

## Surrealismo e tradizione francese<sup>1</sup>

Fabio Vasarri

*Università di Cagliari*

---

### Abstract

Surrealism has always been characterised by a tendency towards internationalism, which could be interpreted also as a reaction against the anti-Germanic nationalism of French right-wing politics. On the other hand, it has also appealed to those aspects of the French tradition that came to be identified with a sense of rebellion. The present contribution aims at investigating the contrasting, and subtly differentiated stances that Surrealism has taken towards the French national literary (or, more generally, cultural) canon, through the analysis of some emblematic cases (Breton, Aragon, Desnos, and Queneau).

**Key words:** surrealism; canon; tradition; nation

---

### Riassunto

Il surrealismo è sempre stato caratterizzato da una vocazione internazionalista, leggibile anche come reazione al nazionalismo antigermanico della destra francese. D'altra parte, soprattutto negli anni dell'occupazione nazista, non sono mancate rivendicazioni della tradizione francese, identificata con lo spirito della rivolta. Questo contributo intende indagare le posizioni contrastanti e sfumate che il surrealismo ha assunto nei confronti del canone nazionale francese, letterario o, più ampiamente, culturale, attraverso l'analisi di alcuni casi esemplari (Breton, Aragon, Desnos e Queneau).

**Parole chiave:** surrealismo; canone; tradizione; nazione

---

Il canone letterario francese ha la peculiarità di fondarsi, in origine, unicamente sulla cultura contemporanea, scavalcando il passato nazionale per riallacciarsi direttamente ai modelli antichi, greci e latini. Il processo si differenzia molto dal caso italiano. Nel 1525, Pietro Bembo può rintracciare in un passato già lontano i modelli assoluti della scrittura in versi (Petrarca) e in prosa (Boccaccio). La sistemazione di Bembo consacra una tradizione che si svilupperà nei secoli seguenti con un andamento tutto sommato regolare e armonioso, anche in assenza di uno stato politico che delimiti e rappresenti la nazione. In Francia, la situazione può apparire addirittura inversa: stato antico e tempestivamente centralizzato, letteratura segnata da rotture drastiche. Sembra che, per poter stabilire una norma linguistico-letteraria, occorra necessariamente tagliare i ponti col passato.

A questo riguardo, i due principali legislatori del gusto letterario, Joachim Du Bellay e Nicolas Boileau, presentano punti di contatto. La *Défense et illustration de la langue*

<sup>1</sup> Il presente articolo è stato concepito come contributo al progetto "Lingua e letteratura nella formazione degli stati nazionali in Europa e nel Mediterraneo", promosso dall'ex Dipartimento di Linguistica e Stilistica dell'università di Cagliari.

*française* di Du Bellay (1549) sancisce la legittimità della nuova scuola poetica, la Pléiade, escludendo la produzione medievale, lontana ormai anche sul piano linguistico, e criticando i poeti contemporanei di diverso orientamento. Per dare dignità letteraria alla lingua francese, ancora troppo segnata dal retaggio medievale in un contesto culturale dominato dal Rinascimento italiano, il trattatista-poeta non esita a raccomandare di attingere dalle lingue più illustri, cioè, oltre a quelle classiche, l'italiano stesso. Si avvia così un lungo e faticoso processo di crescita e di emancipazione i cui esiti sono, come sappiamo, trionfali. Con il consolidamento della monarchia e l'avvento dell'assolutismo, si moltiplicano le tappe di una codificazione linguistico-culturale che si vuole, e finisce per essere, durevole: dalla fondazione dell'Académie française e dall'avvio del relativo dizionario della lingua, nel quarto decennio del Seicento fino, appunto, all'*Art poétique* di Boileau (1674). Anche quest'ultimo paga il tributo di prammatica ai classici antichi e liquida in pochi versi del suo trattato la letteratura medievale. Ma la produzione della Pléiade è a sua volta liquidata per la sua lingua troppo elaborata e artificiosa, senza tener conto del suo ruolo formativo nella costruzione del francese moderno. La "Renaissance" raggiunge i cosiddetti secoli bui in una zona d'ombra se non di oblio, mentre si edifica un solidissimo canone nazionale contemporaneo, rigidamente suddiviso per generi (Racine nella tragedia, Molière nella commedia, La Fontaine nella favola). L'effetto corroborante di questa precoce canonizzazione è tale da mettere in discussione il primato dei maestri antichi, innescando già alla fine del secolo la famosa "querelle"<sup>2</sup>.

La tenuta della normalizzazione linguistico-letteraria completata sotto il regno di Luigi XIV è forte nel Settecento e perfino nella prima metà dell'Ottocento, almeno fino a Hugo e Baudelaire. L'età dei Lumi alterna a indiscutibili innovazioni e sperimentazioni un sostanziale rispetto dei generi consacrati, mentre il romanticismo francese, politicamente perlopiù conservatore, presenta caratteri meno radicali rispetto ai movimenti originari dei paesi germanici.

Nella storiografia letteraria e nell'insegnamento, il canone o, per usare il sostantivo plurale tuttora preferito nell'area francofona, "les classiques", hanno inizio tradizionalmente con i maggiori autori del "grand siècle" di Luigi XIV, per proseguire con Voltaire e Rousseau e approdare a un romanticismo moderato (Chateaubriand, Lamartine, Musset o Balzac). È evidente che una tale selezione è restrittiva e comporta omissioni considerevoli non solo a valle, ma anche a monte. Ne rimangono esclusi i grandi inclassificabili, anteriori o posteriori a Boileau, come Rabelais, Montaigne o Diderot. E ne rimangono esclusi a maggior ragione i movimenti più scopertamente anticlassicisti, come il barocco, il romanticismo più audace, il realismo e le loro successive trasformazioni.

Il canone francese è dunque radicato in un gruppo di autori, espressione suprema di una stagione culturale, e in quel paese i classici formano un tutto, perché « un classico è un membro di una classe, l'anello di una tradizione ». La definizione è di Antoine Compagnon che, commentando la riflessione sviluppata da Sainte-Beuve a metà Ottocento, insiste sulla sinonimia di "classique(s)" e "tradition" riconducendola opportunamente all'assenza di un capostipite isolato, di uno Shakespeare o di un

<sup>2</sup> Cfr. l'antologia curata da Anne-Marie Lecoq e prefata da Marc Fumaroli, *La Querelle des anciens et des modernes*, Paris, Gallimard, «Folio classique», 2001.

Cervantes, che concentri in sé un'intera cultura nazionale<sup>3</sup>.

Dal canto suo, Giovanni Macchia ha segnalato a più riprese i rischi di una identificazione assoluta della cultura francese con il modello seicentesco, razionalista e prescrittivo. Il paradiso della ragione, per riprendere il titolo di un suo volume (1972), costituisce in realtà solo una faccia di un patrimonio segnato da spinte contrarie e antagonistiche, da stravaganze ardite e da discordie violente ma produttive.

Il Novecento ha visto un riassetto radicale del canone scolastico, che ha finito con l'accogliere non solo gli irregolari a cui accennavo, bensì anche i fondatori della modernità letteraria, da Baudelaire e Flaubert in giù. Ma l'esistenza di un fattore consistente di rottura e di innovazione in tutti i generi principali, poesia, narrativa e teatro, non sembra avere eliminato del tutto un'eredità classicista così forte. Nel 1969, in pieno clima contestatario, Roland Barthes denunciava un "classicocentrismo" ancora vivo e operante nell'insegnamento e nella cultura francesi, quasi un'identificazione della letteratura e della lingua con la monarchia: l'età di Francesco I, l'età di Luigi XIV, ecc. Un connubio tanto più paradossale in quanto determinato, nella sua forma più recente, dal nazionalismo formatosi nel secondo Ottocento in un assetto repubblicano (Terza Repubblica)<sup>4</sup>.

Il caso dell'avanguardia francese per eccellenza, il movimento surrealista, illustra bene le sfumature ambigue se non contraddittorie del rapporto con la tradizione nazionale. Il gruppo ha avuto un ruolo culturale incontestabile nella diffusione di un corpus eversivo oggi largamente accettato (da Sade a Rimbaud e Lautréamont) e non solo nazionale (narrativa gotica inglese, romanticismo tedesco). Questi i maestri e i modelli più apertamente rivendicati dai surrealisti, coerentemente con il proposito di contestazione della cultura tardopositivista del primo Novecento. Si trattava in primo luogo di respingere il revanscismo antigermanico dell'Action Française, che ammetteva solo la matrice grecoromana e cattolica della cultura nazionale, rifiutando l'impronta della Riforma protestante; ma anche di combattere qualsiasi tentazione intellettuale classicheggiante che invocasse un ritorno all'ordine e a una concezione tecnico-artigianale della creazione artistica<sup>5</sup>. Tuttavia, un esame attento dei numerosi documenti programmatici (liste, graduatorie, risposte a inchieste e interviste) può rivelare un orientamento più complesso nei riguardi dei classici.

Tutte le avanguardie di inizio Novecento mostrano un atteggiamento sprezzante verso l'eredità del passato. Ma i dada e i futuristi appaiono più coerenti a questo riguardo. I surrealisti predicano in un primo momento il rifiuto di qualsiasi modello, ma cominciano ben presto a edificare il loro panteon trasgressivo<sup>6</sup>. L'idea di un surrealismo atemporale

<sup>3</sup> «Un classique est un membre d'une classe, le maillon d'une tradition», Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 254.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Réflexions sur un manuel*, in Id., *Le Bruissement de la langue* (1984), Paris, Seuil, «Points», 1993, pp. 49-56; cfr. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, cit., pp. 257-260.

<sup>5</sup> Sul "retour à l'ordre" degli anni Venti e sulla reazione dei surrealisti si veda la ricostruzione della curatrice in André Breton, *Œuvres complètes* (d'ora in poi OC), éd. de Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988-2008, 4 voll., I, pp. 1279-1281; per un inquadramento generale si veda ad esempio la sezione dedicata da Gianfranco Rubino al dibattito critico del periodo, in Giovanni Macchia *et al.*, *La letteratura francese, V, Il Novecento*, Milano, Accademia, 1987, pp. 114-157.

<sup>6</sup> Per tutto quanto non specificato qui rinvio al mio articolo *I surrealisti e la ricerca degli antenati*, in *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, a cura di Giovanna Angeli, Firenze,

se non eterno attraversa la storia del movimento, implicando una tradizione virtualmente illimitata e segnando una netta distinzione rispetto ai movimenti coevi. Interrogato nel 1938 dall'intellettuale messicano Rafael Heliador Valle sulla civiltà Maya come possibile antecedente, André Breton risponde: « il surrealismo non è nato ieri, voglio dire, il giorno in cui l'ho definito. In questo si distingue dagli altri movimenti moderni : cubismo, futurismo, ecc. L'“automatismo psichico puro” sganciato dal controllo razionale che presiede al surrealismo è vecchio come il mondo [...] »<sup>7</sup>.

Già prima della nascita ufficiale del movimento (1924), si manifesta nei giovani avanguardisti una tendenza a esprimere le proprie preferenze culturali, seppure nei toni della provocazione e dello sberleffo. Nel marzo 1921, la rivista «Littérature» pubblica sotto il titolo *Liquidation* una sorta di pagella scolastica in cui i collaboratori valutano con voti aritmetici, oltre a se stessi, un gran numero (190) di classici antichi e moderni, ma anche di personaggi di attualità, scrittori recenti e personalità politiche. Questa la presentazione :

Non ci si aspettava più di trovare nomi celebri su LITTÉRATURE. Ma, volendo farla finita con tutta quella gloria, abbiamo ritenuto opportuno riunirci per assegnare a ognuno gli elogi che merita. A questo scopo abbiamo stilato la lista seguente e stabilito una scala che va da -25 a 20 (dove -25 esprime la massima avversione, e 0 l'indifferenza assoluta). Questo sistema scolastico, che ci sembra alquanto ridicolo, ha il vantaggio di presentare nel modo più semplice il nostro punto di vista. Teniamo, d'altra parte, a sottolineare che non proponiamo un nuovo ordine di valori, perché il nostro scopo non è classificare, ma declassare<sup>8</sup>.

Al termine del fascicolo, troviamo la graduatoria dei primi e degli ultimi classificati. Se non teniamo conto dei promotori stessi e dei viventi (Charlie Chaplin è in terza posizione), il vertice della classifica compone un olimpo decisamente anticononico : in ordine decrescente, Rimbaud, Isidore Ducasse *alias* Lautréamont, Sade, Swift e Laclos. Questi nomi resteranno dei punti di riferimento costanti per il futuro movimento. Nelle posizioni più basse sono invece relegati alcuni classici francesi come Voltaire, Lamartine, Musset e Zola e anche un'entità patriottica (il Milite Ignoto).

All'inizio degli anni Cinquanta, Breton commenterà questo gioco negli *Entretiens*, insistendo nuovamente sulle divergenze tra i surrealisti e i dada e ricordando che Tristan Tzara abusava del voto minimo (-25), abbassando notevolmente le medie complessive<sup>9</sup>. La rottura con i dada si consuma infatti poco dopo il gioco di *Liquidation*, nel febbraio

Alinea, 2009, pp. 103-129.

<sup>7</sup> «[L]e surréalisme ne date pas d'hier, je veux dire du jour où je l'ai systématisé. Il se distingue par là des autres mouvements modernes: cubisme, futurisme, etc. L'“automatisme psychique pur” excluant le contrôle de la raison qui préside au surréalisme est aussi vieux que le monde [...]», *Réponse à l'interview de H. Valle*, OC IV, p. 1185.

<sup>8</sup> «On ne s'attendait plus à trouver des noms célèbres dans LITTÉRATURE. Mais, voulant en finir avec toute cette gloire, nous avons cru bon de nous réunir pour décerner à chacun les éloges qu'il mérite. A cet effet nous avons dressé la liste suivante et établi une échelle allant de -25 à 20 (-25 exprimant la plus grande aversion, 0 l'indifférence absolue). Ce système scolaire, qui nous semble assez ridicule, a l'avantage de présenter le plus simplement notre point de vue. Nous tenons, d'autre part, à faire remarquer que nous ne proposons pas un nouvel ordre de valeurs, notre but étant, non de classer, mais de déclasser », «Littérature», 18, mars 1921, pp. 1-7 e 24 (p. 1); la collezione completa del periodico è disponibile in riproduzione anastatica (Paris, Jean-Michel Place, 1978) e consultabile alla pagina Internet [sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/index.htm](http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/index.htm).

<sup>9</sup> *Entretiens 1913-1952* (1952), V, OC III, pp. 467-468.

1922. Che Breton e compagni fossero meno intransigenti del gruppo di Tzara è confermato da un'altra inchiesta ("Quelques préférences"), pubblicata nella nuova serie dello stesso periodico l'anno seguente<sup>10</sup>.

Undici collaboratori indicano le loro predilezioni più svariate, dall'arte ai quartieri di Parigi, dagli animali alle parti del corpo. Una nota introduttiva segnala le differenze individuali che affiorano nelle risposte. Ma il dato più significativo nell'ottica di questa indagine è l'ambiguità di alcune scelte, che attingono da un patrimonio consacrato e largamente condiviso: il pittore preferito di Éluard è il classicista Poussin, quello di Breton è il neoclassico Ingres mentre, in poesia, Théodore Fraenkel vota Racine, cioè il vertice assoluto della gerarchia letteraria seicentesca. Con minori sorprese, la casella dell'epoca preferita mostra la presenza di un passato non specificamente nazionale, ma spesso riconducibile alla storia francese, di cui si isolano quelli che sono e resteranno i momenti più congeniali: per Breton, Philippe Soupault e Jacques Rigaut sembra essere l'Ottocento dei primi sussulti di innovazione estetica, per Éluard e Péret il Settecento rivoluzionario, mentre Roger Vitrac risale al Cinquecento e Fraenkel, nonostante il suo gusto poetico, addirittura ai Galli.

Un altro momento importante e misconosciuto della formazione di un canone surrealista alternativo a quello dominante è costituito da una composizione grafica contenuta in *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides* (Penalità dell'inferno ovvero le Nuove Ebridi, 1922) di Robert Desnos. Al termine di questo sconcertante testo onirico, l'autore situa un incidente navale in cui perdono la vita tutti i passeggeri. Segue la presentazione sulla pagina di una sorta di cimitero marino. I riquadri contengono le iscrizioni tombali dei passeggeri, composti dai futuri surrealisti, da alcuni personaggi del testo e da Dio, e una fossa comune in cui trovano posto figure ispiratrici del passato. Anche l'autore è compreso nella lista, ma è l'unico superstite, l'unico di cui si dica "qui giacerà" invece di "qui giace". In un'altra versione manoscritta, destinata alla pubblicazione, Desnos corregge questa discrepanza e si sottopone alla sorte generale<sup>11</sup>. Ma la seconda versione si distingue dalla prima anche per un riassetto delle "lapidi" (notiamo la scomparsa di Tzara) e per un ampliamento della fossa comune. Nella sua composizione più estesa, quest'ultima dà già indicazioni chiare sui modelli di riferimento del gruppo nascente: la rivoluzione francese e la discendenza poetica di Baudelaire. Inoltre, la disposizione grafica, formata da piccoli riquadri che fanno da cornice a un riquadro centrale più ampio, anticipa lo schema che sarà declinato negli analoghi ritratti di gruppo della «Révolution surréaliste» (primo e ultimo fascicolo) e anche nei giochi verbali di *Nomenclature* di Jacques-André Boiffard (quarto fascicolo)<sup>12</sup>.

L'aspetto funebre del gioco fantasioso di Desnos va collocato in una prospettiva di futura rigenerazione piuttosto che di sconfitta, e non smentisce il valore propositivo della selezione. Come osserva la curatrice del testo, Marie-Claire Dumas, il cimitero costituisce in realtà un panteon, in cui i giovani letterati coabitano con i loro maestri nell'annullamento di ogni distanza temporale.

<sup>10</sup> itérature», nouvelle série, 2, 1 avril 1922, pp. 1-4.

<sup>11</sup> Cfr. Robert Desnos, *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, «Quarto», 1999, pp. 42-43, 106-107 e 116-119; il testo, pubblicato parzialmente su «Littérature» nel settembre 1922, uscì postumo nel 1978.

<sup>12</sup> Si veda il reprint «La Révolution surréaliste» (1924-1929), Paris, Jean-Michel Place, 1975 e il sito [melusine.univ-paris3.franc](http://melusine.univ-paris3.franc).

Un'ulteriore conferma del retroterra culturale dell'avanguardia francese è fornito da un episodio dello stesso anno. Allo scopo di aggiornare e ampliare la propria collezione letteraria, il bibliofilo Jacques Doucet ingaggia Breton e Louis Aragon. La lunga lettera che i due inviano al committente nel febbraio 1922, esponendogli i loro consigli, è il documento principale della vicenda. Aragon dirà più tardi di essersi ispirato a *Poésies* di Isidore Ducasse, inserendo tutti i letterati menzionati e perlopiù criticati in quel testo<sup>13</sup>. Ma, di fatto, i due giovani autori non si limitano a emulare l'enigmatico modello, bensì aggiungono riferimenti posteriori alla morte di Ducasse (1870) e soprattutto estendono il campo alla politica, alla filosofia e alla linguistica. Riguardo a quest'ultima disciplina, è interessante trovare qui la menzione di due prodotti della nascente scienza francese, *La vie des mots étudiés dans leurs significations* (La vita delle parole studiate nei loro significati, 1887) di Arsène Darmesterer e *l'Essai de sémantique* (Saggio di semantica, 1897) di Michel Bréal<sup>14</sup>. Il secondo saggio, in particolare, avanzava l'idea presaussuriana della parola come segno, ripresa a sua volta dagli "idéologues" del primo Ottocento. Su questo punto Bréal influenzava, in ambito avanguardista, la riflessione di Jean Paulhan, esposta in un contributo dal sottotitolo programmatico: *Jacob Cow ou si les mots sont des signes* (Jacob Cow ovvero se le parole sono segni, 1921). In seguito, l'interesse per la linguistica in quanto scienza sarà sporadico, il che rende tanto più preziosa questa testimonianza. Il surrealismo tenderà nel suo complesso a coltivare una concezione quasi magico-religiosa del linguaggio, oppure a teorizzare la valenza poetica del "calembour", del gioco verbale, come nel famoso intervento di Breton, *Les mots sans rides* (Le parole senza rughe, 1922).

Ma la lettera a Doucet dimostra soprattutto il radicamento nella tradizione dei futuri animatori del movimento surrealista. Una tradizione ben distinta dal canone scolastico-accademico dell'epoca, personalizzata e risolutamente adattata ai nuovi tempi, ma pur sempre una tradizione. Da un lato, il patrocinio di Ducasse ribadisce una filiazione che sarà rivendicata costantemente nella storia del gruppo. Dall'altro, si afferma apertamente una concezione della cultura come concatenazione di influenze determinanti, ammettendo quindi l'eredità del passato. Ad esempio, Aragon e Breton dichiarano che è impossibile comprendere Freud o Einstein senza conoscere Kant, oppure, in campo letterario, comprendere la vena erotico-avventurosa di Apollinaire senza Restif de la Bretonne e Eugène Sue. In definitiva, quella che doveva essere in partenza l'emulazione della controversa biblioteca ideale di Ducasse si risolve in un omaggio non solo a quest'ultimo, ma all'idea stessa della continuità e dell'eredità culturali; idea che in seguito si sarebbe ulteriormente rafforzata con l'adozione di una concezione dialettica della storia culturale, secondo l'insegnamento della triade Hegel-Marx-Lenin.

Ci troviamo però ancora nella fase preparatoria del movimento. Negli anni 1924-29, quelli del surrealismo spavaldo e provocatorio, si manifesta spesso la spinta contraria, negativa se non distruttiva nei confronti del passato. Ad esempio, nel riprendere e variare la suggestione di Desnos, i ritratti di gruppo della "Révolution surréaliste" introducono una differenza fondamentale, accentuando la valenza autocelebrativa ed escludendo di fatto i maestri. Al posto della fossa comune, troviamo al centro delle composizioni una

<sup>13</sup> Si veda il testo della lettera e la presentazione di Marguerite Bonnet (OC I, pp. 631-636 e 1486-1489) e *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.

<sup>14</sup> Per un inquadramento di questi saggi si veda l'antologia curata da Daniel Bergounioux, *Aux origines de la linguistique française*, Paris, Pocket, 1994.

foto dell'assassina anarchica Germaine Berton (primo fascicolo) e dipinti di André Masson (quarto fascicolo) e di René Magritte (ultimo fascicolo), cioè ulteriori elementi di contemporaneità.

La tendenza dei surrealisti ad esibirsi collettivamente prosegue negli anni Trenta, che corrispondono come è noto ad un nuovo assetto del movimento, più esclusivo e più implicato politicamente. I fotomontaggi di Max Ernst (*Loplop présente les membres du groupe surréaliste*, 1931) e di Man Ray (*Carrefour, ou l'échiquier surréaliste*, Crocevia, ovvero la scacchiera surrealista, 1934) variano ulteriormente la tecnica, radicalizzandola con l'eliminazione del riquadro centrale.

La prima produzione di Aragon è l'espressione più drastica dell'opposizione al canone tradizionale. In un passo della prefazione al *Libertinage* (1924), l'autore accusa le scuole francesi di perpetuare il culto di tutto ciò che di più spregevole si è prodotto nella storia dell'umanità: Orazio, Virgilio, Montaigne, Descartes, Spinoza, Tennyson, Schiller, Voltaire, Napoleone, Balzac, Flaubert, ecc. Non mancano invettive a contemporanei come Proust o Cocteau<sup>15</sup>. Poco dopo, una sezione dello stesso scritto ha un titolo-manifesto: «À bas le clair génie français », abbasso il chiaro genio francese, dove l'aggettivo "clair" rimanda al sostantivo "clarté", alle idee cartesiane chiare e distinte e a un caposaldo del classicismo seicentesco. Non a caso, il testo contiene allusioni demolitrici a Pascal e a Boileau. Qui, il momento negativo prevale nettamente su quello propositivo, finendo con l'investire esempi estranei al classicismo (Montaigne o Flaubert). Tuttavia, si affaccia anche nell'intransigente Aragon il riferimento alla Rivoluzione del 1789, mito culturale della sinistra francese e modello, lo si voglia o meno, squisitamente nazionale.

Se ne può concludere che è sempre possibile attenuare e sfumare l'aspetto distruttivo dei proclami surrealisti, almeno per quanto riguarda il punto in questione. Per ogni Boileau o La Fontaine da ricoprire di vituperio, ci sono dei Robespierre o dei Saint-Just da incensare. Se la valutazione negativa del secolo d'oro del Roi-Soleil rischia pericolosamente di estendersi all'intero patrimonio culturale, almeno nella fase più radicale del surrealismo, la considerazione del peso del pensiero illuminista e soprattutto della sua ricaduta rivoluzionaria reinserisce un forte fattore identitario e facilita un'adesione, come apparirà in maniera più chiara nei decenni seguenti. Intanto, la ricerca genealogica prosegue con uno dei suoi episodi più conosciuti.

Si tratta della lista dei precursori contenuta nel *Manifeste du surréalisme* (1924), composta da venti scrittori. Da sottolineare il carattere restrittivo delle scelte: ogni autore è ammesso solo per un aspetto particolare, che lo rende congeniale al movimento. Ne fanno parte anche alcuni classici consacrati dall'insegnamento, come Chateaubriand, Constant e Hugo (i primi due sono surrealisti rispettivamente nell'esotismo e in politica; Hugo lo è «quando non è stupido»). Aragon, alludendo al fenomeno alla fine del 1929, adotterà un'argomentazione ambigua: « Si è rimproverato ai surrealisti di cercarsi degli antenati [...]. Ci limiteremo ad osservare [...] che fra tutti questi presunti antenati, non ce n'è uno che non possa essere definito modernista»<sup>16</sup>. In effetti, in questa prima fase,

<sup>15</sup> «Dans les écoles de l'État [...] on enseigne le respect et le culte de tout ce qui s'est fabriqué de plus bas et plus inhumain», Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, éd. de Daniel Bounoux et Philippe Forest, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», I, 1997, p. 277.

<sup>16</sup> «On a reproché aux surréalistes de se chercher des ancêtres [...]. On se contentera de remarquer [...] que de tous ces prétendus ancêtres, il n'en est pas un auquel le nom de moderniste ne puisse être appliqué »

gli antenati sono assunti solo in quanto moderni, sganciati dalla loro epoca e proiettati sul presente. La distanza temporale e la dimensione storica tendono ad essere annullate.

Ma la migliore difesa delle inclusioni più sorprendenti è la restrizione («surréaliste dans...»), che resta valida anche per le indicazioni canonizzanti posteriori e che garantisce la coerenza delle predilezioni manifestate. Rievocando negli *Entretiens* quella stagione, Breton assume proprio la lista del 1924 a dimostrazione del carattere propositivo del movimento :

Lo ricordo solo per provare che il surrealismo non ha fatto mistero di ciò che poteva nutrire le sue radici.

E anche per dimostrare che la sua estrema irriverenza verso tutti coloro la cui reputazione gli pareva odiosamente gonfiata o usurpata ebbe sempre come contropartita l'esaltazione appassionata di opere e di comportamenti umani che di fatto non avevano perlopiù una consacrazione ufficiale<sup>17</sup>.

L'aspetto più vistoso della polemica culturale, cioè le invettive contro gli avversari, sfociate in scontri anche fisici, poteva quindi occultare un versante costruttivo, di continuità. Ma, coerentemente, l'argomentazione di Breton riguarda soprattutto gli antenati più contestatari e all'epoca screditati, i più bisognosi di appoggio e di diffusione. Non a caso, nell'arco di un decennio la lista del *Manifeste* subisce due aggiustamenti successivi. Dapprima è ampliata in una direzione più rigorosamente trasgressiva, nell'articolo *Surrealism yesterday, to-day, to-morrow* (Il surrealismo ieri, oggi, domani), uscito sulla rivista anglofona parigina «This Quarter» nel settembre 1932. Poco dopo, in *Qu'est-ce que le surréalisme?* (Che cos'è il surrealismo?, 1934), Breton procede a quella che egli stesso definisce un'"epurazione", combinando l'elenco del 1924 e il suo supplemento del 1932 per ottenere una nuova versione, notevolmente ridotta. A sparire sono, tra gli altri, Chateaubriand e gli altri classici menzionati sopra, nel periodo della massima adesione al marxismo e della dissociazione dalla cultura borghese, sebbene i rapporti col Partito Comunista Francese e con l'Unione Sovietica si spezzino rapidamente.

Pertanto, i superstiti di quella che intende essere la lista definitiva sono tutti, seppure in misura diversa, estranei al canone ufficiale. Ma è da notare anche l'apertura progressiva alle altre letterature. Dalle due indicazioni isolate del *Manifeste* (Swift e Poe) si arriva, nel 1934, a sei, vale a dire un terzo del totale (Eraclito, Raimondo Lullo, Swift, Matthew Gregory Lewis, Achim von Arnim e Lewis Carroll).

Allo scoppio della seconda guerra mondiale, la pubblicazione dell'*Anthologie de l'humour noir* segna un punto d'arrivo nel processo di formazione di un canone surrealista alternativo a quello ufficiale. Rispetto alle appropriazioni degli anni Venti, i precursori sono adesso reintrodotti nella storia e godono di una maggiore

(*ibid.*, p. 62), Louis Aragon, *Introduction à 1930*, « La Révolution surréaliste », 12, 15 décembre 1929, pp. 57-64 (p. 62).

<sup>17</sup> «Je le rappelle seulement pour bien établir que le surréalisme n'a pas fait mystère de ce qui pouvait nourrir ses racines. / Et, aussi, pour montrer que son extrême irrévérence à l'égard de tous ceux dont il tenait la réputation pour odieusement surfaite ou usurpée eut toujours pour contrepartie l'exaltation passionnée d'œuvres et d'attitudes humaines auxquelles il est vrai que manquait le plus souvent la consécration officielle», *Entretiens*, VII, OC III, pp. 485-486.



contestualizzazione. L'ampia selezione degli umoristi neri si estende dal Settecento di Swift alla contemporaneità, superando i confini nazionali per coinvolgere altre culture. Di nuovo, non sono previste concessioni ai classici consacrati. Il movimento conferma la vocazione internazionalista che lo ha caratterizzato fin dai suoi esordi, leggibile come reazione al nazionalismo antigermanico della destra francese, oltre che al positivismo razionalista della sua cultura. Una formulazione chiara e perentoria di questa posizione si trova nel discorso scritto per il Congresso internazionale degli scrittori in difesa della cultura svoltosi a Parigi nel 1935 :

Noi, surrealisti, non amiamo la nostra patria. In qualità di scrittori o di artisti, abbiamo detto che non era assolutamente nostra intenzione rifiutare l'eredità culturale dei secoli. È increpabile che oggi siamo costretti a ricordare che per noi si tratta di un'eredità *universale* che non ci rende meno tributari del pensiero tedesco che di qualunque altro [...] Restiamo fermamente contrari a qualsiasi rivendicazione da parte di un francese del solo patrimonio culturale della Francia, a qualsiasi esaltazione in Francia del sentimento francese<sup>18</sup>.

Il movimento, nelle parole del suo capofila, appare quindi estraneo all'idea stessa di lingua e letteratura come fondamenti di un'identità nazionale. Ma è evidente che la virulenza del tono e la drasticità dell'argomentazione costituiscono altrettante reazioni al nazionalismo esasperato degli avversari. Non a caso, gli anni della guerra e dell'occupazione nazista della Francia portano a un mutamento progressivo di questa posizione. Breton è in esilio negli Stati Uniti. La drammaticità degli eventi lo induce ad adottare per la prima volta, nella sua riflessione, un punto di vista nazionale, e a considerare in una nuova prospettiva un patrimonio sul quale incombe una minaccia reale di annientamento. Significativamente, i sintagmi "génie français", "esprit français" o "vraie, grande tradition française" si affacciano nei suoi scritti del periodo. Questi dati non possono che suscitare sorpresa e anche perplessità, se confrontati con le posizioni assunte in un passato anche recentissimo. È una ritrattazione, un tradimento di principi-guida suscettibile di annullare i presupposti stessi del movimento? Il surrealismo sta perdendo i suoi tratti costitutivi e, riallacciandosi alla tradizione, sta ripiegando su posizioni conservatrici?

L'esame dei diversi pronunciamenti di Breton permette una risposta sufficientemente chiara, anche se resta necessario sfumare il quadro. Nel 1941, in un testo di destinazione incerta, Breton risponde a un'inchiesta sulle responsabilità indirette degli artisti e del mondo della cultura relativamente all'occupazione nazista. La risposta nega in tono indignato che si possa parlare di simili responsabilità, ed evoca «il genio francese, quello di Rousseau, di Saint-Just, di Hugo, di Delacroix, di Courbet, di Baudelaire, di Rimbaud, di Seurat »<sup>19</sup>. Un canone moderno, nato dalla Rivoluzione e segnato da una progressiva

<sup>18</sup> «Nous, surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie. En notre qualité d'écrivains ou d'artistes, nous avons dit que nous n'entendions aucunement rejeter le legs culturel des siècles. Il est fâcheux qu'aujourd'hui nous soyons obligés de rappeler qu'il s'agit pour nous d'un legs *universel* qui ne nous rend pas moins tributaires de la pensée allemande que de toute autre [...] Nous demeurons fermement opposés à toute revendication par un Français du seul patrimoine culturel de la France, à toute exaltation en France du sentiment français» (OC II, p. 455).

<sup>19</sup> «[L]e génie français, celui de Rousseau, de Saint-Just, de Hugo, de Delacroix, de Courbet, de

compenetrazione di cultura e politica, di innovazioni letterarie e pittoriche e di contestazione sociale. O almeno, questa doveva essere all'epoca la visione di Breton nell'allineare nomi in realtà ben distinti. Il comune denominatore era espresso con un termine di connotazione romantica, "génie", che alludeva nel caso specifico a una facoltà di ribellione intrepida e compromettente, pagata con l'emarginazione e l'incomprensione del pubblico. Visione alquanto soggettiva, perché i poeti e i pittori citati non presentano certo le stesse caratteristiche.

L'accento, nello stesso testo, all'eredità culturale conferma il radicamento di Breton se non del suo gruppo in una continuità temporale segnata dalla dialettica:

Il surrealismo non ha aspettato oggi per precisare la sua posizione riguardo all'eredità culturale: non solo ha avuto cura di giustificarsi in quanto esito ineluttabile dell'arte di ieri, ma inoltre non ha mai smesso, nei vent'anni che ha alle spalle in Francia, di esprimere il suo dissenso nei confronti dei poteri costituiti<sup>20</sup>.

Poco prima dello scoppio del conflitto, una posizione analoga era stata formulata nel già ricordato discorso per il congresso del 1935, nel quale un'intera giornata era stata dedicata alla discussione sul "legs culturel", sul lascito o eredità culturale del passato<sup>21</sup>. Passando dalla teorizzazione all'applicazione, Breton ha ammesso più volte il debito del suo movimento verso il « magnifico e opprimente » retaggio del passato, e in particolare verso i suoi antecedenti più vicini e congeniali. Un altro ossimoro (« libre dépendance»), adoperato in una conferenza tenuta ad Haiti nel 1946, definisce nel modo forse più efficace il complesso atteggiamento dei surrealisti verso il romanticismo, cioè una non scontata «libera dipendenza», che concilia il fattore autonomo con il riconoscimento esplicito di influenze imprescindibili. Ma la filiazione resta indiscutibile: «l'eredità romantica e simbolica [*scil.* simbolista] è stata accettata consapevolmente dal surrealismo»<sup>22</sup>.

D'altra parte, al riconoscimento di una dipendenza, libera o meno, si accompagna costantemente il rifiuto della cultura ufficiale e dei valori dominanti. Questo orientamento è testimoniato con forza ancora maggiore dalle pagine di *Arcane 17*, "poème en prose" infiammato scritto nel 1944 e pubblicato l'anno seguente. Vi si

Baudelaire, de Rimbaud, de Seurat», *Réponse à une enquête de Pierre Mabille*, OC III, pp. 175-176; cfr. l'introduzione di Catherine Maubon al volume da lei curato, *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 7-22 (p. 17).

<sup>20</sup> «Le surréalisme n'a pas attendu ce jour pour préciser sa position à l'égard du legs culturel: non seulement il a pris soin de se justifier comme aboutissement inéluctable de l'art d'hier mais encore il n'a cessé, dans les vingt années qu'il a derrière lui en France, de marquer sa dissidence par rapport aux pouvoirs établis», OC III, p. 176.

<sup>21</sup> Cfr. i saggi raccolti da Sandra Teroni, *Per la difesa della cultura: scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, Carocci, 2002 (in particolare Sandro Maxia, *Che fare di Westminster? La questione dell'eredità culturale*, pp. 155-176) e l'edizione dei materiali del congresso curata dalla stessa con Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Éditions universitaires de Dijon, 2005.

<sup>22</sup> Si veda l'intervista di Yves Pérés, pubblicata in appendice agli *Entretiens*: «le legs romantique et symbolique a bien été assumé par le surréalisme», OC III, p. 647 e, per la citazione dalla conferenza haitiana, p. 220. Per le qualifiche di "magnifique" e "accablant" riservate al "legs culturel" si veda *Position politique du surréalisme* (1935), OC II, pp. 443-444.

celebra lo “spirito francese” libertario e progressista. Come si è visto, la rivoluzione era un riferimento (di fatto, l’unico superstite) anche nella prima produzione di Aragon, la più intransigente. Nel 1924, Aragon sosteneva a gran voce che occorreva farsi avvocati del diavolo e difendere lo «spirito della Rivoluzione francese», ovunque minacciato<sup>23</sup>. Negli anni di guerra, l’argomentazione di Breton è più posata ma anche più estesa e articolata.

Una breve sezione di *Arcane 17* è intesa a chiarire «i sentimenti che io e i miei amici nutriamo per tutto ciò che è francese». L’autore regola di nuovo i conti con la cultura dominante del suo tempo, precisando che l’insofferenza verso una cultura così boriosamente soddisfatta di sé e piattamente razionalista ha iniziato a manifestarsi già nel secolo precedente, con Baudelaire, Rimbaud o Huysmans. Del resto, la stessa prospettiva nazionale è discutibile, data «la ripugnanza che l’arte proverà sempre nel situarsi in un ambito nazionale, lei che necessita di scambi costanti sul piano più vasto». Ma a questa argomentazione demolitrice si contrappone una parte costruttiva:

Esiste, dico, nella vera, nella grande tradizione francese, uno spirito che non abbiamo mai smesso di rivendicare, di fare nostro : è quello che soffia nei quaderni degli Stati generali o che anima i decreti del 1793, quello che, con interesse disuguale da un problema all’altro, ispira sia il movimento di Port-Royal sia l’*Encyclopédie*, che suscita Benjamin Constant et Stendhal così come, nel secolo scorso, imprime il suo segno caratteristico sul movimento operaio<sup>24</sup>.

Il tratto comune di questa grande tradizione è la rivolta coraggiosa e intransigente, tratto che permette di inglobare il riferimento a Port-Royal. I giansenisti sono infatti inclusi nel canone surrealista in virtù della loro inflessibile ribellione alla corruzione gesuitica<sup>25</sup>. Questa è la tradizione da opporre a quella dominante in Francia, fondata su un classicismo moderato rivisto in un’ottica positivista. Ma, per la prima volta sotto la penna di Breton, la tradizione alternativa risale a prima dei Lumi.

Che un simile proclama si prestasse a equivoci, è dimostrato dal primo dei poscritti inseriti nella seconda edizione di *Arcane 17* (1947), nel quale Breton ritratta in parte le frasi in questione per difendersi da qualsiasi sospetto di nazionalismo. Ma il testo conteneva già un antidoto alla difesa appassionata della cultura nazionale. Come sappiamo, l’avversione al canone ufficiale è motivata anche dalla componente patriottica, profondamente invisiva ai surrealisti.

<sup>23</sup> «L’ esprit de la Révolution française, voilà ce qu’on poursuit aujourd’hui, ce qu’on traque partout.[...]/ Ainsi nous défendons la cause du Diable», L. Aragon, *Le Libertinage*, in *Œuvres romanesques complètes*, I, cit., p. 276.

<sup>24</sup> «[L]es sentiments que mes amis et moi nourrissons à l’égard de ce qui est français » ; « [...] la répugnance que l’art éprouvera toujours à se situer dans le cadre national, lui qui nécessite de constants échanges sur le plan le plus vaste»; «Il est, dis-je, dans la vraie, dans la grande tradition française, un esprit que nous n’avons jamais cessé de revendiquer, de faire nôtre : c’est celui qui passe dans les cahiers des États généraux ou qui anime les décrets de 93, celui qui, à travers les fluctuations d’intérêt d’un problème à l’autre, inspire aussi bien le mouvement de Port-Royal que l’*Encyclopédie*, qui suscite Benjamin Constant et Stendhal tout comme, au long du dernier siècle, il imprime sa marque caractéristique au mouvement ouvrier» (*Arcane 17*, in OC III, pp. 74-76).

<sup>25</sup> Prove di questa valutazione si trovano già nella poesia *Pleine marge* (1940), OC II, p. 1182 e in *Le Surréalisme et la peinture* (ed. definitiva 1965), IV, “Du poème-objet” (1942), OC IV, p. 694.

E in effetti, l'orizzonte internazionale trova modo di manifestarsi anche in *Arcane 17*. All'inizio del testo, una sorta di canone occidentale personalizzato controbilancia l'esaltazione dello spirito francese. Si tratta di una scelta molto ampia, basata su una periodizzazione plurisecolare e su un'estensione europea: il Quattrocento veneziano e senese, il Cinquecento elisabettiano, il secondo Settecento francese, il primo Ottocento tedesco e il primo Novecento russo. Un «filo sottile e indistruttibile»<sup>26</sup> lega queste porzioni temporali non prive di soluzioni di continuità e sparse nel vecchio continente.

Il campo semantico della tradizione torna, con una variazione rispetto alla metafora del filo e uno slittamento di registro dalla prosa poetica visionaria a un'esposizione più didascalica, nella sesta delle otto conferenze tenute a Haiti nel 1945-46. L'intervento è dedicato in particolare a Nerval e a Baudelaire, ma il conferenziere esordisce affermando l'eredità imprescindibile della Bibbia e dell'*Iliade*, che si esercita anche al di là delle proprie convinzioni o della propria consapevolezza: «Queste sono, almeno per il cosiddetto ingegno occidentale, radici essenziali, legami che, bisogna pur ammetterlo, si rivelano a tutt'oggi non recisi»<sup>27</sup>. Neppure questo filo, dunque, si può spezzare. L'omaggio al canone occidentale stupisce da parte di Breton. Un'affermazione del genere sarebbe stata pressoché inconcepibile dieci anni prima.

Tuttavia, il richiamo a Omero e alla Bibbia funge da introduzione un po' convenzionale al vero argomento del discorso, cioè la difesa e illustrazione di quella «linea adamantina» della poesia francese che collega Hugo a Apollinaire. Secondo il conferenziere, questo patrimonio letterario, contrassegnato dal rinnovamento delle forme espressive, offre l'antitesi perfetta della Francia soggiogata dai nazisti e rappresenta un valore prioritario da salvaguardare. In quelle raccolte poetiche si custodisce e si tramanda il più autentico spirito del paese, e della civiltà che si esprime nella lingua nazionale. Quei libri sono insomma i ricettacoli dell'anima di un paese quale essa si mantiene in perpetua gestazione, in perpetuo divenire in una lingua, e questa lingua è comune a voi haitiani, a noi francesi»<sup>28</sup>. A dispetto dell'internazionalismo conclamato, riaffiora qui l'istanza nazionale; istanza di cui si afferma il carattere dinamico, ma anche, insolitamente, il fondamento linguistico. Tralasciando perdipiù, nella foga del discorso, che la comunanza linguistica in oggetto deriva in origine da una colonizzazione. È vero però che il caso haitiano può rientrare facilmente nella mitologia rivoluzionaria surrealista, trattandosi del primo stato indipendente al mondo che sia sorto dall'abolizione della schiavitù (1804).

L'insieme delle conferenze haitiane contiene altre preziose indicazioni, non solo sulla preistoria del movimento surrealista, ma sul panteon di Breton. La prima conferenza, ad esempio, dopo aver ribadito che il surrealismo non può assolutamente essere concepito come «un fenomeno di generazione spontanea»<sup>29</sup>, dichiara che esso affonda le sue radici in due direzioni diverse: una remota, filosofica e mistica, che collega tra loro i frammenti

<sup>26</sup> «[U]n fil subtil impossible à rompre» (*Arcane 17*, in OC III, p. 41).

<sup>27</sup> «Ce sont là, au moins pour l'esprit dit occidental, des racines maîtresses, des attaches qui, il faut bien se l'avouer, s'avèrent aujourd'hui non rompues», OC III, p. 295 (corsivi dell'autore); per il testo integrale delle conferenze di Haiti, *ibid.*, pp. 150-167 e 212-342.

<sup>28</sup> «[...] ligne diamantine»; «[...] les réceptacles de l'âme d'un pays telle qu'elle se maintient en perpétuelle gestation, en perpétuel devenir dans une langue et cette langue, à vous Haïtiens, à nous Français, nous est commune» (OC III, pp. 297-298).

<sup>29</sup> «[U]n phénomène de génération spontanée», *ibidem*, p. 154.

di Eraclito, pensatore dell'eterno divenire e padre della dialettica, il Popol Vuh, testo sacro della civiltà maya e l'Apocalisse di san Giovanni; l'altra più recente, fondata sul laicismo progressista, dai Lumi alla Rivoluzione e al socialismo.

Come si vede, le configurazioni genealogiche si moltiplicano senza tuttavia smentire i principi guida dell'antirazionalismo e della rivolta. Anche la seconda conferenza insiste sul fattore politico, fondandovi una critica dell'insegnamento francese e dei manuali di storia letteraria e auspicando una loro trasformazione di indirizzo marxista. Il bersaglio principale dell'argomentazione è ancora una volta il Seicento classicista, il "grand siècle" del Re Sole, nella sua qualità di valore collettivo intoccabile, oggetto di tabù e baluardo del più bieco nazionalismo. Ma vale la pena di seguire nelle sue articolazioni questo attacco non del tutto distruttivo. Breton si dichiara insensibile a Corneille e a Molière e riduce al minimo lo spessore di Boileau e di La Fontaine. Del periodo in questione, solo «il linguaggio puro» e «gli alti accenti umani» di Racine e il genio di Pascal, entrambi, non a caso, legati al giansenismo, gli sembrano degni di nota. Il punto è, sostiene il conferenziere, che il prestigio assoluto che la cultura di destra attribuisce a quelle produzioni poggia su ragioni extraletterarie, sull'assolutismo monarchico che ha imposto la sottomissione al potere in tutti gli ambiti della vita nazionale, comprese le arti. Dalle pastoie politiche discendono le regole e i divieti che imprigionano l'espressione creativa. Ma la dissociazione dalla visione storico-letteraria dominante, fondata in realtà sulla produzione di appena due decenni (1660-1680)<sup>30</sup>, non comporta un rifiuto in blocco del patrimonio nazionale, bensì una ricerca di fonti congeniali a monte e a valle, nella cui continuità, per quanto problematica, sia possibile situare le proprie concezioni e il proprio lavoro. Si disegna così un assetto alternativo :

È inevitabile che oggi noi attingiamo ben altre forze dal Quattrocento e dal Cinquecento francesi di Villon e di Maurice Scève, a patto di rinforzarli col Cinquecento inglese di Shakespeare e degli elisabettiani, dal Settecento francese di Rousseau, degli enciclopedisti e dei grandi uomini della Convenzione, a patto di rinforzarlo col Settecento tedesco di Kant e di Goethe<sup>31</sup>.

Il tardo Medioevo e, di nuovo, l'illuminismo contengono dunque i valori da recuperare e da opporre a un Seicento classicista monopolizzato dall'estrema destra politica. L'estraneità o l'avversione all'assolutismo monarchico e al conseguente conformismo culturale accomuna sommariamente esperienze divaricate nel tempo e di fatto ben distinte. Ma i riferimenti inglesi e tedeschi spostano immediatamente l'oggetto del discorso al di là dei confini dell'area francofona.

La critica al monopolio scolastico della letteratura che inibisce il necessario ampliamento di orizzonti si ripresenta nella quarta conferenza, nella quale Breton sostiene che, ad esempio, l'insegnamento deforma il vero romanticismo costringendolo

<sup>30</sup> Come ricorda Giovanni Macchia introducendo il Seicento francese in Id., *La letteratura francese, II, Dal Rinascimento al Classicismo*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970.

<sup>31</sup> «[L]a pureté de langage [...] les hauts accents humains»; «Rien ne peut faire que nous ne puisions aujourd'hui de tout autres forces dans les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> français de Villon et de Maurice Scève, à condition de les étayer du XVI<sup>e</sup> anglais de Shakespeare et des élisabéthains, dans le XVIII<sup>e</sup> français de Rousseau, des Encyclopédistes et des grands conventionnels, à condition de l'étayer du XVIII<sup>e</sup> allemand de Kant et de Goethe» (OC III, p. 215). Cfr. Marie-Paule Berranger, *L'Histoire de la littérature vue par André Breton : la quête du critérium*, in *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, éd. Maryse Vassevière, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2008, pp. 51-76.

nelle categorie asfittiche di nazione e di genere letterario<sup>32</sup>. Si esprime così, con chiarezza e varietà di argomenti, una vocazione transnazionale che appare come un tratto costante, essenziale e innovativo dell'avanguardia francese.

Una ripartizione imparziale tra riferimenti nazionali e stranieri si registra anche nel contributo di Breton all'inchiesta "Pour une bibliothèque idéale", sottoposta da Raymond Queneau a duecento autori a partire dal 1950 e pubblicata integralmente nel 1956. Su 112 opere segnalate da Breton, più di un terzo sono scritte in altre lingue. Ma, al di là di questa conferma, la selezione è interessante come prova di una maggiore generosità verso opere canoniche fino allora trascurate. Tra queste il teatro di Eschilo, i dialoghi di Platone, ma anche *La Princesse de Clèves*, capolavoro narrativo del "grand siècle". È pur vero che il romanzo di Madame de La Fayette risente dell'influsso giansenista, valorizzato in *Arcane 17*, e che presenta una concezione estrema della passione amorosa, grande tema surrealista: è quasi sempre possibile motivare le apparenti contraddizioni di Breton. Ma nell'elenco tornano anche Pascal e Constant, che nel 1934 erano stati espulsi dalla lista definitiva dei "surrealisti in qualcosa", ed è sorprendente ritrovare, con Platone, un fondamento del classicismo occidentale.

Altri surrealisti di ieri o di sempre, come Paul Éluard, Michel Leiris, Benjamin Péret e come lo stesso promotore dell'iniziativa, forniscono le loro indicazioni, mescolando canone e anticanone, tradizione e avanguardia. Éluard allinea Balzac e Dickens, Leiris ricorda Chateaubriand, Péret accoglie, come Breton del resto, il cardinale di Retz, memorialista seicentesco ed esponente della Fronda. Solo Francis Poulenc, musicista legato agli esordi del movimento, assume una posizione intransigente, trattenendo della letteratura francese una campionatura esclusivamente contemporanea<sup>33</sup>. Ma la sua scelta è isolata. Il caso di Queneau è emblematico, perché questo ex surrealista sarà nel 1960 il cofondatore dell'Oulipo, movimento che implica il ricorso alla tradizione e appare estraneo alle posizioni radicali e palingenetiche delle avanguardie. Con l'Oulipo, il bersaglio si sposta dalla repressione politica al vecchio mito dell'ispirazione, al quale si oppone una concezione artigianale e combinatoria della letteratura<sup>34</sup>. La dimensione linguistica torna con prepotenza alla ribalta e, con essa, una visione tecnica del testo che presenta evidenti analogie con gli antichi trattati di poetica.

Ad ogni modo, all'altezza cronologica dell'inchiesta, la cultura francese sembra aver abbandonato ogni pregiudizio nazionalistico. Al termine del volume, Queneau fornisce interessanti dati statistici. Delle cento opere più votate, 61 sono francesi e 39 straniere. Ai vertici della graduatoria, i classici nazionali sono accompagnati dalla Bibbia e da Shakespeare. Sul piano cronologico, la biblioteca ideale è sbilanciata sul passato recente: più di metà dei primi cento titoli appartengono all'Ottocento o al Novecento. Questi responsi documentano un orientamento modernista e internazionalista nella cui elaborazione l'avanguardia di inizio secolo ha indubbiamente avuto un ruolo consistente.

Nello stesso anno della pubblicazione dell'inchiesta di Queneau, Breton si esprime in

<sup>32</sup> OC III, p. 256.

<sup>33</sup> Si veda *Pour une bibliothèque idéale*, enquête présentée par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1956. Un'apertura ai classici consacrati si registra anche nei saggi critici di uno degli ultimi scrittori surrealisti, Mandiargues, come mette in rilievo Marie-Paule Berranger (*André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère*, in *Tradizione e contestazione III*, cit., pp. 121-140, in part. pp. 125-126).

<sup>34</sup> Sul rifiuto dell'ispirazione nel gruppo di Queneau si veda tra gli altri Jean Lescure, *Petite histoire de l'Oulipo*, in Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 28-40 (p. 32).

un breve scritto sul concetto di tradizione. Il vocabolo, scritto con l'iniziale maiuscola, è assunto principalmente nella sua accezione esoterica, diffusasi in Europa nel primo Ottocento. L'idea è quella di un legame occulto ma stretto tra le diverse espressioni esoteriche della cultura mondiale. È noto che l'interesse per le scienze occulte caratterizza il surrealismo fin dagli anni Venti, connettendosi del resto al culto dei poeti ottocenteschi più innovativi, tutti coinvolti in quella direzione, come Breton ricorda più volte<sup>35</sup>. Tuttavia, ribadendo nel 1956 la centralità dell'occulto, l'autore prende le distanze da qualsiasi posizione dogmatica. La parola "tradizione" può essere usata come un bavaglio. E, accennando a una polemica sorta all'epoca intorno a un'esposizione d'arte, difende la cultura celtica a detrimento di quella grecoromana, colpevole di aver introdotto in Francia l'intellettualismo o, diremmo forse oggi, il logocentrismo, il dominio razionalista :

intendiamo onorare liberamente l'arte e lo spirito celtici, li onoriamo per disgusto e in segno di rifiuto definitivo dell' "occupazione" da parte dell'invasore romano, che dura da mille anni, della terra che calpestiamo [...]<sup>36</sup>.

L'avversione per la cultura classica, matrice della pesante eredità seicentesca francese, porta a un'adesione a una matrice alternativa, adesione che appare però insidiosa. Preferire i celti ai romani implica infatti adottare un'ottica "galloentrica" che comporta assimilazioni indesiderate con un culto misticheggiante se non con il vecchio patriottismo.

Il partito preso univoco, consistente nel sostituire un valore esclusivo con un altro, è superato pochi anni dopo, nella tavola posta all'inizio del catalogo dell'esposizione surrealista "Intrusion in the Enchanter's Domain" (Intrusione nel territorio del mago), tenutasi a New York nel 1960. Nel disegno di Breton, intitolato *Commencement du domaine surréaliste* (Inizio del territorio surrealista) e redatto in due versioni equivalenti, l'originale francese e la traduzione inglese destinata al catalogo, troviamo una sintesi universalistica che riprende l'antico postulato del surrealismo eterno, affiorante in tutte le epoche e sotto tutte le latitudini<sup>37</sup>. La mappa connette punti diversi all'insegna del meraviglioso. Le componenti grecoromana, celtica, germanica e slava si intrecciano, facendo cadere ogni distinzione tra mito e storia, leggenda e realtà, classico e anticlassico, tra Omero, Ariosto o Tasso da un lato e, dall'altro, l'esoterismo o Lautréamont. Al termine di questo percorso sulle diramazioni del movimento surrealista, dobbiamo constatare che i confini fra canone e anticanone risultano sempre più vaghi.

<sup>35</sup> Ad esempio nell'intervista di Aimé Patri, in appendice agli *Entretiens*, OC III, pp. 607-608.

<sup>36</sup> « [C]e mot de "tradition" tend d'ailleurs, aujourd'hui, à être utilisé comme un bâillon»; «[...] nous entendons honorer librement l'art et l'esprit celtiques, nous les honorons par dégoût et en refus définitif de l' "occupation" par l'envahisseur romain, qui dure depuis mille ans, de la terre que nous foulons [...]», *Le Surréalisme et la Tradition*, in *Perspective cavalière* (1970, postumo), OC IV, pp. 945-947 (p. 946). Il titolo dello scritto è della curatrice Marguerite Bonnet. Per il contesto, si veda la nota di Étienne-Alain Hubert, *ibidem*, p. 1415.

<sup>37</sup> *Commencement du domaine surréaliste* (1960), OC IV, pp. 1110-1111. Sull'interesse per le mitologie antiche si veda anche il testo illustrato *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation* (1942), destinato a un'altra mostra newyorkese (OC III, pp. 127-142).

Ma, di nuovo, può colpirci la fedeltà di Breton all'opzione magica e fantastica e alla concezione universale della letteratura. L'ampliamento spaziotemporale della ricerca genealogica delinea un "domaine" privo di confini e pieno di risonanze, in cui la creazione poetica può espandersi in ogni direzione.

### Riferimenti bibliografici

- ANGELI, Giovanna (a c. di), *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, Firenze, Alinea, 2009.
- ARAGON, Louis, *Œuvres romanesques complètes*, éd. de Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1997-2008, 4 tomi.
- Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.
- BARTHES, Roland, *Réflexions sur un manuel*, in Id., *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; coll. «Points», 1993, pp. 49-56.
- BERGOUNIOUX, Daniel (éd.), *Aux origines de la linguistique française*, Paris, Pocket, 1994.
- BERRANGER, Marie-Paule, *L'Histoire de la littérature vue par André Breton: la quête du critérium*, in VASSEVIÈRE, Maryse (éd.), *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2008, pp. 51-76.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, éd. de Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988-2008, 4 tomi.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- DESNOS, Robert, *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999.
- LECOQ, Anne-Marie (éd.), *La Querelle des anciens et des modernes*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001
- « Littérature » (1919-1924), Paris, Jean-Michel Place, 1978 (reprint).
- MACCHIA, Giovanni et al., *La letteratura francese*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970-1987, 5 tomi.
- MAUBON, Catherine (éd.), *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea, 2009.
- OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.
- QUENEAU, Raymond (éd.), *Pour une bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, 1956.
- « La Révolution Surréaliste » (1924-1929), Paris, Jean-Michel Place, 1975 (reprint).
- TERONI, Sandra (a c. di), *Per la difesa della cultura : scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, Carocci, 2002.
- TERONI, Sandra et Klein, Wolfgang (éds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Éditions universitaires de Dijon, 2005.

*Fabio Vasarri*  
*Università di Cagliari (Italia)*  
*Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica*



*vasarri@tin.it*