
Il sogno e la scrittura automatica nella «Révolution Surréaliste» (1925)

Dora Bienaimé



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/25908>

DOI: 10.4000/studifrancesi.25908

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 avril 2007

Paginazione: 128-139

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Dora Bienaimé, « Il sogno e la scrittura automatica nella «Révolution Surréaliste» (1925) », *Studi Francesi* [Online], 151 (LI | I) | 2007, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/25908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.25908>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Il sogno e la scrittura automatica nella «Révolution Surréaliste» (1925)

Immaginazione e Realtà

Corre un filo resistentissimo tra i *Campi Magnetici* (1920), la seconda serie della Rivista «Littérature» (1922-1923) e il *Manifesto*, preceduto da *Poisson soluble*, entrambi della fine del 1924, quando inizia il momento più luminoso del surrealismo allo stato nascente. La poesia, sempre percorsa da nuove folgorazioni, attinge ad insospettate riserve di energia. I surrealisti acquisiscono un linguaggio trasgressivo, ellittico, allusivo, accogliendo i segnali manifesti del pensiero involontario, abbandonandosi al dettato automatico, trascrivendo i messaggi inquietanti dei sogni. Il pensiero e la sua “voce”, come scaturiti da una medesima fonte oscura, si riversano in una scrittura che isola e confonde insieme parole mai udite, inarrestabili e decisive, parole che tornano a nobilitare il linguaggio.

I surrealisti hanno aperto un varco sull'inconoscibile (non sono stati i soli) e, ancora, gettandosi nel magma della loro esistenza, hanno ridisegnato i territori vastissimi della poesia. Inoltre, occorre loro mantenersi all'altezza di un progetto “globale”, atto a rivelare tutte le potenzialità conoscitive e immaginative dell'uomo e a stabilire con la vita, un rapporto di compresenza e di unione con l'altro. Nacque da questo sentimento la necessità di partecipare alla vita sociale e politica della Nazione. Sia pure nell'esaltazione del desiderio, nell'abbandono al “meraviglioso” quotidiano, occorre essere all'altezza della “vita vera”, vita intessuta nello stesso ordito dell'immaginazione, presa nelle pieghe del chiarore oscuro del sogno.

Ripensando ai *Campi Magnetici*, al di là del loro aspetto formale, non esente da “cedimenti” e da “certi difetti di costruzione” Breton evidenzia la straordinaria ricchezza del dettato automatico e osserva che «l'altissimo grado di assurdità immediata» era dovuto al fatto che i loro autori (Soupault e lo stesso Breton) cedevano a tutto ciò che è ammissibile, legittimo al mondo. L'inammissibile (praticamente illimitato) del desiderio e della conoscenza, doveva essere accolto e integrato all'“io” parziale dimidiato e condizionato dalle regole imposte dalla collettività¹. E anche di questa legittimità di pensare e di agire in una espressione totale dell'essere, i surrealisti furono i più ostinati sostenitori, incontrando innumerevoli resistenze nel percorso che li condusse dal sogno all'azione.

All'inizio, il loro disincanto e un pessimismo che sfiora la disperazione, erano da ascrivere, non solo al trauma della guerra, ma anche alla quasi impossibilità d'imboccare l'unica strada per loro percorribile, alla presenza degli ostacoli che avrebbero incontrato. Dello sconcerto dei cenacoli letterari, delle Accademie, poco si curavano. Più preoccupante fu, in seguito, la resistenza delle istituzioni, il pericolo dell'omologazione e, diversi anni dopo, della censura.

Lo stesso metalinguaggio surreale dei *Campi Magnetici* affiorerà nella «Révolution Surréaliste» (Décembre 1924), con i primi *Récits de rêve*, i *Textes surréalistes*

(1) A. BRETON, *Manifestes du surréalisme* (1924). dans *Oeuvres Complètes*, Paris, Pléiade, 1988, vol. I, p. 327.

di Breton, Desnos, Crevel, Leiris, Éluard, nati in una stessa temperie, dettati da una stessa volontà di sperimentazione, eppure diversissimi gli uni dagli altri. Questi effetti poetici erano già stati raggiunti al più alto grado da Breton in *Clair de Terre*, poi in *Poisson soluble*, un'opera mirabile in prosa poetica poco diffusa e scarsamente conosciuta tra i suoi stessi amici. Quanto alle pagine teoriche riguardo ai generi, il *Manifesto*, com'è noto, fu oggetto del contendere tra Breton da un lato e Soupault e Artaud dall'altro e provocò in Aragon un turbamento presto superato dalla sua leggendaria abilità nel saltare gli ostacoli. E infatti, il romanzo, la saggistica, l'opera teatrale e perfino la recensione letteraria, avevano già cambiato volto nelle *pièces* di R. Vitrac, nei metaromanzi di Aragon (*Anicet*, *Les Aventures de Télémaque*, *Le Paysan de Paris*) e ancor prima, nelle rappresentazioni teatrali dei dadaisti e negli sketches di Breton – Soupault, usciti nel 1919 in «*Littérature*».

Nel periodo dei sogni ipnotici, da un lirismo nuovo – disse Breton all'Ateneo di Barcellona nel Novembre 1922, durante la sua conferenza “*Caractères de l'évolution moderne*” – erano emerse le poesie di Éluard, «punteggiate da notti d'amore», «le terribili storielle di Aragon», il burlesco della vita moderna in Péret, la posizione avanzatissima di Desnos². Con i primi numeri della «*Révolution Surréaliste*», il surrealismo vive il suo momento più esaltante e, solo verso la metà del 1925 entra nella fase “*raisonnante*”. Ma, già a partire da Gennaio dello stesso anno, si rese partecipe degli avvenimenti che scuotevano la Francia, con volantini e manifesti collettivi senza che s'interrompesse mai, né diminuisse d'intensità l'attività poetica dei singoli. Il surrealismo rispose allora alla sua doppia vocazione dandosi anima e corpo ad attività (per molti inconciliabili) dettate da una stessa tensione morale e sviluppate in parallelo nella continuità dinamica delle sue iniziative in campo letterario, artistico, speculativo, sociale e politico nell'arco di quarant'anni.

Nel breve studio qui presentato si considerano alcune caratteristiche di due rubriche della «*Révolution Surréaliste*»: i *Récits de rêve* e i *Textes surréalistes* limitatamente all'annata 1925.

I *Récits de Rêve*

Alla fine del 1924 il surrealismo “si dichiara” con il *Manifesto* di Breton, la creazione del “*Bureau de Recherches surréalistes*” e, una volta superate le contestazioni sulla priorità del termine “surrealismo”, si difende dai primi attacchi apparsi sui giornali e riportati nella «*Révolution Surréaliste*», nel primo numero e nei numeri successivi. Tra i documenti programmatici della Rivista, la *Préface*, nel numero di Dicembre 1924 (pp. 1-2) a firma di Paul Éluard, J.-A. Boiffard e di Roger Vitrac è forse la più esplicita tra le varie dichiarazioni d'intenti. In questo scritto, il sogno e il dettato automatico si presentano come due manifestazioni psichiche intimamente legate. Si ritiene che il sogno sia preminente sulla realtà, la scrittura automatica, sulla scrittura ragionata e controllata. Di fronte a questo “titano terribile”, a questo “gigante” – il sogno – gli estensori del documento si chiedono che cosa siano carta e penna, che significhi “*scrivere*”, in che consista la poesia. Abbandonandosi all'inconscio, essi si spingono fino a sostenere che nel sogno l'uomo ritroverebbe intatto il “suo diritto alla libertà”. All'onnipotenza del sogno, ma non alla consapevolezza dei suoi limiti, l'uomo dovrebbe abbandonarsi anche durante lo stato di veglia. L'autoipnosi, naturale in R. Desnos, conseguente da uno stato di estrema eccitazione mentale in Breton

(2) A. BRETON, *Les pas perdus* (1924), dans *Oeuvres Complètes*, cit., vol. I, pp. 306 e 307.

e Soupault, autorizzerebbe gli autori della *Préface* a parlare di automatismo verbale anche nel sogno sognato e nel sogno ad occhi aperti:

Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois. La Révolution... la Révolution... le réalisme, c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie³ (*Préface*, p. 2).

Sempre alla fine del 1924, compaiono nel primo numero della Rivista, i sogni di De Chirico e di Breton, i testi surrealisti di M. Noll, R. Desnos, B. Péret, G. Malkine, J.-A. Boiffard, M. Morise, L. Aragon, F. Gérard. E in questo stesso numero, Pierre Reverdy pubblica *Le rêveur parmi les murailles*, uno scritto illuminante sul nesso indistruttibile tra sognare e pensare: il pensiero non scompare nel sogno, è come il rovescio di una stessa trama «più ricca, ma più lasca nel sogno, più sobria e più fitta nel pensiero». «Il sogno è una forma più libera, più abbandonata del pensiero», è lo stato in cui la coscienza si porta al suo più alto grado di percezione (La «R. S.», Décembre 1924, p. 19). Anche nei Racconti onirici di Jean Paulhan, *Aytré* (1910), *La Guérison sévère* (1917), *Le Pont traversé* (1920), «la conscience dans le rêve» non si estingue mai, ma il sogno rimane ugualmente impenetrabile. Non è possibile orientarlo a nostro piacimento per vivere, ad esempio – osserva Paulhan – esperienze terribili «come la tortura, la caduta da un quinto piano, il piacere della morte». La coscienza, in questi casi, provoca «un brusco risveglio, oppure lo sdoppiamento del soggetto che precipita in tali abissi, in un secondo soggetto che osserva freddamente l'altro se stesso»⁴.

Nondimeno, ogni uomo – e il surrealista in particolare – si svela, “racconta” il suo sogno, le immagini si fanno parole. Ad esso si abbandona, spesso impigliandosi nella ricca trama descritta da Reverdy e, in questo passaggio scritturale, pittorico, l'artista è fatalmente tentato ad esperimersi potenziando le sue risorse. R. Crevel ha qualche dubbio sulla “tentazione dell'arte” conseguente ai sogni, i quali “evaporano rapidamente”. Elaborandoli «noi cerchiamo le sensazioni nette e insufficienti in grado di ricreare uno stato vago e sufficiente»⁵. Ma il sogno continua ad essere il “luogo”, la “figura” difficilmente nominabile, sregolato com'è dal suo tempus, retto da incoerenze nel suo svolgimento, visitato da illusorie somiglianze.

Nel 1925 Paul Éluard pubblica in Aprile una sequenza di sei sogni trascritti «sans commentaire» e apparentemente privi di quell'elaborazione “a posteriori”, sulla quale, in genere (e necessariamente) viene ricostruito il sogno appena sognato. Certi eventi nel primo e nel terzo sogno, il suicidio di un figlio maschio che non ha mai avuto, e la morte accidentale (?) di sua moglie, sono inaccettabili per la coscienza vigile nel sonno. Dice qualcuno: «Tuo figlio si è sparato sette colpi in testa, *ma non è morto*». Solo allora il sognatore si scoglie in pianto, sopraffatto dall'assurdità di questa affermazione. Nel terzo sogno il corpo inerte di G. si rimpicciolisce in una metamorfosi più terrificante ancora della morte stessa.

Altri sogni più gratificanti rispecchiano le sue repulsioni nei confronti dell'esercito francese, ridotto a tre soldati nel secondo sogno o, anche, la sua avversione per il massimo rappresentante della Repubblica, non più presidente, ma presidentessa,

(3) È in parte il disegno di Artaud: «riprogrammare la vita», in *Le Bureau de Recherches surréalistes*, «La R. S.», Janvier 1925, p. 31.

(4) J. PAULHAN, *Freud, réserve sur un point* (1924) e *La conscience dans le rêve* (1951), in *Oeuvres*

Complètes, Paris, Tchou, 1966-1970, vol. IV, pp. 417-421.

(5) R. CREVEL, *Je ne sais pas découper*, «La R. S.», Janvier 1925, p. 26.

in tutto somigliante alla Marianne, nel quarto sogno. L'ultimo (il sesto) presenta vari richiami alle sue più frustranti poesie d'amore:

C'est sur un trottoir de Paris, dans une rue déserte, que je la rencontre [...] Je ne vois pas le visage de la femme qui est de la couleur de l'heure, mais je trouve un grand plaisir à ne pas détacher mes regards de l'endroit où il est. Il me semble vraiment de passer pas les quatre saisons. Au bout d'un long moment, la femme défait lentement les noeuds de rubans multicolores qu'elle a sur la poitrine et sur le ventre. Son visage apparaît alors, il est blanc et dur comme le marbre («*La R. S.*», Avril, pp. 3-4).

Un suo consiglio in forma di aforisma si addice a questo brano ed è anche una delle chiavi di lettura della sua Poesia: «Je propose aux hommes de bonne volonté l'usage des nuances incertaines» («*La R. S.*», Janvier, p. 6).

L'intreccio tra scrittura automatica e «*récit de rêve*», è evidente nei periodi ricorrenti in cui sua malattia lo aggredisce, ma in genere Éluard tende a distinguerli dalla Poesia. Reale e immaginario sono invece, per lui, indistinguibili. Dalle «*macerie*» del sonno affiorano talvolta visioni oniriche ricche e variegata, popolate da presenze minute e temibili, a lui necessarie. Hanno un'evidente valenza simbolica e ad esse si affida per stabilire una equidistanza tra il giorno luminoso e la notte fonda, i due mondi comunicanti:

Quand, par hasrd je ne choisis pas le petit cheval vert et le petit homme rouge, les deux plus familières et brutales de mes créatures hypnotiques, je me sers inévitablement de mes autres représentations pour compliquer, illuminer et mêler à mon sommeil mes dernières illusions de jeunesse et mes aspirations sentimentales⁶.

Le trascrizioni dei sogni di Michel Leiris (sei in tutto) nel numero di Gennaio, sotto il titolo *Le pays de mes rêves*, costituiscono – insieme a quelle di Éluard – l'insieme più importante nelle rubriche *Rêves* della «*R. S.*» 1925.

La raccolta poetica *Simulacre* (1925), il *Glossaire* (1926) e *Le Point cardinal* (1927) sono indispensabili, da parti di chi legge, per l'individuazione dei contenuti latenti e delle modalità espressive dei suoi *récits*. Osservando in sogno i sedimenti fossili delle civiltà estinte, Leiris rimane atterrito dall'idea della mineralizzazione umana, animale e vegetale. La terra, penetrata in tutto il suo spessore, gli mostra dall'alto, la sua rugosità, la sua spaventosa ossatura. In questo universo pietrificato, il sognatore si aggrappa – unica salvezza – a un universo di parole, alle voci che escono dal sudario, alle scritte, alle cifre:

La roue des écritures frise le délire des paysages [...] blessure ourdie par le sépulcre | flo-
raison de figures | le rosaire des chiffres nourrit la trame des textures/ [...] | au ras des gisement
pétrifiés per le déluge | Gravite lentement le rite complice des paroles⁷.

Morte, metamorfosi e trasfigurazione, altrettanti passaggi, per Leiris, nei suoi sogni-incubi. La coscienza vigile, quasi sempre lo strappa via da questi stati estremi: «Tutta la vita si fonda su un gioco di trasposizioni, di simboli, che possiamo definire come metafore»⁸.

Più poeticamente parlando:

(6) *La lumière éteinte*, in *La Rose publique* (1934), *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade 1968, vol. I, p. 425.

(7) *Simulacre*, in *Mots sans mémoire*, Paris, Galli-

mard, 1969, pp. 14, 16, 18.

(8) *Brisées*, Mesure de France, Paris, 1966, p. 25.

Le passage des gloses ondule | ourle les algues, | sol de regrets sensibles décharnés, | le fuseau aigu des conjectures | émerge | dans la prison des métamorphoses | borne rebelle. [...] hors des perspectives du langage | le règne des ossatures s'abreuve | au nid muet de l'énigme⁹.

Come nei sogni pubblicati nella «R. S.» del 1925, la sperimentazione verbale si dispiega in parole isolate, poi in frasi oracolari, poi ancora in cifre, mentre nella Raccolta *Le Point cardinal* appaiono i *collages* di parole e frasi ritagliate con un procedimento simile all'assemblaggio del *Corset-Mystère* di Breton. Le parole, lettera dopo lettera si dispongono su un'asse verticale, di preferenza, obliquo, divaricato, lungo il quale si trasformano in matrici: ogni lettera, come un germoglio, fa fiorire altre parole, altri significati. Anche nel *Glossaire*, sul termine originario, Leiris opera una scomposizione che genera altre diramazioni segrete, suggerite e propagantesi – com'egli osserva – in ogni linguaggio tramite l'associazione dei suoni, delle forme, delle idee: «Il linguaggio si trasforma allora in oracolo e con esso otteniamo un filo per guidarci nella Babele del nostro animo»¹⁰.

Un analogo “filo” di tre parole, «Zenit», «Porfido», «Pedaggio» conclude uno dei suoi sogni più enigmatici, il sesto, di *Le pays de mes rêves*:

Au cours de ma vie blanche et noire, la marée du sommeil obéit au mouvement des planètes, comme le cycle des menstrues et les migrations périodiques d'oiseaux [...]

Des galets couverts de mots – mots eux mêmes bousculés, délavés et polis – s'incrument dans le sable parmi les rameaux et coquilles d'algues, lorsque toute la vie terrestre se retracte et se cache dans son domicile obscur: les orifices de minéraux.

Zénith,

Porphyre,

Péage

sont les trois vocables que je lis le plus souvent.

Il dormiente riesce a leggerli dopo varie operazioni di messa a fuoco delle singole lettere, di trasformazione delle medesime in parole: la Z «sotto forma di zebratura o di zig-zag conflittuale», la A «che allarga sempre di più il suo angolo rapace [...] sotteso a un orizzonte fittizio, mentre la P Premeva alla Porta delle Passioni». Al volo riesce a comporre e con esse, l'interrogativo che esse suscitano:

Payes-tu, ô Zénith, le péage du porphyre?

À quoi je répondis lançant mes cailloux en ricochet:

Le porphyre du Zénith n'est pas notre péage («La R. S.», Janvier, sesto sogno, p. 29).

Non è forse quella di Leiris una sfida alla quasi eternità del nostro astro, e il rifiuto di pagare il pedaggio, l'obolo dei morti giacenti sotto la pietra più dura? Sfida che fa assegnamento su quello straordinario microcosmo che portiamo dentro di noi, ovvero l'universo della parola.

L'ossessione che spinge Leiris a decriptare la scorza dell'universo, quasi sempre si muta in sogno, in una travolgente spirale ascensionale. Nel sogno pubblicato in Luglio, è in compagnia di Masson e di altre persone. Le lunghe aste metalliche lungo le quali essi salgono verso il cielo, trafiggono i loro corpi senza provocare dolore: «On n'entend pas d'autre bruit que le crissement de l'acier dans nos poitrines». Astronauta suppliziato, acrobata temerario che si affaccia alle «fughe prospettiche del vuoto»

(9) *Simulacre*, in «*Mots sans mémoire*», cit; pp. 19, 21.

(10) Nota al suo *Glossaire*, «La R. S.», Avril 1925, p. 7.

afferrando con le mani una lama d'acciaio, il dormiente non si distoglie dalla sua visione, né dalla sua angoscia, non cambia sogno, non si sveglia di soprassalto. Sempre sospeso tra cielo e terra, ugualmente guarda affascinato, la rotazione terrestre.

Insieme alle civiltà sepolte, Leiris sembra operare una liquidazione totale degli artefici delle culture stratificate. Soprattutto i dominatori dell'universo, re, imperatori con i loro scettri e sigilli, condottieri, idoli, il cui busto è «un buco nero nel nulla». Abbatte anche le statue dei poeti che scendono dal loro piedistallo, così come si augurarono di frequente Breton e Éluard nelle loro poesie. E ancora, la decifrazione di ciò che è esistito, specchio dell'esistente, nel quinto sogno («La R. S.», Janvier, p. 28) si compie ricorrendo ancora una volta, alle cifre, alle parole, lette a fatica sullo scudo del legionario romano. Non basta: strappando brano a brano la faccia del guerriero, il sognatore riesce a mettere un nome su ciascun lembo della sua carne:

Le blanc des yeux s'appelle: courage – le rose des joues s'écrit: adieu – et le volutes du casque épousent si exactement la forme des fumées que je ne puis les nommer que: somnifères.

Al centro dello scudo sta la terrificante Gorgona e, nel groviglio della sua chioma, egli individua i numeri 3 e 5 intrecciati. Cinque più tre uguale 8, numero immutato anche se capovolto, numero magico che lo proietta ancora in alto nell'Infinito.

Da questa «architettura senza fine» occorrerà liberarsi, così come dalle ossessioni della mente. Leiris ventiquattrenne avrà tutta una vita lunghissima davanti a sé per dedicarsi, non senza difficoltà, alla letteratura, al suo lavoro di etnologo, ai lunghi viaggi in piena luce dopo il regno delle ombre.

Textes surréalistes

Contemporaneamente alla grande onda di sogni, da Dicembre 1924 a Marzo 1928, vengono pubblicati nella «R. S.» moltissimi scritti surrealisti strettamente apparentati all'automatismo psichico. Non tutti possono essere definiti testi automatici integrali, senza restrizioni, e solo per certe sequenze al loro interno si presentano come tali.

Come nei *récits de rêve*, il campo d'indagine è ancora una volta l'esplorazione dell'inconscio individuale e collettivo così come delineato nei principi o dettami del surrealismo. Con una maggior accentuazione rispetto alla trascrizione dei sogni, i testi surrealisti concorrono ancora più marcatamente ad una sperimentalizzazione centrata sul linguaggio. Pur essendo sintatticamente corretti, spesso sconvolgono la consequenzialità e la logica. I tratti stilistici maggiormente ricorrenti sono le enumerazioni, le omofonie, le assonanze, le figure di similitudine e di dissomiglianza, i giochi di parole. Ma ciò che più nuoce all'automatismo puro sono i richiami involontari al vissuto personale (l'intrusione dell'io), al vissuto collettivo: la storia, la cultura, la società, la lingua codificata e altri fattori. E tuttavia, certe metafore sorprendenti, certe lunghe sequenze metonimiche intarsiano all'interno questi scritti, con tutte le caratteristiche della *coulée* verbale, con gli esiti felici della grande poesia.

Si guardava allora ai *Campi Magnetici*, come modello da seguire, senza ricorrere a stati ipnotici propriamente detti e, molto limitatamente all'autoipnotismo. Per Breton la scrittura automatica fu sempre una grande e irrinunciabile risorsa poetica e conoscitiva, da *Les Champs magnétiques* a *Poisson soluble*, al *Manifesto* e poi ancora dal 1926 al 1934, nei *Textes automatiques et poèmes*, nell'*Immaculée Conception*, nel *Message automatique*, in *L'air et l'eau* e anche in seguito.

Non tutti i surrealisti l'hanno seguito con uguale costanza; Éluard certamente, e a suo modo, in *La Vie immédiate* e *La Rose publique*. Pierre Naville è forse il solo

ad aver pubblicato un testo automatico integrale, *Les Reines de la main gauche* (Gallimard, 1924) una *plaquette* di dodici pagine scritte di getto nel Maggio dello stesso anno al tavolo di un bar parigino¹¹. Certo, le sequenze automatiche continuarono ad apparire sporadicamente nei metaromanzi di Aragon, di Desnos, di Crevel, nei Racconti in prosa di Péret, oltre che nelle Raccolte di poesie dei surrealisti nella seconda decade del Novecento e più tardi assunsero forme liriche diversificate nei *récits poétiques* di J. Gracq, R. Queneau, P. J. Jouve, J. Supervielle e altri. Ma le testimonianze dirette d'epoca sull'automatismo sono scarse e quasi tutte (eccetto le prime di Breton) sono state scritte molto tempo dopo e quindi sono soggette a grande cautela da parte di chi ricorre ad esse. Altro non resta che affidarsi agli scrittori che hanno collaborato alla «R. S.» di fine 1924-1925 e limitatamente a quest'arco di tempo.

Pierre Reverdy si dimostra scettico sul dettato automatico: il pensiero esige un concatenamento logico e una conclusione: «Ma pensée ne me dicte pas puisque elle est elle-même cette fonction de l'esprit qui a besoin pour prendre corps de se préciser en mots, de s'organiser en phrases» (*Le rêveur parmi les murailles*, «La R. S.», Déc. 1924, pp. 19-20)

Francis Gérard presenta un testo di grande interesse corredato da esempi, sempre nello stesso mese. Osserva che la scrittura automatica agisce come uno stupefacente, eppure malgrado l'estrema stanchezza, l'esperimento continua perché lo scrivente si sente «più libero in un mondo più vasto». Le difficoltà consistono nella fissazione di un pensiero ostacolato dalle forme che assume «mentre corre». Elenca i difetti di questa scrittura nello stesso momento in cui la esalta: «Preso nella tormenta dei suoni, lo spirito genera quei sorprendenti *giochi di parole* tipici del surrealismo». Malgrado i molti intralci alla libertà auspicata (i richiami involontari all'*io* presente, il retaggio culturale, l'ineludibilità del codice linguistico) egli ipotizza uno stato in cui il soggetto «incontra un filone lungo il quale scivola via con uno slancio continuo, una colata senza ostacoli nella vertigine della velocità». Non sempre ciò accade: lo spirito allora «percorre un sentiero spezzato, si arresta, la scrittura balbetta». Lo stato perfetto sarebbe «un blanc de la conscience pendant l'écriture». Allora la velocità sarebbe fluida e si iscriverebbe in una curva propria («tracce fulgurante et immediate») in assenza di elementi coscienti (*L'état d'un surréaliste*, «La R. S.», Décembre 1924, pp. 29-30).

Philippe Soupault si riferisce ad antesignani illustri, in particolare a R. Roussel i cui «aneddoti sono stati scritti con lo stesso sistema adottato da me e da A. Breton nei Campi Magnetici». Un altro esempio è quello di Pierre Souvestre e di Marcel Allain, autori di *Fantomas*, i quali scrivono circa venti volumi della loro opera dettando quattordici ore al giorno. Conclude: «Sfido chiunque a dettare quattordici ore al giorno e per parecchi giorni, senza obbedire a un automatismo assoluto» (*Observation*, «La R. S.», Juillet 1925, p. 8).

Tra i *textes surréalistes* dell'annata 1925, quelli che Paul Éluard presenta sembrano obbedire sia allo straniamento del sogno, sia al dettato automatico. Le due componenti si presentano spesso indistinte anche in molte poesie delle sue innumerevoli Raccolte. Del Gennaio: *Anguille de praline, pensée de vitrail, élévation des sentiments, il est dix heures*, un componimento ricco di scansioni "narrative" che introducono argomenti diversi. Il primo: contingenze esterne «sono le dieci» e interiori «Non riuscirò mai a separare i mandolini dalle pistole». Il secondo «Questa sera d'Agosto...» è anch'esso un sguardo introiettato su scenari pubblici: «Á la fête de Montmartre...». Altri argomenti, l'eroticismo, l'ironia, sono oggetto di osservazioni

(11) Il testo, assai raro da reperirsi, è stato ripubblicato dallo stesso autore in *Le Temps du surréel*,

Paris, Editions Galilée, 1977, pp. 425-437.

fantasiose. Éluard sembra abbandonarsi poeticamente a un pensiero involontario e sregolato, accostando o contrapponendo categorie inconciliabili, appartenenti a un suo fantastico reame in cui egli trascoglie dal suo “bestiario” personale, creature minuscole, creature minacciose, in un linguaggio argomentativo-metaforico: «*L'ironie est une chose, le scarabée rossignolet en est une autre. Je préfère l'épuisette à prendre les animaux féroces de nos déroutés les plus célèbres*»

Le sottolineature non sono di Éluard, ma forse sono utili per evidenziare come l'io cosciente si dilata, si disseta nell'affioramento di immagini elaborate, raffinatissime, la cui originalità non appare come un volere forzato, ma lieve, talvolta ironico, come ad esempio, quando raccomanda di far uso delle «sfumature incerte» o, con una accentuazione sentenziosa e distaccata, nella bene augurante chiosa di questo brano di prosa poetica:

Et que votre volonté soit faite, un certain nombre de fois, deux par exemple, pour que je puisse compter, m'endormir et me rejouir («La R.S.», Janvier, p. 6).

Nel numero di Ottobre si leggono due componimenti, divisi da un asterisco. Nel primo, *L'image d'homme, au dehors du souterrain, respandit*, si è ormai esaurita la forza dell'uomo, perita, estinta nella «morte dolce e tranquilla». Egli entra in folti boschi *dont la silencieuse solitude jette l'âme dans une mer dont les vagues sont des lustres et des miroirs*. Le tre riprese della stessa frase, «L'image d'homme...», molto frequenti nella poesia di Éluard, corrispondono ad altrettante scansioni del testo: l'uomo non si arrende, fa ruotare «cinque sciabole micidiali», proseguendo nel suo violento cammino; poi si rifugia nell'infanzia perduta, riscopre la cassa del tesoro con le sue «misere meraviglie»:

L'oeillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, [...] Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable.

Da ultimo, non può più contare neppure sul sogno: *L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale*.

Il secondo testo semiautomatico *L'absolue nécessité, l'absolu désir...* inizia con un passo di puro e impenetrabile automatismo. Segue una lunga sequenza di frasi enumerative *Le fleuve se détend...* scandita da virgole senza un solo punto, in cui si contrappongono e si unificano i sentimenti umani (disprezzo/ entusiasmo, diniego/ fiducia, odio/ amore) in una metafisica *reductio ad unum*, traguardo sublime nella sua apparente irrazionalità, al quale molti aspirano. Con un cambiamento di registro, tutto si sfalda nella consapevolezza del «percorso violento» dell'umanità. Su questa strada, l'uomo «rimarrà impigliato nei nastri della sua criniera, fatta di branchi di folla, di processioni, incendi, seminagioni, epopee, abiti dismessi», verrà trascinato in una liberatoria

cavalcade sanglante et plus douce au coeur de l'homme averti de la paix, que la couronne de ses rêves, insouciant des ruines du sommeil («La R.S.» Octobre, p. 4).

Grazie alla sua eccezionale intuizione della parola poetica, Paul Éluard evita gli slittamenti, le cadute di tono, gli arresti, ai quali è soggetto anche l'automatismo integrale. In particolare, il suo vissuto cruciale (nell'amore come nella malattia) è appena sfiorato nei poemi surrealisti in prosa come in poesia, che sono pur sempre

costellati da intarsi semiautomatici, da evanescenti visioni, da rutilanti sequenze di metafore atte ad eclissare o ad illuminare intensamente fatti e situazioni intuibili. E anche il mondo intorno a lui appare circonfuso da una bruma leggera che ne attenua i contorni.

Il testo semiautomatico di Max Morise *Sources de l'Oubanghi gonflement des péripaticiennes...* («La R. S.», Avril, pp. 18-19) si articola secondo due prospezioni diverse ma connesse l'una all'altra: la visione di un'umanità aberrante che, malgrado tutto, egli dice di «portare in cuore», e la denuncia di un assetto istituzionale che già si vorrebbe abbattere con la stessa violenza verbale di un Desnos, in *Description d'une révolte prochaine* (in questo stesso numero della «R. S.» alle pp. 25-26). È indubbiamente uno scritto “ragionato” e tuttavia vi ricorrono alcuni procedimenti stilistici attribuibili all'automatismo puro: la successione inarrestabile delle enumerazioni nel flusso continuo di una gravitazione universale che trascina la terra e i suoi abitanti, che denuncia la Storia con i suoi tiranni e le sue religioni¹². Gli accostamenti impensabili tra cose e fatti incompatibili: le metafore più spericolate (come spesso avviene nei *Racconti* di B. Péret) passano come meteore, sfrecciano come aeroliti:

les échalas où s'enlacent les haricots verts de mon aspiration.

Le lit de la Seine déborde du suc gastrique des faux prophètes. Le tonnerre a des bornes, les fromages sont accouplés aux biques, et les dessins de la providence ne sont plus de mise.

Infine, le distinzioni apparentemente assurde, ad esempio tra la guerra in Indocina e la superstizione:

Cette différence c'est le pouple aux yeux blues, c'est le zèbre du désert, c'est la figure succulente, c'est l'Indo-Chine tout entière [...] avec ses filles, ses collines, avec ses soubresauts, ses pâtisseries et ses limaçons; [...] c'est aussi le fond de mon palais et le seuil de mon oesophage, avec ses capitales, ses divinités de bois et de beurre frais, avec ses généraux à la poitrine fécale.

Il testo semiautomatico di Morise, uno scrittore decisamente orientato verso l'esterno (qui come nel suo testo nella «R. S.», Décembre 1924), presenta evidenti slivelli narrativi, ad esempio tra una prima sequenza “pensata” nella concitazione enumerativa, e una seconda più libera, più inventiva nei suoi accostamenti paradossali.

Il racconto di George Malkine è anche esso, come nel caso di Éluard, un tipico esempio di commistione tra il *récit de rêve*, e il testo automatico. Interessa particolarmente per la rappresentazione fisica, falsamente rassicurante, della morte e per certe manipolazioni del linguaggio, ricorrenti nei testi automatici. Sarebbe superfluo tornare a parlare di una delle ossessioni del surrealismo, la sua zona d'ombra e il suo *côté noir*: la tentazione del suicidio e la presenza dell'ineluttabile, espressa nel passo memorabile del *Manifesto* di Breton:

(12) M. Morise, G. Malkine, R. Desnos, R. Crevel, B. Péret, firmarono tutti i *Manifesti surrealisti* di opposizione politica dal 1925 al 1939.

Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète. Il gantera votre main, y ensevelissant l'M profond par qui commence le mot Mémoire¹³.

Malkine esorcizza la morte evocando l'incontro in una notte senza ore, quando la *poupée* si cala dall'alto su uno degli ultimi alberi. L'uomo si presenta all'appuntamento, un pò atterrito e un pò incredulo: «Non che avesse alcun appuntamento, ma». Cosciente della sua natura "avventizia" come Maria Stuarda aspetta la mannaia. Poi lo scenario muta e, nel cielo, quattro strani ammiragli si avvicinano ad una casa sul cui tetto c'è «l'altra, l'una». Nella seconda parte del testo è raffigurato un altro mondo simile al nostro, ma di proporzioni gigantesche. La morte è ora una portinaia. Sale le scale. L'uomo ha in mente un connubio impossibile: «L'amore è più forte di lei», gridò invano. Il racconto poetico di Malkine è molto animato da ambientazioni e presenze diverse, brani colloquiali, sentimenti tra il terrore e l'incredulità. Non manca il dilleggio come sfida alla morte.

Alcune figure retoriche frequenti nei testi automatici punteggiano il suo scritto fino dalla prima frase:

La paronomasia in «*Roi-paroi et desarrois obsèdent les pans-coupés*» e la metabole con l'aggiunta di un femminile graficamente modificato dal maschile e coniato per l'occasione: «*Après avoir cheminé sans chemin parmi les archanges et les arkhangelles [...], elle (la morte) demeure sur l'un des derniers arbres*». In un universo sconosciuto, ma famigliare nei sogni, grandeggia l'impossibile e la tentazione della rappresentazione colossale, col ricorso all'iperbole:

Le Maëstrom est entouré par une terrasse en beton armé, large de 13 mètres et haute de 1.500 mètres, de façon que les plus grandes vagues qui ne mesurent que 1.400 mètres ne la puissent atteindre («*La R. S.*», Juillet, pp. 9-11).

Sono comunque assenti in Malkine i flussi di scrittura automatica pura. Nondimeno il suo Racconto è molto rappresentativo delle concezioni che questi scrittori avevano del *texte surréaliste*.

Il brano di prosa poetica di Raymond Queneau («*La R. S.*», Octobre, pp. 3-4) è difficilmente definibile come testo automatico o anche semiautomatico. L'assunto chiaramente espresso è la prefigurazione di un cataclisma universale, in parte causato dagli uomini: la terra è squarciata, la terra è malata («*la peste au sourire d'argent entoure les fenêtres de cerceaux de platine*»), è sconvolta da fiumi di lava, da esplosioni vulcaniche, mentre nel cielo roteano meteore impazzite. Ma la vita non si estinguerà: celata nelle profondità degli abissi terraquei riaffiorerà in nuove forme.

Come di consuetudine, nelle opere di Queneau, al di là del rigore costruttivo, si individuano vari registri linguistici propri del surrealismo che egli non ha mai rinnegato, secondo quanto ha dichiarato nel 1965, poi nel 1968, pur essendosi distaccato dal movimento intorno al 1929.

In prosa come in poesia, il ricorso ad un universo immaginario, la tematica del sogno, l'attrazione per i giochi di parole, la distanziamento ironica, il grottesco, l'umor nero e perfino il pessimismo metafisico sono le costanti che più lo avvicinano al surrealismo. Le metafore, le sequenze metonimiche hanno un timbro inconfondibile, mentre una certa stridente comicità è tutta a lui particolare: i meteoriti vengono raccolti dalle donne per posarli sui loro pianoforti, «*les hommes tendent leur chapeau, les enfants crient et les chiens pissent contre les murs tachés de cervelle*». O anche,

(13) A. BRETON, *Manifeste*, ed cit. p. 334.

rivolgendosi al Tempo, «Ragno gigante», custode dei fossili nei suoi «scrigni di trina», l'uomo getta in faccia all'universo la sua sprezzante ingiunzione:

Donne-nous ces pierres comiques, ces rhomboèdres obscènes, ces résidus de vie, ces débris de vengeance et de sang, afin que nous en riions une dernière fois.

Come già accennato, nella «Révolution Surréaliste», non vi sarebbero testi automatici propriamente detti, ovvero rispondenti a ciò che Breton e Soupault avevano realizzato nei *Campi Magnetici*. La stessa opinione è espressa da Marguerite Bonnet, la quale cerca risposte negli scritti di Breton dal 1920 al 1933. Riferendosi a certe annotazioni di Breton, inedite fino al 1988, si sofferma su alcuni aspetti della scrittura automatica che favoriscono le associazioni mentali libere. Secondo Breton, l'automatismo, esaltazione della vita psichica, «livre l'or brut de la poésie», scrive l'illustre curatrice delle *Opere complete*¹⁴.

Ma il testo più rivelatore di Breton sembra essere *Le Message automatique* (1933) dove si legge, oltre alla sua provocazione di aver sempre contato «sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire», un'ammissione della complessità del problema. Breton dichiara che non ha mai codificato le modalità atte ad ottenere il dettato automatico e neppure in occasione dei *Campi magnetici* lo ha fatto, se non per sommi capi. Altre domande a lui rivolte sono rimaste sospese: «come assicurarsi l'omogeneità, come porre rimedio alla disparità delle parti costitutive di questo discorso (in cui – annota Breton – si ritrovano residui di molti discorsi), come individuare le interferenze, le lacune». Dopo i *Campi magnetici*, molti hanno abbandonato il testo automatico, altri si sono accontentati di una mezza misura «qui consiste à favoriser l'irruption du langage automatique au sein de développements plus ou moins conscients». Difficile quindi, anche per Breton, «di fronte al messaggio subliminale, che è patrimonio comune, individuare come si svolgono, come s'incardinano le immagini, le quali «présentent jusqu'à nouvel ordre un caractère éruptif»¹⁵.

Il malessere esistenziale è comune a tutti gli estensori di testi “surrealisti” nell'annata 1925 e anche negli anni successivi, per cause personali e collettive. Per alcuni, l'esperienza diretta della prima guerra e, per i più giovani, del servizio militare durante la guerra del Marocco. Non solo, ma anche le difficoltà incontrate nel loro reinserimento in una società la cui compagine politica appare poco mutata, anzi aggravata dalle colonizzazioni.

Altri motivi (personali) sono collegati a brucianti esperienze sentimentali, nel caso di Éluard e in un bel testo automatico di Aragon in cui è leggibile la crisi acutissima del suo rapporto con Nancy Cunard e la tentazione del suicidio, a Venezia («La R. S.», Décembre 1924).

Ma in genere, al di là di certi fattori contingenti facilmente individuabili, gli scritti surrealisti presentano un altro volto, volutamente occultato, sia per gli spunti narrativi fantasiosi (di fatto, alcuni di questi testi si configurano come *Racconti*), sia per le modalità espressive che – pur variate da autore a autore – sembrano uniformarsi a certe costanti comuni a molti: uno slancio iniziale (semiautomatico) sotto il segno della sequenza enumerativa concitata di tipologie umane molto differenziate, di eventi passati e presenti nel corso violento della storia (Éluard), di interventi personali altrettanto violentemente auspicati (Morise). In presenza di una “tematica”, raramente l'automatismo riesce a trovare il suo solco inarrestabile. E anche la tendenza

(14) M. BONNET, *Notice sui Campi magnetici*, in A. Breton, *O.C.*, cit., vol. I, pp. 1124-1125.

(15) A. BRETON, *Le Message automatique*, *O.C.*, cit., vol. II, pp. 381 e 389.

a descrivere una vicenda fantastica assume la forma di una narrazione di avvenimenti prefigurati nel terrore della morte, sia pure osservata con distacco (Malkine) o nell'estinzione della vita sul pianeta, osservata con furore (Queneau). Nei testi surrealisti finora considerati come tali, gli stati allucinatori ai quali può portare l'intensità del "dettato" sono appena riconoscibili, mentre la percezione del sensibile (in forme ellittiche, allusive), abbraccia immagini disparate, si avvale di confrontazioni sconcertanti. Ne risultano, da autore a autore, insiemi disomogenei difficilmente definibili come esempi di automatismo puro.

DORA BIENAIMÉ