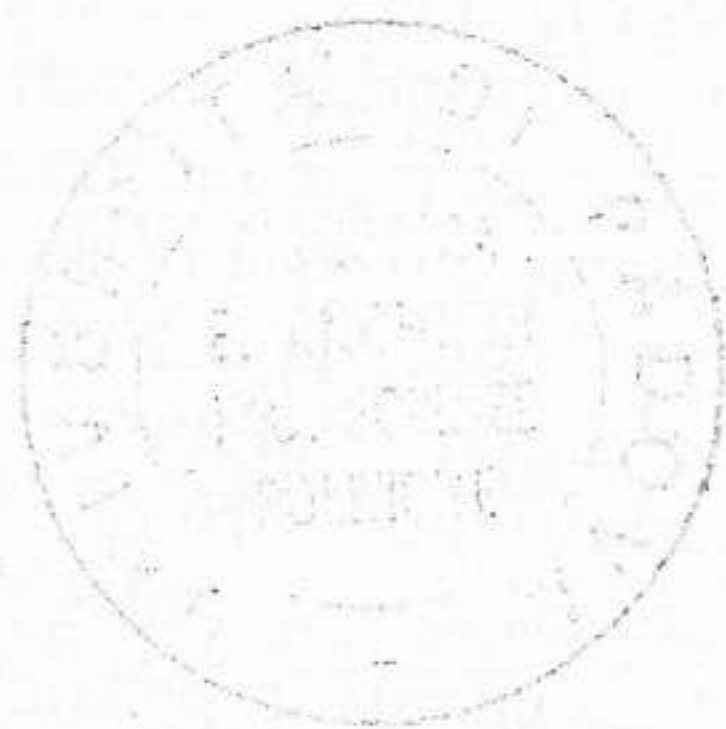


Sobborghi: quanto piú usciamo dal centro tanto piú l'atmosfera si fa politica. Ecco i docks, i porti fluviali, i magazzini, i quartieri dei poveri, gli sperduti asili della miseria: la periferia della città. Qui la città è in stato d'assedio; questo è il terreno su cui ininterrottamente infuria la grandiosa, decisiva battaglia fra città e campagna. In nessun altro posto è cosí accanita come fra Marsiglia e la campagna provenzale. È una lotta corpo a corpo di pali telegrafici contro agavi, filo spinato contro palme puntute, miasmi di maleodoranti corridoi contro macchie umide di platani in spiazzati affocati, di asmatiche scale contro le superbe colline. La lunga rue de Lyon è la traccia di polvere pirica che Marsiglia scavò nella campagna per farla saltare in aria a Saint-Lazaire, Saint-Antoine, Arenc, Septèmes, e seppellirla di schegge parlanti gli idiomi di tutti i popoli e di tutte le ditte. *Alimentation Moderne, Rue de Jamaica, Comptoir de la Limite, Savon Abat-Jour, Minoterie de la Campagne, Bar du Gaz, Bar Facultatif...* e sopra tutto questo la polvere, che qui si impasta di sale marino, calce e mica, e il cui sapore amaro dura nella bocca di chi ha saputo gustarsi la città ben piú a lungo che il riflesso del sole e del mare negli occhi di chi l'ha soltanto ammirata.



Il surrealismo

L'ultima istantanea sugli intellettuali europei

Le correnti spirituali possono raggiungere una pendenza abbastanza ripida perché il critico possa installarvi la sua centrale elettrica. Questa pendenza è creata, per il surrealismo, dalla differenza di livello tra la Francia e la Germania. Ciò che nel 1919 è scaturito in Francia nella cerchia di alcuni letterati (nominiamo solo i piú importanti: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard) può essere stato un esile ruscello, alimentato dall'umida noia dell'Europa del dopoguerra e dagli ultimi rigagnoli del decadentismo francese. I saccenti che ancora oggi non vanno piú in là delle «autentiche origini» del movimento, e ancora oggi non sanno dire nulla in proposito, se non che si tratta ancora una volta di una cricca di letterati che ha imbrogliato l'onorevole pubblico, sono un po' come un gruppo di esperti radunati vicino a una fonte, che dopo matura riflessione giungono alla conclusione che il piccolo ruscello non riuscirà mai a spingere delle turbine.

L'osservatore tedesco non si trova vicino alla fonte. È questa la sua fortuna. È a valle. Può valutare le energie del movimento. Per lui, che come tedesco è abituato da tempo alla crisi degli intellettuali, o, piú esattamente, del concetto umanistico di libertà, che sa quale volontà frenetica sia sorta in loro, di uscire dallo stadio delle eterne discussioni e di venire a ogni costo a una decisione, che ha dovuto sperimentare su di sé la loro posizione estremamente scoperta tra fronda anarchica e disciplina rivoluzionaria, per lui non ci sarebbero scusanti, se dovesse limitarsi all'apparenza piú superficiale e attribuire al movimento un carattere «artistico», «poetico». Se all'inizio esso ha posseduto questo carattere, proprio e già all'inizio Breton ha però dichiarato di voler rompere con una prassi che mette davanti al pubblico i sedimenti letterari di una determinata forma di esistenza e nasconde questa stessa forma di esistenza. Ma ciò equivale a dire, in forma piú breve e dialettica, che la sfera della poesia qui è stata spezzata dall'inter-

no, da un circolo di persone strettamente legate fra loro che hanno spinto la «vita poetica» fino all'estremo limite del possibile. E si può credere loro sulla parola, quando affermano che la *Saison en enfer* di Rimbaud non ha più avuto segreti per loro. Poiché questo libro è effettivamente il primo documento di tale movimento. (Nell'epoca più recente. Dei precursori più lontani parleremo ancora in seguito). È possibile chiarire il suo significato in modo più definito e penetrante di quanto ha fatto Rimbaud nella sua copia personale del libro? Dove sta scritto: «... sulla sete dei mari e dei fiori artici» egli annota più tardi, in margine: «Elles n'existent pas».

In quale sostanza inapparisciente, fuori mano fosse originariamente annidato il germe dialettico che si è sviluppato nel surrealismo, lo ha mostrato Aragon nella sua *Vague des rêves* quando questo sviluppo non poteva ancora essere previsto, nel 1924. Oggi è possibile prevederlo. Poiché non c'è dubbio che lo stadio epico di cui quello scritto di Aragon contiene l'elenco degli eroi è finito. In questi movimenti c'è sempre un momento in cui la tensione originaria della società segreta deve esplodere nella lotta pratica, profana per il potere e il dominio, o annullarsi come tale, trasformandosi in una manifestazione pubblica. Il surrealismo si trova attualmente in questa fase di trasformazione. Ma allora, quando irruppe sui suoi fondatori nella forma di un'ispiratrice ondata di sogni, esso apparve come sommamente integrale, definitivo, assoluto. Tutto ciò con cui veniva a contatto si integrava. La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è tra la veglia e il sonno era come cancellata, in ciascuno, dai passi di mille immagini fluttuanti; il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l'immagine, l'immagine e il suono erano ingranati l'uno nell'altra con tale automatica esattezza, con tale felicità che non restava più alcuna fessura dove infilare il gettone «senso». Immagini e linguaggio hanno la precedenza. Al mattino, quando si corica per dormire, Saint-Pol-Roux affigge sulla sua porta un biglietto: «Il poeta lavora». Breton annota: «Silenzio. Voglio passare dove nessuno è ancora passato, silenzio! – Dopo di Lei, dilettaissima Lingua». Essa ha la precedenza.

Non soltanto sul senso. Anche sull'io. Nella compagine dell'universo il sogno allenta l'individualità come un dente cariato. Proprio questo allentamento dell'io nell'ebbrezza è nello stesso tempo l'esperienza viva e feconda che ha consentito a queste persone di sottrarsi al dominio dell'ebbrezza. Non è questo il luogo dove descrivere l'esperienza surrealista in tutti i suoi particolari. Ma chi ha capito che negli scritti di questo movimento non si tratta di

letteratura, bensì di qualcos'altro – esibizione, parola d'ordine, documento, bluff, contraffazione, se si vuole, ma non letteratura – sa anche che vi si parla, alla lettera, di esperienze, e non di teorie, e ancor meno di fantasticherie. E queste esperienze non si limitano affatto al sogno prodotto dall'hascisc o dall'oppio. È un grosso errore pensare che le «esperienze surrealistiche» si limitino alle estasi religiose o alle estasi da droga. Lenin ha chiamato la religione «oppio del popolo», e in tal modo ha ravvicinato queste due cose più di quanto i surrealisti forse gradirebbero. Si parlerà ancora dell'amara, appassionata rivolta contro il cattolicesimo con cui Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire misero al mondo il surrealismo. Ma il superamento vero, creatore dell'illuminazione religiosa, non risiede certamente nella droga. Risiede in una *illuminazione profana*, in una ispirazione, materialistica, antropologica, rispetto a cui l'hascisc, l'oppio e le altre droghe possono avere una funzione propedeutica. (Ma pericolosa. E quella delle religioni è più rigorosa). Non sempre il surrealismo è stato all'altezza di questa ispirazione profana, e proprio gli scritti che la rivelano più vigorosamente, l'incomparabile *Paysan de Paris* di Aragon e *Nadja* di Breton, mostrano dei cedimenti che disturbano non poco. In *Nadja* si trova così un passo molto bello sulle «entusiasmani giornate parigine del saccheggio nel segno di Sacco e Vanzetti» e Breton assicura, a questo proposito, che in questi giorni il boulevard Bonne Nouvelle ha mantenuto la promessa strategica della rivolta che era da sempre implicita nel suo nome. Ma a un certo punto compare anche Madame Sacco, e non è la moglie della vittima di Fuller, ma una veggente che abita al n. 3 di rue des Usines, e sa raccontare a Paul Éluard che Nadja gli procurerà dei dispiaceri. Ora noi concediamo che il surrealismo nel suo tragitto temerario, che passa sopra i tetti, per i parafulmini, le grondaie, le verande, le banderuole, le stucature (chi si arrampica sulle facciate deve utilizzare tutte le decorazioni), concediamo che esso possa anche entrare nell'umido stambugio dello spiritismo. Ma non ci piace sentirlo bussare cautamente ai vetri per informarsi del suo futuro. Chi non vorrebbe sapere che questi figli adottivi della rivoluzione sono separati nel modo più netto da tutto ciò che si svolge nelle conventicole di vecchie dame decadute, maggiori in pensione, avventurieri emigrati?

Per il resto il libro di Breton si presta molto bene a illustrare alcune caratteristiche di questa «illuminazione profana». Egli chiama *Nadja* un «livre à porte battante», un «libro dove la porta sbatte». (A Mosca abitavo in un albergo in cui quasi tutte le stanze

erano occupate da lama tibetani che erano venuti a Mosca per un congresso di tutte le chiese buddistiche. Mi colpí, in corridoio, il numero delle porte che erano sempre socchiuse. Quello che prima mi parve un caso, assunse per me un carattere inquietante e sgradevole. Mi spiegarono che in queste camere alloggiavano membri di una setta che avevano fatto voto di non soggiornare mai in ambienti chiusi. Il lettore di *Nadja* non può non sentire lo choc che provai io allora). Vivere tra pareti di vetro è una virtù rivoluzionaria per eccellenza. Anche questa è una forma di ebbrezza, è un esibizionismo morale di cui abbiamo grande bisogno. Il senso della *privacy* non è piú una virtù aristocratica, è diventata sempre piú una caratteristica di piccoli borghesi arrivati. *Nadja* ha realizzato la sintesi vera, creatrice fra il romanzo d'arte e il romanzo a chiave.

Del resto – e anche a questo porta *Nadja* – basta prendere sul serio l'amore per riconoscere anche in esso una «illuminazione profana». «Proprio allora, – (e cioè quando frequentava Nadja), racconta l'autore, – mi sono molto occupato dell'epoca di Luigi VII, perché era il periodo dell'“amore cortese”, e ho cercato con grande intensità di capire come si considerava allora la vita». Sull'amore cavalleresco della poesia provenzale un nuovo autore ci ha detto ora alcune cose piú precise, che ce lo mostrano sorprendentemente vicino alla concezione surrealista dell'amore. «Tutti i poeti dello “stil novo”, – scrive Erich Auerbach nel suo notevole *Dante come poeta del mondo terreno*, – hanno un'amata mistica, a tutti capitano pressapoco le stesse, strane avventure amorose, a tutti Amore offre o rifiuta doni che assomigliano piú a un'illuminazione mistica che a un godimento sensibile; tutti appartengono a una specie di società segreta che determina la loro vita interiore e forse anche esterna». La dialettica dell'ebbrezza ha un carattere peculiare. L'estasi che si vive in un dato mondo non è forse umiliante astinenza in quello complementare? Quale altro significato ha l'amore cortese – ed esso, non l'amore propriamente detto, unisce Breton alla fanciulla telepatica – se non quello che la castità è anche estasi, rapimento? In un mondo che non confina solo con i sepolcri dedicati al cuore di Gesù o gli altari di Maria, ma anche con il mattino che precede una battaglia o segue una vittoria.

Nell'amore esoterico la dama è la cosa meno essenziale. Cosí è anche in Breton. Egli è piú vicino alle cose a cui è vicina Nadja che alla stessa Nadja. Quali sono, ora, le cose a cui ella è vicina? Il loro elenco è quanto mai istruttivo per capire il surrealismo. Dove cominciare? Esso può vantarsi di una sorprendente scoperta. Per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che appaiono nel-

le cose «invecchiate», nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti vecchi piú di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda. Quale sia il rapporto di queste cose con la rivoluzione – nessuno può saperlo piú esattamente di questi autori. Come la miseria, non solo quella sociale ma anche e altrettanto quella architettonica, la miseria dell'interno, le cose asservite e asserventi si rovesciano in nichilismo rivoluzionario, prima di questi veggenti e astrologi non se n'era accorto nessuno. Per tacere del *Passage de l'Opéra* di Aragon, Breton e Nadja sono gli innamorati che riscattano tutte le esperienze che noi abbiamo fatto in tristi viaggi in treno (le ferrovie cominciano a invecchiare), in squallidi pomeriggi domenicali trascorsi nei quartieri proletari delle grandi città, nella prima occhiata attraverso la finestra bagnata dalla pioggia di un nuovo alloggio, traducendo tutto ciò in esperienza (se non in azione) rivoluzionaria. Essi fanno esplodere le grandi forze della *Stimmung* che sono nascoste in queste cose. Come pensano che si configurerebbe una vita che in un momento decisivo si lasciasse determinare proprio dall'ultima canzonetta in voga?

Il trucco che governa questo mondo di cose (è piú opportuno parlare di trucco che di metodo) consiste nella sostituzione dello sguardo storico su ciò che è stato con quello politico. «Apritevi, tombe, voi, morti delle pinacoteche, cadaveri dietro paraventi, nei palazzi, nei castelli e nei chiostri, ecco qui il favoloso custode delle chiavi, che tiene in mano un mazzo dove ci sono chiavi di tutti i tempi, che sa come fare per aprire le serrature piú difficili, e che vi invita a entrare nel mondo di oggi, a mescolarvi tra i facchini, i meccanici che il denaro nobilita, a sdraiarsi comodamente nelle loro automobili, che sono belle come armature dell'epoca della cavalleria, a prendere posto nel vagone letto internazionale e a unirvi con tutti quelli che oggi sono ancora fieri dei loro privilegi. Ma la civiltà non farà cerimonie con loro». Questo discorso è stato messo in bocca ad Apollinaire dal suo amico Henri Hertz. Questa tecnica deriva da Apollinaire. L'ha usata con calcolo machiavellico nel suo volume di novelle *L'hérésiarque*, per mandare all'aria il cattolicesimo (con cui aveva un rapporto assai stretto).

Nel punto centrale di questo mondo di cose sta il suo oggetto piú sognato, la stessa città di Parigi. Ma solo la rivolta scopre completamente il suo volto surrealista. (Strade deserte, dove fischi e spari impongono la decisione). E nessuna veduta è cosí surrealista come il vero volto di una città. Nessun quadro di De Chiri-

co o di Max Ernst può competere con le audaci prospettive dei suoi fortini interni, che devono essere conquistati e occupati, per poter padroneggiare la sua sorte, e in essa, nella sorte delle sue masse, la propria. Nadja è un'esponente di queste masse e di ciò che le ispira in senso rivoluzionario: «La grande incoscienza viva e sonora che mi ispira i miei soli atti probanti nel senso in cui voglio sempre provare, che essa disponga per sempre di tutto quello che ho». Qui si trova dunque l'elenco di queste fortificazioni, a cominciare da quella place Maubert dove la sporczia ha conservato tutta la sua forza simbolica più che in qualunque altro luogo, fino a quel «Théâtre Moderne» che sono desolato di non aver più potuto conoscere. Ma nella descrizione che Breton fa del bar al piano superiore – «completamente oscuro, con arcate, gallerie dove non si vede nulla – una sala in fondo a un lago» –, c'è qualcosa che mi fa ricordare quell'impresissima sala del vecchio Prinzess-Café. Era una stanza sul retro, al primo piano, con le sue coppie alla luce blu. La chiamavamo «la sala anatomica»; era l'ultimo locale per l'amore. In questo genere di luoghi Breton si serve della fotografia, in una maniera assai singolare: essa fa delle strade, delle porte, delle piazze della città le illustrazioni di un romanzo popolare, spilla da queste architetture secolari la loro evidenza banale per collegarle, con l'intensità più originaria, con l'accadere rappresentato, a cui rimandano citazioni testuali con il numero della pagina, proprio come nei vecchi libri popolari. E gli angoli di Parigi che compaiono qui sono il mobile scenario – come una porta girevole – dei suoi personaggi.

Anche la Parigi dei surrealisti è un «piccolo mondo». Vale a dire che nel grande, nel cosmo, le cose non appaiono diverse. Anche lì ci sono *carrefours* dove balenano improvvisamente, dal traffico, segnali spettrali, dove ogni giorno affiorano inimmaginabili analogie e intrecci di eventi. È lo spazio di cui informa la lirica del surrealismo. Ed è una cosa da tenere ben presente, non fosse altro che per combattere l'obbligatorio equivoco dell'«arte per l'arte». Poiché l'arte per l'arte non è stata quasi mai da prendersi alla lettera, è stata quasi sempre una bandiera sotto cui viaggia una merce che non si può dichiarare perché non ha ancora nome. Sarebbe questo il momento adatto per intraprendere un lavoro che spiegherebbe più di ogni altro la crisi delle arti di cui siamo testimoni: una storia della poesia esoterica. Né è un caso che essa non ci sia ancora. Poiché scritta come dovrebbe essere scritta – e cioè non come opera collettiva, a cui i singoli «specialisti» contribuiscono, ciascuno nel suo campo, con le informazioni «più impor-

tanti», ma come l'opera di un singolo che esponga la storia della poesia esoterica secondo la sua necessità interna, e non tanto come uno sviluppo, quanto come una serie di rinascite, in ciascuna delle quali essa appare rinnovata e originaria –, fatta in questo modo essa sarebbe una di quelle dotte confessioni che in ogni secolo si possono contare sulle dita di una mano. Sull'ultima pagina di questa storia si dovrebbe trovare la radiografia del surrealismo. Nella *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton osserva come il realismo filosofico del Medioevo stia alla base dell'esperienza poetica. Ma questo realismo – e cioè la convinzione che i concetti abbiano una propria, reale esistenza, sta al di fuori delle cose, sia all'interno di esse – ha sempre portato molto rapidamente dalla sfera logica del concetto a quella magica della parola. E sono appunto esperimenti magici con le parole, e non passatempo artistici, gli appassionati giochi di trasformazione fonetici e grafici che compaiono ormai da quindici anni in tutta la letteratura di avanguardia, si chiami essa futurismo, dadaismo o surrealismo. Come la parola, la formula magica e il concetto vi si mescolino e compenetrino, è mostrato dalle seguenti parole di Apollinaire, nel suo ultimo manifesto *L'esprit nouveau et les poètes* (1918). «Per la velocità e semplicità, – egli scrive, – con cui tutti noi ci siamo abituati a indicare con un'unica parola cose così complesse come una moltitudine, un popolo, come l'universo, non c'è, nella poesia, nessun equivalente moderno. Ma i poeti contemporanei colmano questa lacuna; le loro poesie sintetiche creano nuovi esseri la cui forma plastica è altrettanto complessa di quella delle parole di significato collettivo». È però vero che quando Apollinaire e Breton si spingono ancora più energicamente nella stessa direzione, ed eseguono il raccordo del surrealismo con l'ambiente con questa dichiarazione: «Le conquiste della scienza si fondano molto di più su un pensiero surrealistico che su un pensiero logico», quando, in altri termini, fanno della mistificazione – di cui Breton vede il culmine nella poesia, e la tesi è difendibile – la base dello stesso sviluppo scientifico e tecnico, questa integrazione è troppo precipitosa. È molto istruttivo confrontare questa avventata associazione con il non compreso miracolo delle macchine (Apollinaire: «Le vecchie favole si sono in gran parte realizzate, ora tocca ai poeti di immaginarne di nuove, che gli inventori a loro volta possano nuovamente realizzare»), confrontare queste afose fantasie con le ventilate utopie di uno Scheerbart.

«L'idea di ogni attività umana mi fa ridere» – questa dichiarazione di Aragon indica molto chiaramente quale strada dovesse

percorrere il surrealismo dalle origini fino alla sua politicizzazione. Pierre Naville, che appartenne originariamente a questo gruppo, ha definito giustamente «dialettico» questo sviluppo, nel suo ottimo scritto *La révolution et les intellectuels*. In questo passaggio da un atteggiamento estremamente contemplativo a un'opposizione rivoluzionaria una parte fondamentale è svolta dall'ostilità della borghesia per qualsiasi dimostrazione di libertà spirituale radicale. Questa ostilità spinse il surrealismo a sinistra. Determinati eventi politici, soprattutto la guerra del Marocco, accelerarono questo sviluppo. Con il manifesto *Gli intellettuali contro la guerra del Marocco*, che fu pubblicato sull'«Humanité», era raggiunta una piattaforma completamente diversa da quella indicata per esempio dal famoso scandalo al banchetto Saint-Paul-Roux.

Poco dopo la fine della guerra, durante una festa in onore di un poeta a cui partecipavano elementi nazionalisti, i surrealisti proruppero nel grido «Viva la Germania!», ma così rimasero nei limiti dello scandalo, verso il quale la borghesia – com'è noto – è altrettanto insensibile quanto è invece sensibile all'azione concreta. Singolare è l'affinità tra Apollinaire e Aragon, nel modo in cui essi – sotto l'influenza di questa temperie politica – hanno visto il futuro del poeta. I capitoli *Persecuzione* e *Assassinio del Poète assassiné* di Apollinaire contengono la famosa descrizione di un pogrom di poeti. Le case editrici sono assaltate, i libri di poesia dati alle fiamme, i poeti assassinati. E le stesse scene si svolgono contemporaneamente su tutta la terra. In Aragon l'«Immaginazione» – nel presentimento di questi orrori – chiama a raccolta i suoi uomini per un'ultima crociata.

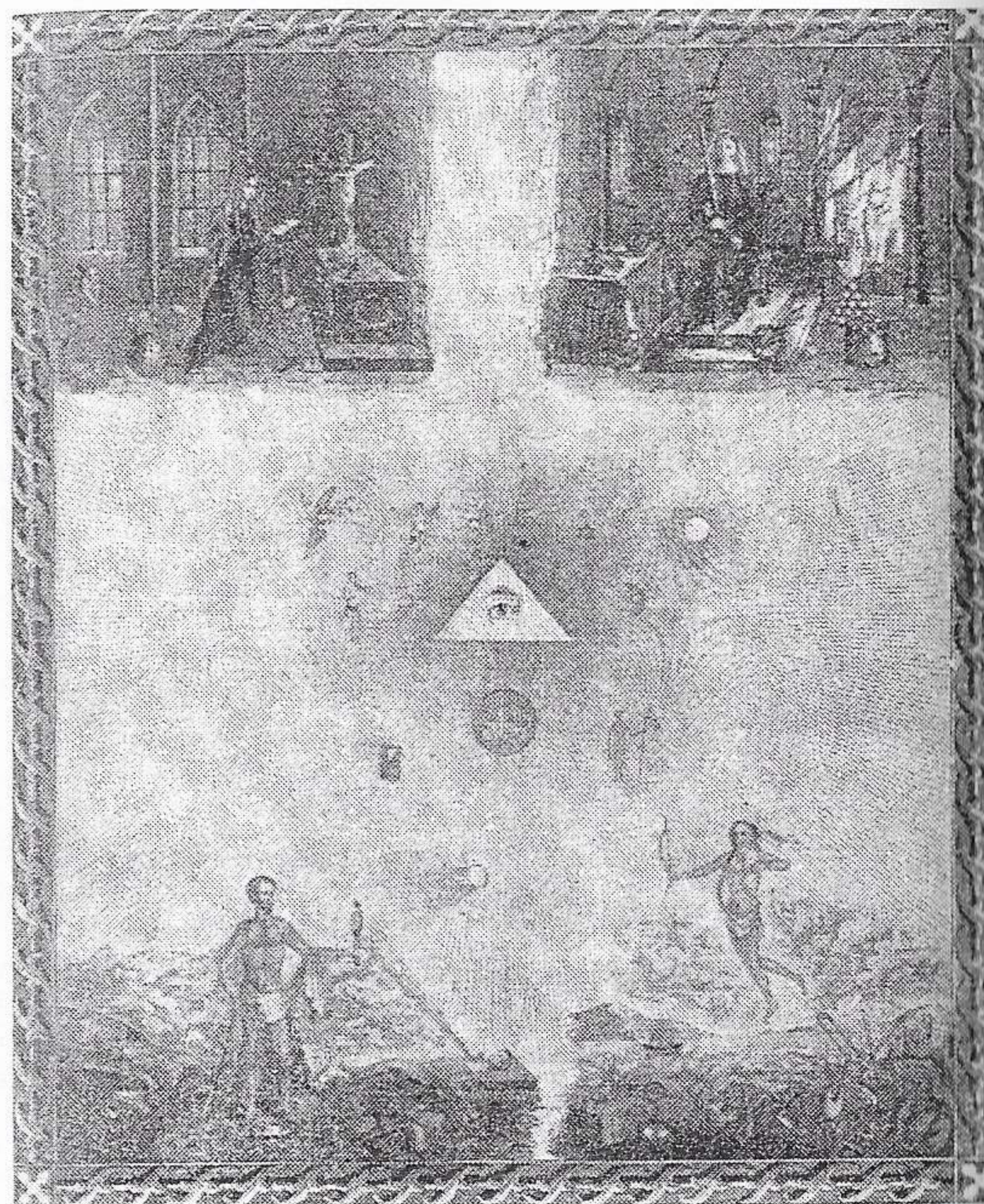
Per capire queste profezie e dare un giudizio strategico sulla linea raggiunta dal surrealismo, bisogna considerare quale modo di pensare è diffuso tra gli intellettuali borghesi di sinistra «ben disposti». Questo modo di pensare è rivelato abbastanza chiaramente dall'atteggiamento nei confronti della Russia che è attualmente assunto in questi circoli. Non vogliamo naturalmente parlare di Béraud, che ha aperto la strada alla menzogna sulla Russia, o di Fabre-Luce, che gli trotta dietro su questa via come un bravo asino carico di tutti i risentimenti borghesi. Ma come è problematico persino un tipico libro di mediazione come quello di Duhamel! Come è difficile da sopportare il linguaggio forzatamente sincero, forzatamente coraggioso e cordiale del teologo protestante che lo ha scritto! Com'è consunto il metodo imposto dall'imbarazzo e dall'ignoranza della lingua per cui le cose sono viste alla luce di una qualche interpretazione simbolica! Com'è proditoria la sua

conclusione: «La vera, più profonda rivoluzione che in un certo senso potrebbe mutare la stessa sostanza dell'anima slava non è ancora avvenuta!» È tipico di questi intellettuali francesi di sinistra (proprio come dei loro equivalenti russi) il fatto che la loro funzione positiva derivi interamente da un senso di dovere, non già nei confronti della rivoluzione, ma della cultura tradizionale. Nella misura in cui è positiva, la loro prestazione collettiva si avvicina a quella dei conservatori. Ma da un punto di vista politico ed economico bisogna sempre tenere presente, da parte loro, il pericolo del sabotaggio.

La caratteristica di tutta questa posizione borghese di sinistra è il suo incurabile abbinamento della prassi politica con una morale idealistica. Solo nel contrasto con i miseri compromessi della «convinzione» si possono comprendere certi punti essenziali del surrealismo, anzi della tradizione surrealista. Finora questa comprensione non è andata molto in là. È stata troppo forte la tentazione di inserire il satanismo di un Rimbaud e un Lautréamont in un inventario dello snobismo, come *pendant* dell'«arte per l'arte». Ma se ci si decide ad aprire questo involucro romantico, ci si trova dentro qualcosa di utile. Si trova il culto del male come prassi (ancorché romantica) per disinfettare e isolare la politica da ogni forma di diletterismo morale. Con questa convinzione si risalirà forse indietro di alcuni decenni, quando si incontra, in Breton, lo scenario di un dramma dell'orrore al centro del quale c'è uno stupro di bambini. Negli anni dal 1865 al 1875 alcuni grandi anarchici hanno lavorato alle loro macchine infernali, senza sapere nulla gli uni degli altri. E la cosa sorprendente è che hanno tutti caricato il loro ordigno per la stessa ora, indipendentemente gli uni dagli altri, e quarant'anni più tardi nell'Europa occidentale sono esplosi contemporaneamente gli scritti di Dostoevskij, Rimbaud e Lautréamont. Per essere più precisi potremmo citare, di tutta l'opera di Dostoevskij, un passo che fu effettivamente pubblicato solo intorno al 1915: *La confessione di Stavrogin dei Demoni*. Questo capitolo, che ha una stretta analogia con il terzo canto dei *Chants de Maldoror*, contiene una giustificazione del male che esprime certi motivi del surrealismo più efficacemente di quanto non sia finora riuscito ad alcuno dei suoi attuali portavoce. Poiché Stavrogin è un surrealista *ante litteram*. Nessuno come lui ha capito quanto sia falsa la convinzione piccolo-borghese che il bene è ispirato da dio, nonostante tutta la virtù e il valore di colui che lo fa, mentre il male deriverebbe interamente dalla nostra spontaneità, nel male noi saremmo interamente autonomi e indipendenti. Nessu-

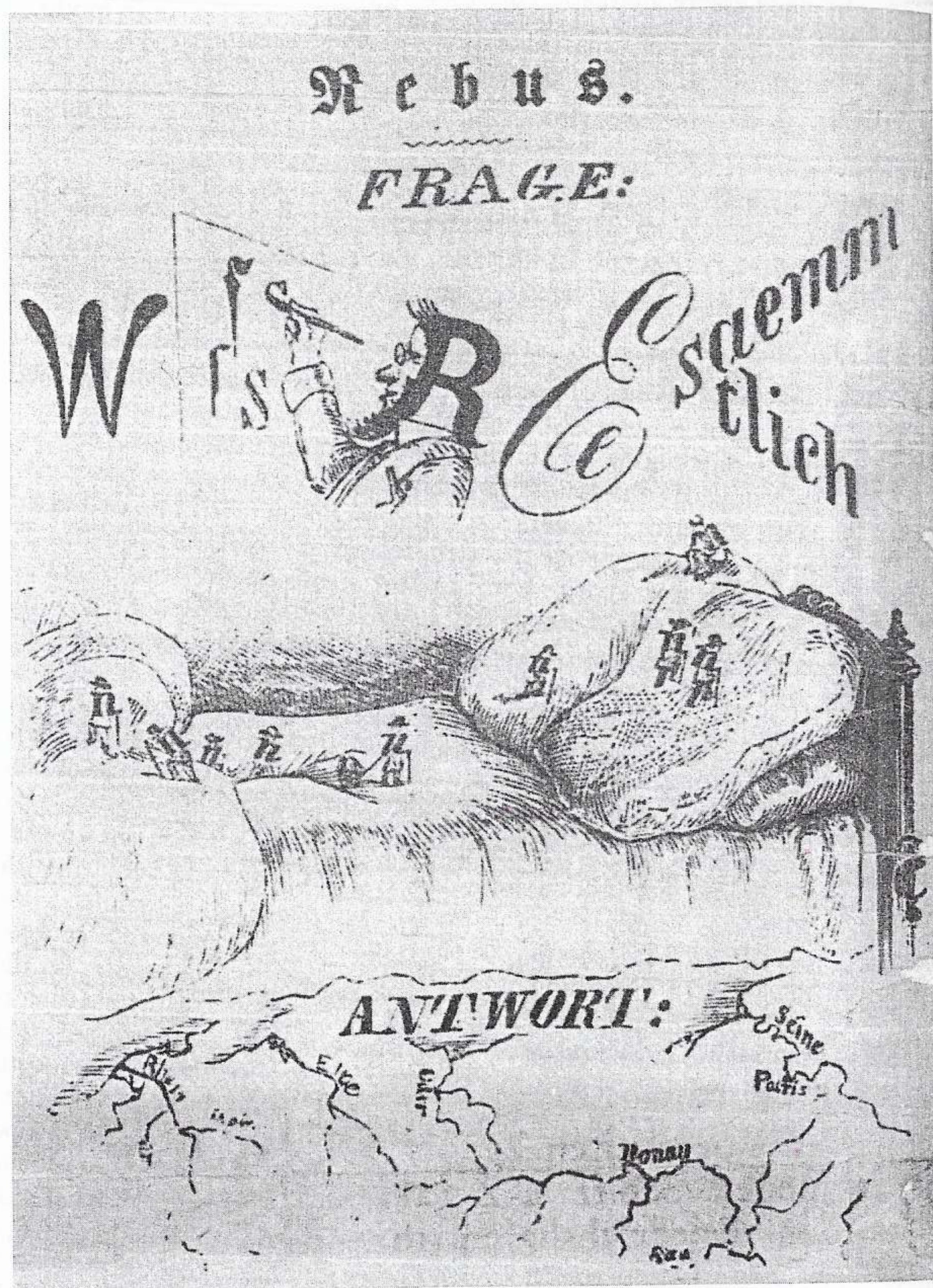
no come lui ha visto l'ispirazione anche e precisamente nelle azioni piú basse. Nella stessa infamia egli ha visto qualcosa di preformato nel corso del mondo, ma anche in noi stessi, qualcosa che ci è stato proposto, se non imposto come compito, e cioè la considera allo stesso modo che il borghese idealista considera la virtù. Il dio di Dostoevskij non ha creato solo il cielo e la terra e l'uomo e gli animali, ma anche la bassezza, la vendetta, la crudeltà. E anche in questo caso non ha permesso al diavolo di metterci le mani. È per questo che tutti questi vizi sono per lui interamente originari, forse non «splendidi», ma eternamente nuovi «come nel primo giorno», e lontanissimi dai cliché con cui il filisteo si rappresenta il peccato.

Quanto sia grande la tensione che consente a questi poeti la loro sorprendente azione a distanza, è testimoniato in un modo addirittura farsesco dalla lettera che Isidore Ducasse indirizzò al suo editore il 23 ottobre 1869, per rendergli accettabile la poesia. Egli si mette assieme a Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset e Baudelaire, e dice: «Naturalmente ho caricato un po' il tono, per introdurre qualcosa di nuovo in questa letteratura, che tuttavia canta la disperazione solo per abbattere il lettore e affinché egli aspiri tanto piú intensamente al bene come rimedio. E così alla fin fine si canta sempre e soltanto il bene, solo che il metodo è piú filosofico e meno ingenuo di quello della vecchia scuola, di cui solo Victor Hugo e alcuni altri si trovano ancora in vita». Ma se il libro erratico di Lautréamont è inserito in qualche contesto, o meglio, se è possibile collocarlo in uno, è quello dell'insurrezione. È quindi molto comprensibile e in se stesso tutt'altro che sconsiderato, il tentativo che fece Soupault nel 1927 (nella sua edizione delle opere complete) di scrivere una vita politica di Isidore Ducasse. Solo che per essa mancano del tutto i documenti, e il fatto che Soupault ne abbia citato alcuni deriva da una confusione. Un tentativo del genere è invece riuscito, fortunatamente, per Rimbaud, e Marcel Coulon ha il merito di aver difeso la sua vera immagine contro l'usurpazione cattolica da parte di Claudel e Berri-chon. Rimbaud è cattolico, d'accordo, ma lo è - nella rappresentazione che egli dà di se stesso - nella sua parte piú misera, che egli non si stanca di denunciare, di additare all'odio suo e di tutti, al disprezzo suo e di chiunque altro: nella parte che lo costringe a confessare che egli non capisce la rivolta. Ma è la confessione di un comunardo insoddisfatto, e quando egli voltò le spalle alla poesia si era già congedato da tempo dalla religione, nelle sue primissime poesie. «Odio, ti ho affidato il mio tesoro», egli scri-



1. Copertina di C. F. Schmidt, *Elementi e leggi della vita e della scienza*.

L'occhio al centro dell'illustrazione è simbolo di dio, il cui sguardo vivificante abbraccia i quattro maggiori ambiti dell'agire umano: religione, giurisprudenza, medicina e arte, rappresentati negli angoli dell'illustrazione sotto forma di vergine che prega, di giudichessa, di Esculapio e di Apollo che si libra in aria. Le figure che circondano il punto centrale accennano da un lato agli stadi dell'esistenza individuale - uomo, angelo, serafino -, dall'altro al mondo materiale superiore nella forma delle stelle, della luna e del sole. Sotto l'occhio si scorge il sole dell'esistenza che illumina la sfera terrestre (con i simboli del tempo e della caducità). Non possiamo in questa sede approfondire i dettagli molto complicati dei simboli che di volta in volta vengono a formare una triade.



«Chi fa tutti i suoi viaggi a letto? - I fiumi»

ve nella *Saison en enfer*. Anche queste parole potrebbero costituire il nucleo di una poetica del surrealismo, che affonderebbe le sue radici persino più giù di quella teoria della «sorpresa» che deriva da Apollinaire, fin nelle profondità dei pensieri di Poe.

Dopo Bakunin non c'è più stato, in Europa, un concetto radicale di libertà. I surrealisti lo hanno. Sono i primi a liquidare il mummificato ideale moralistico umanistico di libertà del liberalismo, poiché sanno per certo che «la libertà, che su questa terra può essere acquistata solo a prezzo di migliaia di sacrifici durissimi, vuole essere goduta illimitatamente, in tutta la sua pienezza e senza calcoli pragmatici, finché dura». E questo dimostra loro «che la lotta per la liberazione dell'umanità nella sua forma più direttamente rivoluzionaria (che è tuttavia e precisamente la liberazione da ogni punto di vista) resta l'unica cosa a cui valga la pena di dedicarsi». Ma riesce loro di saldare questa esperienza della libertà con l'altra esperienza rivoluzionaria che dobbiamo tuttavia riconoscere, perché l'abbiamo avuta: con l'aspetto costruttivo, dittatoriale della rivoluzione? In breve - di congiungere la rivolta con la rivoluzione? Come dobbiamo immaginare che una vita che si svolge interamente sul boulevard Bonne Nouvelle si configurerebbe in ambienti di Le Corbusier e Oud?

Conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione: intorno a questo motivo ruota il surrealismo in tutti i suoi libri e le sue iniziative. Questo può essere definito il suo compito più proprio e specifico. Esso non consiste solo e semplicemente nel fatto che - come sappiamo - una componente di ebbrezza è presente e operante in ogni atto rivoluzionario. Essa è identica con quella anarchica. Ma mettere l'accento esclusivamente su di essa equivarrebbe a trascurare interamente la preparazione metodica e disciplinare della rivoluzione a favore di una prassi oscillante fra l'allenamento e i preparativi di una festa. A ciò si aggiunge una concezione troppo immediata e affrettata, adialettica della natura dell'ebbrezza. L'estetica del pittore, del poeta *en état de surprise*, dell'arte come reazione alla sorpresa, è prigioniera di alcuni pregiudizi romantici quanto mai infausti. Ogni indagine seria delle doti e dei fenomeni occulti, surrealisti, allucinatori presuppone un intreccio dialettico di cui una mentalità romantica non verrà mai a capo. E infatti non è molto utile sottolineare con tono patetico o fanatico gli aspetti enigmatici dell'enigmatico; noi riusciamo invece a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie a un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano. Ad

esempio, la piú appassionata indagine dei fenomeni telepatici non insegnerà, sul fenomeno della lettura (che è un processo eminentemente telepatico), nemmeno la metà di quello che l'illuminazione profana della lettura insegna intorno ai fenomeni telepatici. Oppure (per fare un altro esempio): la piú appassionata indagine dell'ebbrezza da *hascisc* non insegnerà, intorno al pensiero (che è un narcotico per eccellenza), nemmeno la metà di quello che l'illuminazione profana del pensiero insegna sull'ebbrezza da *hascisc*. Leggere, pensare, attendere, passeggiare sono forme di illuminazione non meno del consumo di oppio, del sogno, dell'ebbrezza. E sono forme piú profane. Per tacere di quella piú terribile droga (noi stessi) che prendiamo in solitudine.

«Conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione» – in altre parole: politica poetica? «*Nous en avons soupé*. Tutto piuttosto di questo!» Il problema sarà se mai vedere come un *excursus* nella poesia chiarisca le cose. E infatti, che cos'è il programma dei partiti borghesi? Una brutta poesia sulla primavera. Piena fino a scoppiare di similitudini. Il socialista vede quell'«avvenire piú bello dei nostri figli e nipoti» nel fatto che tutti agiscono «come se fossero angeli», e ciascuno possiede «come se fosse ricco», e ognuno vive «come se fosse libero». Di angeli, ricchezza, libertà non c'è la minima traccia. Sono soltanto immagini. E qual è la fonte da cui questa associazione dei poeti socialdemocratici attinge le sue immagini? La sua «scala al Parnaso»? L'ottimismo. Mentre si respira un'aria ben diversa nello scritto di Naville che fa dell'organizzazione del pessimismo l'istanza del giorno. Nel nome dei letterati suoi amici egli pone un ultimatum che obbliga questo ottimismo senza coscienza, dilettantesco a mettere le carte in tavola: dove sono i presupposti della rivoluzione? Nel cambiamento del modo di pensare, o in quello dei rapporti esterni? È questa la domanda cruciale, che determina il rapporto di politica e morale e che esige una completa chiarezza. Il surrealismo si è sempre piú avvicinato alla sua risposta comunista. E ciò significa pessimismo su tutta la linea. Pessimismo assoluto. Sfiducia nella sorte della letteratura, sfiducia nella sorte della libertà, sfiducia nella sorte dell'umanità europea, ma soprattutto sfiducia, sfiducia e sfiducia verso ogni forma di intesa: tra le classi, tra i popoli, tra i singoli. E illimitata fiducia solo nel gruppo *Farben* e nel perfezionamento pacifico dell'aviazione. Ma allora, che fare?

A questo punto fa valere i suoi diritti l'intuizione di Aragon, che nel suo ultimo libro, il *Traité du style*, esige la distinzione fra similitudine e immagine. Una felice intuizione di ordine stilistico,

che deve essere allargata. Allargata: queste due cose – similitudine e immagine – nella politica urtano l'una contro l'altra in modo piú drastico e inconciliabile che in qualsiasi altra sede. E infatti organizzare il pessimismo non significa altro che allontanare dalla politica la metafora morale, e scoprire nello spazio dell'azione politica lo spazio radicalmente, assolutamente immaginativo. Ma questo spazio non può piú essere misurato contemplativamente. Se il duplice compito degli intellettuali rivoluzionari è quello di abbattere l'egemonia intellettuale della borghesia e venire a contatto con le masse proletarie, essi sono venuti quasi completamente meno alla seconda parte di questo compito, poiché essa non può piú essere assolta in modo contemplativo. Eppure ciò ha impedito solo a pochissimi di porre sempre di nuovo questo compito come se lo potesse essere, e di invocare poeti, pensatori e artisti proletari. Contro questo malinteso già Trockij (in *Letteratura e rivoluzione*) dovette obiettare che essi usciranno soltanto da una rivoluzione vittoriosa. In verità si tratta molto meno di fare dell'artista di origine borghese il maestro dell'«arte proletaria», quanto di metterlo in funzione in punti importanti di questo spazio immaginativo, sia pure a prezzo della sua attività artistica. Anzi, l'interruzione della sua «carriera artistica» non dovrebbe forse essere una parte essenziale di questa funzione?

Tanto migliori diventano le barzellette che egli racconta. E tanto meglio le racconta. Poiché anche nella battuta di spirito, nell'ingiuria, nel malinteso, dovunque un'azione produce essa stessa l'immagine ed è questa immagine, se l'incorpora e la divora, dovunque la vicinanza si allontana da se stessa, si schiude questo spazio immaginativo di cui andiamo in cerca, il mondo dell'attualità universale e integrale, dove non c'è piú posto per il «salotto buono», lo spazio, insomma, in cui il materialismo politico e la creatura fisica si dividono tra loro l'uomo interiore, la psiche, l'individuo (o comunque lo si voglia chiamare) secondo giustizia dialettica, in modo che neanche un membro rimane intero. E tuttavia – anzi, proprio in seguito a questa distruzione dialettica – questo spazio sarà ancora uno spazio immaginativo e, piú concretamente, spazio corporeo [*Leibraum*]. Poiché non c'è rimedio, è tempo di ammettere che il materialismo metafisico di osservanza vogtiana e buchariniana non può essere tradotto senz'altro nel materialismo antropologico testimoniato dall'esperienza dei surrealisti, e prima di loro di un Hebel, di Georg Büchner, di Nietzsche e di Rimbaud. Rimane un residuo. Anche il collettivo è corporeo. E la *physis* che si organizza nella tecnica può essere prodotta, in tutta

la sua realtà politica e oggettiva, solo in quello spazio immaginativo in cui ci introduce l'illuminazione profana. Solo se corpo e spazio immaginativo si compenetrano in essa così profondamente che tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione fisica collettiva, e tutta l'innervazione fisica del collettivo diventa scarica rivoluzionaria, solo allora la realtà ha superato se stessa tanto quanto esige il manifesto comunista. Per il momento i surrealisti sono i soli che abbiano capito il suo ordine del giorno. A uno a uno, essi offrono la loro mimica al quadrante di una sveglia che ogni minuto squilla per sessanta secondi.

[Appendice: appunti sul *Surrealismo*]

Per il surrealismo.

Si può costruire l'intero movimento in questo modo: il compito è quello di far servire alla causa della rivoluzione le forze dell'ebbrezza (che in sé sortiscono un effetto di isolamento, di disgregazione). Dovrò leggere da questo punto di vista il libro di Naville.

Per il «grande» saggio sul surrealismo.

Un caso costruttivo di esperienza rivelativa. Scenario di questa rivelazione è il ricordo. Le esperienze vissute rivelate non ci sopravvivono in quanto rivelazione, ma rimangono nascoste a colui che le esperisce. Esse divengono rivelazione solo nello sguardo rivolto al passato; in quanto molte divengono consapevoli della loro analogia. Si trova qui un'importante differenza nei confronti della rivelazione religiosa.

Sulle differenze fra la lettura ispirata, come quella di chi scopre un autore – una lettura nella quale tutte le idee si trovano in una suprema disposizione alla mobilità [?], all'associazione – e la lettura abituale.

Su Apollinaire.

In Apollinaire è ancora unificabile ciò che più tardi si separa: esseri umani che sono come un crogiolo nel quale le sostanze più estranee si trovano l'una accanto all'altra prima ancora che sia cominciato il vero e proprio procedimento sperimentale.

Il mare agitato della sua esistenza ha sbattuto il vascello della sua vita in tutte le città d'Europa, e dovunque egli ha gettato gli ormecci, anche solo con una novella.