismo spagnolo. Militante della Cnt (Confederazione nazionale dei lavoratori - anarco-sindacalista) a Barcellona, Durruti partecipa a un attentato (fallito) contro il re Alfonso XIII e a un altro (riuscito) contro il cardinale Soldevilla. Fonda nel 1922 il gruppo *Los Solidarios*, primo embrione della Federazione anarchica iberica (Fai). Vive in esilio dal 1924 al 1931. Al momento della rivoluzione del 1936, Durruti dirige il fronte aragonese, a capo delle milizie anarchiche. Chiamato a Madrid dal Comitato centrale delle milizie per battersi contro l'offensiva franchista che mirava a impossessarsi della capitale, muore al fronte [ucciso in circostanze mai definitivamente chiarite (n.d.r.)].

Fiari - Iniziali della Federazione internazionale per un'arte rivoluzionaria indipendente, fondata nel 1918, sulla base del documento «Per un'arte rivoluzionaria indipendente» redatto in quello stesso anno da André Breton e Lev Trotsky, in occasione del loro incontro in Messico. Pubblicherà due numeri di una rivista intitolata *Clé*, nel 1939, con la collaborazione di André Breton, Benjamin Péret, Maurice Heine, Georges Heinen, Henri Pastoureau, Pierre Mabille, Diego Rivera, Ignazio Silone ecc.

Frühromantik - Termine che, nella storia della letteratura, sta a indicare il «primo romanticismo» tedesco, che raccoglierà intorno alla rivista *Athenäum* (1798-1800) un gruppo di giovani scrittori e poeti, tra cui Novalis (Friedrich von Hardenberg), i fratelli Friedrich e Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Carolin von Günderrode. La sensibilità romantica e la nostalgia del passato non impediscono, in questo primo periodo (1798-1804), una certa simpatia per la Rivoluzione francese e gli ideali repubblicani.

Gemeinschaft - In tedesco, «Comunità». Nel libro del fondatore della sociologia tedesca, Ferdinand Tönnies, *Comunità e società* (1887), questo concetto sta ad indicare l'universo sociale tradizionale, precapitalistico, della famiglia, della bottega artigiana o del villaggio, regolato dalle usanze, dai costumi e dai riti e caratterizzato dall'aiuto reciproco, dalla fiducia e da una cultura condivisa.

Guerre civile (La) - Rivista comune del gruppo della rivista *Clarté* (Marcel Fourier, Jean Bernier, Victor Serge, Victor Crastre) e dei surrealisti (André Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret), che si sarebbe dovuta pubblicare nel 1926. Il desiderio d'autonomia dei surrealisti, però, farà fallire alla fine il progetto, come dichiara *Clarté*, nel n. 15 del giugno 1926. Ma la collaborazione tra la rivista comunista e *La Révolution surréaliste* proseguirà negli anni successivi.

Gesellschaft - In tedesco, «Società». Nella sociologia di Ferdinand Tönnies, autore di *Comunità e società* (1887), il termine sta a indicare la moderna società industriale, basata sulla cultura tecnologica, il contratto e la merce, l'universo delle fabbriche e delle grandi città, contraddistinta dalla guerra di tutti contro tutti, dal calcolo, dalla speculazione e dal profitto.

Guénon, René (1886-1951) - Filosofo e antropologo francese, fondatore della rivista *La Gnose* (1909), grande esperto di testi mistici di varie religioni (induista, taoista, musulmana). Aveva l'obiettivo di ritrovare, al di là della dottrina visibile (essoterica) delle religioni costituite, una tradizione unica, originaria, la conoscenza esoterica. Autore di: *La metafisica orientale* (1939) e *Saggi sull'iniziazione* (1946).

Juggernaut - Dall'indiano *Dshagannat*, una delle figure del dio Visnu. Durante le principali cerimonie, si svolgevano sacrifici umani, con vittime gettate sotto le pesanti ruote del carro che portava la statua di Visnu-Juggernaut. In Marx, è l'allegoria del Capitale.

Lèvres nues (Les) - Rivista surrealista belga (1954-1960) - fondata da Marcel Mariën (1929-1993), scrittore, poeta, autore di *collages*, cineasta - alla quale collaboreranno gli scrittori Paul Nougé, fondatore del surrealismo belga, e Louis Scutenaire, il pittore René Magritte, nonché Guy Debord.

Lettrisme - Movimento di ispirazione dadaista, creato nel 1946 dallo scrittore rumeno (vissuto a Parigi) Isidore Isou, che punta all'autodistruzione delle forme artistiche - ad esempio, riducendo la poesia al suo elemento ultimo, la *lettera* (da qui il nome). Guy Debord aderisce nel 1952 al movimento, e ad esso si ispirerà nel film *Elementi in favore di Sade*. Nello stesso anno, fonderà l'*Internationale lettriste* con altri amici, tra cui Gil Wolman. Dal 1954 al 1957, l'Il pubblicherà la rivista *Potlatch*, prima di sciogliersi per favorire la fondazione dell'Internazionale situazionista (1957).

Mammona - Dall'aramaico *Mamna*, «ricchezza»: divinità siriana che presiedeva all'accumulazione delle ricchezze. Nel Nuovo Testamento è l'idolo che simboleggia le ricchezze ingiustamente accumulate.

Moloch - Dall'ebraico *ha-Molech*, forse all'origine *ha-Melech*: «il Re». Idolo adorato dalle popolazioni cananee, che pretendeva terribili sacrifici umani, in particolare di bambini arsi vivi. Denunciato dai profeti del Vecchio Testamento. In Marx, allegoria del Capitale.

Morris, William (1814-1896) - Scrittore, poeta e artista inglese, socialista di tendenza marxista/libertaria. Appassionato di arte medievale e acerrimo nemico del pattume vittoriano e industriale, fondò con alcuni amici un laboratorio di decorazione artigianale, Morris&Co. È stato tra gli ammiratori della confraternita degli artisti preraffaelliti, con Edward Burne Jones, Dante

Gabriele Rossetti ed altri. Fondatore della Lega socialista, nel 1885, Morris è autore di vari lavori di ispirazione romantica, fantastica o arcaica, nonché di un romanzo utopico, *Notizie da nessun luogo* (1891).

Opposizione di sinistra - Corrente di opposizione in seno al movimento comunista, fondata da Lev Trotsky, dapprima in Urss (a partire dal 1926) poi, dopo la sua espulsione dall'Unione sovietica (1929), su scala internazionale. Puntando agli inizi a riorientare in un senso rivoluzionario l'Internazionale comunista, essa finirà per rompere con questa [nel 1933 (n.d.r.)] e dare vita, nel 1938, alla Quarta internazionale.

Poi - *Parti ouvrier internationaliste*, organizzazione sorta nel 1935 dalla fusione dei principali gruppi trotskisti in Francia, sotto la direzione di Pierre Naville, Pierre Frank, Yvan Craipeau e Jean Rous (tra gli altri). Dopo varie vicende e scissioni, il Poi diventerà, nel 1944, una delle componenti di una nuova fusione, che darà vita al *Parti communiste internationaliste*, sezione francese della Quarta internazionale.

Romanzo nero inglese - Insieme di romanzi inglesi del XVIII secolo - detti *gothic novels* (romanzi gotici), contraddistinti da un'atmosfera fantastica e inquietante - i più noti dei quali sono: *Il Castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole, *I misteri di Udolfo* (1794) di Ann Radcliffe, *Il monaco* (1795) di Gregory Matthew Lewis e *Melmoth l'errante* (1820) di Charles Robert Maturin. Queste opere hanno esercitato un vero e proprio fascino sui surrealisti.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775-1854) - Uno dei principali filosofi della scuola romantica tedesca degli inizi del XIX secolo. Simpatizzante della Rivoluzione francese in gioventù, diventa tuttavia in seguito piuttosto conservatore. Ispiratore della filosofia romantica della natura, che proclama l'assoluta identità di spirito e natura e la superiorità dell'intuito rispetto alla mera razionalità.

Scholem, Gershom (1897-1982) - Storico della mistica ebraica e della Kabbalah, intimo amico di Walter Benjamin. Nato in

Germania, Scholem emigra nel 1923 in Palestina, dove diventa professore presso l'Università ebraica di Gerusalemme. Spirito non conformista, si occupa delle correnti messianiche ereticali e delle manifestazioni di «anarchia religiosa». Fra i suoi scritti più importanti si possono citare: *Le principali correnti della mistica ebraica* (1941), *Sabbatai Zevi il messia mistico* (1957), nonché la testimonianza della sua amicizia con Walter Benjamin: *Walter Benjamin . Storia di un'amicizia* (1975).

Serge, Victor Kibal'cic (1890-1947) - Scrittore francese di origine russa. Dapprima anarchico - milita nella Cnt a Barcellona - aderisce al bolscevismo dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Stabilitosi a Mosca, amico di Lenin e di Trotsky, entra a far parte dell'Opposizione di sinistra contro Stalin. Arrestato nel 1933 come trotskista, verrà mandato in esilio in Siberia e sarà liberato solo nel 1936, grazie a una campagna internazionale. Tornato in Francia, si allontana da Trotsky nel 1937, per alcune divergenze sulla Spagna. Emigra nel 1940 in Messico, dove muore dopo la guerra. È autore di un'autobiografia, *Memorie di un rivoluzionario* (1951) e di vari romanzi politici, tra cui *Città conquistata* (1932) ed *È mezzanotte nel secolo* (1939).

Weber, Max (1864-1920) - Sociologo e insigne accademico tedesco, di orientamento nazional/liberale, ma capace di analisi lucide della civiltà industrial/capitalistica. Autore di importanti opere come *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1920) o *Economia e società* (1922). Il razionalismo burocratico e il disincanto del mondo come destino della civiltà occidentale costituiscono i temi principali della sua opera. Ha esercitato una forte influenza su Georg Lukács e sulla Scuola di Francoforte.



Ody Saban, *Début d'une révolte imaginaire* [china su carta. 1995]

BIBLIOGRAFIA
DELLE OPERE CITATE

- Adorno (Theodor W.), Scholem (Gershom),** *Prefazione a Walter Benjamin, Correspondance, I [Lettere (1913-1940)]*, Einaudi, Torino, 1978].
- Alquié (Ferdinand),** *Philosophie du surréalisme*, [1956], Champs-Flammarion, Paris, 1977.
- Aragon (Louis),** *Vagues de rêves*, [1924], Seghers, Paris, 1990.
- Atelier de la création libertaire de Lyon** (a cura di), *Surréalisme et Anarchisme*, Lione, 1992, 1994.
- Beaujour (Michel),** «André Breton Mythographe, Arcane 17», in Eigeldinger (Marc) (a cura di), *André Breton*, La Baconière, Neuchâtel, 1970.
- Benjamin (Walter),** «Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligence européenne», in *Mythe et Violence*, Maurice Nadeau, Paris, 1971.
- Benjamin (Walter),** *Correspondance*, Aubier-Montaigne, Paris, 1979, 2 voll.
- Benjamin (Walter),** «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz», in *Gesammelte Schriften*, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1977, 2 voll.
- Benjamin (Walter),** *Sens unique*, Maurice Nadeau, Paris, 1991 [*La strada a senso unico. Scritti (1926-1927)*, Einaudi, Torino, 1983].
- Benjamin (Walter),** *Journal de Moscou*, l'Arche, Paris, 1983 [*Diario moscovita*, Einaudi, Torino, 1983].
- Benjamin (Walter),** «Haschisch à Marseille», [1928], in *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971 [*Sull'haschisch*, Einaudi, Torino, 1980].

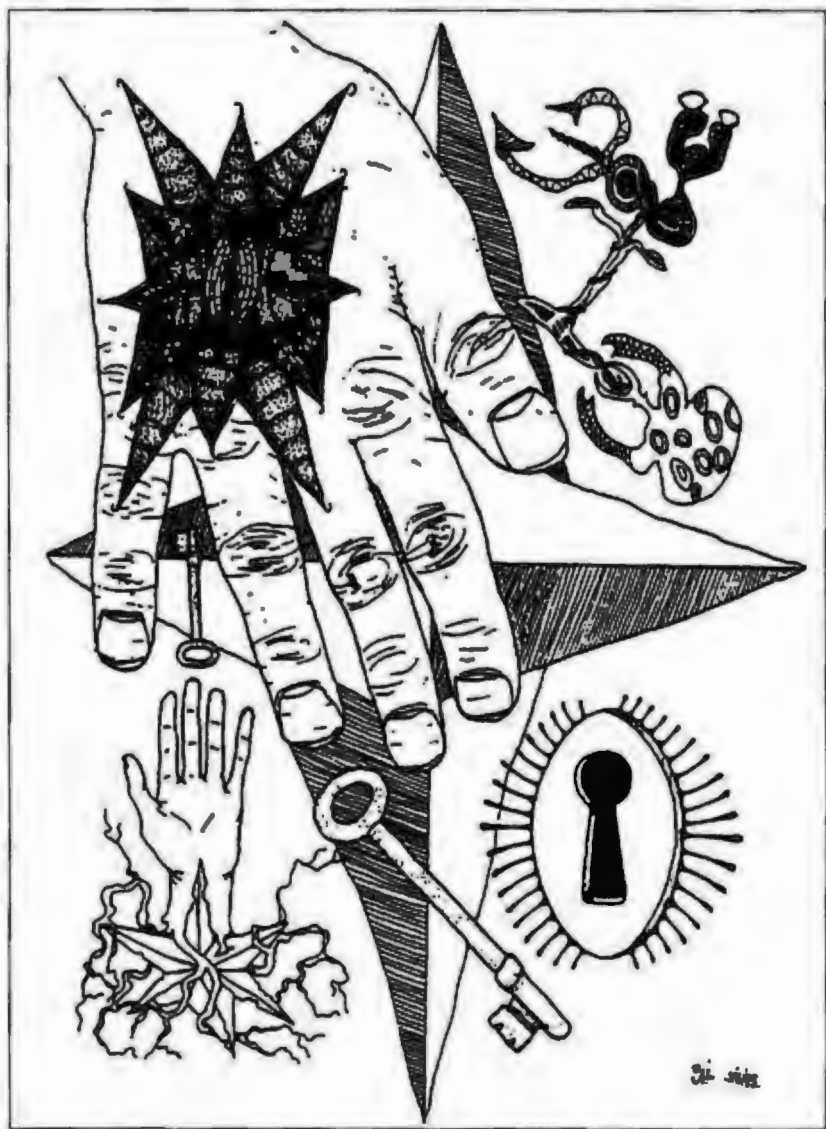
- Benjamin (Walter)**, *Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1980, I.
- Benjamin (Walter)**, *Paris, capital du 19^e siècle. Le livre des passages*, Cerf, Paris, 1989 (trad. Jean Lacoste).
- Bensaïd (Daniel)**, *Le Pari mélancolique*, Fayard, Paris, 1997.
- Bloch (Ernst)**, *L'Esprit de l'Utopie*, [1918-1923], Gallimard, Paris, 1977 [*Lo spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1980].
- Bloch (Ernst)**, *Héritage de ce temps*, Payot, Paris, 1978 (trad. Jean Lacoste).
- Bonnet (Marguerite)** (a cura di), *Archives du surréalisme*, introd., «Adhérer au Parti Communiste?», septembre-décembre 1926, Gallimard, Paris, 1992.
- Bounoure (Vincent)**, «L'ordalie», [1977], in *Moments du surréalisme*, l'Harmattan, Paris, 1999.
- Bounoure (Vincent)**, *Talismans*, Éditions surréalistes, Paris, 1967.
- Bounoure (Vincent)**, «Pour communications. Réponses à l'enquête "Rien ou quoi?"», Paris, 1970.
- Breton (André)**, «Autodidactes dits "naïfs"», [1942], in *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.
- Breton (André)**, «Limites non frontières du surréalisme», [1937], in *La Clé des Champs*, 10/18, Paris, 1973.
- Breton (André)**, «Introduction au discours sur le peu de réalité» [1924], in *Point du jour*, Gallimard, Paris, 1970 [*Point du jour*, Cappelli, Bologna, 1983].
- Breton (André)**, «Légitime Défense», [1926], in Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, II, *Documents surréalistes*, Seuil, Paris, 1948 [in Nadeau M., *Storia e antologia del surrealismo*, Mondadori, Milano, 1980].
- Breton (André)**, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1994 [*Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, 1970].
- Breton (André)**, *Arcane 17*, [1944], 10/18, Paris, 1965.

- Breton (André)**, «Situation du surréalisme entre les deux guerres». [1942], in *La Clé des champs*, cit.
- Breton (André)**, *Position politique du surréalisme*, Denoël, Paris, 1972.
- Breton (André)**, «La claire tour», in *La Clé des champs*, cit.
- Breton (André)**, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1964 [*Nadja*, Einaudi, Torino, 1977].
- Breton (André)**, *Entretiens*, [1952], Gallimard, Paris, 1969 [*Entretiens. Storia del surrealismo (1919-1945)*, Schwarz, Milano, 1960; Erre emme/Massari, Roma, 1991-Bolsena, 1997].
- Cohen (Margaret)**, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Debord (Guy)**, «Théorie de la dérive», in *Les Lèvres nues*, 9/1956.
- Debord (Guy)**, *La Société du spectacle*, [1967], Gallimard, Paris, 1992 [*La società dello spettacolo*, Valmarina, Firenze, s. d.].
- Debord (Guy)**, «Le bruit de la fureur», *International lettriste, Potlatch*, n. 6, in Guy Debord, *Presentazione di Potlatch (1954-1957)*, Gallimard/Folio, Paris, 1996.
- Debord (Guy)**, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gérard Lebovici, Paris, 1988.
- Debord (Guy)**, «In girum imus nocte et consumimur igni», in *Œuvres cinématographiques complètes*, Champ Libre, Paris, 1978 [*Opere cinematografiche complete (1952-1978)*, Arcana, Padova, 1978].
- Debord (Guy)**, Prefazione alla quarta edizione italiana de *La société du spectacle*, Champ Libre, Paris, 1979.
- Debord (Guy)**, *Considérations sur l'assassinat de Gérard Libovici*, Gérard Lebovici, Paris. Cfr. anche *Cette mauvaise réputation*, Gallimard, Paris, 1993.
- Debord (Guy)**, Testi da *L'Internationale Situationniste*, in P. Stanziale (a cura di), *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, Massari, Bolsena, 1998.



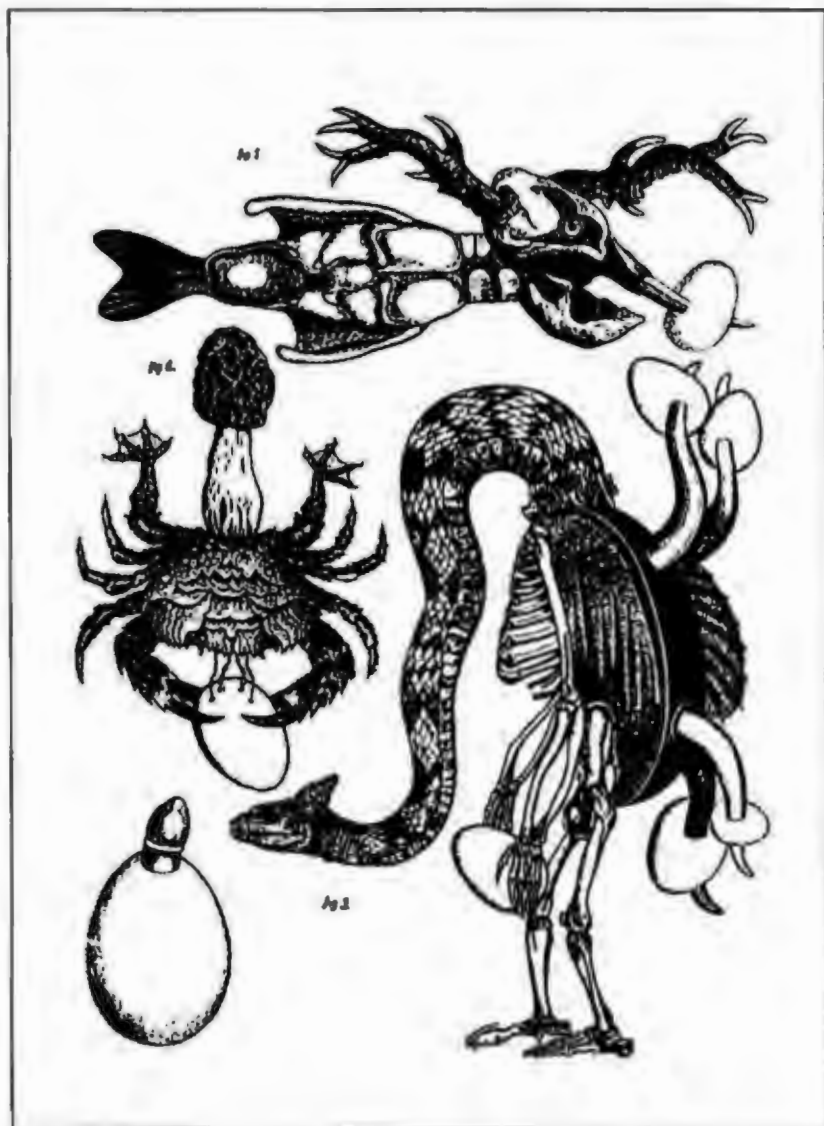
Jean-Pierre Guillon, *La nouvelle Ève* [collage, 2000]

- Frank (Manfred)**, *Der Kommende Gott. Vorlesung zur Neuen Mythologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982.
- Gonzalvez (Shigenobu)**, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Mille et Une Nuits, Paris, 1998.
- Guilbert (Cécile)**, *Pour Guy Debord*, Gallimard, Paris, 1996.
- Izard (Michel)**, «Walter Benjamin et le surréalisme», in *Docsur*, n. 12, giugno 1990.
- Jappe (Anselm)**, *Guy Debord*, Via Valeriano, Marsiglia, 1993.
- Leenhardt (Jacques)**, «Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon», in Wisman H. (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris, 1986.
- Löwy (Michel), Sayre (Robert)**, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contrecourant de la modernité*, Payot, Paris, 1992.
- Lukács (György)**, *Histoire et conscience de classe*, Minuit, Paris, 1960 [*Storia e coscienza di classe*, Sugarco, Milano, 1977].
- Mariátegui (José Carlos)**, *Sept essais sur la réalité péruvienne*, [1928], Maspero, Paris, 1968 [*Sette saggi sulla realtà peruviana*, Einaudi, Torino, 1972].
- Mariátegui (José Carlos)**, «El grupo surrealista y Clarté», [luglio 1926], in *El artista y su época*, Biblioteca Amauta, Lima, 1973a.
- Mariátegui (José Carlos)**, «El balance del superrealismo», [febbraio 1930], in *El artista y su época*, cit., 1973b.
- Mariátegui (José Carlos)**, «El superrealismo y l'Amor», [marzo 1930], in *El artista y su época*, cit., 1973c.
- Nadeau (Maurice)**, *Histoire du surréalisme: documents surréalistes*, Seuil, Paris, 1998, 2 voll. [*Storia e antologia del surrealismo*, Mondadori, Milano, 1980].
- Naville (Pierre)**, *La Révolution et les intellectuels*, [1928], Gallimard, Paris, 1975.
- Naville (Pierre)**, *Le Temps du surréel. L'espérance mathématique*, t. I, Galilée, Paris, 1977.



Bill Howe, *La page talisman* [collage e china su carta, 1995]

- Naville (Pierre)**, *Trotsky vivant*, Maurice Nadeau, Paris, 1979 [*Trotsky vivo*, Spirali, Milano, 1981].
- Péret (Benjamin)**, *Œuvres complètes*, V, J. Cotti, Paris, 1989.
- Péret (Benjamin)**, *La Commune de Palmares*, coll. «Les archipels du surréalisme», Syllepse, Paris, 1999.
- Potlatch**, «Une idée neuve en Europe», n. 7, agosto 1954.
- Roche (Gérard)**, «La rencontre de l'aigle et du lion. Trotsky, Breton et le Manifeste de Mexico», in *Cahiers Léon Trotsky*, n. 25, marzo 1986.
- Rochlitz (Rainer)**, *Le désenchantement de l'art*, Gallimard, Paris, 1992.
- Schlegel (Friedrich)**, «Rede über die Mythologie», [1800], in *Romantik*, I, Reclam, Stuttgart, 1984.
- Schwarz (Arturo)**, *Breton/Trotsky*, 10/18, Paris, 1977 [*Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia*, Savelli, Roma, 1974; Multhipla, Milano 1980; Erre emme/Massari, Bolsena 1997].
- Schwarz (Arturo)**, *L'avventura surrealista. Amore e rivoluzione, anche*, Erre emme/Massari, Bolsena 1997.
- Scholem (Greshom)**, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, Calmann-Lévy, Paris, 1981 [*Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano, 1981].
- Serge (Victor)**, *Mémoires d'un révolutionnaire*, Seuil, Paris, 1978 [*Memorie di un rivoluzionario*, La Nuova Italia, Firenze, 1974; e/o, Roma 2000].
- SURR**, 1/1996, volantino del gruppo parigino del movimento surrealista: «Le surréalisme et le devenir révolutionnaire».
- Thirion (André)**, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, Paris, 1972.
- Trotsky (Lev)**, *Writings 1934-1935*, Pathfinder, New York, 1971.
- Trotsky (Lev)**, *Writings 1929*, Patfinder, New York, 1975.
- Trotsky (L.)**, **Naville (P.)**, **Naville (Denise)**, **van Heijenoort (Jan)**, *Correspondance 1929-39*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- Wolin (Richard)**, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982.



Jan Svankmajer, *Fellacius Œdipus* [incisione colorata a mano, 1973]



Kathleen Fox, *Djarada* (particolare) [monotipo, matita e collage. 1999]



Eva Svankmajerova, *J'étais là* [olio su tela, 1992]



Marie S. («lagatta»), *sans titre*
[busta decorata, acquerello, tempera e china su carta, 1990]