



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Scienze Filosofiche – Estetica e Teoria delle Arti
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/04

FORME E STRATEGIE DELLO HUMOUR NOIR NEL SURREALISMO

IL DOTTORE
ROBERTO MANNU

IL COORDINATORE
PROF. SALVATORE TEDESCO

IL TUTOR
PROF.SSA ELISABETTA DI STEFANO

CO TUTOR
PROF. SALVATORE TEDESCO

Tous les gens qui ont du goût son pourris.

F. PICABIA, «Dada 6»

*Je me suis mordu la main, et je n'ai pas reconnu le goût
humain.*

R. CREVEL, Mon corps et moi

*Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller
plus loin q'aucun autre.*

A. BRETON, Manifeste du surréalisme

Je ne connais du goût que le dégoût.

P. NAVILLE, «La Révolution surréaliste», No.3

INDICE

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI OPERE DI ANDRÉ BRETON	5
INTRODUZIONE	6
PARTE I. ELABORAZIONE DELLA NOZIONE DI HUMOUR NOIR	
Capitolo 1. Contesto pre-teorico della nozione di <i>humour noir</i>	
1.1. L'incontro con Jacques Vaché	12
1.1.1. «L'umour – mon cher ami André... ce n'est pas mince»: la nozione di “umour” di Jacques Vaché	17
1.2. L'esperienza del riso in Lautréamont	23
1.3. <i>Humour</i> Dada e <i>humour noir</i> surrealista	35
Capitolo 2. Gli assi teorici dell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	
2.1. André Breton lettore di Hegel: da <i>l'humour objectif</i> a <i>l'humour noir</i>	42
2.2. Sigmund Freud e la psicanalisi nella ricerca del surrealismo	56
2.2.1. Ricezione degli studi freudiani nell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	62
PARTE II. L'HUMOUR NOIR NELLA RICERCA DI ANDRÉ BRETON E DEL GRUPPO SURREALISTA	
Capitolo 3. <i>Humour</i> problemi di definizione	
3.1. <i>Humeur-Humour</i> : percorsi linguistici	72
3.2. Linee guida della disputa tedesca tra il XVIII e il XIX secolo	75
3.3. “Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes”: situazione dello <i>humour</i> in Francia agli inizi del Novecento	78
3.4. <i>L'humour</i> come ricerca collettiva del gruppo surrealista	83
Capitolo 4. La tonalità del nero nell'opera di André Breton	
4.1. <i>Le fil noir</i> : storia del nero nell'opera di André Breton	89
4.2. <i>Roman noir</i> e <i>humour noir</i>	119
Capitolo 5. Strutture dello <i>humour noir</i>	
5.1. Il problema della definizione di <i>humour noir</i>	124
5.2. Da Jonathan Swift a Jean-Pierre Duprey: i margini dell' <i>Anthologie</i> .	127
5.3. L' <i>Anthologie de l'humour noir</i> come luogo di incontro delle ricerche surrealiste	134
5.3.1. <i>L'humour</i> come esigenza della sensibilità moderna	134
5.3.2. <i>L'humour noir</i> come pratica di esistenza	144
5.3.3. Inscrizione del soggetto e dell'oggetto nel testo dell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	148
5.3.4. <i>L'Humour noir</i> nell'impresa di rinnovamento del linguaggio	153
5.3.5. <i>Hasard objectif</i> e <i>Humour noir</i> : un rapporto dialettico	159
5.3.6. <i>L'humour noir</i> sottoposto alla questione morale	166
5.3.7. Specificità della nozione di <i>humour noir</i>	170
5.4. La meccanica del riso	171
Capitolo 6. Strategie testuali dell' <i>humour noir</i>	
6.1. Scritture dell'eccesso scritte del limite	178
6.2. <i>L'humour noir</i> come rottura dei modelli tradizionali del riso	191
PARTE III. LA STRUTTURA DELL' <i>ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR</i>	
Capitolo 7. L' <i>Anthologie de l'humour noir</i> tra storia e genere	
7.1. La storia della letteratura secondo André Breton	203

7.2. L'antologia come genere nel surrealismo	225
7.3. L' <i>Anthologie de l'humour noir</i> nel progetto di riscrittura della storia della letteratura	255
Capitolo 8. La struttura dell' <i>Anthologie dell'humour noir</i>	
8.1. La fabbricazione dell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	269
8.2. <i>Anthologie de l'humour noir</i> tre versioni	279
8.3. André Breton autore dell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	284
8.4. Funzionamento della raccolta e strategie autoriali	289
8.5. <i>Disiecta membra</i> : l'esperienza di lettura dell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	295
Capitolo 9. Poetica dell' <i>Anthologie de l'humour noir</i>	307
APPENDICE	321
BIBLIOGRAFIA	342

Tavola delle abbreviazioni opere complete di André Breton

- OC, I, ANDRÉ BRETON, *Œuvres Complètes I*, éd. établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1988
- OC, II, ANDRÉ BRETON, *Œuvres Complètes II*, éd. établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1992
- OC, III, ANDRÉ BRETON, *Œuvres Complètes III*, éd. établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999
- OC, IV, ANDRÉ BRETON, *Œuvres Complètes IV : Écrits sur l'art et autres textes*, éd. établie par Marguerite Bonnet, coll. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2008.

INTRODUZIONE

Q. *Qu'est-ce qu'André Breton ?*
N. *Un alliage d'humour et de sens du désastre ;
quelque chose comme un chapeau haut de forme.*

Le dialogue en 1928, «La Révolution surréaliste», No. 11, mars 1928

Sul numero speciale di «La Nouvelle Revue française» dedicato ad André Breton e al movimento surrealista, comparso nella primavera del 1967, dunque a pochi mesi di distanza dalla scomparsa del teorico del surrealismo, Philippe Soupault, ricordando i giorni concitati in cui avveniva la composizione degli *Champs magnétiques*, scrive: «Non posso dimenticare il riso di André Breton, di cui non si è mai parlato: il canto di un gallo, il riso di un bambino e pure con le lacrime agli occhi»¹; nella sua accurata biografia dell'autore *André Breton : Le grand indésirable*, Henri Béhar riporta: «Il suo riso contenuto, piuttosto beffardo, sardonico, non conosce le esplosioni, ma taglia il vetro come il diamante»²; mentre nel ricordare la personalità magnetica del teorico del surrealismo, che ebbe occasione di incontrare a Parigi nel corso del 1953, Joyce Mansour dichiara: «André amava la libertà sopra ogni cosa. Amava il segno ascendente, tutto ciò che esalta, si nasconde e poeticizza. Amava ridere»³.

Se queste testimonianze sarebbero sufficienti almeno a richiedere di rivedere un'opinione fin troppo consolidata tra il pubblico non meno che tra la critica, dettata probabilmente dall'austerità della sua figura e dalla risolutezza con la quale assolse al proprio compito, secondo la quale André Breton non sarebbe stato particolarmente incline al riso, queste sono al contempo rivelatrici di una certa singolarità del riso del teorico del surrealismo.

Nel primo degli *Chants de Maldoror*, opera di Isidore Ducasse che forse più di ogni altra ha esercitato una profonda influenza su André Breton e sul gruppo surrealista, leggiamo:

Assistendo a tali spettacoli, ho voluto riderne come gli altri; ma ciò, strana imitazione, mi era impossibile. Ho preso un temperino con lama dal taglio ben affilato, e mi sono lacerato le carni nei punti in cui le labbra combaciano. Per un attimo ho creduto raggiunto il mio fine. Guardai in uno specchio questa bocca martoriata per mia stessa volontà! Avevo commesso un errore! Il sangue che spiccava in gran copia dalle due ferite m'impediva d'altronde di distinguere se avessi davvero ottenuto il riso degli altri. Ma, dopo qualche istante trascorso nel raffronto, vidi bene che il mio riso non somigliava a

1 P. SOUPAULT, *Souvenirs*, in «La Nouvelle Revue française», No. 172, 1° aprile 1967, p. 665.

2 H. BÉHAR, *André Breton : Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, Paris 1990, p. 216.

3 A. VIRMAUX e O. VIRMAUX, *André Breton, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon 1987, p. 113.

quello degli esseri umani, il che significa ch'io non ridevo affatto⁴.

Se il gesto estremo di Maldoror, la cui menomazione ricorda il più celebre sfregio esibito sul volto di Gwynplaine in *L'homme qui rit* di Victor Hugo – che tuttavia comparirà solamente l'anno successivo alla pubblicazione anonima del *Canto I* nel 1968 – rappresenta un disperato quanto beffardo tentativo di uniformazione, nel 1820 veniva dato alle stampe *Melmoth the Wanderer* di Charles Robert Maturin, autore anche questo di importanza capitale per André Breton, dove riecheggia invece il riso infernale di Melmoth:

Si trattava di due innamorati: lui era stato travolto da un fulmine, che colpì anche lei, nel tentativo estremo di proteggerla. I becchini stavano per depositare i corpi, quando un individuo si avvicinò, calmo nel passo e nel contegno, come se solo lui ignorasse il pericolo e la paura. Restò un po' a guardare il gruppo, poi scoppiò in una risata così forte, selvaggia e lunga che i contadini, sconvolti come dal fragore di una tempesta, fuggirono via portandosi i cadaveri⁵.

Di questa risata assurda, illogica, che arreca angoscia e sgomento, scrive Charles Baudelaire: «Il riso di Melmoth [...] adempie in eterno alla sua funzione, lacerando e bruciando le labbra del riso umano che non conosce remissione»⁶.

Nell'operazione di sistematica distruzione non solo della cultura del proprio tempo, ma anche della riverenza che questa manifesta nei confronti del *Grand Siècle* in cui affonda in profondità le radici, messa in atto da André Breton e dal gruppo surrealista, non potevano non venire coinvolti anche i grandi modelli del riso ereditati dalla tradizione: il comico carnevalesco proprio dell'opera di François Rabelais, il *comique traditionnel*, che trova la sua più alta espressione nell'opera di Charles Sorel, di Paul Scarron e soprattutto nel teatro di Molière, l'ironia cerebrale e misurata di Voltaire, che scriverà nel *Dictionnaire philosophique* «Chiunque abbia riso non dubita che il riso sia segno dell'allegria come le lacrime sono il sintomo del dolore»⁷, fino ad arrivare al «sorriso secco e ammaliante»⁸ di Anatole France con cui si giunge alle soglie del XX secolo. Anticipatore del sentire moderno e per tal ragione menzionato nella lista dei progenitori

4 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes : Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, préf. de J.M.G. Le Clézio, éd. établie, présentée et annot. par Hubert Juin, Collection Poésie, Gallimard, Paris 2014, pp. 20-21, tr. it. a cura di I. Landolfi in LAUTRÉAMONT, *I canti di Maldoror, Poesie-Lettere*, BUR, Milano 2010, p. 131.

5 C.R. MATURIN, *Melmoth the Wanderer*, tr. it. a cura di Flavio Santi in C.R. MATURIN, *Melmoth l'Errante*, UTET, Torino 2008, p. 41.

6 C. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par C. Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961, p. 981, tr. it., a cura di G. Guglielmi ed E. Raimondi in C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004, p. 144.

7 VOLTAIRE, *Dizionario filosofico : Tutte le voci del dizionario filosofico e delle domande sull'enciclopedia*, Bompiani, Milano 2013, p. 2681.

8 L. PIERRE-QUINT, *Le comte de Lautréamont et dieu*, Éditions Fasquelle, Paris 1967, p. 148.

compilata da André Breton nel *Manifeste du surréalisme*, Charles Baudelaire nel saggio *De l'essence du rire* aveva anzitempo riconosciuto il limite allo sviluppo di una certa qualità del comico in una tendenza remissiva propria dell'*esprit français*: «poiché il fondo del nostro carattere sta nel tenersi lontano da ogni estremo, e uno dei segni particolari di ogni passione, scienza, arte francese è di rifuggire dall'eccessivo, dall'assoluto e dal profondo, ne consegue che raro è da noi il comico feroce; e analogamente il grottesco di rado si eleva all'assoluto»⁹. Il movimento surrealista, che al contrario trova nutrimento proprio nell'eccesso, nell'interdetto, nelle profondità insondate della psiche, e che si compiace nello schernire, spesso violentemente, l'ipocrisia della buona coscienza borghese, non poteva esimersi dal prendersi carico di questo compito, concependo una forma di comicità più affine alla sensibilità moderna. Ciò che André Breton e i suoi compagni dell'epoca avevano presentito nelle letture insistenti di Isidore Ducasse, di alcuni dei *petits romantiques*, di Alfred Jarry e dall'incontro con il giovane soldato Jacques Vaché, costituisce il primo momento di un lungo periodo di elaborazione, cominciato ben prima della fondazione del gruppo surrealista, che si arricchirà della lettura dell'estetica hegeliana e delle suggestioni provenienti dalla psicanalisi di Sigmund Freud, che condurrà il teorico del surrealismo alla composizione, in un momento storico quanto mai significativo, dell'*Anthologie de l'humour noir* (1940-1950-1966) che rappresenta infine il momento di rottura di un modello estetico del riso durato per lungo tempo.

La graduale costruzione di tale rinnovato modello della comicità avviene principalmente su due versanti, entrambi implicati nell'*Anthologie de l'humour noir*, ma anche inseriti nel quadro di un più ampio rinnovamento che nel corso della prima metà del Novecento fece vacillare le fondamenta dell'arte e della letteratura occidentale: da una parte si assiste all'elezione di una costellazione di autori, gran parte dei quali non avevano trovato fino a quel momento fortuna in Francia, che procede di pari passo con il più generale movimento di rinnovamento del *panthéon littéraire*, impresa che gli intellettuali facenti parte del gruppo surrealista perseguiranno, secondo diverse pratiche e metodi, ancora prima di riconoscersi come tali; dall'altra nel mutamento sostanziale della natura del riso, andando a coinvolgere aspetti della sensibilità umana, e dell'ambiguità affettiva che ne costituisce una caratteristica distintiva, finora tenuti solo marginalmente in considerazione. Scrive ancora Isidore Ducasse «Non posso impedirmi di ridere, mi risponderete voi; accetto questa spiegazione assurda, ma, allora, che sia un

9 C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., p. 987, tr. it. in C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, cit., p. 149.

riso malinconico. Ridete, ma piangete al tempo stesso»¹⁰. Con il modificarsi della complessità della meccanica del riso, come anche del suo oggetto, si assiste inoltre al variare delle strategie di scrittura impiegate al fine di provocarne l'inesco. Se il Novecento è il secolo delle grandi carneficine, dell'applicazione alla morte dei criteri di crescita e di risparmio dell'industria, epoca in cui si è resa realmente concreta la possibilità dell'annientamento dell'intero genere umano, questa è anche l'epoca di una derisione diffusa, irrispettosamente estesa ad argomenti fino a quel momento circondati dalla pericolosa interdizione della sacralità, della riverenza, del timore. Se di questo momento storico la raccolta antologica di André Breton costituisce un importante documento, non manca tuttavia di avere ancora oggi presa sull'epoca attuale.

Il fenomeno del riso è stato oggetto di interesse teorico secondo i più diversi orientamenti, solamente per nominarne alcuni: da quello scientifico di Herbert Spencer, Charles Darwin e William James, a quello estetico di Friedrich Schlegel e Jean Paul, a quello filosofico di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, sociologico di Henri Bergson, storico di Michail Bachtin, linguistico di Roman Jakobson e Tzvetan Todorov, a quello psicologico di Sigmund Freud. La fascinazione e la durevole attenzione da parte di André Breton e del gruppo surrealista per il fenomeno del riso, interseca diversi ordini di pertinenza sottesi tra due poli problematici della pratica sociale e della creazione artistica. Si impone in primo luogo la dimensione psichica per cui, secondo lo schema oppositivo freudiano tra *Lustprinzipts* e *Realitätprinzipts*, l'*humour noir* comporterebbe la vittoria del soggetto sulle condizioni sfavorevoli di realtà. Le modalità di costruzione di quest'ultima si trovano da lunga data al centro delle preoccupazioni del teorico del surrealismo, che non cesserà di studiarne le molteplici relazioni con i disordini della mente, con il sogno, con il caso, con il linguaggio, con il desiderio – si pensi al monologo giovanile *Sujet* (1918), all'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), a *Nadja* (1928), a *Les Vases communicants* (1932). L'*humour* si trova dunque a occupare una posizione determinante nella dimensione squisitamente filosofica dell'incessante farsi e disfarsi del rapporto tra soggetto e oggetto che, come scriverà il teorico del surrealismo in un'annotazione agli *Champs magnétiques*, «si trova all'origine di tutta la preoccupazione artistica moderna» (OC, I, 1129). Sebbene l'*humour noir* rappresenti la più alta espressione del disprezzo per l'altro e una forma di massimo distanziamento nei confronti della realtà, questo possiede altresì una funzione sociale, costituendo uno strumento fondamentale utile a smascherare l'ipocrisia che si cela dietro le norme morali

10 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 159, tr. it., p. 371.

e le consuetudini sociali e per la sua essenza dissolvente di ogni stabilità capace di mettere al sicuro dall'irrigidimento dei sistemi di pensiero, siano questi reazionari o rivoluzionari. Infine, lungi dall'essere semplicemente una delle numerose e diverse espressioni del comico, l'*humour*, così come vollero intenderlo André Breton e il gruppo surrealista, trova la sua più alta affermazione quando incontra la poesia, della quale, come scriverà il surrealista serbo Marko Ristić nell'articolo *Humor i poezija*, costituisce «il fattore capitale e la condizione»¹¹.

Come ricorda Georges Bataille in *L'Expérience intérieure* (1943-1954), dalla lettura del breve trattato sul riso di Henri Bergson *Le Rire : Essai sur la signification du comique* (1900), che seppure trovò superficiale e di corto respiro, egli giunse a comprendere come «Il riso era rivelazione apriva il fondo delle cose»¹², l'enigma che era necessario risolvere con ogni mezzo e a qualsiasi prezzo e che una volta decifrato avrebbe risolto tutti gli altri interrogativi. *L'Anthologie de l'humour noir* di André Breton costituisce un ulteriore importante momento dell'approfondimento di tale fenomeno, capace di rischiarare le profondità insondate della sensibilità umana e del fondo organico dell'essere.

11 «Mélusine» : Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XXX, *Surréalistes Serbes*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse 2010, p. 157.

12 G. BATAILLE, *Œuvres Complètes*, V, Gallimard, Paris 1973, p. 80, tr. it. a cura di C. Morena, in G. BATAILLE, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 1978, p. 114.

PARTE I

Elaborazione della nozione di humour noir

CAPITOLO I

Contesto pre-teorico della nozione di humour noir

1.1. *L'incontro con Jacques Vaché*

Un evento che contribuirà non solamente all'evoluzione della poetica di André Breton ma porrà anche una pietra nella costruzione dell'intero edificio del surrealismo è l'incontro che il poeta ebbe con il giovane soldato Jacques Vaché avvenuto nel 1916, quando il primo, allora giovane medico, venne trasferito come interno presso l'ospedale militare di Nantes dove il secondo si trovava in cura dal dicembre del 1915.

Jacques-Pierre Vaché nasce il 7 settembre 1895 a Lorient, figlio di James Samuel Vaché, un capitano di artiglieria dalla risoluta credenza nei valori del dovere e della disciplina, e di Denise Vincendeau. Parte dell'infanzia del giovane viene trascorsa tra il paese di nascita e l'Indocina francese fino a quando intorno al 1910 la famiglia non si trasferisce nella Loira dove Jacques viene iscritto al Grand Lycée di Nantes. Gli anni del Grand Lycée videro la formazione di quello che sarà in seguito indicato dalla critica come il Gruppo di Nantes, nato dall'incontro di alcuni giovani di estrazione prevalentemente piccolo e medio borghese in un liceo della Terza Repubblica francese¹. I primi a legarsi durante l'anno scolastico 1909-1910 furono Jean Bellèmere e Eugène Hublet a cui presto si aggiunsero Jacques Vaché e Pierre Bissérié. Attorno a questo nucleo originario graviteranno in periodi di tempo irregolari diverse figure: Rigaud, Paul Serre, Paul Perrin, François Chauvin, Albert Jugeau, François Chaillous e André Caron. Tra le attività del gruppo vi fu la pubblicazione di tre diverse riviste i quali contenuti assumono toni anarchici e sovversivi: la prima, il cui titolo «En route mauvais troupe...» è ispirato al verso di apertura del *Prologue* alla raccolta *Poèmes Saturniens* (1866) di Paul Verlaine, della quale nel 1913 vengono stampati venticinque esemplari; la seconda, il cui titolo «Canard Sauvage» è presumibilmente ispirato a Henrik Ibsen o Charles-Louis Philippe, della quale uscirono quattro numeri tra il 1913 e il 1914; la terza, che ormai non possiede più le caratteristiche di una rivista quanto piuttosto di una raccolta, che prende il titolo di «Ce que le sârs ont dit», le cui tre parti di una “Trilogie rythmique qui est une synthèse” escono tra l'estate del 1913 e i primi del 1915. Come nel caso dei suoi compagni gli scritti di Jacques Vaché che compariranno in questi anni saranno sempre firmati con degli pseudonimi: è Jacques d'O in «En route mauvais

¹ Questi anni sono stati ricostruiti con particolare accuratezza da parte di Michel Carassou che ha rinvenuto e riprodotto nel suo studio *Jacques Vaché et le groupe de Nantes* (1986) una serie di documenti in parte dimenticati che hanno donato una configurazione del tutto inedita alla figura di Jacques Vaché.

troupe...», Monsieur Cocose, Tristan Hilar, Le Petit Monsieur e Cocose in «Canard Sauvage»².

Negli anni che precedono la guerra Jacques Vaché manifesta promettenti doti artistiche che si esprimono in una particolare attitudine al disegno satirico e dissacratore. Terminato il liceo il giovane intende perfezionare tali doti iscrivendosi all'Ecole des Beaux-Arts, ma verrà tuttavia costretto a interrompere i corsi quando, all'alba del primo conflitto mondiale, nel 15 dicembre del 1914 verrà mobilitato a Brest dove resterà fino al giugno del 1915 quando verrà inviato al fronte. Come afferma Michel Carassou le vicende del Gruppo di Nantes costituiscono un contesto imprescindibile per la comprensione della figura di Jacques Vaché che non può essere isolato dal gruppo con il quale condivide preoccupazioni e aspirazioni³.

Durante la convalescenza a seguito di una ferita riportata alla gamba dal giovane soldato che durerà fino al maggio del 1916, quando verrà richiamato al fronte in qualità di interprete alle truppe britanniche, André Breton avrà occasione di trascorrere un lungo periodo in sua compagnia. Egli ci dona un ritratto di quel tempo «quasi incantato» (OC, I, 194; 370)⁴ passato insieme a Nantes in *La Confession dédaigneuse* (1923):

Di un anno più anziano di me, era un giovane dai capelli rossi, molto elegante [...]

2 Non troviamo invece alcun contributo da parte di Jacques Vaché all'interno di «Ce que le sârs ont dit» in quanto alla dichiarazione di guerra egli fu richiamato agli obblighi militari in Inghilterra. La partenza del giovane soldato dovrebbe avere avuto luogo presumibilmente intorno la fine dell'anno scolastico, ovvero al debutto dell'estate del 1914. Questo non esclude tuttavia il fatto che egli potesse essere stato tenuto al corrente dei progetti dei compagni in questi anni. Cfr. M. CARASSOU, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Jean-Michel Place, Paris, 1986, p. 140. Certamente è possibile intravedere, anche se tale ipotesi non possiede fonti documentarie, una forma di trasmissione, attraverso la figura di Jacques Vaché prima e attraverso quella di André Breton poi, di alcune pratiche proprie del Gruppo di Nantes prima nel movimento Dada e in seguito nel gruppo surrealista: la natura collettiva delle esperienze artistiche, il carattere performativo delle stesse e le sperimentazioni nel caso del Gruppo di Nantes della *poésie unanime* mentre nel caso del surrealismo dell'*écriture automatique*. È possibile riconoscere, anche ammesso che tali trasmissioni non abbiano effettivamente avuto luogo, come una certa necessità del tempo possa avere indirizzato le ricerche artistiche in simili direzioni.

3 La critica si è interrogata a lungo riguardo al fatto se André Breton fosse a conoscenza o meno del passato di Jacques Vaché. All'interno della corrispondenza intrattenuta tra i due non compare effettivamente nessun riferimento puntuale ad alcun membro del gruppo dei tempi del Grand Lycée, solamente un incidentale riferimento fatto da parte di Vaché in una lettera datata 11 ottobre 1916 in cui scrive che verso la fine del mese avrà un permesso e che in tale occasione incontrerà il suo più caro amico che ha completamente perduto di vista. Come precisa Georges Sebbag si tratta in questo caso di Jean Bellèmere che Jacques Vaché incontrerà intorno a quelle date al Théâtre de l'Odéon. J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, réunies et présentées par Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris 1989, p. XVII. Paul Perrin scriverà nel 20 giugno del 1970 a Jacques Baron, che verosimilmente non deve avere mai sentito André Breton fare riferimento al gruppo di Nantes: «Pensavo che Breton, che ho incontrato una volta prima della morte di Vaché, conoscesse la storia del nostro piccolo gruppo di liceali; è per questo motivo che non avrei avuto l'idea di parlargliene». Questo breve estratto viene riportato in M. CARASSOU, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, cit., p. 236.

4 Le citazioni dalle opere di André Breton verranno riportate nel testo facendo riferimento nell'ordine al numero del volume, al numero di pagina dell'edizione originale e al numero di pagina della traduzione italiana se presente, in caso contrario le traduzioni sono di chi scrive.

Costretto a letto, passava il tempo a disegnare e a dipingere delle serie di cartoline postali per le quali inventava singolari legende. La moda maschile era la vittima preferita della sua immaginazione. Amava quelle figure glabre, quegli atteggiamenti ieratici che si notano nei bar. Ogni mattina passava almeno un'ora a disporre una o due fotografie, qualche ciotola, delle violette su un tavolino coperto da un centrino, a portata di mano (OC, I, 198-199; 376⁵).

Negli anni del fraterno sodalizio che andranno a stringere, i due si scambieranno una serie di lettere che verranno raccolte, insieme a quattro lettere indirizzate a Théodore Fraenkel, amico di Breton dei tempi del Collège Chaptal, e una a Louis Aragon, sotto il titolo di *Lettres de guerre* che intorno alle fine di settembre inizi di ottobre del 1919 usciranno per le edizioni Sans Pareil nella collezione di «Littérature» con una tiratura di mille esemplari⁶. È proprio con il nome di Jacques Tristan Hylar che Vaché firmerà la sua corrispondenza con André Breton, Théodore Fraenket e Louis Aragon, eccezione fatta per le ultime lettere inviate a Breton il 14 novembre 1918 e il 19 dicembre dello stesso anno che riportano invece la firma di Harry James. Negli anni della frequentazione con André Breton Jacques Vaché scriverà inoltre due brevi prose: *Blanche acétylène*, datata 26 novembre 1918, che egli allegherà alla lettera inviata all'amico il 19 dicembre e che verrà pubblicata al termine della prima edizione delle *Lettres de guerre* e *Le sanglant symbole*, che comparirà sul secondo numero di «La Révolution surréaliste» del 15 gennaio 1925.

La lettura delle lettere scambiate tra Jacques Vaché e André Breton e quella dei numerosi contributi che quest'ultimo consacrerà esclusivamente alla figura dell'amico risultano essere essenziali per comprendere l'importanza che questi rivestì non solamente per Breton ma anche per l'intero gruppo surrealista⁷. Come scriverà André Breton in una lettera indirizzata a Marie-Louise Vaché datata 25 agosto 1949: «Vostro fratello è al mondo l'uomo che più ho amato e che, senza dubbio, ha esercitato su di me la più grande e la più definitiva influenza»⁸. Tale affermazione verrà ripresa anche

5 Per la traduzione italiana di *La Confession dédaigneuse* si veda A. BRETON, *La confessione sdegnosa*, tr. it. a cura di P. Dècina Lombardi in A. BRETON, *Antologia dello humour nero*, Einaudi, Torino 1996, p. 376.

6 Prima di venire raccolte nelle *Lettres de guerre* alcune delle lettere di Vaché saranno pubblicate sulla rivista «Littérature», fondata e diretta nel 1919 da André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault: No. 5, luglio 1919; No. 6, agosto 1919; No. 7, settembre 1919.

7 Sono quattro i principali contributi che André Breton dedicherà alla figura di Jacques Vaché: *Jacques Vaché* (1919) che costituisce la prima prefazione all'edizione delle *Lettres de guerre* andato in seguito a confluire nella raccolta *Les Pas perdus* (1924); *La confession dédaigneuse* (1923) comparso per la prima volta attraverso l'intermediazione di Francis Picabia su «La Vie moderne» e andato anche esso a confluire nella medesima raccolta; la nota scritta nel 1937 che introduce i brani di Vaché riportati all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*; infine *Trente ans après* (1948), pubblicato per la prima volta su «Neon», No. 4 nel novembre del 1948 che in seguito troverà posto nel 1949 assieme agli altri testi che Breton consacra a Jacques Vaché nella riedizione delle *Lettres de guerre de Jacques Vaché, précédées de quatre préfaces d'André Breton* per K editore, per essere infine raccolto in *La Clé des champs* (1953).

8 Se non diversamente segnalato la traduzione è di chi scrive. J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit.,

alcuni anni più tardi nel corso del secondo degli *Entretiens* (1952): «Se c'è un'influenza che ha giocato in pieno su di me, è la sua» (OC, III, 439; 31). La giovinezza poetica di André Breton si divide tra la sua iniziale fascinazione per il simbolismo, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry in primo luogo e l'irrompere della modernità allora rappresentata principalmente da Pierre Reverdy e da Guillaume Apollinaire⁹. Due elementi intervengono intorno alla seconda metà del 1910 ad allontanare Breton dagli ambienti sopraccitati: la scoperta di Arthur Rimbaud, di cui al tempo egli conosceva solamente alcune poesie sparse sulle antologie e che comincia a leggere con passione a partire dal 1914, e l'incontro con Jacques Vaché. «Senza di lui – scrive Breton – forse sarei stato un poeta; ha sventato dentro di me quel complotto di forze oscure che fa credere di possedere qualcosa di tanto assurdo come una vocazione» (OC, I, 194; 370). In una lettera datata 29 aprile 1917 Vaché scrive a Breton: «Siete certo che Apollinaire sia ancora vivo, e che Rimbaud sia esistito? Quanto a me, non credo – Non vedo molto altro che Jarry (comunque, cosa volete, comunque – UBU)¹⁰. Jacques Vaché, che non vedeva in arte altri che Alfred Jarry, di cui accoglierà l'eredità patafisica aggiornandola, e che accorderà un poco della sua simpatia solamente al giovane ribelle Lafcadio Wluiki, personaggio di *Les Caves du Vatican* (1914) di André Gide, perché «non legge e

No. 68. Citeremo le lettere di Vaché facendo riferimento alla raccolta di Georges Sebbag che oltre alle lettere indirizzate ad André Breton, Théodore Fraenkel e Louis Aragon contiene la corrispondenza con i familiari, ponendosi dunque come uno strumento indispensabile per la conoscenza della figura di Jacques Vaché.

⁹ Paul Valéry ebbe occasione di venire a conoscenza del lavoro del giovane André Breton grazie alla pubblicazione da parte di Jean Royère su «La Phalange» di alcune poesie di quest'ultimo (*Rieuse*, 1913; *Le Saxe Fin*, 1914; *Hommage*, 1914) nel marzo del 1914, dove in particolare *Rieuse* compare con una dedica allo stesso Valéry. Le relazioni tra i due si apriranno il 7 marzo del 1914 quando André Breton indirizzerà una lettera a Paul Valéry ricevendo come risposta un invito a incontrarsi. Negli *Entretiens* Breton ricorderà la fascinazione per Paul Valéry e per il personaggio da questi creato in *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896): «Per lungo tempo [Valéry] fu per me il grande enigma. Di lui sapevo quasi a memoria *La Soirée avec M. Teste*, comparsa nel 1896; cioè l'anno della mia nascita, nella rivista *Le Centaure* di cui era uno dei fondatori. [...] Questo personaggio, oggi ancora, in certe circostanze lo sento borbottare non come uno qualsiasi, ma come colui cui do ragione. Per me, Valéry aveva raggiunto la formulazione suprema: un essere creato da lui (almeno lo suppongo) si era veramente messo in cammino, mi era venuto incontro» (OC, III, 432; 20). I rapporti con Guillaume Apollinaire si apriranno, come nel caso di quelli con Valéry, per corrispondenza: intorno alla metà del dicembre del 1915 André Breton indirizza una lettera al poeta unendovi il poema *Décembre*. Come affermerà in seguito negli *Entretiens* egli ebbe occasione di incontrare per la prima volta Apollinaire sul letto di ospedale di quest'ultimo il 10 maggio 1916. Nonostante la brevità temporale della relazione intrattenuta, dal momento del primo incontro questa si distinguerà per la sua intensità nella frequentazione. Su richiesta di Apollinaire, che scrive il 24 marzo 1917 «Non conosco nessuno che meglio di voi possa parlare di quello che ho fatto», Breton scriverà un articolo a egli dedicato che comparirà sul decimo numero di «L'Éventail» nell'ottobre del 1918, dunque alcune settimane prima della morte del poeta; l'articolo andrà in seguito a confluire all'interno della raccolta *Les Pas perdus*.

¹⁰ J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., 45. André Breton preciserà negli *Entretiens* come nonostante Jacques Vaché manifestasse nei confronti di Rimbaud la più grande intolleranza, l'influenza dell'amico a tale proposito cessava di esistere. Cfr. OC, III, 442.

non produce che esperienze divertenti – come l'assassinio»¹¹, esprimerà il senso di una critica radicale all'arte. Il processo intentato alla vecchia arte ha luogo in una lettera successiva inviata ad André Breton il 18 agosto 1917:

Per altri versi,

L'ARTE non esiste, senza dubbio – È dunque inutile cantarne le lodi – pertanto! Facciamo arte – perché è così e non altrimenti – Well – che volete farci?

Dunque non ci piace né l'ARTE, né gli artisti (abbasso Apollinaire) E come HA RAGIONE TOGRATH AD ASSASSINARE IL POETA! – Tuttavia poiché è necessario in questo modo riversare un poco di acido o di vecchio lirismo, farlo darà un forte strattone – perché le locomotive vanno veloci.

Modernità anche dunque costante e uccisa ogni notte – ignoriamo MALLARMÉ, senza odio – ma è morto – Non conosciamo più Apollinaire, né Cocteau – PERCHÉ – sospettiamo facciano arte troppo coscientemente, di rabberci del romanticismo con il filo del telefono e di non conoscere le dinamo¹².

La lezione di Jacques Vaché, la cui attitudine esistenziale costituisce «la forma più evoluta del dandismo» (OC, III, 439; 32), condurrà inoltre Breton a comprendere l'importanza della dimensione performativa dell'arte. In *La Confession dédaigneuse* egli ricorda come Jacques Vaché «Nelle strade di Nantes, passeggiava a volte in uniforme da tenente degli ussari, da aviatore, da medico»¹³. Mentre in *Nadja* (1928) riporta alla mente come in certe sale cinematografiche del 10^e arrondissement: «con Jacques Vaché, ci sistemavamo per cenare nella platea della vecchia sala delle “Folies-Dramatiques”, aprivamo delle scatole, tagliavamo il pane, stappavamo bottiglie e parlavamo ad alta voce come a tavola, con gran meraviglia degli spettatori che non osavano fiatare» (OC, I, 663; 27).

L'arte della mistificazione («mystification»), che attribuisce una funzione essenziale al gesto, si pone così agli occhi di André Breton in tutta la sua necessità. Tale pratica sarà parte integrante della concezione dello *humour* tra le due guerre e costituirà uno degli strumenti, se non lo strumento privilegiato, del movimento Dada tra il gennaio del 1920 e il febbraio del 1922¹⁴. Vale la pena riportare almeno due eventi che hanno segnato la storia di Jacques Vaché nella sua scrittura e riscrittura come mito fondante per il gruppo surrealista. Il primo è relativo a ciò che avvenne il 24 giugno del 1917 al Conservatoire Maubel di Montmartre dove al termine del primo atto della prima del «drame

11 J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., 58.

12 Ib.

13 A. BRETON, *La confessione sdegnosa*, cit., p. 377.

14 Numerose saranno le figure all'interno dell'*Anthologie dell'humour noir* che faranno professione di tale qualità attiva dello *humour*. Tra questi troviamo il pugile e millantatore Arthur Cravan, di cui lo stesso Breton dirà «È impossibile non intravedervi i segni precursori di Dada» (OC, II, 1092; 265), che, invitato nell'aprile del 1917 da Marcel Duchamp a tenere una conferenza sullo *humour* al Grand Central Palace di New York, salterà sul palco completamente ubriaco e cominciando a svestirsi fino all'arrivo della polizia.

surréaliste» di Guillaume Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias* Jacques Vaché, vestito in uniforme da ufficiale inglese e brandendo la pistola in pugno si diceva intenzionato a farne uso contro il pubblico e solamente con grande fatica André Breton riuscì a calmare l'amico e convincerlo ad assistere alla fine della rappresentazione. Come scriverà più tardi nel secondo degli *Entretiens*: «Mai come quella sera avevo ancora misurato la profondità del fossato che avrebbe separato la nuova generazione da quella che la precedeva» (OC, III, 441; 32). Un valore di particolare rilievo acquisterà in secondo luogo la prematura scomparsa di Jacques Vaché avvenuta il 6 gennaio 1919 quando il suo corpo senza vita venne ritrovato in una camera dell'Hôtel de France in Place Graslin a Nantes disteso nudo sul letto insieme a Paul Bonnet entrambi vittime di un'overdose di oppio. Nonostante i compagni di gioventù non abbiano nutrito dubbi sul fatto che la morte di Vaché non sia stata altro che uno sfortunato incidente, al contrario André Breton non dubiterà mai del carattere volontario della morte dell'amico. Il suicidio di Jacques Vaché si iscrive così nel pantheon surrealista come un estremo atto di irriverenza teatrale. Scrive Breton in *La Confession dédaigneuse*:

Jacques Vaché si è ucciso a Nantes un po' di tempo dopo l'armistizio. La sua morte fu ammirevole perché poté passare per accidentale. Prese, credo, quaranta grammi d'oppio, benché, dicono, non fosse un fumatore inesperto. Al contrario, è molto probabile che i suoi sventurati compagni ignorassero l'uso della droga e che lui scomparendo abbia voluto commettere, a spese loro, un'ultima divertente impostura¹⁵. (OC, I, 202; 380)

In modo da accentuare ancora di più il carattere drammatico della scomparsa di Jacques Vaché lasciando che l'ombra della mistificazione si distenda sull'intera vicenda, Breton inserirà al termine delle *Lettres de guerre* due articoli di quotidiani del tempo, il primo tratto da «Le Télégramme des Provinces de l'Ouest» di martedì 7 gennaio, mentre il secondo da «L'express de l'Ouest» di giovedì 9 gennaio, che riportano la notizia del ritrovamento dei corpi. Inutile dire come davanti al perbenismo della stampa la figura di Jacques Vaché acquista a una statura superiore, esibendo sul volto un sorriso sinistro.

1.1.1. «L'umour – mon cher ami André... ce n'est pas mince»: la nozione di “umour” di Jacques Vaché

L'esercizio da parte del giovane soldato Jacques Vaché di un singolare genere di

¹⁵ L'espressione “fourberie drôle” appartiene allo stesso Vaché che in data 12 agosto 1918 scrive a Théodore Fraenkel: «Sogno delle buone Eccentricità molto sentite, o qualche divertente impostura che faccia un sacco di morti, il tutto in abito ben sagomato molto chiaro, sportivo, riuscite a immaginare i begli scarpini rosso granato?». J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., 70.

umorismo dai tratti dissacratori e irriverenti che scatena le sue risorse distruttive in ogni direzione fu motivo di interesse per il futuro teorico del surrealismo André Breton.

L'interrogazione in merito allo *humour* accompagna Jacques Vaché sino dai tempi del Grand Lycée di Nantes. Jean Bellèmere, che sarà l'unico a sopravvivere del nucleo originario del Gruppo di Nantes e che dopo la guerra conoscerà fortuna come autore drammatico, scriverà, adottando stabilmente il nome di Jean Sarment, due romanzi dove compaiono consistenti elementi autobiografici: il primo, dove le attività del gruppo appaiono solamente in filigrana, scritto nel 1922 e intitolato *Jean-Jacques de Nantes* e il secondo che si presenta come un vera e propria autobiografia romanziata composto negli ultimi anni di vita dello scrittore che prese il titolo di *Cavalcadour* (1977). In *Cavalcadour* il personaggio di Jean Harbonne, pseudonimo sotto cui si cela Eugène Hublet, ricorda come la messa in pratica dello *humour* fosse una delle principali attività del gruppo:

È notevole, giovani dandy dall'aspetto raggelato, far voltare i borghesi della rue Crébillon, mentre lasciate vagare dei palloni rossi al di sopra degli ombrelli aperti nei pomeriggi torridi. C'è dell'*humour* a sfidare l'indignazione degli aristocratici locali aggiungendo una parola alla formula di un cartello. Un levriero fresco impagliato è esposto davanti alla porta dell'impagliatore Sotot: «Chien... (d'ivrogne)... appartenant à M. le Marquis de Bouffemart» dirà il cartello; tutta la città vi ha sfilato davanti. Bel successo. C'è dell'insolenza inventiva a fissare con le puntine delle inserzioni alla porta della cattedrale: *A vendre, divan moelleux collection de dessous féminins; s'adresser à Monseigneur*¹⁶.

In *Jean-Jacques de Nantes* emerge la qualità attiva dello *humour* dei Sàrs. Jacques Vaché, che si cela sotto il personaggio di Angot, viene rappresentato in questo caso come l'esecutore materiale:

Jean-Jacques conobbe Greffier, Simiane, Angot e Jean Cagoule. Erano un'allegria compagnia che, certe mattine, riempiva della sua presenza il Jardin des Plantes!

Riuniti, si mettevano in strada per i viali del giardino, scandalizzando le persone pacifiche per l'ardore del loro verbo, per l'impertinenza gentile del loro sorriso rivolto a chi sollevava gli occhi su essi, e per una maniera tutta spontanea che avevano di sentirsi a proprio agio su ogni granello di sabbia dove mettevano il piede [...] La giovane banda non si tirava indietro davanti ai peggiori scherzi. Greffier li suggeriva, Simiane li metteva a punto, Angot li eseguiva. [...] Jean-Jacques comprese molto rapidamente che i loro buoni scherzi non erano che il rifiuto, e che l'*humour* delle loro parole non era quello che egli aveva supposto. L'*humour* non era per loro né uno scopo né un fine, era un'esplosione di giovinezza che vuole la sua parte di gioco e si libera e si precipita in ricreazione per ricompensarsi di aver ben lavorato¹⁷.

Questo genere di *humour* in grado «di andare lontano nell'assurdo»¹⁸ assume dunque

16 J. SARMENT, *Cavalcadour*, J.-C. Simoën, Paris, 1977, p. 415.

17 J. SARMENT, *Jean-Jacques de Nantes*, Plon-Nourrit, Paris 1922, pp. 114-117.

18 J. SARMENT, *Jean-Jacques de Nantes*, cit., pp. 116-117.

da subito una forma di rivolta contro una società prigioniera del proprio conformismo.

Il problema dello *humour*, o meglio *umour* senza l'“h” grafia favorita da Vaché¹⁹, costituisce un argomento dominante all'interno della corrispondenza intrattenuta tra il giovane soldato e il futuro teorico del surrealismo. Il termine *umour* ricorre per la prima volta in una lettera scritta da Vaché l'11 ottobre 1916, dove questi si dice certo che la loro amicizia durerà «per quanto voi abbiate una concezione solamente approssimativa dell'Umour»²⁰. Tuttavia è all'interno di una lettera datata 29 aprile 1917, che sarà anche la prima a essere pubblicata su «Littérature» nel luglio del 1919, che possiamo rinvenire una più completa definizione di *umour*, nonostante questa, come ricorderà Breton nel secondo degli *Entretiens*, verrà concessa quasi per stanchezza a seguito di ripetute interrogazioni (Cfr. OC, III, 440). Scrive Vaché:

E poi mi domandate una definizione dell'*umour* – così su due piedi! –

È NELL'ESSENZA DEI SIMBOLI L'ESSERE SIMBOLICI

mi è a lungo sembrato degno che fosse così, essendo suscettibile di contenere una folla di cose vive: ESEMPIO: voi conoscete l'orribile vita della sveglia mattutina – è un mostro che mi ha sempre spaventato a causa della quantità di cose che i suoi occhi proiettano, e la maniera in cui questo brav'uomo mi fissa quando entro in una stanza – perché dunque ha tanto *umour*, perché? Ma ecco: è così e non altrimenti – Vi è molto di formidabilmente UBIQUE anche nell'*umour* – come vedrete – Ma questo non è naturalmente – definitivo e l'*umour* deriva troppo da una sensazione che non è possibile esprimerlo se non con molte difficoltà – Credo proprio che sia una sensazione – Stavo quasi per dire un SENSO – anche – dell'inutilità teatrale (e priva gioia) di tutto²¹.

Un interessante tentativo di analisi della nozione di *umour* nella sua complessità, secondo quanto scrive André Breton in *Trente ans après* (1948), è stato fatto da Marcel Jean e Arpad Mezei che con il loro testo del 1947 dedicato a *Les Chants de Maldoror* di Isidore Ducasse conte di Lautréamont «sono stati i primi cacciatori a sollevare una delle grandi questioni nere sull'*umour*» (OC, III, 788). Scrivono gli autori:

19 Adottando la grafia “umour” Jacques Vaché evita una pronuncia che comporterebbe una forte aspirazione della “h” propria della lingua inglese da cui il vocabolo viene preso in prestito, consentendo invece di sussurrare dolcemente la parola in modo più vicino al proprio idioma. Cfr. G. SEBBAG, *Tréteaux de l'humour noir* in J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., p. XXII.

20 Ivi, p. 34.

21 J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., 45. Ispirata alla scrittura di Alfred Jarry, l'espressione iconica “Il est dans l'essence des symboles d'être symboliques” contiene un probabile riferimento a una proposizione scritta da Jean Sarment in collaborazione con Edgar Luc, rispettivamente pseudonimi di Jean Bellèmere e Eugène Hublet, che compare sul primo numero di «Ce que le sârs ont dit»: «C'est pourquoi nous avons conclus que les symboles sont des choses symboliques». M. CARASSOU, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, cit., p. 144. Le battute conclusive della definizione verranno di sovente scorporate e citate singolarmente da parte di André Breton: nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* ritroviamo la definizione di Vaché cui fanno seguito due estratti, uno tratto dall'*Estetica* hegeliana e un altro dal saggio freudiano sull'umorismo (Cfr. OC, II, 815-816); ancora, quando nel 1952 André Parinaud interrogherà André Breton in merito alla concezione dello *humour* nel secondo degli *Entretiens* riceverà la medesima risposta (Cfr. OC, III, 440).

Lo stesso Jacques Vaché si era domandato: «Perché la sveglia ha tanto *umour*?». Potremmo rispondere perché questo meccanismo disorganizza insieme due sistemi, cosciente e incosciente, arrestando bruscamente il sonno e il sogno, precipitando l'individuo nella veglia, mentre si prolunga un suono musicale ossessivo; non c'è più allora, nella sfortunata vittima, né convergenza né divergenza, ma uno stato psichico assolutamente turbato, simile al niente, che è tanto più difficile a dissiparsi di quanto non pensino comunemente coloro che hanno la sfortuna di servirsi di questo strumento²². (OC, III, 788)

Emerge con chiarezza dalla definizione di Jacques Vaché e dall'analisi svolta da Marcel Jean e Arpad Mezei facente riferimento al punto di intersezione tra la veglia e il sonno come lo *umour* sia saldamente radicato nel sentire corporeo dell'uomo e nelle sue facoltà, al punto tale da potersi quasi identificare con una di esse. Come scrive Christophe Graulle l'*umour* viene assimilato a un senso, allo stesso titolo della vista o del tatto, «che denuncerebbe la teatralizzazione simbolica di cui l'esistenza risulta costantemente essere la posta in gioco. Teatralizzazione che, per Vaché, passa naturalmente attraverso il corpo. Per essere efficace, una tale denuncia, presuppone un *disimpegno affettivo del soggetto*»²³.

Uno dei tratti peculiari della personalità di Jacques Vaché che non passò indifferente ad André Breton risiede nell'atteggiamento distaccato che giovane soldato mostrava davanti alla carneficina della Grande Guerra. Come scriverà infatti in *La Confession dédaigneuse*: «Jacques Vaché era stato promosso maestro nell'arte “di attribuire pochissima importanza a tutte le cose”» (OC, I, 199; 377). Mentre nel secondo degli *Entretiens* leggiamo: «Con Vaché, un *principio di insubordinazione totale*, in gran segreto, minava il mondo, riducendo a proporzioni irrisorie ciò che allora assumeva tanta importanza, sconsacrando tutto sul suo cammino»²⁴ (OC, III, 440; 32). In tempo di guerra alla pratica della semplice diserzione Vaché contrappone una diversa forma di disobbedienza «la diserzione all'interno di se stessi» (OC, II, 1128; 309) che si differenzia

22 M. JEAN e A. MEZEI, *Maldoror: essai sur Lautréamont et son oeuvre: suivi de notes et pièces justificatives*, Editions du Pavois, Paris 1948.

23 Il corsivo è di chi scrive. C. GRAULLE, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, cit., p. 74. Graulle aggiunge come anche Sigmund Freud che si è occupato da vicino della questione abbia inevitabilmente dovuto scontrarsi con la provenienza corporea dell'umorismo, cosa che crea non poche difficoltà ai suoi tentativi di analisi del fenomeno: «A questo punto cade opportuna una precisazione non irrilevante. Noi stiamo cercando di indagare la tecnica del motto riferendoci a vari esempi e dovremmo quindi essere sicuri che gli esempi scelti da noi siano dei veri e propri motti. Succede invece che in molti casi ci chiediamo perplessi se si possa definire motto l'esempio considerato, oppure no. Non disponiamo di alcun criterio prima che la nostra ricerca ne abbia fornito uno; l'uso linguistico non è attendibile e a sua volta bisogna vagliarne la giustificazione; non possiamo contare per decidere per decidere a riguardo, altro che su una certa “sensazione” che può essere interpretata nel senso che, nel nostro giudizio, la decisione viene presa obbedendo a determinati criteri dei quali non ci rendiamo ancora perfettamente ragione». S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, V, *Opere 1905-1908*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Boringhieri, Torino 1972, p. 53.

24 Il corsivo è di chi scrive.

dal *défaitisme* rimbaudiano del periodo compreso tra il 1870 e il 1871 in quanto la resistenza di Vaché si distingue per essere «un partito preso di indifferenza totale, preoccupato solo di non servire a nulla, anzi di *dissevoir* con zelo»²⁵. Si tratta, come afferma Annie Le Brun nel suo intervento per le conversazioni sul surrealismo dirette, tra il 10 e il 18 luglio, del 1966 da Ferdinand Alquié di una «*rivolta totale dell'io* che rifiuta di lasciarsi affliggere dalla propria sensibilità»²⁶.

Possiamo illustrare brevemente il funzionamento di tale procedimento riportando ciò che scrive Jacques Vaché in una lettera datata domenica 3 giugno 1917 indirizzata a sua madre:

Questa mattina i testoni ci hanno onorato di ben 7 obici da 420 – Non avevo mai avuto l'occasione di vederne così da vicino – Fortunatamente sembra che abbiano avuto particolare cura di piazzarli tutti attorno al campo – [...] Ne ho raccolto un pezzo che, malgrado il suo peso – ho intenzione di portare via come ricordo²⁷.

Il processo di *derealizzazione* messo in atto in queste righe consente al giovane soldato in tempo di guerra di situarsi in un luogo estraneo allo spazio e al tempo, è in questo luogo che come medio tra il soggetto e le cose in tal modo neutralizzate della loro componente minacciosa agisce lo *umour*. Come scrive Henri Bergson nel suo saggio *Le rire: Essai sur la signification du comique* (1900): «Non basta, forse, turare le orecchie al suono della musica, in un salone dove si balla, perché subito i danzatori sembrano ridicoli? Quante umane azioni resisterebbero ad una simile prova?»²⁸.

La presa di distanza nei confronti della realtà non giunge tuttavia ad assumere i tratti patologici propri di un caso che Breton ebbe occasione di studiare intorno al 1916 quando venne nominato assistente del dottor Raoul Leroy al centro psichiatrico della II armata a Saint-Dizier, dove venivano smistati gli evacuati dal fronte che davano segno di squilibri mentali: un giovane soldato delle prime linee aveva destato la preoccupazione dei suoi superiori in quanto in piedi sul parapetto durante i bombardamenti indicava con il dito il passaggio degli obici, interrogato dai medici egli si giustificava affermando di non mettersi in pericolo in quanto verosimilmente non era mai stato ferito e argomentava con convinzione come l'intera guerra altro non fosse che un grande allestimento creato per metterlo alla prova²⁹. Come scriverà Sigmund Freud

25 Se non diversamente segnalato il corsivo appartiene all'autore del testo riportato.

26 A. LE BRUN, *L'Humour noir*, in F. ALQUIÉ (éd.), *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye, Mouton 1968, p. 104.

27 J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., 49.

28 H. BERGSON, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, Félix Alcan, Paris 1901, tr. it. a cura di A. Cervesato e C. Gallo, H. BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 5.

29 Cfr. OC, III, p. 443. L'osservazione dei casi clinici al Saint-Dizier ispirerà a Breton la stesura di un

nel saggio *Der Humor*: «Respingendo la possibilità di soffrire, l'umorismo s'inserisce nella grande schiera dei metodi costruiti dalla psiche umana per sottrarsi alla costrizione della sofferenza, una schiera che comincia con la nevrosi, culmina nella follia, e nella quale sono compresi l'intossicazione, lo sprofondare in sé stessi, l'estasi»³⁰. L'atteggiamento umoristico rifiuta dunque la sofferenza affermando vittoriosamente il principio di piacere sull'inclemenza delle circostanze reali senza tuttavia uscire dal terreno della salute psichica. Ergendosi davanti all'orrore di quei tempi Jacques Vaché indosserà la sua «corazza di cristallo» (OC, III, 439; 31) che lo terrà al riparo da ogni contagio.

Intorno alla fine del 1917 André Breton prevede di tenere insieme a Jacques Vaché una conferenza sull'*umour* al Théâtre du Vieux-Colombier con l'intenzione di illustrare alcuni poemi di Louis Aragon. L'idea della conferenza sembra provenire dallo stesso Vaché, leggiamo infatti in una lettera scritta da quest'ultimo il 18 agosto 1917: «Ripasserò a Parigi verso i primi giorni di ottobre forse potremmo accordarci per una conferenza-prefazione»³¹. La questione dell'umorismo domina anche l'ultima *lettre-collage* inviata da Breton a Vaché in data 13 gennaio 1919³². Sviluppata su due pagine fronte-retro e dalla forma irregolare, la lettera è composta da frammenti di quotidiano e riviste riportanti articoli di vario genere che vanno dall'attualità alla letteratura, brandelli di un incarto di una tavoletta di cioccolata, un bollo del monopolio di stato sul tabacco, sulla prima pagina un ritratto di un personaggio mascherato con accanto la scritta “Double face”, sotto al quale Breton annota: «C'était vous, Jacques!», mentre nella seconda una caricatura di Clemenceau vestito da donna con un grande cappello e un ombrello tra le mani. Tra i *collages* i testi di Breton si dispongono in quattro blocchi, tre di queste porzioni di testo sono di nostro particolare interesse. Il primo blocco situato nella prima pagina riporta la risposta data da Louis Aragon e mai pubblicata a un'inchiesta lanciata nel dicembre del 1918 dal secondo e ultimo numero di «Les Jeunes Lettres» rivista diretta da Henry Cliquennois, che nel gennaio del 1919 proporrà a Breton di prenderne il controllo³³. L'inchiesta sullo *humour* risulta essere infatti già estranea allo spirito della

monologo intitolato *Sujet* dedicato a Jean Paulhan che comparirà per la prima volta su «Nord-Sud» No. 14 dell'aprile 1918. Inoltre, come afferma lo stesso scrittore nel secondo degli *Entretiens*, dall'esperienza presso l'ospedale psichiatrico proverrà la suggestione all'origine del testo *Introduction au discours sur le peu de réalité* pubblicato per la prima volta nel marzo del 1925 su «Commerce» e andato in seguito a confluire in *Point du jour* (1934).

30 S. FREUD, *Opere di Sigmund Freud, X, Opere 1924-1929*, Boringhieri, Torino, 1978, p. 505.

31 J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., 58.

32 Come riporta Marguerite Bonnet André Breton apprese della morte di Jacques Vaché solamente in un periodo compreso tra il 13 il 22 gennaio 1919. Cfr. OC, I, 1294 nota 4. Un fac simile a colori della lettera di André Breton può essere ritrovato in appendice al testo G. SEBBAG, *L'imprononçable jour de sa mort: Jacques Vaché, janvier 1919*, Jean-Michel Place, Paris 1989.

33 La rivista diventerà in futuro «Littérature». Riguardo la vicenda della fondazione di si veda l'accurato

rivista e rispondente piuttosto alle preoccupazioni che Jacques Vaché e la lettura di Alfred Jarry hanno prodotto in questo periodo in Breton, che risulta essere verosimilmente l'ispiratore dell'inchiesta. Riportiamo il frammento di testo:

Louis A ha risposto alle «Jeunes Lettres»: «L'arte, senza distinzione di nazionalità, trae le sue radici profonde dall'*humour*; le opere di Rimbaud, Lautréamont e Jarry costituiscono l'espressione suprema dell'*humour*, dell'amore; queste saranno le sole chiamate a influenzare l'arte a venire finché questa conserverà qualche rarità. Ma l'*humour* non appartiene che ai forti e da sempre ci sono stati, ci saranno dei sedicenti artisti che non hanno saputo, né sanno, né sapranno mai sghignazzare»³⁴.

Aggiunge Breton: «Mentre quel povero Max Jacob: “L'*humour*, è ironia indulgente”». Infine conclude «L'ultima poesia di Louis A si intitola *Pièce à grand spectacle*. Alla fine egli firma che viene a salutare». Il poema di Aragon si conclude come segue «La marionetta versa lacrime di legno / Per accomiarsi»³⁵, cui segue la firma del poeta a lettere capitali contrassegnata da un asterisco che rimanda alla nota a piè di pagina «Torna a salutare»³⁶. Un secondo blocco situato nella seconda pagina recita «E quest'uomo che nel 1745 insegnava ai domestici», cui segue un estratto dal beffardo trattatello *Directions to servants* scritto intorno al 1731 da Jonathan Swift ma pubblicato solo nel 1745. Il medesimo testo di Swift figurerà vent'anni più tardi all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*, lasciando presagire come, seppure non ancora come progetto coerente, l'antologia bretoniana affondi le sue radici molto indietro nel passato. Infine, sempre nella seconda pagina, isolata da una parte e scritta in lettere capitali, la chiusura: «JE VOUS ATTENDS». Jacques Vaché non avrà tuttavia occasione di tenere alcuna conferenza.

André Breton accoglierà l'eredità delle suggestioni di Jacques Vaché che tuttavia impiegheranno lunghi anni prima di maturare ed essere messe in atto con la composizione dell'*Anthologie de l'humour noir*, come scriverà nella nota consacrata all'amico all'interno della raccolta: «L'Umour che acquisterà con lui un carattere *iniziatico* e *dogmatico*»³⁷ (OC, II, 1128; 310).

resoconto compilato da Michel Sanouillet. Cfr. M. SANUILLET, *Dada à Paris*, Flammarion, Paris 1993, p. 106-115.

34 La trascrizione di parte della lettera è riportata nella nota di Marguerite Bonnett a *Les Pas perdus* nelle opere complete di André Breton. OC, I, 1228.

35 L. ARAGON, *Le Mouvement perpétuel*, Gallimard, Paris 1970, p. 48.

36 Ib.

37 Il corsivo è di chi scrive.

1.2. *L'esperienza del riso in Lautréamont*

*L'être ducassien ne digère pas, il mord;
pour lui, alimentation est morsure.*

G. BACHELARD, *Lautréamont*

Niente, neppure Rimbaud, mi aveva agitato a tal punto... Oggi ancora, sono assolutamente incapace di considerare con sangue freddo quel messaggio folgorante che mi sembra superare da ogni lato le possibilità umane. Per comprendere sin dove potesse arrivare la nostra esaltazione in proposito, basta ricordare queste righe di Soupault: «Non spetta a me, né a nessuno (sentite, signori, chi vuole i miei testimoni?) giudicare il signor conte. Non si giudica il signor de Lautréamont. Lo si riconosce al suo passaggio e lo si saluta inchinandosi sino a terra. Do la mia vita a colui o a colei che me lo farà dimenticare per sempre». Questa dichiarazione a guisa di *patto*, l'avrei controfirmata senza esitazioni. (OC, III, 451; 45)

La risposta data da André Breton ad André Parinaud in occasione del terzo degli *Entretiens*, registrati nel 1951 e trasmessi tra il marzo e il giugno del 1952, restituisce l'idea di quanto decisivo sia stato, anche a distanza di più di trent'anni dalla sua scoperta, l'incontro con l'opera di Isidore Ducasse conte di Lautréamont.

La scoperta degli *Chants de Maldoror* (1869) si deve a Louis Aragon, che nel marzo del 1918 acquista per caso una copia di «Vers et prose» del gennaio-febbraio del 1914 in cui Paul Fort aveva pubblicato il primo dei canti. La presenza del testo completo nella sua edizione curata e pubblicata nel 1890 da Léon Genonceaux nella nota libreria al numero 7 di rue de l'Odéon di Adrienne Monnier, consente ai giovani André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault e Théodore Fraenkel di entrare in contatto con l'opera integrale. A questo periodo risalgono le letture ad alta voce del testo ducassiano che André Breton e Louis Aragon, allora giovani interni all'Hôpital Val-de Grâce, eseguiranno durante le notti di guardia. Avvolte dall'atmosfera ubuesca che contraddistingueva gli incontri del gruppo di amici, le voci dei giovani si diffondono lungo i corridoi del reparto unendosi alle grida che provengono dalle celle degli alienati mentali, generando la suggestione che spingerà più tardi Louis Aragon a scrivere: «Evidentemente Maldoror era il solo tra i poeti a mischiare *lirismo nero* e questo senso dello *humour* moderno»³⁸. Indirizzato presumibilmente da Jean Royère, fondatore nel 1906 di «La Phalange» organo principale degli ambienti simbolisti, André Breton rinverrà nel numero della rivista del 20 febbraio 1914 un articolo di Valery Larbaud sulle *Poésies* (1870), secondo controverso scritto di Isidore Ducasse, accompagnato da

³⁸ Il corsivo è di chi scrive. L. ARAGON, *Lautréamont et nous*. I. *Ce qu'il fut pour la génération de 1917*, in «Les Lettres françaises», 1-7 giugno 1967, p. 6. Louis Aragon ha lasciato una dettagliata testimonianza del primo incontro con l'opera di Lautréamont nell'articolo *Lautréamont et nous* comparso in due parti (I. *Ce qu'il fut pour la génération de 1917*; II. *Les «Poésies» voient le jour*) su «Les Lettres françaises» del 1 - 7 giugno del 1967 e 8 - 14 giugno del 1967.

alcuni estratti. Nella primavera del 1919 Breton andrà a ricopiare a mano le *Poésies* dall'unico esemplare allora esistente alla Bibliothèque Nationale³⁹. Una prima parte delle poesie *Poésies I* verrà pubblica nel secondo numero di «Littérature» dell'aprile del 1919, preceduta da una nota scritta dallo stesso André Breton, mentre una seconda parte *Poésies II* comparirà sul numero successivo del maggio 1919, infine le poesie usciranno per la prima volta in volume nel 1920 per le edizioni Sans Pareil accompagnate da una prefazione scritta da Philippe Soupault.

Nei *Second manifeste du surréalisme* (1930) André Breton scrive: «un problema più generale che il surrealismo s'è sentito in dovere di sollevare, e che è *quello dell'espressione in tutte le sue forme*. Chi dice espressione dice, per cominciare, linguaggio» (OC, I, 802; 87), da questo punto di vista la scoperta di Lautréamont assume il carattere sacrale dell'iniziazione, la sua opera costituirà per il gruppo surrealista «una rivelazione totale che sembra andare al di là delle possibilità umane»⁴⁰ (OC, II, 986; 143). Il linguaggio all'interno dell'opera ducassiana viene infatti sottoposto a una feroce operazione di disarticolazione: i puntelli argomentativi del discorso vengono sradicati e sostituiti da una serie di metamorfosi sintattiche e lessicali che si susseguono senza soluzione di continuità, il tessuto linguistico che viene a comporsi sottraendo ai vocaboli il loro mero valore denominativo e d'uso risuona così del clamore della distruzione e insieme del vagito della rinascita⁴¹. Il noto verso d'apertura del IV degli *Chants de Maldoror* «Due

39 Breton scriverà in una lettera indirizzata a Théodore Fraenkel e scritta su un modulo di richiesta: «finendo di ricopiare le *Poésies*, il 15 aprile». A lungo si è pensato che ciò che si possiede delle *Poésies* altro non fosse che il prologo di un libro che Isidore Ducasse non riuscì mai a scrivere, lo stesso André Breton fa spesso riferimento a tale fatto che troverebbe la sua ragione in una lettera scritta da Ducasse al banchiere Darasse il 18 marzo del 1870 dove questi fa riferimento a una prefazione di sessanta pagine. Questa interpretazione è tuttavia ormai abbandonata.

40 Numerosi sono i riferimenti alla figura di Isidore Ducasse all'interno dell'opera di André Breton, qui a seguito riporteremo i maggiori contributi dedicati esclusivamente all'opera dello scrittore: la *Note* che precede la comparsa della prima parte delle *Poésies* in «Littérature» No. 2 di aprile 1919; l'articolo *Les Chants de Maldoror* che viene pubblicato per la prima volta su «La Nouvelle Revue française» del 1 giugno 1920 e andrà in seguito a confluire all'interno della raccolta *Les Pas perdus*; il *tract* firmato congiuntamente con Louis Aragon e Paul Éluard *Lautréamont envers et contre tout* che denuncia gli errori storici commessi da Philippe Soupault nella stesura della prefazione all'edizione delle opere complete di Isidore Ducasse uscite il 15 marzo del 1927 per Sans Pareil; la nota che introduce i brani antologici del conte di Lautréamont riportanti nell'*Anthologie de l'humour noir* comparsa per la prima volta del 1938 come introduzione alle *Œuvres complètes* di Isidore Ducasse edite da Guy Lévis Mano (G.L.M.); infine l'articolo *Saucre Jaune* comparso per la prima volta su «Arts» del 12 ottobre 1951 in risposta all'articolo *Lautréamont et la banalité* scritto da Albert Camus e comparso nello stesso anno sul numero 307 dei «Cahiers su Sud», l'articolo è andato in seguito a confluire all'interno della raccolta *La Clé des champs*.

41 «Un occhio di pura verginità scruta e sorveglia il progredire scientifico del mondo, passa oltre il carattere scientemente utilitario di questo progredire, lo situa, con tutto il resto, nella luce stessa dell'apocalisse» (OC, II, 987; 143). Nel *Manifeste du surréalisme* André Breton lascia intendere come, nonostante la mancanza di dati a conferma, si potrebbe vedere in Isidore Ducasse un precorritore del metodo della scrittura automatica. Questo viene ripreso anche nella nota all'*Anthologie de l'humour noir* a egli dedicata: «l'ispirazione poetica, in Lautréamont, si presenta come il risultato della rottura tra il buon senso e l'immaginazione, rottura consumata per lo più a favore di quest'ultima e ottenuta grazie all'accelerazione volontaria e vertiginosa del flusso verbale (Lautréamont parla dello “sviluppo

pilastrì, che non era difficile e ancor meno possibile prendere per baobab, scorgevano nella valle, più grandi di due spilli»⁴² segna il luogo di confine il cui superamento offre le possibilità di riscatto da parte dell'uomo del proprio strumento privilegiato, riscatto dal quale dipende in linea diretta la possibilità di riguadagnare la propria libertà rimasta intrappolata nelle maglie del vuoto linguaggio ordinario. André Breton, che ha indagato a fondo le strategie linguistiche ducassiane, scrive nella nota che introduce i frammenti antologici tratti dagli *Chants de Maldoror* all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*:

Il verbo, non più lo stile, subisce con Lautréamont una crisi fondamentale, segna il momento di un *reinizio*. Ecco liquidati i limiti che costringevano i rapporti tra parola e parola, tra cosa e cosa. Un principio di perpetua mutazione si è impadronito degli oggetti come delle idee, e tende alla loro totale liberazione, implicante quella dell'uomo. A questo riguardo, il linguaggio di Lautréamont è insieme un solvente e un plasma creativo senza eguali. (OC, II, 987; 144)

Uno degli interrogativi relativi dell'opera di Lautréamont che non cesseranno di affascinare André Breton sino dal primo contatto con la stessa fu l'articolazione a prima vista contraddittoria tra gli *Chants de Maldoror* e le *Poésies*. Il testo di queste ultime infatti, apparentemente ispirato alla prosa dei grandi moralisti francesi del XVII secolo, sembrerebbe essere una ritrattazione di quella folgorante affermazione delle forze oscure che costituisce il messaggio della prima opera. L'epigrafe in apertura delle *Poésies* riporta infatti quanto segue: «Sostituisco la malinconia con il coraggio, il dubbio con la certezza, la disperazione con la speranza, la malvagità col bene, le lamentele col dovere, lo scetticismo con la fede, i sofismi con la freddezza della calma e l'orgoglio con la modestia»⁴³. Se parte della critica del tempo risolveva questa evidente antinomia dichiarando la follia dello scrittore⁴⁴, la possibilità di una conciliazione tra le due opere viene avanzata da André Breton già a partire dalla nota introduttiva alla pubblicazione delle *Poésies* su «Littérature» e verrà trattata a più riprese da quel momento. La *Note* si apre con l'affermazione che gli anni 1870 e 1871 si caratterizzano per avere riportato due grandi processi intentati alla vecchia arte. Se il primo viene rinvenuto nella lettera scritta da Arthur Rimbaud a Paul Demeny il 15 maggio 1871 meglio nota come *Lettre du Voyant* comparsa per la prima volta in «La Nouvelle Revue française» il 1 ottobre 1912 grazie a Paterné Berrichon, il secondo viene rinvenuto nelle *Poésies* di Isidore Ducasse,

estremamente rapido” delle sue frasi: è noto che dall'organizzazione sistematica di questo modo d'espressione prende le mosse il surrealismo)» (OC, II, 987-988; 144).

42 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., tr. it., p. 365.

43 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 279, tr. it. p. 563.

44 Si prenda a titolo d'esempio il noto saggio di Rémy de Gourmont *Le Livre des Masques*. Cfr. R. DE GAURMONT, *Le Livre des Masques*, Mercure de France, Paris 1898.

stampate appunto nel giugno del 1870. Alla questione della presunta contraddizione tra le due opere seppure affrontata nella brevità della nota Breton risponde «In coscienza, il bisogno di provare costantemente per assurdo non può essere preso come segno di irragionevolezza» (OC, I, 26), cui segue un riferimento a Charles Baudelaire che già da tempo ha rivendicato il diritto a contraddirsi⁴⁵.

L'argomentazione di André Breton si fa invece più serrata nell'articolo scritto intorno agli anni '20 *Les Chants de Maldoror* dove viene a investire anche il problema dello *humour*. La questione del riso all'interno dell'opera ducassiana si pone da subito come problematica, sono molteplici infatti negli *Chants de Maldoror* i luoghi in cui il personaggio afferma di detestare il riso e di non essere capace di ridere. Una prima occorrenza la si ritrova in prossimità dell'apertura del testo, nella quinta strofa del I canto dove leggiamo:

Assistendo a tali spettacoli, ho voluto ridere come gli altri; ma ciò, strana imitazione, mi era impossibile. Ho preso un temperino con la lama dal taglio ben affilato, e mi sono lacerato le carni nei punti in cui le labbra combaciano. Per un attimo ho creduto raggiunto il mio fine. Guardai in uno specchio questa bocca martoriata per mia stessa volontà! Avevo commesso un errore! Il sangue che spiccava in gran copia dalle due ferite m'impediva d'altronde di distinguere se avessi davvero ottenuto il riso degli altri. Ma, dopo qualche istante trascorso nel raffronto, vidi bene che il mio riso non somigliava a quello degli esseri umani, il che significa ch'io non ridevo affatto⁴⁶.

L'avvilimento esecrabile provocato dal fenomeno riso viene illustrato, seppure nell'andamento irregolare della prosa fatto di continue digressioni e intromissioni da parte dell'autore che interrompono il flusso argomentativo, con più ampio respiro nella seconda strofa del IV canto che André Breton riporterà integralmente nella sua *Anthologie de l'humour noir*. La riflessione sul riso, che sembra essere una *pastiche* del saggio *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* scritto nel 1855 da Charles Baudelaire⁴⁷, si apre con un'ulteriore ammissione dell'incapacità di ridere: «Non so ridere, io. Non ho mai potuto ridere, sebbene numerose volte abbia cercato di farlo. È molto difficile imparare a ridere»⁴⁸. Il senso di ripugnanza verso l'atto mostruoso del riso

45 André Breton fa in questo caso riferimento al saggio di Charles Baudelaire dedicato alla figura di Edgar Allan Poe *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* che comparve nel 1856 come introduzione alla traduzione fatta dallo stesso Baudelaire delle *Histoires extraordinaires*.

46 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 20-21, tr. it. p. 13. Come nota Giovanna Angeli Maldoror rifiuta il riso in quanto questo è fenomeno terreno e porta dunque in sé il marchio della caduta, egli infatti elevandosi ad avversario di Dio si pone sullo stesso piano di quest'ultimo. Proprio in questa strofa in cui Maldoror si mutila le giunture delle labbra per essere simile all'uomo egli compie per un certo verso una parodia del sacrificio di Cristo. Cfr. G. ANGELI, *Surrealismo e umorismo nero*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 42-43.

47 Il saccheggio da parte di Lautréamont del breve saggio baudelariano è stato notato da Giovanna Angeli. Cfr. Ivi, p. 45.

48 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 158, tr. it. p. 369.

costituirebbe un tratto essenziale del carattere di Maldoror. Se nel suo saggio Baudelaire farà riferimento alla deformazione dei caratteri somatici che viene provocata dal riso, Lautréamont si spingerà oltre in un paragone bestiale: «Oh! Avvilimento esecrabile! Come si somiglia a una capra quando si ride! La calma della fronte è scomparsa per far posto a due enormi occhi di pesci che (non è deplorabile?)... che... che si mettono a brillare come fari!»⁴⁹. Ecco dunque che poco più avanti l'autore delinea più con chiarezza la qualità del riso che dovrebbe implicare la sua opera:

Non posso impedirmi di ridere, mi risponderete voi; accetto questa spiegazione assurda, ma, allora, che sia un riso malinconico. *Ridete, ma piangete al tempo stesso*. Se non potete piangere con gli occhi, piangete con la bocca. Se è ancora impossibile, orinate; ma v'avverto che un qualunque liquido è qui necessario, per attenuare la secchezza che porta, nei suoi fianchi, il riso dai tratti spaccati all'indietro⁵⁰.

È possibile certamente rinvenire in queste affermazioni di Isidore Ducasse la tonalità del nero di cui sarà successivamente intriso lo *humour* surrealista. Infine poco oltre l'autore affermerà di essersi macchiato egli stesso in passato del peccato del riso dicendosi tuttavia intenzionato a rivelare tutti i suoi vizi in modo da offrire al lettore una completa introspezione del suo essere: «Voglio mostrare le mie qualità, io; ma non sono abbastanza ipocrita da nascondere i miei vizi! Il riso, il male, l'orgoglio, la follia, appariranno, volta a volta, [...] e serviranno d'esempio all'umano stupore: ognuno vi si riconoscerà, non quale dovrebbe essere, ma qual è»⁵¹.

Come abbiamo anticipato, la soluzione proposta da André Breton alla contraddizione tra le due opere ducassiane muoverà dal piano del linguaggio venendo infine a risolversi nello *humour*, strumento proprio, nonostante le critiche nei confronti del riso appena osservate, della macchina infernale progettata e realizzata da Lautréamont. In seguito alla folgorazione iniziale – Breton scriverà il 29 giugno del 1918 a Théodore Fraenkel «Non penso più che a Maldoror»⁵² –, il poeta comincerà a copiare lunghi brani o addirittura strofe intere da inviare in seguito allo stesso Fraenkel e a Louis Aragon. Quest'ultimo riceverà in una prima lettera la seconda strofa del V canto mentre in una successiva sempre la seconda strofa del IV canto, invece Théodore Fraenkel riceverà degli estratti dalle strofe prima, quinta e ottava del VI canto. Come ha notato Marguerite Bonnet la scelta di tali luoghi all'interno dell'opera di Lautréamont, dove sembrano venire meno le caratteristiche stesse di quest'ultima, risulta interessante

49 Ivi, p. 159, tr. it. p. 371.

50 Il corsivo è di chi scrive. Ib.

51 Ivi, p. 160, tr. it. p. 373.

52 Riportato in M. BONNET, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, cit., p. 140.

proprio in quanto è in tali passaggi che emerge l'accusa all'atto della scrittura e l'uso di una particolare forma di umorismo⁵³. In *Les Chants de Maldoror*, articolo scritto da André Breton nel 1920 a proposito della riedizione dell'opera ducassiana per le Éditions de la Sirène, l'argomentazione si sviluppa muovendo da tali punti di forza. La contraddizione tra gli *Chants de Maldoror* e le *Poésies* può essere risolta nel momento in cui si coglie il *relativismo* interno all'opera di Isidore Ducasse: «Egli – scrive Breton – si rimprovererebbe senza posa e ne concepirebbe una certa delusione se il suo relativismo non gli venisse in aiuto. In effetti, a suo avviso, entusiasmo e freddezza interiore possono perfettamente coniugarsi e spinge tanto lontano il rispetto umano da giudicare ugualmente sacri ozio e lavoro» (OC, I, 235). La scrittura di Lautréamont dunque affermerebbe per negare, sostenendo ogni cosa e il suo esatto contrario. Le sue categorie sono il *viscoso* e la *metamorfosi*: numerosi sono i luoghi all'interno dell'opera ducassiana dove viene fatto riferimento al fluido, al magma, al sangue, al plasma e al seme umano, ricorrenti le immagini che alludono allo stritolamento e alla suzione. Coinvolte in emulsione all'interno di questo liquido di fertilità primigenia le parole si fanno permeabili perdendo i limiti che le separano tra di loro e lasciando che i rapporti con le cose delle quali dovrebbero essere segno si allentino. «Lautréamont – scrive Breton – era così nettamente cosciente dell'infedeltà dei mezzi espressivi che non smette di trattarli con disprezzo: non gli concede nulla e, ogni qual volta necessario, li umilia. Rende così, in qualche modo, impossibile il loro tradimento» (OC, I, 235). La profanazione della tradizione intrapresa all'interno degli *Chants de Maldoror* si esprimerà in tutta la sua forza distruttiva nella seconda parte delle *Poésies* dove il massacro letterario viene attuato per mezzo di un attento metodo di *denaturazione*: Lautréamont riporta massime, aforismi o estratti dai più vari autori, da Pascal a La Rochefoucauld, da Vauvenargues a La Bruyère, alterandone, come se si trattasse di un mero gioco di parole, la forma e il significato originali dimostrando come questi altro non sono che vuoti involucri⁵⁴.

53 Cfr. Ivi, pp. 140-147.

54 Riportiamo alcuni esempi in modo da illustrare il metodo ducassiano, come si potrà notare relativamente ai testi tratti dalle *Poésies* ci troviamo in apertura dell'opera: laddove Vauvenargues scrive «La ragione non conosce gli interessi del cuore», Ducasse corregge «Il genio garantisce le facoltà del cuore»; laddove Dante Alighieri nel III canto dell'*Inferno* scrive «Lasciate ogni speranza voi c'intrate», Ducasse corregge «Lasciate ogni disperanza, voi c'entrate»; laddove William Shakespeare scrive nella II scena del I atto di *Hamlet* «Fragilità il tuo nome è donna», Ducasse corregge «Bontà, il tuo nome è uomo»; laddove Pascal discutendo dell'uomo nei *Pensées* scrive «Scriverò i miei pensieri senza ordine, ma non forse in una confusione senza piano: questo è l'ordine vero, che contrassegnerà il mio oggetto proprio con il disordine. Farei troppo onore al mio soggetto, se lo trattassi con ordine, dato che voglio mostrare che ne è incapace», Ducasse corregge «Scriverò i miei pensieri con ordine, secondo un piano senza confusione. Se sono giusti, il primo venuto sarà la conseguenza degli altri. Questo è vero ordine. Contrassegna il mio oggetto col disordine calligrafico. Farei troppo disonore al mio soggetto, se non lo trattassi con ordine. Voglio mostrare che ne è capace». Per i testi tratti dalle *Poésies*: I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op.

Isidore Ducasse non risparmierebbe nemmeno la sua propria opera, se nella prima parte delle *Poésies* egli negherà lo strumento dell'ironia di cui si è ampiamente servito negli *Chants de Maldoror* «Io disprezzo ed esecro l'orgoglio, e le voluttà infami di un'ironia fatta spugnitoio, che svia la giustezza del pensiero»⁵⁵, nella seconda parte giungerà a rivoltare quasi parola per parola un suo stesso brano estratto dalla quinta strofa del I degli *Chants de Maldoror*:

Ho visto gli uomini sfinire i moralisti che tentavano di disvelare il loro cuore, far diffondere su di sé la benedizione dall'alto. Si profondevano in meditazioni vaste quanto possibile, rallegravano l'autore delle nostre felicità. Rispettavano l'infanzia, la vecchiaia, ciò che respira e ciò che non respira, rendevano omaggio alla donna, consacravano al pudore le parti che il corpo ha ritugno di nominare. Il firmamento, di cui ammetto la bellezza, la terra, immagine del mio cuore, furono da me invocati perché m'indicassero un uomo che non si credesse buono. Lo spettacolo di tal mostro, se si fosse realizzato, non m'avrebbe fatto morire di sbigottimento: si muore per ben di più. Tutto ciò fa a meno d'ogni commento⁵⁶.

Com'è stato notato dalla critica i passaggi tratti dall'opera di Isidore Ducasse che André Breton riporterà nell'*Anthologie de l'humour noir* si prestano a sollevare numerosi dubbi relativi alla loro pertinenza all'interno della raccolta: si tratta nello specifico della già citata seconda strofa del IV canto, che include la controversa riflessione sul riso, di

cit., p. 299, tr. it. 593. Per le altre citazioni: Cfr. Ivi, pp. 470-471, tr. it. 745-746. Scrive Marguerite Bonnet relativamente allo statuto delle massime in questo modo denaturate: «La massima ribaltata non è necessariamente più vera di quella iniziale, ma il rovesciamento, la differenza, segnano un vuoto; attendendo all'ordine delle parole, attendano all'ordine delle cose; fanno vacillare le certezze e, prefigurando lo spazio possibile di un ordine altro, promettono una nuova alba, una creazione ricominciata, l'avvento dell'incompiuto». M. BONNET, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, cit., p. 146. Lo stesso André Breton farà proprio questo genere di procedimento prima inviando il 21 agosto 1920 a Théodore Fraenkel una lettera di sei pagine costruita con pensieri di Pascal e massime di La Rochefoucauld combinati tra loro e invertiti alla maniera ducassiana, mentre in seguito ne darà un saggio in *La Confession dédaigneuse* denaturando ancora un pensiero di Pascal. Cfr. OC, I, 196-197.

55 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 285, tr. it. p. 573.

56 Ivi, p. 307, tr. it. p. 607. Riportiamo il testo originale: «Ho visto, nel corso della mia vita, e senza eccezione alcuna, uomini dalle spalle strette compiere atti stupidi e numerosi, abbruttire i propri simili, e corrompere le anime con tutti i mezzi [...] sfinire i moralisti che tentavano di disvelare il loro cuore, e far ricadere su di sé l'ira implacabile dall'alto. Tutti insieme li ho veduti, ora, il pugno più robusto diretto verso il cielo, come quello d'un fanciullo già perverso contro la propria madre, probabilmente spronati da qualche spirito infernale, gravati gli occhi da un rimorso cocente nonché astioso, in un silenzio glaciale, non osare dar la stura ai pensieri vasti e ingrati ascosti nel petto, a tal punto pieni di ingiustizia e d'orrore, e accorare per compassione il Dio di misericordia; ora, in ogni momento del giorno, dalla prima infanzia sino all'ultima vecchiezza, spargendo incredibili anatemi, senza senso comune, contro tutto ciò che respiri, contro se stessi e contro la Provvidenza, sostituire le donne e i fanciulli, e disonorare così le parti del corpo sacre al pudore. [...] Tempeste, sorelle degli uragani; firmamento bluastrò, di cui non ammetto la bellezza; mare ipocrita, immagine del mio cuore; terra, dal misterioso seno; abitanti delle sfere; universo intiero; Dio, che l'hai creato con magnificenza, è te che invoco: mostrami un uomo che sia buono!... Ma che la tua grazia disculpi le mie forze naturali; poiché, allo spettacolo di tal mostro, posso morire di sbigottimento; si muore per meno. Ivi, pp. 20-22, tr. it. p. 132-133. Isidore Ducasse aveva effettivamente annunciato in una lettera inviata a Verboeckhoven, proprietario insieme ad Albert Lacroix della casa editrice «Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et C.ie, éditeurs a Paris, Bruxelles, Leipzig et Livourne», di volere correggere «Vi correggo al contempo sei brani tra i peggiori del mio dannato libercolo». Ivi, p. 274, tr. it. p. 645.

un estratto dalla seconda strofa del VI canto e infine di una lettera di risposta di Isidore Ducasse a Jean Darasse, banchiere e uomo di fiducia del cancelliere François Ducasse attraverso il quale Isidore riceveva il suo mensile, datata 22 maggio 1869. Sarà tuttavia lo stesso Breton a illustrare le ragioni delle scelte operate all'interno della nota che introduce i brani antologici di Isidore Ducasse:

Il flagrante contrasto offerto, dal punto di vista morale, da queste due opere, non ha bisogno di altre spiegazioni. Ma se si va oltre e si cerca ciò che può costituire la loro unità, la loro identità dal punto di vista psicologico, si scoprirà che questa è *fondata anzitutto sull'humour*: le varie operazioni che derivano dall'abdicare del pensiero logico e del pensiero morale, poi dei due nuovi pensieri definiti per opposizione a questi ultimi, non ammettono in definitiva altri fattori comuni: rilancio oltre l'evidenza, richiamo al caos delle similitudini più ardite, affossamento del solenne, montaggio a rovescio, o di traverso, dei «pensieri» o massime celebri, ecc.: tutto ciò che a questo riguardo l'analisi rivela circa i procedimenti in gioco, cede in interesse alla rappresentazione infallibile che Lautréamont ci ha indotto a farci dell'humour quale egli lo prospetta, *dell'humour che giunge con lui alla sua suprema potenza* e ci sottomette fisicamente, nel modo più totale, alla sua legge⁵⁷. (OC, II, 988; 144-145)

Nello scrivere questa nota André Breton ha certamente presente il lavoro di Léon Pierre-Quint *Le Comte de Lautréamont et Dieu* comparso per la prima volta nel 1929 per le Éditions Les Cahier du Sud⁵⁸. Nella sezione del testo specificamente dedicata allo *humour* proprio dell'opera di Lautréamont Léon Pierre-Quint riconosce in questo uno strumento fondamentale di rivolta al punto che «Non vi si trova per così dire un solo passaggio grave [...] che non sia immediatamente seguito dalla sua critica, fatta da parte dello stesso autore, in forma umoristica»⁵⁹. Nonostante l'opera di Isidore Ducasse sia restata a lungo nell'ombra rispetto a quella di altri scrittori come Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud che Léon Pierre-Quint pone come fonti della poesia moderna, questo non impedisce al critico di affermare come egli sia uno dei primi poeti ad avere introdotto il *comico moderno* («comique moderne») nel movimento contemporaneo. Sebbene a loro insaputa un certo numero di scrittori ha proseguito la sua opera spinti da una necessità espressiva propria dello spirito del tempo. Tale nuovo genere di comicità si muoverebbe in direzione della negazione: il riso di Lautréamont si distinguerebbe per il tentativo di distruggere non solamente le

57 Il corsivo è di chi scrive.

58 In una lettera datata 16 febbraio 1930 André Breton scrive a Léon Pierre-Quint: «Il passaggio relativo allo humour è forse quello che più mi ha sedotto. A mio avviso è *questo*. Che possa scrivervelo senza riserve non è da poco» OC, II, 1773.

59 L. PIERRE-QUINT, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, cit., p. 133. Léon Pierre-Quint ammette due eccezioni all'interno degli *Chants* in cui lo scrittore sembra abbandonarsi a una pura sensibilità: la quarta strofa del II canto che riporta la scena dell'omnibus e la settima strofa sempre del II canto che riporta la scena dell'ermafrodita. Tali strofe devono comunque essere inserite all'interno del quadro più generale dell'opera dove costantemente si producono luoghi di contrasto. Cfr. Ib.

convenzioni letterarie di uno specifico indirizzo, cosa che accade di sovente tra gruppi avversi, quanto piuttosto per la feroce aggressione mossa alla Letteratura nei suoi aspetti formali. Anche secondo la lettura data da Léon Pierre-Quint il luogo di espressione dello *humour* in Lautréamont si trova nel linguaggio: portando le forme linguistiche al loro limite ultimo, in alcuni casi ricercando forzatamente un effetto letterario, in altri riportando in maniera inattesa estratti di opere di medicina o di storia naturale, in altri ancora spingendo le descrizioni in una minuzia di dettagli scegliendo tra questi i più precisi e i più insignificanti all'economia della narrazione, Lautréamont restituisce un'immagine di queste come ormai prive di espressività provocando sul lettore «le smorfie di un riso forzato»⁶⁰. Il riso provocato dalla lettura dell'opera di Isidore Ducasse assume su sé il senso del tragico facendosi espressione di una disperazione senza fine. Scrive Léon Pierre-Quint: «È lo stesso riso che diviene tragico, che diviene sarcasmo, che forza le lacrime. Sono insieme le grida esilaranti e le grida di tortura. È un miscuglio di spasmi gai e di passione provocatrice, di derisione e di rabbia»⁶¹.

Riferendosi propriamente all'opera di Léon Pierre-Quint André Breton desume i caratteri più rilevanti del messaggio di Lautréamont «che può essere ricevuto solo con guanti di fuoco» (OC, II, 987; 144): in primo luogo il male per Lautréamont, Breton aggiunge tra parentesi «come per Hegel» (OC, II, 987; 144), costituisce la forza motrice della Storia, questo rende necessario rafforzarlo nella sua ragion d'essere radicandolo nei desideri umani più primitivi come l'impulso sessuale e quello sadico; in secondo luogo in Lautréamont l'ispirazione poetica sarebbe prodotta dalla rottura tra il buon senso e l'immaginazione in favore di quest'ultima ottenuta per mezzo di una vertiginosa e volontaria accelerazione del flusso verbale; infine la rivolta attuata da Lautréamont non sarebbe rivolta definitiva se non facesse sprofondare, come abbiamo avuto occasione di osservare, la sua stessa forma di pensiero nel gioco dialettico con le *Poésies*.

L'argomentazione di André Breton si fa ancora più serrata nel testo di *Sucre Jaune* comparso sul numero del 12 ottobre 1951 di «Arts» in risposta all'articolo *Lautréamont et la banalité* scritto da Albert Camus e comparso nel primo semestre dello stesso anno sui «Cahiers du Sud»⁶². Nonostante Camus spenda alcune parole positive nei riguardi del surrealismo, la sua interpretazione in merito al contrasto tra gli *Chants de Maldoror* e le *Poésies* si fa severa: se nella prima opera Isidore Ducasse esprime la smania irrefrenabile

60 Ivi, p. 137.

61 Ivi, p. 151.

62 Il saggio andrà in seguito a confluire in *l'Homme révolté* (1951) dove figurerà come una delle due sezioni del paragrafo *La poésie révoltée* del secondo capitolo *La révolte métaphysique*.

alla distruzione che si concreta nell'invocazione di Maldoror alla «grande notte originaria»⁶³ nelle *Poésies* viene decretata la «banalità assoluta»⁶⁴ che si compie, come accade secondo Camus nel moto proprio di certe forme di rivolta, con la restaurazione della ragione e dell'ordine al termine dell'avventura irrazionale rimettendosi al conformismo senza alcuna sfumatura. André Breton, costantemente vigile riguardo gli autori significativi per il gruppo surrealista, non poteva esimersi dal dare una risposta. In modo da rafforzare la propria argomentazione lo scrittore si richiama alla dialettica hegeliana:

Camus – che considera Hegel il grande responsabile delle disgrazie del nostro tempo – si priva qui della dialettica. Il procedimento in vigore nelle *Poésies*, che consiste nel contraddire con ostinazione – e sempre molto sottilmente – alcuni pensieri di Pascal, di La Rochefoucaud, di Vauvenargues, è inoltre incontestabilmente sovversivo, mette sulla strada di un'operazione di confutazione generale – dialettica – che rovescerebbe il segno sotto il quale l'opera pretende di essere costruita. (OC, III, 913)

Nell'articolare la sua risposta Breton fa inoltre riferimento al testo di Maurice Blanchot *Lautréamont et Sade* (1949) a cui, seppure marginalmente, fa riferimento lo stesso Camus. Anche Blanchot individua lo *humour*, o per meglio dire secondo la denominazione del filosofo l'*ironia* («ironie»), come un aspetto essenziale dell'opera ducassiana. Scrive infatti Blanchot: «Sappiamo che in tutto il corso dell'opera l'ironia ha svolto un ruolo di primo piano: in nessun'altra opera si potrà scoprire un ruolo analogo per l'ironia»⁶⁵. L'ironia viene da principio qualificata come nemica del procedimento analitico messo in moto dal critico in quanto caricando di ambiguità il significato essa produce una indefinita oscillazione tra ulteriori significati tutti verosimili. Tale instabilità congenita dell'opera che suscita «un ridere infinito che rovescia ogni cosa e persino se stesso»⁶⁶ trova la sua ragione anche in questo caso nel linguaggio. Scrive Blanchot:

L'ironia, ne testimonia interamente Maldoror, è *l'esperienza stessa della metamorfosi perseguita in seno al linguaggio*, è la lucidità che tenta di perdersi e ritrovarsi, è il fremere della ragione divenuta «cadaverica», è il senso che sempre va sfuggendo per farsi sostanza del nonsenso e se i *Canti*, forse unici in tutta la letteratura, possono dare questa impressione di un'esistenza immensa, piena, compatta e solida, chiusa, ciò è dovuto alla forza prodigiosa dell'ironia che ha portato proprio ai margini delle parole una possibilità di metamorfosi, alla quale esse contribuiscono, che aiutano a realizzare, anche se poi la rendono pericolosamente cosciente di sé⁶⁷.

63 A. CAMUS, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris 1951, p. 90, tr. it. a cura di L. Magrini in A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1962, p. 98.

64 Ivi, p. 95, tr. it., p. 104.

65 M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, Paris 1949, p. 182, tr. it. a cura di M. Bianchi e R. Spinella in M. BLANCHOT, *Lautréamont e Sade*, Dedalo, Bari 1974, p. 231.

66 Ivi, p. 183, tr. it. p. 231-232.

67 Il corsivo è di chi scrive. Ivi, p. 183, tr. it. p. 232.

Lo strumento dell'ironia si trova a essere coinvolto anch'esso nella stessa struttura convulsa e mutevole degli *Chants de Maldoror*, Maurice Blanchot riconosce infatti come questo assuma differenti configurazioni nel susseguirsi dei canti. Se è possibile riconoscere una cesura tra il primo canto e gli altri cinque, data prevalentemente da ragioni editoriali – il primo canto viene pubblicato anonimo nell'agosto del 1868 mentre l'intera opera sarà pubblicata per intero solo un anno dopo sotto lo pseudonimo di Comte de Lautréamont –, è possibile altresì riconoscerne la quasi completa mancanza di ironia. Diversamente nel già più volte citato IV canto è la stessa struttura dei canti a essere vista sotto la luce beffarda dell'ironia che diviene così oggetto di se stessa. Infine nel VI canto, dove si realizza un'ulteriore cesura in quanto è questo il luogo dove tutto è chiaro e privo di ombre a seguito del risveglio di Maldoror dalla notte durata dieci anni, l'ironia si indebolisce e diviene *parodia* e parodia di un genere particolare che è il romanzo popolare. Anche Maurice Blanchot si pronuncia infine in merito al contrasto tra gli *Chants de Maldoror* e le *Poésies*. Prendendo avvio dalla lettera scritta da Isidore Ducasse indirizzata a Jean Darasse in data 12 marzo 1870, dunque alcuni mesi prima della scomparsa dello scrittore, dove questi sulla scorta del fallimento editoriale della sua prima opera si dice deciso a cambiare metodi «per cantare esclusivamente la speranza, l'aspettativa, LA CALMA, la felicità, IL DOVERE»⁶⁸, Blanchot avanza il sospetto che alla radice di tale cambiamento di rotta si nasconda ancora una spinta contraddittoria che sempre indirizza il desiderio dello scrittore in direzione di ciò che categoricamente rifiuta⁶⁹. La celebrazione della virtù si realizzerebbe all'interno delle *Poésies* in modo a tal punto eccessivo da rovesciare l'elogio in calunnia, l'inno alla ragione e all'ordine presto si muta nella «voce schernevole del caos»⁷⁰ rendendo le massime nelle quali si esprime completamente inutilizzabili. La ragione di Lautréamont lucida al punto da spingerlo all'eccesso, senza il quale precisa Blanchot «vedere significa non vedere nulla»⁷¹ cerca disperatamente davanti alla pericolosa fuga dei limiti che egli ha cercato di fissare con le *Poésies* un punto di appiglio, tuttavia questo subito gli si sottrae trascinandolo ancora troppo lontano.

Se come afferma Maurice Blanchot la ricerca di Lautréamont passa attraverso il cuore di Isidore Ducasse e se il cuore di Isidore Ducasse è «quello dell'universo», André

68 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, cit., p. 275, tr. it. p. 647.

69 «In passato, al tempo dei “carnai immondi”, che amava, gli capitava che gli piacesse troppo e quindi di odiarli e distruggerli; mentre ciò che non amava, gli incuteva orrore e l'orrore per l'appunto lo apriva alle vie del desiderio». M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, cit., p. 195, tr. it., p. 241.

70 Ivi, p. 205, tr. it. p. 248.

71 Ivi, p. 206, tr. it. p. 249.

Breton si immergerà nel centro palpitante di questo universo visitando i suoi «immondi carnai» facendo esperienza del senso feroce dello *humour*, che compone e disperde i significati, che revoca in dubbio ogni cosa compreso se stesso, uno *humour* infine che sotto le spoglie della mistificazione si applica all'opera letteraria stessa e alla vita di un autore restato a lungo senza biografia.

1.3. *L'humour Dada e l'humour noir surrealista*

Nel gennaio del 1919 André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault vengono ad apprendere la prematura scomparsa dell'amico Jacques Vaché, la cui figura aveva costituito oggetto di continuo riferimento e le cui lettere erano state una costante fonte d'ispirazione. Nel IV degli *Entretiens* André Breton rievoca il particolare stato di indifferenza in cui egli e i suoi compagni versavano nel periodo della smobilitazione:

Mi aggiro per ore attorno al tavolo della mia camera d'albergo, cammino senza scopo per Parigi, passo delle serate solo su una panchina di place du Châtelet. Non sembra che persegua un'idea o una soluzione: no, sono in preda a una specie di fatalismo, vivo alla giornata, fatalismo piuttosto piacevole, che si traduce in un «abbandonarsi alla corrente». Ciò si basa su un'indifferenza pressoché totale che fa eccezione solo per i miei rari amici, cioè per coloro che partecipano in qualche modo al mio stesso turbamento, turbamento certo di tipo nuovo, benché poco oggettivabile. (OC, III, 457; 52-53)

Nonostante tale cattiva disposizione d'animo, è proprio in questo periodo che il gruppo originario prenderà alcune importanti risoluzioni: nel marzo del 1919 comparirà infatti il primo numero di «Littérature», a cui nei mesi successivi fino alla fine dell'anno seguiranno ulteriori nove uscite, il gruppo avrà inoltre occasione, grazie all'intermediazione di Jean Paulhan, di incontrare Paul Éluard e infine André Breton avvierà una relazione epistolare con Tristan Tzara che all'epoca si trovava a Zurigo.

Sebbene gli echi delle manifestazioni del Cabaret Voltaire avessero raggiunto Parigi già nel 1916, le prime menzioni su rivista all'attività del poeta rumeno possono essere rinvenute solamente l'anno seguente: Max Jacob annuncia su «391» nella primavera del 1917 «Nascita di un poeta rumeno Tristan Tzara che scrive con questo stile Tsara! Tsara! Tsara! Tsara! Tsara . . . Thoustra»⁷², mentre Pierre Albert-Birot riporta su «SIC»: «NASCITE. *Dada*: Rivista d'arte di una tenuta e di una sobrietà piacevoli, pubblicata a Zurigo dal poeta rumeno Tristan Tzara e dal pittore Janco. *Dada 2* comparirà al più presto»⁷³. Tuttavia, come ricorda André Breton ancora nel IV degli

72 «391», No. 5, giugno 1917.

73 «SIC», No. 21-22, settembre-ottobre 1917. Relativamente alla prima penetrazione di Dada nel clima parigino del tempo si vedano i primi due capitoli del testo di Michel Sanouillet *Dada à Paris*.

Entretiens, negli anni che vanno dal 1917 almeno fino al 1918 egli e i propri giovani compagni avevano un'idea ancora confusa delle attività Dada, di cui il poeta era venuto a conoscenza rinvenendo i due primi numeri di «Dada» a casa di Guillaume Apollinaire⁷⁴. All'epoca, ricorda Breton, l'orientamento della rivista si mostrava ancora legato all'indirizzo di ricerca proprio delle avanguardie del periodo anteguerra, nonostante questo era già presente in filigrana la volontà di negazione che animerà presto il movimento. Sarà tuttavia il terzo numero della rivista stampata da Tristan Tzara «Dada 3» «che darà fuoco alle polveri» (OC, III, 458; 54): spinto in questo modo dall'entusiasmo a cui fece seguito la lettura del *Manifeste dada 1918*, con cui si apre il terzo numero della rivista, André Breton scriverà a Tzara il 22 gennaio del 1919. Le parole con le quali si apre la lettera appaiono decisamente significative:

Mi preparavo a scriverle quando un dispiacere mi ha dissuaso. Quel che amavo più al mondo è recentemente scomparso: il mio amico Jacques Vaché è morto. Era per me una gioia, ultimamente, pensare quanto vi sareste piaciuti; avrebbe riconosciuto la fraterna somiglianza del vostro spirito e insieme avremmo potuto fare grandi cose⁷⁵.

Risulta chiaro anche dalla lettura della corrispondenza che fa seguito in questo periodo di come le speranze che il giovane Breton aveva riposto nell'amico Jacques Vaché vengano affidate a Tristan Tzara. Ricordando il comportamento di quest'ultimo all'epoca, nel IV degli *Entretiens*, Breton affermerà: «È evidente che una tale attitudine lo imparenta molto strettamente a Jacques Vaché, questo mi porterà a riversare su di lui una buona parte della fiducia e delle speranze che avevo riposto in questi» (OC, III, 458).

Il passaggio di Dada a Parigi, preparato a lungo dalla corrispondenza tra André Breton e Tristan Tzara e dalla pubblicazione di testi di quest'ultimo già nell'aprile del 1919 sul secondo numero di «Littérature» e di quelli di Philippe Soupault, Louis Aragon e dello stesso Breton su «Dada 4-5»⁷⁶, viene segnato dall'arrivo di Tristan Tzara nella

74 Si tratta di «Dada 1», Zurigo luglio 1917 e di «Dada 2», Zurigo dicembre 1917. André Breton riporta nel IV degli *Entretiens* come Guillaume Apollinaire guardasse con timore alle due uscite della rivista in suo possesso supponendo che alcuni dei suoi redattori non fossero in regola con l'autorità militare del loro paese e che dunque il ricevere la pubblicazione per posta potesse in qualche modo comprometterlo. Cfr. OC, III, 418.

75 La lettera è riportata in appendice al testo di M. SANUILLET, cit., p. 456. Si veda anche la lettera del 20 aprile 1919: «Se ho in voi una folle fiducia, è perché mi ricordate un amico, il mio migliore amico Jacques Vaché, morto da qualche mese». Ivi, p. 462. Infine la lettera del 29 luglio sempre dello stesso anno: «Penso a voi come non ho mai pensato... che a Jacques Vaché». Ivi, p. 464. A riguardo si veda inoltre il saggio di Georges Sebbag *Breton – Vaché – Tzara* in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XVII, *Chassé-croisé Tzara-Breton*, L'Age d'Homme, Lausanne 1997, pp. 45-56.

76 Si tratta di *Maison Flake* di Tristan Tzara comparso su «Littérature», No. 2, aprile 1919, pp. 16-17 e di rispettivamente di *Servitudes* di Philippe Soupault, *Statue* e *Le délire du fantassin* di Louis Aragon e *Pour Lafcadio* di André Breton comparsi sull'antologia Dada «Dada 4-5», 15 maggio 1919.

capitale nel gennaio del 1920. Sarà lo stesso André Breton nel IV degli *Entretiens* a delineare una cronologia ragionata degli anni che vanno dal 1920 al 1922 che vedono in un primo momento il convergere dei due movimenti nella persecuzione di un fine comune, a cui farà tuttavia seguito un rinnovamento di prospettive che condurrà infine alla rottura:

Nell'attività di Dada come si sviluppa a Parigi, penso si possano distinguere tre fasi: una fase di vivissima agitazione, seguita subito all'arrivo di Tzara a Parigi e sotto la sua dipendenza diretta, che può essere compresa tra il gennaio e l'agosto del 1920, senza una grande ripresa alla fine dello stesso anno; una fase in cui si procede più a tatonni, tendendo sempre al perseguimento degli stessi fini ma con mezzi radicalmente rinnovanti, sotto l'impulso soprattutto di Aragon e mio, che colloco dal gennaio all'agosto 1921; infine una fase di malessere il cui tentativo di ritorno alle forme di manifestazione iniziali ha rapidamente deluso gli ultimi partecipanti e in cui le dissidenze si moltiplicano sino all'agosto 1922, che segna la data di estinzione di Dada⁷⁷. (OC, III, 462; 58)

Lo spirito che in questi anni caratterizzerà la pratica della scrittura come anche le manifestazioni del movimento troverà nel riso insolente e dissacratore uno strumento sistematico di spaesamento del senso, al punto che è possibile rinvenire nella ferocia dell'aggressione umoristica la sua anima più profonda. Nonostante siano presenti numerosi motivi di convergenza relativamente alla questione dello *humour*, che trovano ragione principalmente nella necessità di rispondere attivamente all'insieme delle contraddizioni nelle quali si dibatteva la società europea dell'epoca, questo costituisce nello stesso tempo un rilevante punto di divergenza tra i due movimenti.

Tristan Tzara esprime una prima opinione in merito alla natura dello *humour* rispondendo all'inchiesta *Faillite de l'humour* presentata da René Crevel sul primo numero di «Aventure» il 10 novembre del 1921. Da subito viene posta un'equazione diretta tra Dada e *humour* e rimarcata con forza la portata innovativa di quest'ultimo: «Credo – scrive Tzara – che bisognerebbe inventare delle parole nuove per meglio esprimere quello che vogliamo intendere per humour. Io ho tentato di introdurre una parola priva di significato “Dada”»⁷⁸. Leggiamo inoltre poco più avanti:

La spontaneità chiude il circuito dei problemi e il mondo che ognuno crea in se stesso, purifica l'opera d'arte e genera la comunione intima tra l'anima e le cose. È il grande principio del soggettivismo, la nobile forza della realtà, la conoscenza dell'individuo, che caratterizzeranno l'arte a venire. La differenza tra l'arte latina (semplicità attiva) e l'arte

77 Relativamente alla rottura con Dada si vedano i tre testi consacrati da André Breton a tale avvenimento: *Après Dada* comparso su «Comœdia» nel 2 marzo 1922; *Lâchez tout* comparso sulla nuova serie di «Littérature» il 1° aprile 1922; *Clairement* comparso sempre sulla nuova serie di «Littérature» il 1° settembre del 1922. Tutti i testi in questione andranno a confluire nel 1924 all'interno della raccolta *Les Pas perdus*.

78 «Aventure», No. 1, novembre 1921, p. 27.

tedesca, risultato di ricerche intense e sistematiche fino a non riuscire più a distinguere il lavoro della scintilla creatrice, è definita dalla spontaneità⁷⁹.

Il riso sfrenato e vitale di Dada è dunque la risultante di una ricerca del piacere immediato irriducibile a qualunque forma di intellettualizzazione, la sua esplosione fragorosa polverizza l'ordine dei valori culturali dell'umanità che proprio in quegli anni mostravano più che mai la propria sterilità e inadeguatezza. Troviamo conferma di questo in ciò che scrive Georges Ribemont-Dessaignes sul tredicesimo numero di «Littérature», interamente dedicato ai *Vingt-trois manifestes du Mouvement Dada*:

Dada come tutti ha dei piaceri. Il principale piacere di Dada è di vedersi negli altri. Dada eccita il riso, la curiosità o la collera. Essendo queste tre cose molto simpatiche, Dada è molto contento.

Dada è tanto più contento quando si ride di lui senza preparazione. L'Arte e gli Artisti essendo delle invenzioni molto serie soprattutto quando risulta dal Comico, veniamo al Comico per ridere. Qui niente di tutto ciò. Noi non prendiamo niente sul serio. Si rida dunque, ma per ridere di noi. Dada è molto contento⁸⁰.

All'interno dello stesso numero compare il testo *Développement Dada* dove anche Paul Éluard si esprime in merito a tale funzione liberatrice del riso:

L'uomo ha rispetto del linguaggio e culto del pensiero; se apre la bocca, vediamo la sua lingua sotto campana e la naftalina del suo cervello impesta l'aria.

Per noi, tutto è un'occasione per divertirsi. Quando ridiamo, noi ci svuotiamo e il vento passa in noi, sbattendo porte e finestre, introducendo in noi la notte del vento.

[...] Noi abbiamo bisogno di un corpo libero e vuoto, noi abbiamo bisogno di ridere e noi non abbiamo bisogno di niente⁸¹.

Nel corso di un'intervista con Georges Charbonnier diffusa su Chaîne National, la radio di stato dell'epoca, il 3 febbraio 1950 per la serie "Incompatibilité d'humour" Tristan Tzara avrà modo di ritornare sulla funzione dello *humour* con più ampio respiro. Dada, afferma Tzara, si è caratterizzato da subito come una prolifica fonte di *humour* in quanto qualsiasi affermazione veniva prontamente accompagnata dalla negazione a essa soggiacente. Davanti all'immensità del fenomeno della vita, le azioni degli uomini, ridotte dall'esiguità della loro condizione non possono apparire che ridicole, diviene così necessario: «spazzare via le prospettive e restituire all'uomo la potenza del suo libero sbocciare»⁸². Poco più avanti Tzara viene invitato a definire in maniera più generale lo *humour*, la risposta illustra con chiarezza espositiva la particolare natura e la principale

79 Ib.

80 «Littérature», No. 13, maggio 1920, p. 10.

81 Ivi, p. 7.

82 T. TZARA, *Œuvres Complètes*, éd. établi, présenté et annoté par Henri Béhar, V, Flammarion, Paris 1982, p. 397.

funzione a esso attribuite:

A mio parere, l'humour è un'attitudine davanti alla vita che indica l'insufficienza dei nostri mezzi di giudizio, immobili davanti al divenire del mondo. L'humour è forse un'arma dell'intelligenza. Per esempio, ai nostri giorni, quando si accetta con troppa leggerezza l'eventualità di una nuova guerra, l'humour potrebbe costituire un luogo di memoria. L'humour è una disposizione di spirito, una tonalità generale che colora i fenomeni della vita. Accompagna le definizioni troppo definitive per metterle in dubbio. In questo senso, fa sempre appello all'umano e al mobile, a scapito della fissità delle cose. È un correttivo di ogni teoria e un riferimento costante per un uomo come quello che si manifesta nella vita quotidiana, per l'uomo come quello che trova la spiegazione della sua vita vivendo e non discorrendo. Tutte le persone sono sensibili allo humour. Quello che conta è di ricordarselo per tempo. Senza humour, la vita non sarebbe sopportabile. Direi la stessa cosa della poesia⁸³.

L'umorismo si caratterizza dunque come un'attitudine continuamente rinnovata a mettere in crisi la fissità delle nozioni e delle credenze proprie dell'esperienza umana. In alcuni casi, come secondo Tzara quello di Max Jacob, tale qualità troverebbe una corrispondenza nella personalità stessa dell'umorista, il cui spirito è soggetto a una perpetua instabilità, fatta di fughe e rifugi presto abbandonati per ulteriori fughe e successivi rifugi⁸⁴. In secondo luogo lo *humour*, come Tristan Tzara aveva già rimarcato nella *Note sur la poésie* (1919) partecipa della medesima essenza della poesia, forma vivente anch'essa continua rimessa in discussione del linguaggio e della sua funzione⁸⁵, tale legame resterà valido anche nel caso dello *humour noir* surrealista al quale verrà attribuita una precisa funzione poetica. Nel corso della medesima intervista, interrogato relativamente alle modalità nelle quali il surrealismo abbia rappresentato una fonte di *humour* Tristan Tzara risponde come segue:

In quanto ha reso comprensibile a tutti la definizione la definizione di metafora data da Reverdy: l'accostamento di elementi molto lontani gli uni dagli altri. In quanto ha dimostrato che l'*humour non è necessariamente comico*, e che la sua forza di persuasione appartiene all'ambito degli altri mezzi di espressione dell'uomo. In quanto sapeva mettere in causa, assieme all'oggetto dell'umorismo, il soggetto, ovvero il surrealismo stesso⁸⁶.

In più occasioni la critica si è soffermata su questo punto che costituisce lo scarto tra

83 Ivi, p. 398.

84 Si veda il frammento di messaggio [L'humour de Max Jacob] presumibilmente scritto intorno al 1946 riportato in Ivi, p. 322.

85 Cfr. T. TZARA, *Œuvres Complètes*, éd. établis, présenté et annoté par Henri Béhar, I, Flammarion, Paris 1975, pp. 403-405. Termini molto prossimi a quelli utilizzati nella *Note* verranno ripresi da Tristan Tzara nella sezione conclusiva della risposta all'inchiesta *Failite de l'humour*.

86 Il corsivo è di chi scrive. T. TZARA, *Œuvres Complètes*, V, cit, p. 397. Invitato a dare una sua esplicazione relativamente alla natura del movimento surrealista Tristan Tzara afferma come quest'ultimo sia stato «una certa sistematizzazione della rivolta»; sebbene il gruppo della *haute époque* – la cui influenza in letteratura sarebbe stata all'epoca ancora percepibile – presentasse il carattere dell'aggressività e del disinteresse, esso avrebbe finito per fondersi nell'insieme della vita letteraria perdendo così il suo stesso *humour*. Cfr. Ib.

l'humour dada e *l'humour noir* surrealista: a differenza del primo, quest'ultimo attingerebbe da un fondo di tragicità e contraddittorietà che definiscono l'esperienza umana – si ricordi che su insistente richiesta di André Breton Jacques Vaché aveva definito *l'umour* la sensazione «dell'inutilità teatrale (e priva gioia) di tutto»⁸⁷ –, in relazione con le forze provenienti dalle regioni irrazionali della psiche esso scaturisce precisamente dalla sanguinosa dialettica che viene a innescarsi tra il piacere e le condizioni di realtà. Come afferma Annie Le Brun nel corso delle conversazioni sul surrealismo dirette da Ferdinand Alquié nel 1966, *l'humour* surrealista si caratterizzerebbe così per essere una: «lacerazione vissuta tragicamente ma non subita»⁸⁸. Anche Arturo Schwarz nel suo saggio *Paris 1918-1922. Breton – Tzara : Divergences et convergences* afferma con chiarezza come per il gruppo surrealista «l'humour è di natura tragica»⁸⁹, tale natura, che come abbiamo visto trova le sue radici nelle figure di Jacques Vaché, Isidore Ducasse, Alfred Jarry, ai quali si potrebbe aggiungere Donatien-Alphonse-François de Sade, che vengono al contrario respinti da Tristan Tzara⁹⁰, «segna un momento di indipendenza assoluta della poesia ed è, prima di tutto, rivolta dello spirito e dell'inconscio contro i condizionamenti della società e della vita»⁹¹. Differente risulta essere in questo modo anche la reazione fisica che viene prodotta da una pratica dello *humour* così caratterizzata, che viene infine messa in rilievo da parte di Mireille Rosello in apertura della sua analisi della raccolta bretoniana:

Se ingannati da un'etichetta della quale credete di conoscere il significato, aprite *l'Anthologie de l'humour noir* alla ricerca di un'occasione per ridere, rinunciate. Eravate sul punto di commettere un errore. Non è escluso che *l'humour noir* possa eventualmente innescare un sorriso raggrinzito oppure uno scoppio di riso. Ma è piuttosto suscettibile di provocare un'altra forma di spasmo psichico, di quelle che si associano meglio alla sofferenza o alla malattia: la lettura di questo testo rischia di provocare una nausea meno esistenziale che fisica o quella contorsione mentale che è lo sconvolgimento, la collera estrema, quello che i surrealisti hanno potuto chiamare lo stato di furore⁹².

Sebbene dunque non si possa negare integralmente una relazione tra la pratica dello *humour* da parte del movimento dada e *l'humour noir* surrealista in quanto strumento di

87 J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., 45.

88 A. LE BRUN, *L'Humour noir*, cit., p. 103.

89 A. SCHWARZ, *Paris 1918-1922. Breton – Tzara : Divergences et convergences*, in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XVII, cit., p. 78.

90 I risultati di un'inchiesta pubblicata su «Littérature» nel marzo 1921 che prevedeva di assegnare ad alcune personalità un voto secondo una scala che va da -25 e +25, dove lo 0 esprime indifferenza assoluta, sono i seguenti: Tristan Tzara da a Lautréamont 5 mentre André Breton +25, il primo da ad Alfred Jarry -10 mentre il secondo 14, il primo da a Jacques Vaché 7 mentre il secondo 19, infine Sade -25 e 19.

91 A. SCHWARZ, *Paris 1918-1922. Breton – Tzara : Divergences et convergences*, in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XVII, cit., p. 78.

92 M. ROSELLO, *L'Humour noir selon André Breton*, Librairie José Corti, Paris 1987, p. 9.

spaesamento del senso e di critica della tradizione, volontariamente irrispettoso nei confronti del pubblico e della buona coscienza e infine elemento che partecipa della medesima essenza della poesia, al punto che all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* ritroveremo figure che parteciperanno attivamente al movimento dadaista come Francis Picabia e Hans Arp; non si può non fare a meno di rilevare alcuni punti in merito ai quali *l'humour noir*, che verrà sistematizzato da parte di André Breton e posto in relazione con altre categorie proprie del surrealismo, assumendo nella sua struttura la tragicità dell'esistenza e ponendosi come forza dinamica e non meramente negativa, segna un depassamento rispetto al riso immediato e puramente distruttore che costituisce lo spirito di Dada.

CAPITOLO 2

Gli assi teorici dell'Anthologie de l'humour noir

2.1. *André Breton lettore di Hegel: da l'humour objectif a l'humour noir*

André Breton manifesta per la prima volta l'intenzione di leggere Hegel in una lettera indirizzata a Théodore Fraenkel datata 18 novembre 1916, le prime tracce di tale lettura e la loro successiva elaborazione all'interno del contesto teorico del surrealismo possono essere rinvenute tuttavia solamente più tardi⁹³. La rilevanza del pensiero hegeliano si mostrerà sempre più incisiva all'interno della produzione bretoniana a partire da *Nadja* (1928), e soprattutto nel *Second manifeste du surréalisme* (1930), per assumere una posizione di primo piano nel discorso tenuto in occasione della conferenza di Praga del 29 marzo del 1935 che anticipa in larga misura i contenuti della prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir*.

La lettura dell'opera di Hegel da parte del teorico del surrealismo viene intrapresa presumibilmente intorno agli anni Venti, in un primo momento attraverso lo scritto di Benedetto Croce *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (1906) mentre in seguito attraverso le traduzioni di alcune opere del filosofo da parte di Augusto Vera⁹⁴. Per quanto riguarda invece la lettura delle *Vorlesungen über die Ästhetik* hegeliane, che come vedremo eserciterà una funzione essenziale nel processo di elaborazione dell'*Anthologie de l'humour noir*, verrà svolta sulla prima traduzione francese dell'opera, largamente diffusa all'epoca, compilata da parte di Charles Bénard comparsa in 5 volumi usciti tra il 1840 e il 1851 con il titolo di *Cours d'esthétique*⁹⁵.

93 «Voglio leggere Hegel». M. BONNET, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, cit., p. 133. La lettera di André Breton a Théodore Fraenkel risale al termine del soggiorno a Saint-Dizier che durava dal 26 luglio 1916. A tale periodo risale anche l'intenzione di leggere Fichte espressa in una lettera datata 8 settembre indirizzata ancora a Théodore Fraenkel.

94 La traduzione in lingua francese dell'opera di Benedetto Croce si deve a Henri Buriot-Darsiles: *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, V. Giard & E. Brière, Paris 1910. L'avvicinamento all'opera di Hegel attraverso lo scritto crociano viene riportato da Pierre Naville. Augusto Vera curò invece la prima traduzione francese delle tre parti dell'*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*: nel 1859 esce per Ladrangé in due volumi la *Logique de Hegel*, tra il 1863 e il 1866 i tre volumi della *Philosophie de la nature de Hegel*, mentre tra il 1867 e il 1869 la *Philosophie de l'esprit de Hegel* in due volumi, egli è inoltre autore del testo *Introduction à la philosophie de Hegel* (1855).

95 La traduzione di Charles Bénard, docente di filosofia che insegnò al Lycée Bonaparte, al Lycée Charlemagne e all'École normale supérieure, segue il testo tedesco delle *Vorlesungen über die Ästhetik* (3 voll., 1835-1838) relativo ai quattro corsi tenuti da Hegel a Berlino (1820-21; 1823; 1826 e 1828-29) ricostruito da parte di Heinrich Gustav Hotho. Bisogna precisare come la traduzione in questione operi numerose modifiche, quando non complete omissioni, al testo tedesco nella persuasione che «una traduzione completa e letterale sarebbe barbara e inintelligibile». G.W.F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, tr. Charles Bénard, Aimé André, Hachette, Joubert, Paris 1840, I, p. VI. Lo stile di scrittura hegeliano, scrive Bénard in sede di prefazione, «per le sue qualità come per i suoi difetti è capace di scoraggiare il più abile e ostinato traduttore. È ricco di forza e originalità, solitamente elevato e nobile [...]; nello stesso tempo pesante,

Un riferimento per quanto ancora velato alla dialettica hegeliana può essere rinvenuto già nel *Manifeste du surréalisme*, dove leggiamo: «Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire» (OC, I, 319; 20). Breton riporterà invece direttamente un passaggio di Hegel, facendo menzione a piè di pagina semplicemente del nome dell'autore senza alcun rimando al testo di riferimento, nelle pagine conclusive di *Nadja*: «ciascuno vuole e crede d'essere migliore di quel mondo che gli è proprio, ma [che] chi è migliore non fa che esprimere meglio di altri quel mondo stesso»⁹⁶ (OC, I, 752; 136). Come ha fatto notare Marguerite Bonnet la ricorrenza all'interno del tessuto testuale di *Nadja* di espressioni come «cours du monde», «illusoire», «se portant à la défense du monde contre lui-même», di decisa ascendenza hegeliana mostrerebbe come già in questo periodo l'impregnazione del pensiero di André Breton delle riflessioni del filosofo vada ben oltre la singola citazione⁹⁷.

È tuttavia nel *Second manifeste du surréalisme* che Hegel viene a esercitare per la prima volta un ruolo di primo piano nel contesto della discussione suscitata da coloro che, come Antonin Artaud che nel 1927 scrisse *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste*, guardarono con sospetto il prendere parte del gruppo surrealista all'interno del dibattito sociale, questione riguardo la quale al contrario André Breton riconosce non sia possibile «evitare di proporsi, nel modo più scottante» (OC, I, 793; 77). L'argomentazione in merito riposa appunto su un estratto dai *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821) dove Hegel allestisce il processo alla convinzione formale («formelle Gewissen») insita nella sfera morale in quanto essa viene distinta dalla sfera sociale⁹⁸. La riflessione del filosofo

ingarbugliato, carico di espressioni metaforiche delle quali molte si avvicinano al linguaggio popolare fino a essere quasi triviali». Ib. La scelta del traduttore di sopprimere i dettagli meno rilevanti, le ripetizioni, alcune digressioni e osservazioni critiche viene operata nell'intento di rendere il testo accessibile e chiaro al pubblico francese. Leggiamo infatti ancora all'interno della prefazione: «Ci è sembrato che l'esposizione, così liberata degli accessori che ne ritardano la marcia, divenuta più rapida e più netta, sarà anche più chiara, in questo modo sarà più facile comprendere le idee del filosofo tedesco e il loro concatenamento». Ivi, p. VII. Sempre a cura di Charles Bénard usciranno inoltre nel 1955 per Ladrance due volumi che, sotto il titolo *La Poétique*, riprenderanno le sezioni delle lezioni hegeliane relative alla poesia.

96 La medesima citazione hegeliana compare all'interno dell'opera di Benedetto Croce *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel* alle pagine 51 e 52 della traduzione francese a chiosare una riflessione sulla figura del rigorismo della virtù e del corso del mondo.

97 Cfr. OC, I, 1561-1562.

98 «Nella sfera della morale, riteniamo che Hegel, l'abbia detto una volta per tutte, nella sfera della morale in quanto si distingue dalla sfera sociale, si ha soltanto una convinzione formale, e se accenniamo alla vera convinzione, è per mostrarne la differenza e per evitare la confusione in cui si potrebbe cadere considerando la convinzione quale è qui, e cioè la convinzione formale, come se fosse convinzione vera, mentre questa prima di tutto si produce soltanto nella vita sociale» (OC, I, 792; 76). Secondo quanto riporta lo stesso André Breton il passaggio dovrebbe essere tratto dalla *Philosophie du droit*, tuttavia il testo non era ancora stato tradotto nel 1929. Il frammento del paragrafo 137 compare invece in una nota all'interno della traduzione di Augusto Vera della *Philosophie des Geistes*. G.W.F. Hegel, *Philosophie de l'esprit de Hégel*, t. II, trad. Augusto Vera, Germer Baillière, Paris 1869, p. 313.

viene inoltre ad acquisire una funzione centrale per quanto riguarda l'adesione del gruppo surrealista al principio marxista del materialismo dialettico: sebbene gli strumenti elaborati dal gruppo surrealista spingono a intentare un processo alle nozioni comuni di realtà e di irrealtà, di razionale e di irrazionale, di utilità e di inutilità, il surrealismo presenta con il materialismo storico l'analogia di prendere le mosse, secondo l'espressione di Friedrich Engels, dal «colossale aborto» (OC, I, 793; 77) del sistema hegeliano. Il proposito di estendere in modo sistematico l'applicazione del metodo dialettico hegeliano oltre la sfera dei problemi sociali al campo più vasto della coscienza, ai problemi dell'amore, del sogno, della follia, dell'arte e della religione, induce Breton a chiarire che «nella sua forma hegeliana il metodo dialettico era inapplicabile» (OC, I, 794; 78), si è posta così anche per il gruppo surrealista la necessità «di farla finita con l'idealismo propriamente detto» (OC, I, 794; 78), la creazione del termine “surréalisme” avrebbe propriamente questa funzione⁹⁹.

Ormai giunto a un elevato grado di interiorizzazione del pensiero hegeliano rinvenibile per un verso in un'acuita sensibilità in relazione ad alcuni motivi appartenenti al filosofo, mentre per l'altro in una sempre più marcata comunanza terminologica, André Breton attribuirà al metodo dialettico hegeliano una funzione strutturale: in testi come *L'Immaculée Conception*, composto insieme a Paul Éluard tra l'estate e l'inizio dell'autunno del 1930, e *Les Vases communicants*, questo assurgerà, per quanto accompagnato volta volta dalla teoria della psicanalisi e da costanti riferimenti alle osservazioni degli specialisti, al compito di disciplinare il materiale letterario e indirizzare la riflessione¹⁰⁰.

L'elaborazione del pensiero hegeliano ritorna ancora in riferimento agli instabili rapporti intrattenuti tra il gruppo surrealista e il Partito Comunista sovietico in *Misère de la poésie* (1932), venendo però ad assumere una differente prospettiva. Lo scritto *Misère de la poésie*, che porta come sottotitolo “*L’Affaire Aragon*” *devant l’opinion publique*, compare per le Éditions surréalistes nel marzo del 1932 con l'intenzione di richiamare l'attenzione dell'opinione intellettuale in merito al perseguimento giudiziario di Louis Aragon avvenuto dopo il 16 gennaio dello stesso anno a seguito della pubblicazione sul numero

99 La validità della dialettica hegeliana, nonostante la negazione dei suoi presupposti teorici, viene ribadita da Breton in relazione allo sviluppo delle forme artistiche in *Misère de la poésie*: «Una rettifica s'imporrebbe all'errore idealista di Hegel che porta a concepire le cose reali se non come gradi di realizzazione dell'Idea assoluta. Possiamo dire che in arte come altrove questa concezione ha fatto spazio a quella secondo la quale l'ideale “non è altro che il materiale trasposto e tradotto nella testa degli uomini”. Questo non sarebbe tuttavia in contrasto con il movimento dialettico assegnato all'arte da Hegel» (OC, II, 18).

100 Cfr. OC, I, 1629-1652 e OC, II, 1356-1369.

di agosto del 1931 di «Littérature de la révolition mondiale» del poema *Front rouge*. In questa sede André Breton si impegna nel tentativo di fissare lo statuto dell'atto poetico secondo una prospettiva hegeliana. In primo luogo lo scrittore precisa come l'interpretazione dell'enunciato poetico non si possa esaurire, come nel caso delle espressioni verbali ordinarie e misurate, nel suo significato immediato («contenu immédiat»). Il giudizio relativo a un poema non può essere dato sulle rappresentazioni successive («représentations successives») che questo produce, bensì sul potere «di incarnazione di un'idea» (OC, II, 14), al quale queste rappresentazioni, liberate dal loro statuto razionale, non fungono che da punto d'appoggio. Già nel *Manifeste du surréalisme* infatti veniva decretata l'emancipazione dell'autore da ogni responsabilità relativa al contenuto dei testi automatici¹⁰¹, tuttavia solo con grandi difficoltà sarebbe possibile riconoscere il poema in questione di Louis Aragon come un testo automatico. A questo punto Breton fa intervenire la distinzione irriducibile tra poesia e prosa, riconoscendo la specificità della prima, rifacendosi direttamente a ciò che Hegel scrive nella sezione dedicata alla poesia all'interno della parte terza *Das System der einzelnen Künste* delle *Vorlesungen über die Ästhetik*:

Se, dichiara Hegel, la prosa è penetrata con il suo particolare modo di concepire in tutti gli oggetti dell'intelligenza umana, e ovunque ha depresso la sua impronta, la poesia si deve accingere a rifondere tutti questi elementi e a imprimervi la sua impronta caratteristica. E, in quanto essa si trova anche a dover vincere l'avversione dello spirito prosaico, si trova circondata da ogni parte da numerose difficoltà. Bisogna che essa si sottragga alle abitudini del pensiero comune che si compiace nell'indifferente e nell'accidentale¹⁰². (OC, II, 14)

Breton si preoccupa dunque di inserire il movimento artistico del suo tempo all'interno della teoria del succedersi delle forme artistiche hegeliane, preparando il terreno per l'argomentazione maggiormente articolata che avrà luogo in occasione della conferenza tenuta a Praga il 29 marzo del 1935. Com'è noto, nella teoria hegeliana dallo sviluppo dell'Idea nella storia procede la differenziazione e l'articolazione delle forme artistiche che trovano la propria definizione sistematica nelle modalità del rapporto tra contenuto ed espressione sensibile: la prevalenza della forma sensibile costituisce il tratto distintivo dell'arte simbolica, l'equilibrio tra i due termini distingue

101 La pratica dell'automatismo viene definito come «Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale» (OC, I, 328; 30). Si veda inoltre la nota scritta da Breton alcune pagine più avanti: OC, I, 344.

102 Relativamente al testo hegeliano si veda G.W.F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. Charles Bénard, Ladrangé, Paris 1851, IV, pp. 156-157. Considerate le complesse vicende editoriali degli scritti hegeliani di estetica e la specificità della prima traduzione francese, per una maggiore precisione nel caso dei brani riportati da André Breton faremo riferimento diretto all'edizione francese utilizzata dallo stesso autore.

l'arte classica e infine la prevalenza del contenuto spirituale qualifica la forma d'arte romantica. Breton anticipa dunque alcuni punti relativi alla dissoluzione di quest'ultima forma d'arte riconoscendo come l'alternarsi di diversi movimenti artistici moderni, dal naturalismo all'impressionismo, al cubismo, al futurismo, rivelano «l'immenso valore profetico della sua affermazione» (OC, II, 18). Come vedremo a breve, questo non impedirà al teorico del surrealismo di mettere in pratica il costante dialogo che di sovente egli instaura con le fonti alle quali fa riferimento, affermando come la forma d'arte romantica, con l'ampiezza di significato che a questa è stata attribuita da parte di Hegel, non abbia ancora avuto termine.

La trascrizione della conferenza tenuta presso la sala Mánes a Praga il 29 marzo del 1935 e in seguito ripetuta a Brno il 4 aprile viene riportata sotto il titolo di *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* in appendice alla raccolta *Position politique du surréalisme* (1935), anche in questo caso l'argomentazione risulta essere profondamente segnata dall'estetica hegeliana¹⁰³. Leggiamo infatti: «Hegel, nella sua *Estetica*, ha affrontato tutti i problemi che possono attualmente essere ritenuti più difficili sul piano della poesia e dell'arte, e che con lucidità incomparabile, li ha in massima parte risolti». (OC, II, 475; 189). L'estetica hegeliana riveste un'importanza tale che, sempre nel corso della medesima conferenza, Breton affermerà: «Dico che ancora oggi dobbiamo rivolgerci a Hegel se ci interroghiamo sulla fondatezza o meno dell'attività surrealista nelle arti. È il solo che può dire se quest'attività era predeterminata nel tempo, il solo che può indicarci se la sua durata nel futuro potrà contarsi in giorni o in secoli» (OC, II, 476; 189-190).

Breton si preoccupa in primo luogo di ricordare come all'interno dell'ordine dato da Hegel alle singole arti secondo un criterio di crescente emancipazione dall'elemento materiale, dall'architettura, alla scultura, alla pittura e infine alla musica, la poesia viene a occupare una posizione preminente in quanto terzo termine, totalità che riunisce in sé in un ordine superiore i due estremi delle arti figurative e della musica. Il carattere

103 Non manca all'interno del testo della conferenza una nota di amarezza nei confronti dell'oscurantismo proprio degli ambienti vicini alla Russia sovietica. Scrive Breton: «Ci vuole tutta l'ignoranza scientemente alimentata che sussiste, in vari paesi, rispetto alla quasi totalità dell'opera di Hegel, perché qua e là vari oscurantisti prezzolati trovino ancora in quei problemi materia d'inquietudine e pretesto a interminabili controversie. E ci vuole anche tutta la cieca sottomissione (alla lettera e non allo spirito) di troppi marxisti verso ciò che essi interpretano sommariamente come il pensiero di Marx e di Engels perché la Russia sovietica e gli organismi culturali posti negli altri paesi sotto il suo controllo facciano deplorabilmente coro con i precedenti, lasciano che si riaprano e, con ciò è peggio, si esasperino dei dibattiti che, dopo Hegel, non possono più avere luogo. Se citate Hegel, vedete subito, negli ambienti rivoluzionari, oscurarsi le fronti. Come, Hegel, quello che aveva voluto far camminare la dialettica sulla testa!» (OC, II, 475-476; 189).

peculiare della poesia, nel suo differenziarsi dalle altre due arti romantiche della pittura e della musica, si trova infatti nella riduzione dell'apparenza e della configurazione sensibile del contenuto poetico: sono forme spirituali a costituire il materiale da configurare e nello specifico l'interno rappresentare e intuire («innere *Vorstellen* und *Anschauen*»). La poesia inoltre mostra la sua superiorità in quanto in grado di «rappresentare tanto materialmente come moralmente le *situazioni successive* della vita, realizzando a vantaggio dell'immaginazione la sintesi perfetta del suono e dell'idea»¹⁰⁴ (OC, II, 477; 190). Nell'epoca moderna la poesia non solamente non avrebbe cessato secondo Breton di affermare la sua egemonia sulle altre arti, ma sarebbe penetrata in esse in modo talmente profondo da stabilirvi un proprio dominio. La forma artistica che più si è rivelata soggetta a questa influenza è la pittura: non esiste, afferma Breton rifacendosi alle pratiche del gruppo surrealista, alcuna differenza tra un poema di Paul Éluard, di Benjamin Péret e una tela di Max Ernst, di Mirò o di Yves Tanguy, questo perché, liberata dalla preoccupazione della mera riproduzione delle forme esteriori, la pittura «trae a sua volta partito da solo elemento esterno di cui nessuna arte può fare a meno, cioè dalla rappresentazione interiore dell'*immagine presente allo spirito*»¹⁰⁵ (OC, II, 477). Nello stesso tempo la poesia riflettendosi nelle altre arti scopre le proprie insufficienze e cerca così di porvi rimedio¹⁰⁶.

Breton riconosce ad Hegel il merito di aver messo in luce l'essenza contraddittoria della poesia che cerca di raggiungere: a) *attraverso mezzi propri* e insieme b) *attraverso mezzi nuovi* la precisione delle forme sensibili. Il rivolgersi a mezzi nuovi prevede di necessità una distinta conoscenza degli strumenti propri della poesia dai quali deve essere tratto il meglio. Breton riporta dunque tre condizioni fondamentali che ai tempi di Hegel dovevano coesistere affinché vi potesse essere poesia: 1) che il soggetto non venga

104 Il riferimento è in questo caso alla sezione introduttiva del capitolo terzo della parte terza dell'estetica hegeliana dedicata al chiarimento del rapporto tra la poesia e le altre arti: «Enfin plus qu'aucun autre art, la poésie est capable d'exposer un événement dans toutes ses parties, la succession des pensées et des mouvements de l'âme, le développement et le conflit des passions et le cours complet d'une action». G.W.F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, op. cit., IV, p. 130.

105 Come nota Marguerite Bonnet nella nota a *Position politique du surréalisme* all'interno del secondo volume delle opere complete l'autore sta evidentemente estendendo alla pittura caratteristiche che sono proprie della forma d'arte della poesia. Ci troviamo davanti a una delle frequenti modificazioni operate da parte di André Breton al pensiero degli autori con i quali viene a confrontarsi; avremo occasione di tornare sulla questione in riferimento ancora ad Hegel e in seguito a Freud in riferimento alla composizione dell'*Anthologie de l'humour noir*.

106 Se nei confronti della pittura e più in generale delle arti plastiche la poesia si trova in svantaggio per quanto riguarda l'espressione della realtà sensibile e la precisione delle forme esteriori, nei confronti della musica per la comunicazione immediata del sentimento. Da una parte Mallarmé e i simbolisti hanno lavorato nel tentativo di colmare lo svantaggio nei confronti della musica, commettendo tuttavia l'errore di sottomettere il senso al suono finendo per mettere insieme unicamente «i gusci vuoti delle parole» (OC, II, 479; 193); mentre dall'altra la necessità di un accostamento alla pittura è stata sentita da Guillaume Apollinaire e realizzata nei suoi *Calligrammes*.

concepito né delle forme del pensiero razionale o speculativo, né sotto quella del sentimento che produrrebbe la paralisi del linguaggio, né attraverso la precisione degli oggetti sensibili; 2) che, entrando nell'immaginazione, questo si liberasse delle particolarità e degli accidenti, come del carattere di dipendenza delle parti che ne distruggono l'unità; 3) che l'immaginazione restasse libera di poter plasmare tutto ciò che concepiva come mondo indipendente¹⁰⁷ (Cfr. OC, II, 481). Intorno a tali imperativi si è svolta secondo Breton la battaglia poetica dell'ultimo secolo: seguendo la necessità di sottrarsi al pensiero reale e speculativo Lautréamont cessa di porre a priori il soggetto poetico che diviene così indifferente, come si legge in apertura del quarto degli *Chants de Maldoror*: «È un uomo o una pietra o un albero che comincerà il quarto canto» (OC, II, 481; 195). Anche l'interdipendenza delle parti del discorso viene minata in numerose occasioni, prima da parte di Rimbaud nel suo ultimo enigmatico scritto *Rêve* «in cui – scrive Breton – il meraviglioso si congiunge senza ostacoli al triviale e che rimane come la quintessenza delle scene più misteriose dei drammi dell'epoca elisabettiana e del secondo *Faust*» (OC, II, 481; 195), poi da parte di Apollinaire, che mischiando a piacere tempi e luoghi, dona una vita ambigua al poema; sono questi i casi del «cornice ultramoderna» (OC, II, 482; 196) in cui viene concepito il *Poète assassiné* (1916) e della poesia contenuta nei *Calligrammes* (1918) *Le Musicien de Saint-Merry*. È a questo punto, come vedremo a breve, che Breton inserirà l'opera di Alfred Jarry, che costituirebbe il luogo di passaggio tra Rimbaud e Apollinaire, andando a ricongiungersi alla riflessione hegeliana in merito all'umorismo.

Il riferimento teorico principale per quanto riguarda il dibattito relativo allo *humour* è la sezione delle *Vorlesungen über die Ästhetik* dedicata alla dissoluzione dell'arte romantica. Il romantico, che è in sé già principio di dissoluzione della forma d'arte classica, si configura come il luogo in cui abbiamo una «completa accidentalità ed exteriorità della materia»¹⁰⁸ che l'attività artistica si occupa di configurare. Se nella plastica dell'arte classica il rapporto tra interno ed esterno si configura in modo tale che il secondo sia forma propria del primo e non ne sia invece emancipato, nel romantico l'intimità si ritira in sé»¹⁰⁹, in tal modo l'intero contenuto del mondo esterno, come anche quello del mondo interno, acquisisce piena libertà di conservarsi nella propria peculiarità e particolarità. Perciò, scrive Hegel, «nelle rappresentazioni dell'arte romantica tutto trova

107 Relativamente al passo preciso del testo hegeliano si veda: G.W.F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, cit., IV, p. 138-139.

108 G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau, Berlin 1955, tr. it. a cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 782.

109 Ib.

posto, ogni sfera e fenomeno della vita, il massimo ed il minimo, l'eccelso e l'umile, l'etico, il non etico ed il male»¹¹⁰. Due sono dunque le tendenze che in epoca romantica si scontrano cercando di prevalere: da una parte un interesse rivolto all'esteriorità accidentale dove la realtà effettuale viene colta nella sua mera *oggettività prosaica* («prosaischen Objektivität»), mentre dall'altra un interesse rivolto verso la soggettività anch'essa accidentale, tale che «sa elevarsi con il suo sentimento e modo di vedere, con il diritto e la forza della sua ingegnosità, a padrona dell'intera realtà, nulla lasciando nella sua connessione abituale e nella validità che ciascuna cosa possiede per la coscienza comune»¹¹¹. Si configurano così due differenti principi artistici: da una parte l'*imitazione della natura*, mentre dall'altra una forma di *umorismo soggettivo* («subjektiven Humor») che soggiace ai capricci della personalità. Per quanto riguarda l'imitazione della natura, l'arte, prendendo a contenuto la realtà accidentale e la sua modificazione «senza limiti di forme e rapporti»¹¹², non soltanto diviene ritrattistica, ma viene a dissolversi completamente nel raffigurare ritratti: per la forma della poesia questo ha luogo in area francese in Diderot, mentre in area tedesca in Goethe, Schiller, August von Kotzebue e August Wilhelm Iffland, invece per le arti figurative, nella tarda pittura di genere olandese.

Al contrario di quanto accade con l'imitazione della natura, nell'umorismo è la persona stessa dell'artista a esibirsi nei suoi lati particolari e più profondi, cosicché a trovarsi coinvolto risulta essere il valore spirituale di questa personalità. L'umorismo viene mostrato per questo verso nella sua forza disgregatrice, infatti questo «ad opera della potenza di trovate soggettive, lampi di pensiero e sorprendenti modi di concepire»¹¹³ mina a tutto ciò che pretende di farsi oggettivo e di acquisire una forma stabile della realtà. Tuttavia l'umorismo si trova costantemente a rischio di divenire insignificante e ciò avviene nel momento in cui il soggetto si abbandona ai propri capricci personali. Questo è il caso secondo Hegel di Jean Paul Richter riguardo alla cui opera il giudizio del filosofo si fa severo: «egli si fa notare più che non altri nel mettere insieme barocamente le cose oggettivamente più distanti e nel mescolare al modo più impensato oggetti la cui relazione è qualcosa di interamente soggettivo. La storia, il contenuto, lo svolgersi degli eventi è quel che meno interessa nei suoi romanzi. La cosa principale rimangono gli sprazzi di un umorismo che si serve di ogni contenuto

110 Ib.

111 Ivi, p. 783.

112 Ivi, p. 784.

113 Ivi, p. 791.

unicamente per farvi valere la propria soggettiva spiritosaggine»¹¹⁴.

Proprio da queste pagine Breton riporterà all'interno della prefazione nell'*Anthologie de l'humour noir* un lungo estratto:

L'arte romantica – egli dice – aveva per principio fondamentale la concentrazione dell'anima in se stessa, che, non trovando una rispondenza perfetta tra il mondo reale e la sua materia intima, restava indifferente di fronte ad esso. Questo contrasto si è sviluppato nel periodo dell'arte romantica, al punto che noi abbiamo visto l'interesse fissarsi ora sugli accadimenti del mondo esterno, ora sui capricci della personalità. Ma adesso, se questo interesse giunge a far sì che lo spirito si assorba nella contemplazione esteriore e, nello stesso tempo, a far sì che l'humour, pur conservando il suo carattere soggettivo e riflesso, si lasci cattivare dall'oggetto e dalla sua forma reale, noi otteniamo in questa compenetrazione intima uno *humour* in un certo qual senso *oggettivo*»¹¹⁵ (OC, II, 870; 12-13).

L'umorismo oggettivo («objektiven Humor») hegeliano è dunque tale in quanto realizza la sintesi tra l'umorismo, forma più alta e più libera della soggettività, e l'oggettività del mondo esteriore.

Il conflitto tra le due tendenze osservate in precedenza, quella che portava a fissare l'interesse sugli accidenti del mondo esterno da un lato, e quella che portava a fissarlo sui capricci della personalità dall'altro, trova la loro risoluzione secondo Breton nell'opera di Alfred Jarry, vero trionfo dell'*humour objectif*. Scrive Breton: «Dopo di lui tutta la poesia dovrà fare i conti, in un modo o nell'altro, con questa nuova categoria» (OC, II, 483; 197). A titolo di esempio di un «humour oggettivo puro» Breton riporta la favola *Le Homard et la boîte de corned-beef que portait le docteur Faustroll en sautoir* che figura al capitolo XXVI, «Boire», del libro IV, «Céphalorgie», di *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911):

Una scatola di *corned-beef*, incatenata come un occhialino,
Vide passare un gambero che le somigliava fraternamente.
Era corazzato di un guscio duro
Su cui stava scritto che all'interno, come lei, era senza lisce,
(*Boneless and economical*);
E sotto la coda piegata
Nascondeva verosimilmente una chiave destinata ad aprirlo.
Preso d'amore, il *corned-beef* sedentario
Dichiarò alla scatoletta semovente di conserve vive
Che se acconsentiva ad acclimatarsi,
Accanto a lui, nelle vetrine terrestri,
Sarebbe stata decorata con molte medaglie d'oro. (OC, II, 483; 197)

Non sorprende dunque come in principio André Breton potesse essere propenso ad

114 Ivi, pp. 791-792.

115 Per quanto riguarda il testo hegeliano, il brano può essere rinvenuto in G.W.F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, cit., II, p. 128.

attribuire alla sua nozione di humour la qualificazione di matrice hegeliana di “objectif”. Nonostante questo è già nel corso del 1935, dunque nel periodo della preparazione dell'*Anthologie de l'humour noir*, che il teorico del surrealismo esprime nella sua corrispondenza privata la necessità di trovare un differente aggettivo per qualificare la sua particolare nozione di *humour*. Possiamo rivenire tali perplessità in due lettere inviate rispettivamente l'11 febbraio e il 28 settembre a Edmond Bomsel di cui vale la pena riportare alcuni passaggi: nella lettera inviata l'11 febbraio André Breton scrive «Sono riuscito senza fatica a ristabilire la lista dei nomi che mi pare debbano figurare in un'antologia dello Humour come la concepisco»¹¹⁶, mentre più avanti «Dimenticavo di dirvi in quanto concerne l'antologia dello Humour (da qualificare o meno) [...]»¹¹⁷; invece nella lettera del 28 settembre «Mi sono sforzato di redigere un piano approssimativo dell'antologia dello Humour (Humour noir? Humour moderne? Il qualificativo è da trovare)»¹¹⁸. Come si può notare la qualificazione di “objectif” non viene in alcun modo avanzata, nonostante nella lettera del 28 settembre venga annunciato come l'autore intenda conciliare le concezioni teoriche di Hegel e di Freud con i differenti brani antologici.

Ragione di questo può essere rinvenuta all'interno degli stessi scritti di André Breton che esprimono progressivamente alcuni motivi di deviazione rispetto alle posizioni hegeliane¹¹⁹. Se come abbiamo anticipato in *Misère de la poésie* l'autore afferma come la forma d'arte romantica sia ancora «lontano dall'essersi conclusa» (OC, II, 19) e come l'epoca che egli si trova ad analizzare si trovi ancora «in pieno humour oggettivo» (OC, II, 19), in *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* affermerà chiaramente come l'*humour objectif* costituisca un «momento duraturo della poesia»¹²⁰ (OC, II, 484; 198), negare ciò, prosegue Breton, costituirebbe un tentativo di falsare la storia. Se l'opera di Alfred Jarry ha inaugurato la pratica dell'*humour objectif*, secondo Breton questo conserva al momento attuale «ancora quasi intatto il suo valore comunicativo» (OC, II, 484; 197); non vi è opera composta negli anni successivi all'attività di Jarry che non se ne mostri più o meno improntata: se artisti come Marcel Duchamp, Raymond Roussel, Jacques Vaché e Jacques Rigaut sentirono la necessità di codificare tale genere di *humour*, il

116 OC, II, 1760.

117 Ib.

118 OC, II, 1761.

119 La critica si è a più riprese interrogata relativamente allo scivolamento terminologico tra *humour objectif* e *humour noir*: si veda M. CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 110; A. LE BRUN, *L'Humour noir*, cit., pp. 101-102; C. GRAULLE, op. cit., pp. 149-161; E. RUBIO, *Les philosophies d'André Breton*, L'Âge d'homme, Lausanne 2009, pp. 464-467.

120 Il corsivo è di chi scrive.

movimento futurista e il movimento Dada possono rivendicarlo come un loro fattore essenziale. Nonostante questo André Breton precisa come lo studio della poesia degli ultimi anni lasci presagire il tramonto dell'umorismo oggettivo, ricercare dunque la nuova categoria con la quale questo è chiamato a fondersi costituisce una stringente necessità. Un passaggio particolarmente significativo che in un certo qual senso determina l'insufficienza dell'*humour objectif* davanti a una categoria che proprio in questi anni il gruppo surrealista si dedica ad approfondire viene riportato poco di seguito a tale affermazione:

Questa regione ancora quasi totalmente inesplorata della causalità oggettiva è, credo, nel momento attuale, quella che più merita che vi svolgiamo le nostre ricerche. [...] E del resto, è il luogo di manifestazioni tanto esaltanti per lo spirito, lascia filtrare una luce tanto vicina a pote passare per quella della rivelazione, che l'*humour objectif* s'infrange, fino a nuovo ordine, contro le sue erte muraglie. (OC, II, 485; 199)

La sollecitazione propria dei *poèmes-conversations* di Guillaume Apollinaire dove l'evento poetico viene fatto scaturire da un fascio di circostanze fortuite, il che sembra corrispondere al riattivarsi di uno degli elementi costitutivi dello *humour objectif*, si è fatta via via più imperiosa¹²¹.

A partire dalla pratica della scrittura automatica, i cui primi esperimenti si collocano tra la fine di aprile e la metà di giugno del 1919, il gruppo surrealista concentrerà le proprie energie nel tentativo di allargare il raggio d'azione dell'arbitrario immediato («arbitraire immédiat»). André Breton estenderà progressivamente l'indagine dedicandosi all'esplorazione quella ragione della realtà in cui l'arbitrario, laddove sottoposto a un più scrupoloso esame, ha teso violentemente a negarsi come tale, rivelando dunque il carattere di necessità degli eventi. Tale interesse viene a costituire il filo sotteso tra le opere composte tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta: *Nadja*, *Les Vases communicants* e *L'Amour fou*¹²². Sin a partire dalle considerazioni d'apertura l'autore di *Nadja* si propone di riferire in margine al racconto che egli si avvia a

121 Breton riporta alcuni versi di *Lundi rue Christine* contenuta nei *Calligrammes*: «La madre della portinaia e la portinaia lasceranno fare / Se sei un uomo stasera mi accompagni / Basterebbe che uno tenesse fermo il portone / Mentre l'altro va su / Tre luci a gas accese / La padrona è tisica / Quando avrai finito giocheremo una partita a ramino / Un direttore d'orchestra che ha la febbre terzana / Quando vieni a Tunisi ti farò fumare marijuana / Ha l'aria di rimare / Pile di piattini dei fiori un calendario / Pim Pam Pem / Devo mollare trecento franchi alla padrona / Piuttosto di darglieli preferirei tagliarmi i medesimi» (OC, II, 484; 198).

122 André Breton esprimerà in una lettera a Jean Paulhan datata 2 dicembre 1939 il desiderio di riunire le tre opere sotto un'unica copertina in modo da renderne sensibile l'unità. Più tardi affermerà nel X degli *Entretiens*: «Siamo sulla pista o piuttosto stiamo in agguato di quel “caso oggettivo”, per usare i termini di Hegel, di cui non mi stancherò di spiare le manifestazioni non solo in *Nadja*, ma più tardi in *Les Vases communicants* e *L'Amour fou*» (OC, III, 515; 125).

intraprendere unicamente gli episodi più incisivi, nei termini di pregnanza del senso, della propria vita come egli la concepisce «*fuori dal suo piano organico*» (OC, I, 651; 11), ovvero nella misura in cui essa si consegna ai casi fortuiti consentendo così l'accesso a un luogo insondato dell'essere. Questo luogo, scrive Breton: «quello dei collegamenti improvvisi, delle coincidenze pietrificanti, dei riflessi più forti di qualsiasi altro impulso mentale, degli accordi risonanti come su un piano, dei lampi che ci metterebbero in grado di vedere davvero, se non fossero ancora più rapidi degli altri» (OC, I, 651; 12). Di tale natura si rivela certamente l'incontro del poeta con la protagonista femminile, avvenuto il 4 ottobre del 1926:

Il 4 ottobre scorso, alla fine di uno di quei pomeriggi completamente inoperosi e piuttosto tetri di cui ho il segreto, mi trovavo in rue Lafayette: dopo essermi fermato per qualche minuto davanti alla vetrina della libreria dell'«Humanité» e aver fatto acquisto dell'ultima opera di Trockij, proseguivo senza meta in direzione dell'Opéra. Gli uffici, i laboratori cominciano a vuotarsi, dagli ultimi ai primi piani delle case si chiudevano le porte, le persone sul marciapiede si stringevano la mano, cominciava a esserci un po' più di gente in giro. Osservavo senza volerlo dei volti, dei vestiti, dei modi di camminare [...] Tutto a un tratto, mentre è ancora forse a dieci passi da me, venendo in senso inverso, vedo una donna giovane, vestita molto poveramente, che a sua volta mi vede io mi ha visto. (OC, I, 682; 51)

Nel momento privilegiato dell'incontro il poeta si trova in una condizione di ricettività, di disponibilità assoluta, non di rado tale condizione verrà ricercata sistematicamente entrando a fare parte delle pratiche del gruppo surrealista. Nel X degli *Entretiens* André Breton attribuirà tale atteggiamento già al personaggio di Létoile, singolare investigatore privato protagonista del dramma teatrale *S'il vous plaît* composto insieme a Philippe Soupault e rappresentato al Théâtre de l'Œuvre in occasione della manifestazione Dada del 27 marzo del 1920 e in seguito pubblicato sul numero di «Littérature» di settembre-ottobre dello stesso anno. Nella scena XI del II atto Létoile, discutendo con la dattilografa, afferma: «Mi capita di passeggiare su e giù per delle ore facendo la spola fra due case o fra i quattro alberi di una piazzetta. Chi passa, sorride della mia impazienza, ma io non sto aspettando nessuno» (OC, I, 125; 146). Adottando una simile posizione «ultra-ricettiva» (OC, III, 514; 125) sarebbe possibile aiutare il caso ponendosi in uno stato di grazia facendo in modo che qualcosa accada o che qualcuno sopraggiunga.

Si può dunque dire che l'interesse per il caso preceda la nascita dello stesso movimento surrealista, nel primo numero della nuova serie di «Littérature» uscito nel marzo del 1922 compare infatti un resoconto compilato da André Breton e Louis

Aragon dal significativo titolo di *L'Esprit nouveau*, dove, per un certo verso anticipando l'esperienza di *Nadja*, viene riportato l'incontro fugace avuto da entrambi i giovani con una donna e dei vani tentativi svolti al fine di ritrovarla (Cfr. OC, I, 1278-79). Appare evidente come tali condizioni si trovino a essere immensamente favorite dalla struttura tentacolare della metropoli moderna che rende esponenzialmente più probabile l'incontro inatteso, che non di rado viene incarnato dalla figura della donna, come affermerà lo stesso André Breton «L'incontro imprevisto che tende sempre, esplicitamente o no, ad assumere i tratti di una donna, segna il culmine di questa ricerca» (OC, III, 514; 125).

L'analisi che viene sviluppata nella seconda sezione dei *Vases communicants* avente come oggetto una serie di eventi avvenuti nelle giornate del 5, del 12 e del 21 aprile 1931 nei quali l'autore, che allora si trovava in un particolare stato di turbamento emotivo, rinviene una serie di coincidenze lo invita a introdurre per la prima volta la nozione di *hasard objectif* che egli attribuisce in un primo momento a Friedrich Engels: «La causalità può essere compresa soltanto nei suoi legami con la categoria del caso oggettivo, forma di manifestazione della necessità»¹²³ (OC, II, 168; 86).

Appena un anno più tardi André Breton e Paul Éluard lanceranno un'inchiesta – forma questa particolarmente cara al gruppo surrealista – sul numero doppio di *Minotaure* del dicembre del 1933 che interroga riguardo quale sia stato l'incontro capitale della propria vita e sino a che punto questo abbia dato l'impressione di essere stato

123 Il passaggio è controverso in quanto nonostante il frammento sia posto tra virgole non è tuttavia possibile rinvenire né questo né la precisa espressione “*hasard objectif*” in nessun luogo all'interno dell'opera di Engels. L'interrogazione relativa al caso ricorre tuttavia spesso nella riflessione del filosofo con tratti simili a quelli rilevati da Breton: prendendo avvio da alcune tesi hegeliane egli comincia a interrogarsi relativamente ai rapporti tra libertà e necessità in *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft* (1878) portando avanti tali studi in *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* (1886) dove leggiamo: «Gli avvenimenti storici sembrano dunque, nel loro complesso, dominati essi pure dal caso. Ma là dove alla superficie regna il caso, ivi il caso stesso è retto sempre da intime leggi nascoste, e non si tratta che di scoprire queste leggi». F. ENGELS, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, tr. it. a cura di Palmiro Togliatti, *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, Edizioni Rinascita, Roma 1950, p. 57; mentre in una lettera indirizzata a Hans Starkenburg datata 25 gennaio 1894, spesso citata da teorici del marxismo come Ernst Drahn, è possibile rinvenire qualcosa di molto prossimo al frammento riportato da Breton: «Il caso [«*die Zufälligkeit*»] è la realizzazione e la forma di manifestazione [«*Ergänzung und Erscheinungsform*»] della necessità». OC, II, 1364. Diverse sono le posizioni della critica a riguardo: da una parte si presume che Breton tragga la citazione dal testo di un commentatore che combina diverse nozioni traendole dall'opera di Engels e di Marx, dall'altra che si tratti di una sintesi a opera dello stesso André Breton. Per quanto la riflessione sul caso presenti in Engels alcuni tratti comuni a quelli attribuitigli da Breton, questi non utilizza mai l'espressione “caso oggettivo”. Sebbene sia certamente possibile rinvenire nell'espressione “*hasard objectif*” una sfumatura marxista che la riferirebbe alla realtà esterna e storica, nello stesso tempo non è escluso che faccia riferimento all'estetica hegeliana dove, come abbiamo visto, compare uno *humour* “*objectif*”. Infine nel X degli *Entreiens* André Breton attribuirà esplicitamente la nozione di *hasard objectif* a Hegel, all'interno dei cui scritti ugualmente non ne viene fatta alcuna menzione. Cfr. OC, II, 1363-1364 e MARIE J. A. COLOMBET, *L'humour objectif: Rousset, Duchamp, sous le capot: l'objectivation du surréalisme*, Publibook, Paris 2008, pp. 79-81.

fortuito piuttosto che necessario¹²⁴. Il testo del questionario troverà collocazione e un ulteriore sviluppo in direzione della funzione che verrà attribuita al desiderio andando a confluire all'interno dell'*Amour fou* dove occuperà il secondo capitolo. Inserendo la discussione all'interno della lenta evoluzione del dibattito riguardo la nozione di caso, che prende avvio da Aristotele per passare attraverso Antoine Cournot e Henri Poincaré, André Breton giunge infine alle concezioni dei «materialisti moderni» Engels e Freud che egli, con l'intenzione di fare luce in merito ai rapporti tra necessità naturale di ordine oggettivo e necessità umana di ordine soggettivo, tenterà di conciliare: «il caso sarebbe il modo di manifestarsi della necessità esteriore che si apre un varco nell'inconscio umano»¹²⁵ (OC, II, 690). Nonostante il testo dell'inchiesta sia stato composto alcuni anni prima dei restanti capitoli, questo si inserisce in maniera armonica tra il primo capitolo, che affronta i caratteri della *beauté convulsive* e nello specifico il *magique-circonstancielle*, e i capitoli terzo e quarto che riportano due singolari esperienze: la prima relativa alla funzione svolta da due oggetti acquistati sotto la spinta di una scelta quasi elettiva nel corso di una passeggiata al mercato delle cianfrusaglie in compagnia dello scultore Alberto Giacometti, mentre la seconda relativa a una passeggiata notturna in compagnia di una giovane donna che conduce il poeta da Montmartre al quartiere latino che sarebbe stata prefigurata quasi in tutti i suoi dettagli in un poema dal titolo *Tournesol*, raccolto in *Clair de terre* (1923), composto da Breton undici anni prima. In più circostanze tra le pagine del testo viene portato in rilievo un secondo luogo catalizzatore del caso ovvero l'oggetto, e più precisamente il reperto, la *trouvaille*. Scrive Breton nel primo capitolo:

Reperto che, sia esso di ordine artistico, scientifico, filosofico o di utilità mediocre quanto si voglia, è tale da sottrarre qualsiasi bellezza a qualsiasi altro oggetto. È in esso soltanto che ci è dato di riconoscere il meraviglioso precipitato del desiderio. Il suo potere di dilatare l'universo, di farlo parzialmente risorgere dalla sua opacità, di scoprirvi capacità di occultamento straordinarie, proporzionali alle innumerevoli esigenze dello spirito. La vita quotidiana, del resto, abbonda di piccole scoperte di tal sorta, spesso caratterizzate da un elemento di apparente gratuità, che è in funzione – con ogni probabilità – della nostra incomprendimento provvisoria, ma tali da apparirmi, in un secondo tempo, tra le meno spregevoli. (OC, II, 684-685; 15)

124 A posteriori, nel X degli *Entretiens* André Breton affermerà come rispetto ad altre inchieste come «Porquoi écrivez-vous?», comparsa sui numeri 9 e 12 di «Littérature», rispettivamente nel novembre 1919 e nel febbraio 1920, «Le suicide est-il une solution?», che figura sul secondo numero di «La Révolution surréaliste» del 15 gennaio 1925 e «Que faites-vous lorsque vous êtes seul?», l'inchiesta che potrebbe essere indicata come «Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? - Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné l'impression du fortuit, du nécessaire?» risulta essere quella che egli ebbe più a cuore. Cfr. OC, III, 515.

125 Il corsivo è di chi scrive.

Sarà proprio per merito delle forze convergenti della *trouvaille* e della *sympathie* che legarono André Breton e Alberto Giacometti a condurre a risoluzione alcune preoccupazioni con le quali i due amici si trovavano a confrontarsi al periodo e di cui viene data notizia nel terzo capitolo. Se «Il reperto – scrive Breton – viene a equilibrare di colpo – si direbbe – due livelli di riflessione molto diversi, allo stesso modo di certe improvvise condensazioni atmosferiche, il cui effetto è di rendere conduttrici delle regioni che non lo erano e di produrre dei lampi» (OC, II, 701; 37), la simpatia possiede il potere di «far passare nell'ambito del caso propizio [...] certi incontri che, quando hanno luogo per un singolo individuo, non sono presi in considerazione, sono respinti nell'accidentale» (OC, II, 705; 39).

Viene a emergere dunque con le sue diverse figure la categoria dell'*hasard objectif* che nel X degli *Entretiens* André Breton non si sottrarrà dal considerare a livello filosofico «il nodo di quello che era per me *il problema dei problemi*» (OC, III, 515; 125-126). In *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* la nozione di *hasard objectif* troverà infine una chiara esposizione: «quella specie di casualità attraverso la quale si manifesta in modo ancora molto misterioso per l'uomo una necessità che gli sfugge, sebbene egli la provi vitalmente come necessità» (OC, II, 485; 199).

L'*hasard objectif* costituisce dunque, secondo quanto scrive André Breton, una categoria con la quale la nozione di *humour objectif* di derivazione hegeliana sarà presto chiamata a incontrarsi. Tale incombente necessità, di cui ci occuperemo presto di definire i termini, prefigurata nel testo della conferenza di Praga e più tardi in quello della conferenza *Limites non-frontières du surréalisme* pronunciata in occasione dell'International Surrealist Exhibition tenutasi alle New Burlington Galleries a Londra il 16 giugno 1936, verrà ribadita da André Breton nella prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir*: «D'altra parte noi abbiamo annunciato che la sfinge nera dell'*humour oggettivo* non poteva non incontrare, sulla strada scintillante, la strada dell'avvenire, la sfinge bianca del *caso oggettivo*, e che ogni successiva creazione umana sarebbe stata il risultato del loro amplesso» (OC, II, 870; 13).

2.2. Sigmund Freud e la psicoanalisi nella ricerca del surrealismo

Sono numerosi gli eventi che susseguirsi nel corso del 1916 andranno a costituire dei momenti significativi nell'evoluzione del pensiero di André Breton e che più tardi incideranno nell'elaborazione dell'iniziale nucleo teorico del surrealismo: l'incontro a

Nantes con il giovane soldato Jacques Vaché, i primi contatti con l'opera di Arthur Rimbaud e in seguito con quella di Alfred Jarry e infine l'incontro con la psichiatria e in particolar modo con l'opera di Sigmund Freud.

Sotto propria richiesta il 26 luglio 1916 André Breton verrà trasferito come interno provvisorio al Centre neuro-psychiatrique di Saint-Dizier, allora gestito dal dottor Raoul Leroy, vecchio assistente del padre della neurologia francese Jean-Martin Charcot e direttore dello stabilimento di salute mentale di Ville-Évrard nel dipartimento della Seine¹²⁶. Nel corso del soggiorno presso il centro di Saint-Dizier, che durerà fino agli inizi di novembre dello stesso anno, Breton avrà occasione di dedicarsi, sotto la benevolente guida del dottor Leroy, alla lettura dei principali manuali che all'epoca costituivano gli strumenti per la formazione dei base degli studenti di psichiatria¹²⁷. Rilevanza non minore, al punto che – come verrà ricordato più tardi nel II degli *Entretiens* – in questa occasione il giovane André Breton verrà distolto dall'incanto esercitato su di lui dalla poesia di Rimbaud, riveste l'esperienza della pratica svolta intorno al mese di settembre presso il Sanit-Dizier come assistente del dottor Leroy che egli affianca nell'elaborazione delle diagnosi, avendo così occasione di confrontarsi in modo concreto con la malattia mentale. Il giovane interno rimase particolarmente colpito dai risultati prodotti dai pazienti impegnati in attività creative, dove essi stabilivano rapporti inusuali generando, come egli scriverà a Théodore Fraenkel in una lettera datata 27 settembre 1916, «delle immagini sorprendenti, a livelli più alti di quelle che verrebbero a noi»¹²⁸. Sarà lo stesso André Breton ad affermare nel II degli *Entretiens* come quasi tutto il materiale che sarà oggetto delle prime indagini del gruppo surrealista sia riconducibile a tale esperienza, che procede in accordo con la persuasione che la malattia mentale non costituisca unicamente una deviazione dalla normalità, ma che piuttosto sia possibile rinvenire in essa una forza produttrice¹²⁹. La possibilità di

126 Come scrive Marguerite Bonnet, le ragioni del trasferimento, espresse da André Breton nella sua corrispondenza del mese di agosto del 1916 con Paul Valéry, Guillaume Apollinaire e con l'amico Théodore Fraenkel, appaiono per certi versi discordanti: «volontà di mettere a distanza l'«ossessione poetica», desiderio di acquisire un metodo di conoscenza di se stesso, curiosità per i disordini dell'animo, e forse, sullo sfondo, intrecci sentimentali». M. BONNET, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, cit., p. 98.

127 Marguerite Bonnet riporta alcuni di questi testi: Emmanuel Régis, *Précis de Psychiatrie* (1906, 3 éd.); Gilbert Ballet, *Leçons de clinique médicale sur les psychoses et affections nerveuses* (1897), *Traité de pathologie mentale* (1903); Maurice de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit* (1898); Valentin Magnan, *Leçons cliniques sur les maladies mentales* (1887); Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux* (1885-1887); Constanza Pascal, *La démence précoce* (1911); infine probabilmente sempre in questo periodo Breton avrebbe avuto occasione di leggere l'*Introduction à la psychiatrie clinique* di Emil Kraepelin tradotto in lingua francese nel 1907. Cfr. Ivi, p. 99.

128 Riportato in Ivi, p. 109.

129 «Si può già osservare di sfuggita che questi sogni, queste categorie, di associazioni costituiranno, all'inizio, quasi tutto il materiale surrealista [...] Dalla mia permanenza a Saint-Dizier ho conservato una

applicazione del materiale raccolto durante il soggiorno al Saint-Dizier a problematiche di ordine creativo viene riportata sempre in questo periodo da André Breton a Paul Valéry e a Guillaume Apollinaire senza tuttavia riscuotere grande successo¹³⁰. Un commento maggiormente positivo, come del resto ci si poteva aspettare, proviene invece da Jacques Vaché che scriverà: «I vostri illuminati hanno diritto di scrivere? – Intratterrei volentieri una corrispondenza con un perseguitato, o un “catatonico” qualunque»¹³¹.

A partire dall'8 gennaio del 1917 infine André Breton si trova al Val-de-Grâce dove segue i corsi preparatori organizzati per gli studenti intenzionati a conseguire il diploma di medicina ausiliaria e nello stesso tempo esercita da esterno presso il Centre neurologique della Pitié dove ha occasione di lavorare al servizio del neurologo Joseph Babinski.

Sebbene, come testimonia la corrispondenza intrattenuta nel corso di questi anni, André Breton fu probabilmente tentato dall'intraprendere una carriera nel campo della psicologia, materia per cui dimostrava una particolare attitudine, come abbiamo osservato l'interesse che egli ripone nello studio della mente non tiene lontane problematiche di ordine letterario. Particolare rilevanza assumerà a riguardo la scoperta del lavoro di Sigmund Freud avvenuta in primo luogo attraverso l'opera di Emmanuel Régis *Précis de psychiatrie* alla quale si aggiunse uno scritto del 1914 composto sempre da Régis in collaborazione con Angélo Hesnard *La psychoanalyse des névroses et des psychoses: ses applications médicales et extra-médicales*. Le teorie freudiane erano al periodo poco conosciute in Francia, dove le traduzioni delle opere del fondatore della psicoanalisi cominceranno

viva curiosità e un grande rispetto per quelli che comunemente si definiscono smarrimenti dello spirito umano» (OC, III, 442 e 443; 34 e 35). Si ricordi inoltre che nel numero del 15 marzo del 1928 di «La Révolution surréaliste» comparirà un articolo scritto in collaborazione con Louis Aragon intitolato *Le Cinquantenaire de l'hystérie* dove, ripercorrendo l'alternarsi delle ipotesi cliniche, i due giungono infine ad affermare: «L'isteria non è un fenomeno patologico e può, sotto ogni aspetto, essere considerato come un supremo mezzo di espressione» (OC, I, 950).

130 Nonostante questo Paul Valéry scriverà in una lettera di risposta ad André Breton inviata negli ultimi giorni di agosto: «I miei auguri, Breton, e se credete, osservate bene i vostri soggetti e, nel tempo libero riservato quotidiano, annotate in modo più chiaro possibile le curiosità del giorno» (OC, I, 1104-1105). Tale suggerimento, che verrà favorevolmente accolto da Breton, si troverebbe all'origine del monologo *Sujet* che comparirà nell'aprile del 1918 sulla rivista diretta da Pierre Reverdy «Nord-Sud». Il testo del monologo, già pronto intorno all'autunno del 1916, viene infatti inviato da Breton a Valéry il 7 maggio 1918 ricevendo come risposta il seguente commento: «Sapete che questa specie di prosa mi ha interessato molto? Qualche procedimento rimbaldiano, forse alcune “lungaggini” appesantiscono o disequilibrano questo monologo del *poilu* mentale. Cercate di non pensare troppo al grande Arthur. È sufficiente averci pensato. Ma quando si lavora bisognerebbe pensare solo al proprio. Levate ciò che riguarda i siluri. Quel passaggio merita di essere ripreso. È un uomo che parla da solo, sottovoce, e non discorre né con un altro né con se stesso... Quando avremo questo prosatore?» OC, I, 1105.

131 L'affermazione di Jacques Vaché viene riportata da Breton in una lettera indirizzata a Jean Paulhan l'11 luglio 1918.

a comparire solamente a partire dal 1921¹³². Come dimostrano i lunghi estratti delle sintesi tratte dal testo di Régis riportati nella corrispondenza del periodo intrattenuta con Théodore Fraenkel¹³³, le teorie psicoanalitiche interessarono da subito il giovane interno.

André Breton ebbe occasione di incontrare Sigmund Freud il 10 ottobre del 1921 presso lo studio viennese dello psicoanalista. L'incontro tuttavia ebbe scarso successo e spinse Breton a scrivere un breve articolo intitolato *Interview du professeur Freud à Vienne*, comparso il 1 marzo dell'anno successivo sul primo numero della nuova serie di «Littérature», dove viene tracciato un ritratto poco lusinghiero dello psicoanalista. Motivo di ciò, come suggerisce Marguerite Bonnet, fu probabilmente l'ancora superficiale conoscenza del poeta del lavoro freudiano e la corrispondente scarsa conoscenza dello psicoanalista della direzione delle ricerche poetiche del primo¹³⁴. In seguito, ricordando la vicenda nel VI degli *Entretiens*, Breton affermerà: «Freud mi ha ricevuto nel 1921 a Vienna e, benché per un increscioso sacrificio dello spirito dada io abbia fatto in *Littérature* una relazione spregiativa della mia visita, ha avuto il buon gusto di non serbarmene rancore e di restare in corrispondenza con me»¹³⁵ (OC, III, 474; 74).

Nonostante il primo contatto con lo psicanalista viennese non riscosse gli effetti sperati, la rilevanza del lavoro di Sigmund Freud, della sua metodologia di ricerca e delle nuove possibilità da questi prefigurate, acquisterà un'importanza sempre maggiore andando infine a porsi alla radice dell'impresa surrealista. Nel *Manifeste du surréalisme* sono molteplici i riferimenti a Freud: un primo argomento riguardo al quale Breton sottolinea come «Bisogna rendere grazie alle scoperte di Freud»¹³⁶ (OC, I, 316; 17) è relativo al rigore della logica che il teorico del surrealismo vede ancora affermarsi nella

132 La prima traduzione in lingua francese di un'opera di Sigmund Freud avviene a Ginevra dove tra la fine del 1921 e l'inizio del 1922 la «Revue de Genève» pubblica, sotto il titolo di *Origine et développement de la psychanalyse*, la serie di lezioni tenute dallo psicoanalista nel 1909 alla Clark University di Worcester nel Massachusetts, comparse nel 1910 a Lipsia e Vienna con il titolo di *Über Psychoanalyse: fünf Vorlesungen gehalten zur 20 jährigen Gründungsfeier der Clark University*. La traduzione di Yves La Lay comparirà in seguito sotto il titolo *La psychanalyse* (Sonor, Genève 1921) e infine in territorio francese nel 1922 per Payot con il titolo *Cinq leçons sur la psychoanalyse*.

133 Si veda la lettera del 31 agosto 1916 di cui alcuni estratti sono riportati in M. BONNET, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, cit., pp. 103 e 104. Più tardi, in una lettera indirizzata a Tristan Tzara il 4 aprile 1919 Breton scriverà: «Kräpelin et Freud mi hanno offerto delle forti emozioni». M. SANUILLET, op. cit., p. 461.

134 Cfr. OC, I, 1276.

135 In seguito a tale vicenda Freud e Breton si scambieranno una serie di lettere tra la fine del 1932 e l'inizio dell'anno successivo che saranno pubblicate con il titolo di *Correspondance* su «SASDLR» No. 5 del 15 maggio 1933, p. 10 e 11, e infine inserite in appendice a *Les Vases communicants*.

136 Si veda anche il testo della conferenza *Limites non-frontières du surréalisme*: «Le straordinarie scoperte di Freud si offrono in tempo opportuno di illuminarci, sotto una luce cruda, il fondo dell'abisso aperto da questa dimissione del pensiero logico, da questo sospettare della fedeltà della testimonianza sensoriale» (OC, III, 663).

propria epoca nonostante sia possibile scorgere come l'esperienza «Gira dentro una gabbia dalla quale è sempre più difficile farla uscire» (OC, I, 316; 16-17). Sottoposta alla limitazione dell'utile immediato, l'esplorazione umana ricade costantemente entro un margine sorvegliato, ripresentando continuamente se stessa e niente oltre di sé. È propriamente grazie al lavoro di Freud, che ha riportato alla luce un intero continente dell'intelligenza umana rimasto a lungo sommerso, che viene offerta la possibilità di portare avanti le investigazioni senza arrestarsi a considerare solamente realtà sommarie.

Sono due degli strumenti principali, tra i quali nel tempo verrà a stabilirsi un'intima correlazione, di cui il gruppo surrealista si servirà al fine di spingere sempre più avanti l'esplorazione umana, nella cui elaborazione viene coinvolta la direzione presa dalle ricerche dello psicoanalista austriaco: l'*écriture automatique* e lo studio metodico del sogno. Per quanto riguarda la prima scrive André Breton ancora nel *Manifeste du surréalisme*:

Permeato di Freud com'ero ancora a quell'epoca, e familiarizzato con i suoi metodi d'indagine che avevo avuto occasione di praticare un poco su certi malati durante la guerra, decisi di ottenere da me quello che si cerca di ottenere da loro, cioè un monologo proferito il più rapidamente possibile, sul quale lo spirito critico del soggetto non eserciti alcun giudizio, che non venga quindi intralciato da alcuna reticenza, e che sia quanto più esattamente è possibile il pensiero parlato. (OC, I, 326; 27-28)

La messa in atto di tale pratica da parte di André Breton e Philippe Soupault, condurrà alla composizione degli *Champs magnétiques*, che, a seguito di una intensa per quanto breve attività, usciranno il 14 aprile 1920 per le edizioni Sans Pareil¹³⁷. Trova espressione in questo modo la volontà di mettere la scrittura, normalmente sorvegliata da preoccupazioni di ordine logico, morale e in particolar modo estetico, nella condizione di potersi sottrarre alle minacce dell'irrigidimento espressivo riguadagnando la sua virtù creatrice originale. In secondo luogo ancora nel primo *Manifeste* André Breton rileva come opportunamente Freud abbia concentrato la propria critica sul sogno, elemento dell'attività psichica dell'uomo sul quale ci si è soffermati poco o la cui

137 Breton affermerà nel IV degli *Entretiens* come le sessioni di scrittura automatica durarono in alcune occasioni tra le otto e le dieci ore consecutive, nel *Carnet 1920-1921* leggiamo inoltre: «Il libro è stato scritto in sei giorni» (OC, I, 620). Al contrario secondo Philippe Soupault l'opera fu composta in una quindicina di giorni. Cfr. P. SOUPAULT, *Profils perdus*, Mercure de France, Paris 1963, p. 166-167. Relativamente alle origini della scrittura automatica intorno agli anni '80 del Novecento la critica ha messo in dubbio l'apporto del metodo freudiano attribuendo un ruolo preponderante a Frederic W. H. Myers (*Human Personality and its Survival of Bodily Death*, 1903, tr. fr. *La Personnalité humaine*, Alcan, Paris 1905) e Pierre Janet (*L'Automatisme psychologique*, 1889). Nel suo testo *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste* Marguerite Bonnet porta tuttavia delle solide prove che riconducono la pratica della scrittura automatica alla fascinazione di André Breton per le ricerche freudiane. Cfr. M. BONNET, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, cit., pp. 104-108.

importanza è stata presa in considerazione troppo frettolosamente (Cfr. OC, I, 317-319). Come scrive l'autore nella prima parte dei *Vases communicants*, che egli consacra interamente al tema del sogno passando in rassegna le opinioni dei principali teorici, «Niente di più scioccante, tango a dichiararlo senza ambagi, niente di più scioccante per lo spirito che vedere a quali vicissitudini sia stato condannato l'esame del problema del sogno dall'antichità ai nostri giorni» (OC, II, 106; 26). Anche nelle opere dei filosofi moderni, da Kant a Hegel, agli scrittori sociali di orientamento marxista, l'attività psichica che si esercita senza il controllo della ragione non viene sottoposta a critica. Ragione di questo disinteresse sarebbe da rinvenire secondo Breton nel fatto che «le forze organizzatrici dello spirito non vogliono figurare accanto alle forze verosimilmente disorganizzatrici» (OC, II, 107; 27), non ci si meraviglia dunque se coloro che hanno condotto al massimo grado le prime, si siano sottratti a una corretta valutazione delle seconde. Solamente con la comparsa al debutto del nuovo secolo del *Die Traumdeutung* (1899) di Sigmund Freud verrà inaugurato il dibattito critico¹³⁸.

Come viene affermato nell'articolo *Entrée des médiums*, comparso sul sesto numero della nuova serie di «Littérature» del novembre 1922, intorno al 1919 l'attenzione di André Breton sarà catturata da quegli enunciati percepiti al momento dell'approssimarsi del sonno nei quali il poeta, che non cesserà di annotarli per tutto il corso della sua vita, rinviene degli elementi poetici di primo ordine¹³⁹. A tale interesse si accompagneranno sempre in questi anni i *récits de rêves* che, ancora una volta a confermare la particolare direzione presa dalla rivista, compariranno per la prima volta sul primo numero della nuova serie di «Littérature» nel marzo del 1922, proseguiranno sul settimo numero del dicembre dello stesso anno e infine ritroveremo nel dicembre del 1924 sul primo numero di «La Révolution surréaliste»¹⁴⁰. Le sperimentazioni di ordine pratico nel campo onirico subirono infine una forte intensificazione tra la fine di novembre del 1922 e marzo del 1923. Come scrive André Breton ancora in *Entrée des médiums*, nel corso dell'estate del 1922 René Crevel venne introdotto da una giovane donna a un gruppo di praticanti del sonno indotto attraverso l'ipnosi, dove apprese a formare una catena medianica attorno al tavolo. Dichiarandosi da subito sospettoso dell'interesse che proprio in quegli anni riscuotevano gli studi scientifici che avevano luogo nel laboratorio

138 La prima traduzione francese del testo, eseguita da Ignace Mayerson (1888-1983) per le edizioni Alcan, risale al 1926 e porta il titolo di *La Science des rêves*.

139 Tale affermazione verrà ripresa più tardi nel *Manifeste du surréalisme*. Cfr. OC, I, 323.

140 Su «Littérature» No.1 del 1° marzo 1922 compare *Récit de trois Rêves* compilato da André Breton, pp. 5-7; mentre sul No. 6 del 1° dicembre 1922 *Rêve* compilato sempre da André Breton, pp. 23-24; infine in «La Révolution surréaliste» No. 1 del 1° dicembre 1924 *Rêves* che riproduce testi di André Breton, Giorgio de Chirico e Renée Gauthier, pp. 3-6.

di psicologia della Sorbona sui fenomeni quali medianità, telepatia e chiaroveggenza sulla scorta del trattato di Charles Richet *Traité de métapsychique*, comparso appunto nel 1922, André Breton scorgerà invece nelle pratiche ipnotiche la possibilità di seguire il dettato del pensiero nei suoi recessi più profondi¹⁴¹. Le sedute di sonno ipnotico trovano così il loro punto di contatto con la pratica della scrittura automatica, che il poeta aveva in parte trascurato in quegli anni.

Nonostante l'apporto offerto dalle ricerche di Sigmund Freud ricopra un ruolo essenziale nell'erezione delle fondamenta dell'edificio surrealista, il teorico del movimento non accetterà mai i risultati della psicanalisi in maniera assoluta, così che tra il movimento surrealista e la psicanalisi si produrranno una serie di luoghi di contatto alternati a una serie di divergenze in un fenomeno di osmosi che tuttavia andrà maggiormente a beneficio del surrealismo piuttosto che l'inverso¹⁴².

2.3.1. Ricezione degli studi freudiani nell'*Anthologie de l'humour noir*

Se le indicazioni fornite dagli scritti hegeliani in merito alla direzione futura delle forme artistiche e alla particolare funzione assolta dall'umorismo all'interno di tale movimento dialettico possono essere rinvenute all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* solamente in sede di prefazione e in maniera incidentale nelle note che introducono i brani antologici di Charles Fourier, di Villiers de L'Isle-Adam e di Isidore Ducasse, al contrario i riferimenti a Sigmund Freud sono presenti in un maggiore numero di occorrenze, ricorrono infatti secondo diverse modalità nelle note a Jonathan Swift, Villiers de l'Isle-Adam, Friedrich Nietzsche, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, André Gide, Alfred Jarry, Pablo Picasso, Hans Arp, Jacques Vaché, Jacques Prévert, Salvador Dalí. Come leggiamo infatti nella prefazione alla raccolta antologica, all'origine della stessa si troverebbe la volontà di confrontare un certo numero di testi, dove gli autori antologizzati portano lo *humour noir* al suo più alto livello di espressione, con le tesi freudiane in merito all'umorismo. Sarà propriamente il lavoro svolto da Sigmund Freud a permettere all'autore dell'*Anthologie de l'humour noir* di ricondurre la molteplicità di attitudini particolari a un comune denominatore.

Nel primo novecento il fenomeno del riso, che già nella seconda metà nel XIX

141 Leggiamo in *Entrée des médiums*: «Va da se che in nessun momento, dal quando abbiamo consentito di prestarci a queste esperienze, abbiamo adottato il punto di vista spiritico. Per quanto mi concerne mi rifiuto formalmente di ammettere l'esistenza di una qualunque comunicazione tra i vivi e i morti». OC, I, 276.

142 Relativamente ai rapporti per certi versi contraddittori tra surrealismo e psicanalisi si veda inoltre S. ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974, pp. 60-70.

secolo era stato motivo di interesse scientifico da parte di Herbert Spencer, di Charles Darwin e di William James¹⁴³, diviene oggetto di attenzione da parte della psicologia che ne segnerà il riconoscimento accademico facendolo entrare a pieno diritto all'interno dei trattati scientifici¹⁴⁴. I primi riferimenti al riso all'interno dell'opera di Sigmund Freud possono essere rinvenuti in *Die Traumdeutung*, che lo psicanalista elabora simultaneamente al testo che consacrerà al riso, ma che al contrario di quest'ultimo uscirà nell'emblematica data del 1900. Considerata dunque la prossimità della composizione dei due testi non è difficile immaginare come questi possano essersi reciprocamente fecondati. Nel corso della preparazione di *Die Traumdeutung*, Wilhelm Fliess, chirurgo tedesco con cui Sigmund Freud intratterrà un lunga relazione epistolare, effettua un rilievo sul manoscritto consegnatogli dallo psicoanalista osservando come i sogni che compaiono nel testo sembrano essere troppo ingegnosamente costruiti e come il sognatore sembri spesso troppo spiritoso. Freud, riconoscendo l'esattezza dell'affermazione dell'amico, risponderà in una lettera datata 11 settembre 1899 accennando alla possibilità di inserire all'interno del testo tale controversia: in una nota al primo paragrafo del capitolo VI leggiamo infatti: «se i miei sogni appaiono spiritosi, ciò non dipende dalla mia persona, ma dalle singolari condizioni psicologiche nelle quali il sogno viene elaborato ed è in stretto rapporto con la teoria dell'umorismo e del comico»¹⁴⁵. Il sogno, prosegue Freud sempre nella medesima sede, «diventa spiritoso perché gli è preclusa la via diritta e più rapida per l'espressione dei suoi pensieri»¹⁴⁶, si troverebbe costretto dunque a dover seguire una via indiretta, allo stesso modo del motto di spirito. Emerge dunque già con chiarezza un elemento che accomunerà nell'interpretazione freudiana sogno e motto di spirito: entrambi trovano la loro origine nella medesima matrice profonda dell'inconscio¹⁴⁷.

143 Relativamente a Charles Darwin si veda il VIII capitolo *Joy, high spirits, love, tender feelings, devotion* di *The Expression of Emotion in Man and Animals* (1872); relativamente a Herbert Spencer si vedano invece *The Principles of Psychology* (1855) e particolarmente *The Physiology of Laughter* comparso per la prima volta su «Macmillan's Magazine» nel marzo del 1860 e in seguito aggiunto nel secondo volume degli *Essays: Scientific, Political and Speculative* (1891); infine relativamente a William James il principale riferimento va alla sua teoria dell'emozione rinvenibile nel XXV capitolo *The Emotions* contenuto nel secondo volume di *The Principles of Psychology* (1890).

144 Cfr. A.W. SZAFRAN, A. NYSENHOLC, *Freud et le rire*, Éditions Métailié, Paris 1994, p. 31-33.

145 S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, III, *Opere 1899*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Boringhieri, Torino 1971, p. 275 nota 2.

146 Ivi, pp. 275-276 nota 2.

147 La tecnica arguta condivide inoltre alcuni meccanismi di funzionamento con il lavoro onirico come la *condensazione* («Verdichtung»), che conducendo all'abbreviamento produce formazioni sostitutive di eguale natura, e lo *spostamento* («Verschiebung»), dove l'elemento essenziale è dato dal dislocamento dell'accento psichico su un tema differente da quello iniziale. Cfr. S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, V, *Opere 1905-1908*, cit., pp. Una relazione tra riso e sogno, per quanto venga fatta apparire dall'autore come marginale, viene avanzata anche da Henri Bergson in *Le Rire: essai sur la signification du comique*. A riguardo si veda il saggio di Frédéric Worms *Le rire et sa relation au mot d'esprit: Notes sur la lecture de Bergson et Freud* in

Animato da tale riflessione Sigmund Freud elabora una prima teoria sistematica del riso in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* che viene pubblicato nel 1905. Dopo avere affrontato nella parte analitica le diverse tecniche impiegate per produrre i motti di spirito, e in seguito tratteggiato una ripartizione degli stessi in categorie sulla base di tali tecniche, lo psicoanalista giunge alla conclusione che il piacere procurato dal motto derivi insieme dalla *tecnica* e dagli *intenti del motto*. Il meccanismo che genera tale effetto piacevole rimanda, secondo i risultati dell'analisi freudiana, alla rimozione di un ostacolo, nello specifico un impedimento interno, implicando conseguentemente la nozione di *risparmio*. Tale concetto sovrintende dunque alle tre manifestazioni del riso: per quanto riguarda l'*arguzia* («Witz»), fenomeno a cui viene dedicata maggiore attenzione, Freud scrive: «il profitto di piacere corrisponde al dispendio psichico risparmiato»¹⁴⁸, dispendio che verrebbe altrimenti richiesto dall'inibizione, mentre per quanto riguarda il *comico* («Komik») si tratterebbe invece di un risparmio di dispendio rappresentativo. Ritroviamo alcune osservazioni relative al genere dell'umorismo in chiusura del VII capitolo del testo che viene interamente dedicato al comico, genere con il quale l'umorismo avrebbe una tale affinità sostanziale che una ricerca relativa al primo risulterebbe incompleta senza affrontare seppure brevemente quest'ultimo. Freud prende avvio da alcune considerazioni fatte in precedenza relativamente alle condizioni che consentono il prodursi del piacere comico e alle perturbazioni che al contrario ne costituiscono un ostacolo¹⁴⁹, se in questa occasione lo psicoanalista aveva identificato nella partecipazione del sentimento o nell'interesse uno dei fattori più nocivi per la comicità, l'umorismo si distingue propriamente per essere «un mezzo per profittare di piacere a dispetto degli effetti penosi che dovrebbero turbarlo»¹⁵⁰, questo infatti si sostituirebbe alla loro evoluzione prendendone il posto. Secondo la nozione di risparmio avanzata in precedenza il piacere dell'umorismo nascerebbe dunque da un mancato sprigionarsi del sentimento producendosi dal *dispendio affettivo risparmiato*. Se il risparmio di compassione risulta essere una delle fonti più frequenti del piacere umoristico, questo sembra tuttavia possedere tante specie a seconda della natura del sentimento la cui eccitazione viene risparmiata, dalla pietà alla collera, dal dolore alla simpatia. Il dominio dell'umorismo in

A.W. SZAFRAN, A. NYSENHOLC, op. cit., pp. 210-213.

148 S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, V, *Opere 1905-1908*, cit., p. 106.

149 Se uno stato d'animo generalmente allegro in cui tutto appare comico e un atteggiamento di aspettativa del comico sono condizioni che richiedono differenze quantitativamente minime per produrre il riso, al contrario una troppo impegnativa o troppo astratta attività psichica, un sovrainvestimento operato dall'attenzione e infine lo sprigionarsi del sentimento appaiono come motivi di ostacolo alla produzione del piacere comico. Cfr. Ivi, pp. 195-197.

150 S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, V, *Opere 1905-1908*, cit., p. 204.

tal modo si dilaterrebbe qualora l'artista si dimostri in grado di trasformare nuovi sentimenti in fonti del piacere umoristico. Le forme nelle quali l'umorismo si manifesta, prosegue Freud, verrebbero determinate da due particolarità legate alle condizioni della sua nascita: in primo luogo questo può presentarsi legato al motto o a un'altra specie del comico con il fine di impedire lo sviluppo dell'emozione; mentre in secondo luogo può eliminare del tutto tale sviluppo affettivo essendo così all'origine «delle diverse forme di umorismo “rotto”, ossia di umorismo che *sorride tra le lacrime*»¹⁵¹. Al fine di illustrare lo spostamento che comporta l'umorismo Freud fa infine riferimento al processo di difesa, da cui peraltro emerge, similmente al genere del comico, ma diversamente dall'arguzia, la collocazione psichica nella medesima sfera del *preconscio*¹⁵². Scrive Freud: «l'umorismo può essere considerato come il più elevato di questi atti di difesa. Esso disdegna di sottrarre il contenuto rappresentativo legato all'affetto penoso dell'attenzione cosciente, come fa la rimozione, e in tal modo trionfa l'automatismo di difesa; esso ottiene questo risultato trovando il mezzo per sottrarre al dispiacere pronto a sprigionarsi la sua energia trasformandola in piacere mediante lo scarico»¹⁵³.

Un secondo luogo di riflessione è costituito dall'articolo *Der Humor* pubblicato nel 1928 sulla rivista «Imago»¹⁵⁴, il processo umoristico viene indagato in questa sede in accordo con la nuova sistemazione strutturale data da Freud alla psiche, ormai distinta nelle tre istanze di Io, Es e Super-io. Se nel suo scritto precedente Freud ha preso in considerazione l'umorismo prevalentemente dal punto di vista economico, in *Der Humor* come prima cosa vengono distinti all'interno del processo umoristico due diversi atteggiamenti: il primo in cui un soggetto assume l'atteggiamento umoristico mentre una seconda persona fa la parte del fruitore, mentre il secondo in cui un soggetto non partecipa del processo umoristico e l'altro fa del primo oggetto della sua considerazione umoristica. Freud afferma dunque di voler affrontare il problema dal punto di vista dell'umorista, supponendo che nell'ascoltatore si registri una copia del processo interiore del primo. L'umorismo, scrive Freud, «ha non solo un che di liberatorio, come il motto di spirito e la comicità, ma anche un che di grandioso e di nobilitante [...] La grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'Io. L'Io si rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di

151 Il corsivo è di chi scrive. Ivi, p. 208.

152 Freud scrive esplicitamente come l'arguzia si distingue per essere «il contributo apportato alla comicità dalla sfera dell'inconscio». Ivi, p. 255-256.

153 Ivi, p. 208.

154 Il testo è in origine una comunicazione scritta da Freud nell'agosto del 1927 che venne letta il 1° settembre da Anna Freud, per conto del padre, in occasione del decimo congresso dell'International Psychoanalytical Association tenutosi a Innsbruck.

lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo, dimostra anzi che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottenere piacere. Quest'ultimo elemento è assolutamente essenziale per l'umorismo»¹⁵⁵. Un umorismo con tali caratteristiche comporta non solamente il trionfo dell'Io, ma anche quello del *principio di piacere* sull'inclemenza delle circostanze reali. Per questo motivo esso si inserisce secondo Freud nella schiera dei metodi costruiti dalla mente umana per sottrarsi alla sofferenza – che cominciano con la nevrosi per culminare nella follia – pur tuttavia senza uscire dal terreno della salute psichica. Emerge qui uno dei motivi di maggiore nobiltà attribuita da Freud all'umorismo, a differenza di questo infatti, il motto di spirito, serve soltanto a procurarsi piacere o pone il piacere conseguito a servizio dell'aggressione. L'umorista, prosegue Freud, si comporta verso gli altri nel modo in cui l'adulto si comporta con il bambino nell'atto di mostrargli l'inconsistenza dei propri tormenti che pure gli appaiono grandi. È tuttavia nel caso specifico dell'umorismo verso se stessi che viene coinvolta l'ormai teoricamente consolidata struttura freudiana della psiche: l'umorista infatti nel rivolgersi verso di sé l'atteggiamento umoristico effettua uno spostamento dell'accento psichico dall'Io al Super-io in modo tale che al primo venga rivelata l'inconsistenza dei suoi interessi e dei suoi timori. In questo caso il Super-io, l'istanza parentale che al di fuori di quest'ambito si comporta da padrone rigoroso tenendo l'Io sotto una severa tutela, viene mostrato in una luce benigna in quanto rende possibile il conseguimento di un piacere. In tale modo, conclude Freud: «L'umorismo vuol dire: “Guarda, così è il mondo che sembra tanto pericoloso. Un gioco infantile, buono appena per scherzarci sopra!”»¹⁵⁶.

Si dovrà attendere il 1930 per vedere uscire *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* nella sua traduzione in lingua francese dovuta a Marie Bonaparte e al Dr M. Nathan presso Gallimard, a cui sarà annesso in appendice il saggio *Der Humor*. L'attenzione di Breton si concentra maggiormente su quest'ultimo breve saggio a cui si

155 S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, X, *Opere 1924-1929*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Boringhieri, Torino 1978, p. 504-505. Questo passaggio doveva certamente avere colpito André Breton che lo riporterà per esteso all'interno della prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*. Nelle bozze preparatorie della raccolta antologica inviate a Edmond Bomsel nel settembre del 1936 egli infatti appunta: «en s'appuyant sur Freud: «L'Humour» dans Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient». OC, II, 1763.

156 S. FREUD, *Opere di Sigmund Freud*, X, *Opere 1924-1929*, cit., p. 508. Freud aveva in parte anticipato tale procedimento in *Der Witz*: «Si può addirittura pensare che, anche qui, la connessione che [l'umorismo] ha con l'infanzia gli fornisca i mezzi a ciò necessari. Solo nel periodo dell'infanzia vi sono stati intensi effetti penosi, dei quali oggi l'adulto sorriderrebbe, così come oggi, facendo l'umorista, ride dei suoi presenti affetti penosi. Egli potrebbe trarre l'elevazione del suo Io, testimoniata dallo spostamento umoristico – e che, tradotta, potrebbe essere così espressa: “Sono troppo grande e bravo perché questi colpi di sfortuna mi tocchino in modo penoso” – dal confronto tra il suo Io presente e il suo Io infantile». S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, V, *Opere 1905-1908*, cit., p. 209.

riferisce sovente nelle note introduttive agli autori presenti all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. Bisogna tuttavia rilevare che, allo stesso modo delle proposizioni hegeliane, anche nel caso del pensiero di Sigmund Freud, il teorico del surrealismo attua un superamento, cosa che non di rado conduce a una serie di cortocircuiti con la teoria psicoanalitica più generale. L'applicazione delle categorie freudiane – riguardo le quali lo stesso Breton non mancherà di esprimere le sue riserve in sede di prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*¹⁵⁷ – si pone così al servizio del surrealismo e più nello specifico dell'interpretazione bretoniana che compone nuove configurazioni portando ai loro limiti ultimi gli strumenti della psicoanalisi¹⁵⁸.

André Breton non persegue dunque il proposito di sviluppare una nuova fenomenologia dello *humour* completando lo schema ricavato dai risultati dell'analisi freudiana, quanto piuttosto di portare quest'ultima all'interno dello spazio teorico del surrealismo. Sono almeno due i casi significativi che meritano di essere riportati al fine di illustrare brevemente il modo di procedere di André Breton nella riutilizzazione del materiale freudiano. Il primo è relativo alla figura di Jacques Vaché, nella cui attitudine all'indifferenza totale, André Breton, ricalcando una constatazione freudiana, riconosce l'impronta propria dell'ambivalenza affettiva che si produce in tempo di guerra¹⁵⁹. Secondo il teorico del surrealismo in reazione a tale esperienza si produrrebbero due comportamenti opposti: da una parte una reazione eroica («réaction héroïque») dove le spinte egoistiche provenienti dall'Io vengono ignorate dal Super-io a profitto di un

157 Anche in questo caso Breton aveva già preso nota in fase di progettazione dell'*Anthologie* delle riserve da esprimere relativamente al vocabolario freudiano che troveranno poi luogo in sede di prefazione: «Facendo salve le riserve che occorre formulare a proposito della distinzione forzosamente artificiale tra es, io e super-io impiegata da Freud, abbiamo pensato di poterci valere, per maggiore comodità, nel nostro esposto, della terminologia freudiana». OC, II, 872; 13.

158 La critica più recente si è particolarmente concentrata su questo aspetto, i due contributi più rilevanti provengono dagli studi di Christophe Graulle e di Emmanul Rubio. Si veda: C. GRAULLE, op. cit., pp. 272-292 e E. RUBIO, op. cit., pp. 487-490.

159 Le tesi di André Breton in merito coincidono in parte con alcune vedute prospettate sempre da Sigmund Freud negli anni del primo conflitto mondiale. I principali contributi elaborati dallo psicanalista sono raccolti in *Zeitgemässe über Krieg und Tod* (1915): la riflessione si muove sulla nozione di *delusione* («Enttäuschung») e su come la guerra abbia modificato il modo di considerare la morte. La delusione sarebbe cagionata da due fattori: il primo dato dalla scarsa moralità verso l'esterno da parte dello stato che al contrario all'interno si erige e custode delle norme morali; il secondo dato invece dalla brutalità dimostrata dai singoli individui che, in quanto membri di una progredita società civile, non si sarebbe immaginato capaci di tanto. Tale delusione sarebbe tuttavia in parte ingiustificata per il fatto che l'uomo non si trova in realtà a livelli così elevati come si aveva pensato e alcuni fattori, come può essere l'esperienza della guerra, possono modificare quella trasformazione di pulsioni elementari su cui si basa la nostra attitudine alla civiltà. La guerra in secondo luogo agirebbe eliminando le successive sedimentazioni depositate nel soggetto dalla civiltà in merito al modo di intendere la morte lasciando riapparire l'uomo delle origini: incapace di credere nella propria morte e costretto a esibire eroismo, spinto a considerare lo straniero come avversario da annientare e capace di sopportare con serenità la scomparsa dei congiunti. Sigmund Freud ritornerà sull'argomento in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) e infine nel carteggio intrattenuto nel 1932 con Albert Einstein che prese in titolo di *Warum Krieg?*.

interesse superiore determinato dalla collettività; dall'altra una esacerbazione delle disposizioni che al contrario pongono al centro l'interesse esclusivo del soggetto. Quest'ultimo sarebbe il caso del giovane soldato Jacques Vaché riguardo cui Breton scrive:

Un super-io puramente simulatorio, vera preziosità del genere, è risparmiato da Vaché a scopi puramente decorativi; una straordinaria lucidità conferisce ai suoi rapporti con l'es un andamento insolito, spesso macabro fra i più inquietanti. È da questo rapporto che scaturisce a getto continuo l'humour nero. (OC, II, 1128; 310)

Se tale attitudine esibisce dunque unicamente un simulacro del Super-io, «vera preziosità del genere», permeabile alle sollecitazioni provenienti dall'Io e dall'Es, lo spostamento dell'accento psichico in favore di questo come sarebbe previsto dall'applicazione rigorosa della teoria freudiana non risulta più essere possibile. L'ipotesi teorica bretoniana, che solo con grandi difficoltà sarebbe conciliabile all'interno del sistema freudiano, riesce comunque a rendere l'idea di un nuovo genere di umorismo nato in parte come reazione al massacro del primo conflitto mondiale.

Troviamo una seconda singolare applicazione del sistema freudiano nell'interpretazione bretoniana della figura di Alfred Jarry, il cui genere di *humour* selvaggio e incontrollato riveste, come abbiamo osservato in precedenza, una importanza capitale nell'elaborazione della nozione di *humour noir* da parte del teorico del surrealismo. L'attitudine al paradosso che trova espressione nell'opera come anche nella pratica di vita di Alfred Jarry trova come chiave di lettura propriamente il *revolver*, da cui egli era inseparabile, che costituisce «il paradossale legame tra il mondo esteriore e il quello interiore» (OC, II, 1055; 222). In secondo luogo Breton fa riferimento al modello strutturale della psiche proposto nel 1923 da Freud nel testo *Das Ich und das Es*. Come abbiamo avuto occasione di osservare in precedenza l'esplicazione dell'umorismo secondo Freud fa riferimento a solamente due delle tre istanze da egli individuate, l'Io e il Super-io. Nella sua lettura di Alfred Jarry Breton cercherà invece di portare la terza istanza all'interno del discorso sullo *humour*. Leggiamo infatti nella nota che egli consacra ad Alfred Jarry:

AmMESSO che l'humour rappresenti la rivincita del principio del piacere legato al super-io sul principio di realtà legato all'io, quando quest'ultimo si trova in cattive acque, non avremo più alcuna difficoltà a scoprire nel personaggio di Ubu l'incarnazione magistrale dell'es nietzschiano-freudiano che indica l'insieme delle forze sconosciute, inconscie, represses, di cui l'io non è che l'emanazione consentita, tutta subordinata alla prudenza [...] (OC, II, 1055; 223)

L'humour di Alfred Jarry viene dunque spiegato attraverso l'attribuzione delle funzioni che di norma dovrebbero essere svolte dal Super-io all'Es: «Sotto il nome di Ubu, l'es si arroga il diritto di castigare e punire, diritto che in realtà spetta al super-io, ultima istanza psichica» (OC, II, 1056; 223). Promosso dunque a potenza suprema l'Es procederebbe alla liquidazione di tutti i sentimenti nobili, di colpa e a quelli di dipendenza sociale, lasciando sfogare al contrario le più basse e primitive pulsioni del soggetto. «L'aggressività del super-io ipermorale nei confronti dell'io viene così trasferita all'es totalmente amorale, concedendo ogni licenza alle sue tendenze di distruzione» (OC, II, 1056; 223).

Sebbene non manchino casi all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* in cui André Breton ricalca correttamente la formula freudiana nel tracciare il profilo psicologico di alcuni umoristi, si pensi alla nota introduttiva a Hans Arp o a quella a Tristan Corbière, il pervertimento dello schema freudiano, consente al teorico del surrealismo di muovere un passo avanti nel delineare una forma di *humour* che non si distingue solamente come meccanismo di difesa, ma che assume i tratti ostili e violenti di un aperto gesto di attacco.

Infine al contrario del breve scritto *Le Rire: essai sur la signification du comique* dove Henri Bergson delinea una prima teoria sociale del riso rinvenendo dunque in esso una specifica finalità collettiva oppure differentemente dall'analisi dell'opera di François Rabelais compiuta da Michail Bachtin dove emerge con chiarezza la natura corale del fenomeno del riso, certamente la riflessione di Sigmund Freud dedica maggiore attenzione agli aspetti individuali e psicologici del fenomeno del riso inteso come rimozione di un impedimento interno. Tuttavia non manca nello studio dello psicanalista un'apertura alla dimensione sociale, che si trova evidentemente alla base della natura intersoggettiva del riso, colta nel rapporto tra creatore del motto e uditore, e di quella linguistica, riferibile dunque a un sistema di segni e di significati condiviso da individui che agiscono nel medesimo spazio sociale. Nel V capitolo *Die Motive des Witzes - Der Witz als sozialer Vorgang* di *Der Witz* leggiamo infatti: « Il secondo fatto che rende necessario ricercare le determinanti soggettive del motto è che l'esperienza, a tutti nota, secondo cui nessuno può ritenersi soddisfatto d'aver coniato un motto per sé solo. L'urgenza di comunicarlo è indissolubilmente legata al lavoro arguto; è un'urgenza tanto forte che spesso si realizza passando sopra scrupoli notevoli»¹⁶⁰. In relazione a questo, la

160 S. FREUD, *Opere complete di Sigmund Freud*, V, *Opere 1905-1908*, cit., p. 128. Si veda inoltre l'interessante studio di Claude Javeau *Le mot d'esprit comme phénomène social* in A.W. SZAFRAN, A. NYSENHOLC, op. cit, pp. 127-138.

nozione di *humour noir* come elaborata da André Breton e dal gruppo surrealista mantiene da una parte una fondamentale dimensione individuale: nella sua natura mostruosa e selvaggia si tratta di un riso inquietante e silenzioso, che perde la sua natura corporea per assumere una sensibilità che offrirebbe la possibilità di esplorare luoghi insondati dell'essere. Nello stesso tempo, il ripiegamento verso le profondità del soggetto e l'esplorazione del fondo organico dell'essere non manca di esibire un lato rivolto all'esterno: *l'humour noir* diviene così uno strumento al servizio di una provocazione corrosiva, che non di rado trova espressione in gesti di cattivo gusto, ma che purtuttavia non risulta del tutto fine a se stessa, bensì sempre posta sotto il segno ascendente della rivolta e della rivoluzione, con la particolare accezione che tali termini acquistano per il gruppo surrealista.

PARTE II

L'humour noir nella ricerca di André Breton e del gruppo surrealista

CAPITOLO 3

Humour problemi di definizione

3.1. *Humeur-Humour: percorsi linguistici*

Il vocabolo “humour” compare in Francia tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo quando come prestito dalla lingua inglese va a porsi accanto al lemma “humeur”. Al contrario del primo quest’ultimo possiede una più antica datazione, le sue radici etimologiche possono infatti essere rinvenute nel latino classico e in particolare nel lemma “ūmōr (humor), umoris” che ha il significato di “liquido”, anche corporeo, di “umidità” e in riferimento ai vegetali di “linfa”. Introdotto nella lingua francese intorno al XII secolo, il vocabolo “humeur” trova una prima occorrenza nell’opera *Livre des Créatures* o *Comput* (1119) di Philippe de Thaon, dove viene impiegato per designare l’acqua intesa come elemento necessario alla vita e simbolo dell’amore. Solamente più tardi, dopo la metà del secolo e fino al XVIII secolo, sarà inoltre adoperato per designare l’umidità (“humidité”). In seguito l’utilizzo della parola rimanda al liquido organico del corpo umano e nella sua forma al plurale (“humeurs”) viene riferito alla teoria dei quattro umori dell’antica medicina ippocratica, dalle quali proporzioni dipendono i quattro temperamenti fondamentali. Il vocabolo “humeur” prende infine per estensione, intorno al XV secolo, il significato di insieme delle tendenze dominanti che formano il carattere di un individuo, da cui a sua volta deriverà il significato di tendenze spontanee intese in opposizione con volontà e ragione. Da tale idea di spontaneità si giunge nel XVI secolo a quella di fantasia. Infine, intorno al XVII secolo, “humeur” va ad acquisire da una parte il significato di disposizione allo scherno, mentre dall’altra quello di cattivo umore («mauvaise humeur»); solamente la seconda accezione permarrà, mentre la prima sarà soppiantata dal vocabolo “humour”¹.

Il percorso di infiltrazione dell’anglicismo “humour” all’interno della lingua francese si presenta tutt’altro che semplice, questo ha infatti a lungo convissuto accanto al più antico “humeur”². Si legge infatti nella scena I del III atto di *La Suite du Menteur* (1645) di Corneille:

CLITONE: *Mille signore mi han preso per uomo di coraggio,*

1 Cfr. A. REY (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris 2010, p. 1048 e J. DUBOIS, H. MITTERAND, A. DAUZAT, *Grand dictionnaire étymologique & historique du français*, Larousse, Paris 2011, p. 419.

2 Si veda il lemma “Humour” in E. BONNAFFÉ, *L’anglicisme et l’anglo-américanisme dans la langue française : dictionnaire étymologique et historique des anglicismes*, Delagrave, Paris 1920, pp. 74-75.

*E non appena proferisco motto, si indovina a metà
Che il sesso mai fu mio nemico.*

CLEANDRO: *Quest'uomo ha dell'umore.*

DORANTE: *È un vecchio domestico,
Che, come vedete, non è melanconico*³.

Mentre il primo traduttore di William Temple e pochi anni più tardi quello del *The Spectator* di Joseph Addison traducono la parola “humour” dalla lingua originale con “humeur” o “esprit”⁴. Ancora Montesquieu, che si troverà a reclamare una distinzione tra gli equivalenti francesi di “wit”, “humour”, “sense”, “understanding”, commenta:

L'humeur degli inglesi è qualcosa di indipendente dall'*esprit* e che se ne distingue, come lo si vedrà dagli esempi. Questo *humeur* è diverso dalla facezia e non è la facezia; è piuttosto il divertente della facezia. Non è la forza comica, la *vis comica*; è piuttosto il modo della forza comica. La definirei, nella facezia, la maniera di rendere divertenti le cose divertenti, ed è il sublime dell'*humeur*, e, nelle cose ingegnose. Ciò che le immagini sono per la poesia, l'*humeur* è per la facezia. Quando rendete uno scherzo senza *humeur*, sentite che manca qualcosa, come quando create una poesia senza immagine. E la difficoltà dell'*humeur* consiste nel farvi avvertire un sentimento nuovo, nella cosa, che pertanto viene dalla cosa⁵.

Se nell'edizione delle *Lettres sur les anglais et les français* di Bèat Louis de Muralt stampata a Ginevra nel 1725 abbiamo un utilizzo isolato della parola “houmour”, nelle *Lettres d'un françois* (1745) di Jean-Bernard abate di Le Blanc ritroviamo infine la parola “humour”, modellata sul termine che nella lingua inglese viene impiegato per designare un genere di comicità feroce e dai tratti sinistri, rivendicata come una varietà specificamente nazionale, capace di presentare gli aspetti insoliti e al limite dell'assurdo della realtà con un'attitudine di distacco; non è estranea a tale genere del comico una particolare determinazione che lega l'umorismo alle forme di capriccio linguistico e alla volontà di sovvertire gli stilemi consolidati della scrittura.

Una prima obiezione all'impiego del vocabolo “humour” proviene da Voltaire che in una lettera indirizzata a Pierre-Joseph Thoulhier d'Olivet il 20 agosto del 1761, comparsa il 1° ottobre dello stesso anno sul «Journal encyclopédique», scrive: «Loro [gli

3 «CLIFON: Mille dames m'ont pris pour homme de courage, / Et sitôt que je parle, on devine à demi / Que le sexe jamais ne fut mon ennemi. CLÉANDRE: Cet homme a de l'humeur. DORANTE: C'est un vieux Domestique, / Qui, comme vous voyez, n'est pas mélancolique». P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, II, Gallimard, Paris 1984, p. 138.

4 Cfr. F. BALDENSBERGER, *Études d'histoire littéraire*, Hachette, Paris 1907, p. 182. Riguardo il testo di William Temple si veda W. Temple, *Les Œuvres mêlées de M. le Chevalier Temple*, chez A. Schouten, Utrecht, 1693, 2 voll; mentre riguardo il giornale di Joseph Addison *Le spectateur, ou Le Socrate moderne*, chez Etienne Papillon, Paris 1716-1726.

5 C. MONTESQUIEU, *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Roger Caillois, I, Gallimard, Paris 1989, p. 1221.

inglesi] hanno un termine per intendere questa facezia, questa comicità, questa gaiezza, questa urbanità, queste battute che scappano all'uomo senza riserve; e rendono quest'idea attraverso la parola *humeur*, *humour*, che pronunciano *yumor*; credono di possedere solamente loro questo *humeur*, e che le altre nazioni non abbiano un termine per esprimere questa disposizione di spirito. Tuttavia si tratta di una vecchia parola della nostra lingua, impiegata con questo significato in diverse commedie di Corneille»⁶. Voltaire non ha in effetti torto in quanto il termine inglese proviene a sua volta da una varietà linguistica propria del nord della Francia. Leggiamo ancora nell'articolo LANGUES delle *Questions sur l'encyclopédie* (1770-1774): «Lo stesso autore [Charles de Brosses, autore del *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*] commette un errore quando assicura che non è possibile tradurre i termini inglesi *humour* e *spleen*. È solo l'opinione per sentito dire di qualche Francese male informato. Gli inglesi hanno tratto il vocabolo *humour*, che per loro significa battuta spontanea, dal nostro *humeur*, usato in questa accezione nelle prime commedie di Corneille, e in tutte le commedie precedenti. Successivamente da noi si diffuse l'espressione *belle humeur* [buon umore]. D'Assouci scrisse il suo *Ovide en belle humeur*, ma in seguito ci si servì di questa parola solo per esprimere il contrario di quello che intendono gli Inglesi. Oggi da noi, *humeur* significa malumore. E ciò mostra come gli Inglesi si siano impossessati di quasi tutte le nostre espressioni, tanto che ci si potrebbe fare un libro»⁷. Infine l'*Encyclopédie* riporterà nonostante tutto il lemma HUMOUR:

s.m. (*Morale*) gli inglesi si servono di questa parola per designare un tipo di facezia originale, poco comune e di tono singolare. Tra gli autori di questa nazione, nessuno ha avuto dell'*humour*, o questa facezia originale, a livelli più alti di Swift, che, per la piega che sapeva dare alle sue facezie, produsse alcune volte, tra i suoi compatrioti degli effetti che non ci si sarebbe potuti aspettare dalle opere più serie e meglio ragionate, *ridiculum acri*, etc. È così, che consigliando agli inglesi di mangiare con i cavolfiori i neonati degli irlandesi, egli volle rappresentare il governo inglese, pronto a togliere loro le ultime risorse commerciali che gli restassero; questa brochure ha per titolo, *Una modesta proposta per far fiorire il reame d'Irlanda*, etc. *I viaggi di Gulliver*, dello stesso autore, è una satira piena di *humour*. Di questo genere è anche la facezia dello stesso Swift, che predispose la morte di Patridge, produttore di almanacchi, e si impegnò a provargli che era effettivamente morto, malgrado le proteste che il suo avversario fece per dimostrare il contrario. Del resto, gli inglesi non sono i soli a condividere l'*humour*. Swift ha chiamato in suo aiuto le opere di Rabelais e di Cyrano de Bergerac. I *Mémoires du chevalier de Grammont* sono ricchi di *humour* e potrebbero passare per un capolavoro di questo genere; e anche in generale

6 VOLTAIRE, *Correspondance*, éd. et notes de Théodore Besterman, trad. de l'anglais et adapt. par Frédéric Deloffre, VI, *Correspondance de Octobre 1760-Décembre 1762*, Gallimard, Paris 1980, pp. 525-526.

7 VOLTAIRE, *Les œuvres complètes de Voltaire*, sous la direction de Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, T.42B, *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs (VII) : Langues - Prières*, Voltaire Foundation, Oxford 2012 pp. 6-7, tr. it. a cura di D. Felice e R. Campi, in VOLTAIRE, *Dizionario filosofico : Tutte le voci del dizionario filosofico e delle domande sull'enciclopedia*, cit., p. 2127.

questa sorta di facezia sembra più propria al genio leggero e fantasioso dei francesi, che alla forma di spirito, seria e ragionata, degli inglesi⁸

Il termine “humour” andrà infine a stabilizzarsi all'interno della lingua francese solamente intorno alla fine del XIX secolo – l'Académie française lo annetterà all'interno del *Dictionnaire de l'Académie française* solamente nel 1932 – mantenendo un significato prossimo a quello attribuito dalla tradizione inglese di cui verrà ancora per lungo tempo considerato una peculiarità.

3.2. *Linee guida della disputa tedesca tra il XVIII e il XIX secolo*

Se il termine “humour” compare in Inghilterra con il fine di identificare una particolare tonalità del comico distintiva delle opere di Jonathan Swift, Henry Fielding e Laurence Sterne, la riflessione in merito, determinata principalmente dalla necessità di stabilire dei limiti tra “wit” e “humour” che l'uso della lingua induceva a confondere, tende ad affrontare maggiormente questioni relative a differenze di grado piuttosto che ad approfondire la natura stessa del fenomeno. Al contrario in area germanica, dove nella seconda metà del XVI secolo ebbe grande fortuna l'opera di Laurence Sterne, il concetto di provenienza inglese incontrerà le suggestioni provenienti dalla filosofia della fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo facendo nascere un'accesa discussione che vedrà l'intrecciarsi delle voci di August Wilhelm e Friedrich Schlegel, di Jean Paul Richter e di Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁹. Segnando una decisa differenza con il significato del termine proprio della tradizione retorica, l'ironia di Friedrich Schlegel si caratterizza come possibilità propria dell'artista di esercitare la libertà nella sua forma più assoluta distaccandosi dal mondo e ponendosi al di sopra della propria stessa opera nella mediazione sempre rinnovata di contrasti di termini di natura opposta. Nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* Hegel si esprimerà in termini particolarmente duri relativamente a tale concezione a fondamento della quale rinviene l'applicazione all'ambito dell'arte dei principi della filosofia di Johann Gottlieb Fichte. La negatività dell'ironia emerge nel momento in cui essa esprime «la vanità di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa avente un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé»¹⁰. Se in primo luogo l'Io si dovesse arrestare a questo stadio tutto gli apparirebbe

8 D. DIDEROT, D'ALAMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, VIII, F. Frommann, Stuttgart, Bad Cannstatt 1967, p. 353.

9 Nel suo studio *Les définitions de l'humour* Fernand Baldensperger riporta come un percorso simile a quello avvenuto in area francese si ripropone all'interno della lingua tedesca tra il vocabolo “humour” e quello indigeno “laune”. Cfr. F. BALDENSPERGER, *Études d'histoire littéraire*, Hachette, Paris 1907, pp. 189-192.

10 G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau, Berlin 1955, tr. it. a cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro,

vano, eccezione fatta per la propria stessa soggettività, che per tale motivo diviene vuota a se stessa. «L'Io – spiega Hegel – non si può sentire soddisfatto di quest'autogodimento, ma è destinato a diventare indigente, cosicché avverte di avere sete del sostanziale e del solido, di interessi determinati ed essenziali. Nasce allora da ciò uno stato di infelicità unito alla contraddizione, che, da un lato, il soggetto vuole certo essere nella verità e ha desiderio di oggettività, mentre dall'altro non può liberarsi da questo isolamento, da questo ritirarsi in sé, non può sottrarsi a questa interiorità astratta insoddisfatta»¹¹. In secondo luogo l'applicazione della categoria dell'ironia al di là della pratica di vita del soggetto particolare e il suo impiego nella produzione di opere d'arte esterne comporta la distruzione di tutto ciò che viene considerato elevato e apprezzabile.

Se secondo Jean Paul l'ironia ha prevalentemente la funzione di porre in rilievo un contrasto di tipo oggettivo, al contrario l'umorismo («Humor») rileva un contrasto soggettivo, il filosofo avanza una prima definizione nelle *Vorschule der Ästhetik* (1804). In questo caso le lacerazioni prodotte nella coscienza dell'uomo con il passaggio alla modernità trovano soluzione in direzione di un'armonia prodotta dalla possibilità di esercitare il riso sugli aspetti più dolorosi della realtà. Nonostante questo non meno aspra sarà la critica che Hegel rivolgerà a Jean Paul a cui si richiamerà al momento di trattare il tramonto della forma d'arte romantica. L'irruzione della soggettività dell'artista all'interno dell'opera, che distingue l'arte moderna, comporta secondo Hegel la dissoluzione di «tutto ciò che pretende di farsi oggettivo e di acquistare una forma fissa della realtà o che sembra possederla nel mondo esterno»¹². Nel caso particolare di Jean Paul egli assembla le cose oggettivamente più distanti secondo un principio di relazione interamente soggettivo, in tal modo il contenuto e la forma vengono perduti in favore del capriccio personale. L'umoristico ritorna qui indietro quasi alla forma d'arte simbolica dove forma e significato risultavano estranei l'uno all'altro: la soggettività del poeta comanda in piena libertà la materia e il significato disponendoli in un ordine del tutto eterogeneo. «Ma questa successione di trovate – conclude Hegel a proposito di Jean Paul – ci stanca ben presto, particolarmente quando ci si richiede di trasferirci con la nostra rappresentazione nelle combinazioni appena indovinabili che al poeta sono accidentalmente venute in mente. Specialmente in Jean Paul una metafora, un motto di spirito, uno scherzo, un paragone, uccide l'altro, vediamo che nulla diviene e tutto

G.W.F. HEGEL, *Estetica*, cit., p. 90.

¹¹ Ib.

¹² Ivi, p. 791.

finisce solo in fumo»¹³.

André Breton fu nel corso della sua vita un assiduo frequentatore della cultura germanica e in particolar modo dell'idealismo post-kantiano, si pensi alla duratura passione intellettuale nutrita per Hegel, ai riferimenti puntuali che nell'*Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim* (1933) vengono fatti a Fichte, a Schelling, a Novalis e ai fratelli Schlegel, a cui si accompagna l'interesse per Marx ed Engels. Dunque anche se non attraverso una diretta lettura delle opere dei fratelli Schlegel e delle *Vorschule der Ästhetik* di Jean Paul, il teorico del surrealismo doveva essere ben documentato in merito alla disputa sopra citata. Tale conoscenza proviene con buona probabilità da fonti indirette, si pensi in particolar modo all'impiego per la scrittura dell'introduzione alla prima edizione francese dei *Contes bizarres* di Arnim, a cui si faceva sopra riferimento, dell'opera monumentale in tre volumi di Xavier Léon *Fichte et son temps* (1912-1924-1927) e a quella di Édouard Spenlé *Novalis, Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne* (1903), dove alcune sezioni sono dedicate a questi argomenti. Inoltre funzione di tramite viene svolta anche dal saggio *De l'essence du rire et généralement, du comique dans les arts plastiques* (1855) di Charles Baudelaire, che come vedremo avrà un certo ascendente sull'*Anthologie de l'humour noir*: Baudelaire nel riconoscere nello spirito germanico il luogo più adatto allo sviluppo del *comique absolu*, che trova nel genio di E.T.A. Hoffmann un insigne rappresentante, si inserisce nel prolungamento dell'ironia romantica, facendo un passo innanzi in direzione di qualcosa di molto prossimo a quello che sarà il riso ricercato dalla sensibilità moderna. André Breton non mancherà infatti di riportare all'interno dell'*Anthologie* un passo tratto da *Fusées* (1867) dove Baudelaire avanza l'alleanza tra *humour* e poesia:

Narrare pomposamente le cose comiche. – L'irregolarità, cioè l'inatteso, la sorpresa, lo stupore, sono una parte essenziale e la caratteristica della bellezza. – Due qualità letterarie fondamentali: soprannaturalismo e ironia. – La combinazione del grottesco e del tragico riesce gradevole alla mente, così come le discordanze sono gradite a un orecchio raffinato. – Studiare una trama per una farsa lirica e fiabesca, per una pantomima, e tradurre il tutto in un romanzo serio. Immergere il tutto in un'atmosfera anormale e di sogno, nell'atmosfera dei *grandi giorni*... Regione della poesia pura. (OC, II, 959; 110)

La circolazione della discussione romantica in merito all'umorismo all'interno del gruppo surrealista è inoltre testimoniata da diversi riferimenti che vengono fatti intorno agli anni Trenta da parte di Roger Vitrac: nella bochure *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* (1930), composta in collaborazione con Antonin Artaud, leggiamo:

¹³ Ivi, p. 792.

«Affrettiamoci a dire che per *humour* intendiamo lo sviluppo di quella nozione ironica (ironia tedesca) che caratterizza una certa evoluzione dello spirito moderno»¹⁴. Tale affermazione verrà ripresa più tardi nell'articolo *L'Humour et l'Actualité*, comparso sul sesto numero della rivista «La Bête noire» nel novembre del 1935: «Sono stati i discepoli di Fichte e di Hegel a dare, nel XIX secolo, le sole definizioni universali di humour»¹⁵. Vitrac aprirà in questo modo una digressione toccando in estrema sintesi i contributi di Schlegel, di Tieck, di Novalis e di Jean Paul, che chiuderà dicendo «accetteremo senza sottoporle a verifica le sue proposizioni [dell'estetica della scuola di Jena] e le porteremo fino ai loro limiti ultimi, dove l'humour ritrova il suo segno e il suo colore»¹⁶.

Nonostante la documentazione in materia André Breton non collocherà la nozione di *humour noir* in continuità con l'ironia romantica, né farà alcuna menzione alla disputa tedesca all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. Bisogna tuttavia ricordare che nella lettera indirizzata nel febbraio del 1935 a Edmond Bomsel il nome di Jean Paul compare nella prima lista degli autori che il teorico del surrealismo intenderebbe inserire all'interno della sua raccolta, e permane ancora nella lista più dettagliata, allegata alla lettera indirizzata sempre a Bomsel nel settembre del 1936, accanto al nome di Lichtenberg sotto la denominazione di «romantici tedeschi». Solamente quest'ultimo tuttavia troverà posto all'interno della raccolta al momento dell'impressione dell'*Anthologie de l'humour noir* nel giugno del 1940, ragione di questo potrebbe essere il fatto che negli anni che trascorrono tra il debutto del 1935 e la stampa della raccolta la nozione di *humour noir* assume una più precisa specificità che il teorico del surrealismo intende dunque individualizzare prendendo le distanze dalla tradizione tedesca.

3.3. «*Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes*»: situazione dello humour in Francia agli inizi del Novecento

Un completo resoconto relativo alle modalità e al percorso di penetrazione della nozione di *humour* in area francese viene compilato agli inizi del novecento da parte di Fernand Baldensperger, studioso di letterature comparate e docente alle università di Strasburgo, Nancy, Lione e Parigi, nella versione ultima del saggio *Les définitions de l'humour*¹⁷. Il critico precisa come sebbene non siano mancati esempi di scrittura

14 A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, II, Nouvelle ed. revue et augmentée, Gallimard, Paris 1961, pp. 58-59, tr. it. a cura di G. Marchi in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali e la tragedia I Cenci*, Einaudi, Torino 1968, p. 27.

15 «La Bête noire», No. 6, novembre 1935, p. 2.

16 Ib.

17 Fernand Baldensperger ritornerà in più occasioni sull'argomento: una prima volta sugli «Annales de

umoristica in area francese, a seguito della codificazione della dottrina classica si ha avuto una certa tendenza da parte della critica a tenere al margine della storia della letteratura autori come Cyrano de Bergerac e Paul Scarron che nel XVII secolo si distinsero per i toni eccentrici e burleschi. Al contrario, come abbiamo visto, paesi come Inghilterra e Germania hanno riconosciuto nello *humour* una forma di espressione letteraria autonoma avente dignità di essere elevata a categoria estetica e di poter in questo modo generare una tradizione.

Una prima definizione di *humour* in territorio francese si deve a B at Louis de Muralt, che tra il 1694 e il 1695, nel corso di un soggiorno che lo condusse in Francia, a Londra e nel settentrione dei Paesi Bassi, compose le *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725). Nella seconda lettera leggiamo:

[I poeti inglesi] hanno quello che chiamano *Humour*, che pretendono essere loro prerogativa [...] Ma, senza soffermarci troppo sul significato della parola, mi pare che essi intendano con questa una certa fecondit  dell'immaginazione, che ordinariamente tende a rovesciare le idee delle cose, rivoltando la virt  in ridicolo e rendendo il vizio gradevole. Mi sbaglierei di molto se in questo si trova ci  che rende tale un buono spettacolo teatrale, ci  che corregge tanto quanto diverte; credo l'uno e l'altro insieme costituiscano il fine della commedia e ovunque questo si stabilisce, mi aspetto di trovare le persone un poco meno folli, quanto meno per certi versi, e un poco pi  educate¹⁸.

Pi  tardi Jean-Bernard abate di Le Blanc riporter  nelle sue *Lettres d'un françois* (1745):

Del nostro vocabolo *humeur*, gli Inglesi hanno fatto *humour*; ma gli hanno dato un significato completamente differente da quello che ha in francese. Presa nella nostra lingua, la parola *humeur* porta un'idea di tristezza e di malcontento. Avere *humeur* significa essere addolorati. Al contrario, colui che possiede l'*humour*, rende l'idea di una gaiezza singolare e forse un po' folle. L'*humour*, dice uno dei loro autori,   la stravaganza ridicola della conversazione per la quale un uomo differisce da tutti gli altri.   qualche abitudine, qualche passione, o qualche affezione bizzarra e particolare di una sola persona. Ma non si trova solamente in questo il senso che il vocabolo, a questo popolo particolarmente familiare, ha nel loro linguaggio; lo si dice anche tanto nei riguardi di un'opera dello spirito che del carattere di una persona, e significa sempre nell'uno e nell'altro caso uno scherzo che non sia troppo vicino al tono naturale e che ciononostante non ne sia completamente opposto. [...] Bench  gli inglesi considerino l'*humour* come un qualcosa dato in dono solamente alla loro nazione, e sconosciuto a ogni altra, se noi non abbiamo un'espressione per indicarla, abbiamo la cosa che questa significa; e se questa non   cos  frequente tra noi, se c'  meno *humour* nei nostri scritti e nel nostro temperamento, questo potrebbe provenire da quello a cui noi non facciamo tanto caso quanto questi.   perch  il gusto   pi  diffuso in Francia che scriviamo pi  naturalmente: perch  rispettiamo di pi  le buone maniere che viviamo con maggiore regolarit ¹⁹.

l'Est», 1900 dove compare *Les Définitions de l'humour : Leon d'ouverture du cours public de littérature étrangère (1899-1900)*; in secondo luogo una pi  breve versione del testo che si concentra unicamente sulle definizioni dello *humour* in area francese compare nel 1903 sul XVII numero della «Revue de philologie française et de littérature» sotto il titolo di *Les premières définitions françaises de l'humour*; infine una versione aggiornata del saggio *Les définitions de l'humour* comparir  nel 1907 nella raccolta * tudes d'histoire littéraire*.

18 B.L. DE MURALT, *Lettres sur les Anglais et les Français*, Librairie Le Soudier, Paris 1897, p. 34.

19 J.-B. LE BLANC, *Lettres d'un François*, I, J. Neaulme, La Haye 1975, pp. 114-116.

Un'attenzione particolare alla *plaisanterie anglaise* viene inoltre data sul finire del XVIII secolo da parte di Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, che nel suo testo *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) dedica un intero capitolo (XIV) all'argomento. Dopo avere posto una distinzione tra lo spirito che anima la *comédie* francese – massimamente rappresentata dall'opera di Molière – che trova la sua fonte in una certa gaiezza («gaîté») e vivacità di spirito unita all'ispirazione del gusto e del genio e il temperamento proprio della nazione inglese, che per ragioni che vengono rinvenute nei costumi del paese e nella forma di organizzazione politica non viene ritenuto congeniale a tale genere, Madame de Staël riconosce che esista nella letteratura inglese una certa “gaîté” che tuttavia assume particolari caratteri dettati dallo spirito che anima la nazione:

La lingua inglese ha creato la parola *humour* per esprimere quella vivacità, che è una disposizione del sangue quasi uguale a quella dello spirito, dipendente dalla natura del clima e dai costumi nazionali, e che sarebbe assolutamente inimitabile, dove non la stessa causa non la sviluppasse. Alcuni scritti di Fielding e di Swift, di Peregrino Pickle, di Roderico Random, e ancor più le opere di Sterne, presentano l'idea perfetta del genere chiamato *humour*. In questa facezia però trovansi pensieri tetri e mesti: quegli, che vi fa ridere, non risente del piacere che vi cagiona. Si comprende, ch'ei scrive con una tetra disposizione, e che quasi sarebbe inquieto contro di voi per ciò che vi diverte²⁰.

A partire da questi primi tentativi si assiste a un vertiginoso incremento di tale disposizione definitoria che raggiungerà al suo momento culminante nella seconda metà del XIX secolo. Cercheranno di operare in questa direzione: Hippolyte Taine, Edmond Scherer, Saint-René Taillandier, Émile Montégut, Émile Hennequin, Édouard de Morsier²¹.

Nonostante questo già in sul finire del secolo, in uno scritto che porta la data del 1899 intitolato *Humour e humoristes* Paul Acker afferma come «Sono ormai degli anni che i nostri migliori critici si sforzano di dare questa definizione e non ci riescono»²². Tuttavia dopo essersi inteso a riguardo con il suo interlocutore, lo scrittore afferma come lo *humour* sia «una maniera di vedere la vita e di giudicarla»²³ e si preoccupa così di isolarne alcune caratteristiche essenziali: se da una parte viene messa in risalto la

20 G. DE STAËL-HOLSTEIN, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, I, Imprimerie Crapelet, Paris 1800, pp. 352-353, tr. it. in G. DE STAËL-HOLSTEIN, *Della letteratura considerata nei suoi rapporti colle istituzioni sociali*, di Madama de Staël-Holstein, I, Pirotta e Maspero Stampatori, Milano 1803, p. 207.

21 Si veda la lista compilata da Fernand Baldensperger in *Les définitions de l'humour*, «Annales de l'Est», 1900, pp. 192-194.

22 P. ACKER, *Humour et humoristes*, H. Simonis Empis, Paris 1889, p. 5.

23 Ivi, p. 11

necessità che l'umorista pratichi una diretta e minuziosa osservazione della realtà, egli è «prima di tutto un realista»²⁴; dall'altra l'innegabile differenza di qualità di *humour* trova le sue ragioni nella natura della derisione («raillerie») messa in atto. Per tale motivo l'autore compila un'ampia sezione dove viene riportata una galleria di ritratti psicologici di alcuni umoristi francesi.

Un'ulteriore diffidenza riguardo il tentativo di definire lo *humour* può essere già rinvenuta nel testo *Les définitions de l'humor* di Fernand Baldensperger comparso nel 1900 sugli «Annales de l'Est»: nel concludere il discorso di apertura a una serie di lezioni dedicata all'approfondimento dell'opera e delle personalità di alcuni umoristi il critico afferma infatti: «Mi guardo bene dal promettervi una definizione assoluta di humour al termine: come è stato giustamente detto, *non esiste probabilmente humour, non ci sono che degli umoristi*»²⁵.

Una più articolata trattazione viene elaborata in questi anni da parte di Louis François Cazamian, studioso di letteratura inglese e docente alla Sorbonne negli anni che andranno dal 1925 al 1945, nell'articolo *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour ?* comparso nel 1906 sulla «Revue germanique». L'autore intende il suo saggio come un contributo allo sviluppo delle conseguenze della teoria del comico elaborata da Henri Bergson in *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, dove quest'ultimo intende il comico come la sostituzione dell'automatismo alla libertà vivente. Una delle forme di tale sostituzione è la *trasposizione* («transposition») che vi è ovunque un'idea o un sentimento venga trasposto in un tono diverso da quello naturale: «Si otterrà – scrive Bergson – sempre un effetto comico trasportando l'espressione peculiare a un'idea in un altro tono»²⁶. Ora lo *humour* si caratterizza secondo Cazamian, che anche qui riprende Bergson, come una forma particolare di tale trasposizione e dunque propriamente come una «maniera anormale di presentare le cose»²⁷, unita, anche in questo caso, a una particolare attitudine per il *concreto*, che lo distinguerebbe da altre forme di trasposizione come l'ironia. L'intera analisi di Cazamian riposa sulla distinzione tra forma («forme») e materia («matière») dello *humour*: la prima si qualifica come un particolare modo di presentare le cose, che si declina nei modi più vari secondo l'attitudine dell'umorista, mentre la seconda come l'insieme delle tendenze implicite o esplicite che sono associate alle cose presentate. Nella frenesia definitoria la critica avrebbe favorito l'uno o l'altro

24 Ib.

25 Il corsivo è di chi scrive. F. BALDENSBERGER, *Les définitions de l'humour*, «Annales de l'Est», 1900, p. 198.

26 H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, cit., p. 55, tr. it. 79.

27 L. CAZAMIAN, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour?*, «Revue germanique», 1903, p. 602.

aspetto dello *humour*, se da una parte dunque si è andati alla ricerca di un procedimento comune a tutti gli umoristi, dall'altra si sono ricercate le suggestioni estetiche, morali e filosofiche che potessero provenire dalle diverse varietà di umorismo. «Una definizione esaustiva di *humour* – scrive tuttavia Cazamian – è impossibile, in quanto i suoi caratteri costanti non sono che piccola quantità, mentre i suoi elementi variabili sono di numero indeterminato»²⁸. Ciò che sarà possibile sarà dare solamente una definizione approssimativa e formale che dovrà necessariamente rientrare in una teoria più generale del comico. Infine, davanti alla brulicante vitalità della creatività individuale, la teoria e la critica letteraria potranno solamente dedicarsi a studiare «il contenuto e il timbro di ciascun *humour*, ovvero la personalità di ciascun umorista»²⁹.

Infine sempre intorno a questo periodo Benedetto Croce si esprimerà in merito a tale questione, in primo luogo nella sua *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) e in secondo luogo nel saggio *L'umorismo* comparso nel 1903 sul «Journal of comparative Literature». Nel XII capitolo *L'estetica del simpatico e i concetti pseudoestetici* della prima parte dell'*Estetica* Croce afferma come tutta una serie di concetti, il cui catalogo va dal comico al tragico, dal sublime al ridicolo, al grazioso all'umoristico, non possiedono alcun valore filosofico e per questo devono essere considerati come estranei alla scienza estetica. Si tratta infatti di concetti empirici che in quanto tali non possono essere oggetto di una definizione universale, ma sono bensì destinati ad avere un valore sempre arbitrario e approssimativo, andando piuttosto a ricadere nel campo della Psicologia descrittiva. In questo caso «l'umoristico sarà il riso tra le lagrime, il riso amaro, lo sbalzo brusco dal comico al tragico e dal tragico al comico, il comico romantico, il sublime a rovescio, la guerra indetta a ogni tentativo di insincerità, la compassione che si vergogna di piangere, il ridere non del fatto ma dell'ideale stesso; e come altro piaccia meglio, secondo che con queste formole si tenti di cogliere la fisionomia di questo o quel poeta, di questa o quella poesia [...]»³⁰. Nel breve saggio del 1903 Croce si domanda invece quale uso di tali concetti generali e dunque imprecisi dovrebbe fare la Critica letteraria. Le definizioni di *humour*, spiega Croce, vengono date da parte dei critici operando, in maniera errata, una generalizzazione di aspetti particolari di uno a alcuni umoristi che vengono presi in considerazione³¹. Nonostante

28 Ivi, p. 631.

29 Ivi, p. 634.

30 B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1908, p. 105.

31 Croce precisa come tuttavia non si avrebbe maggiore fortuna prendendo in considerazione l'intera storia letteraria universale in quanto spingendo oltre l'astrazione si «vedrebbe via via sfumare ogni lineamento di quel che di solito si chiama "umorismo"; gli resterebbero in mano, tutt'al più, alcuni generalissimi e vaghi elementi di serietà e di riso». B. CROCE, *L'umorismo*, in *Edizione nazionale delle opere di*

questo, e a patto che non acquisiscano la statuto di idee definitive e conclusioni, le classi e i generi non devono essere respinti in quanto mettono in rilievo qualche aspetto degli infiniti atteggiamenti dell'animo umano. Scrive Croce in conclusione: «Il critico letterario deve andare oltre queste osservazioni generiche: deve individualizzare. Per lui, non c'è umorismo, ma c'è Sterne, Richter, Heine. Non c'è il sublime, ma c'è Eschilo, Dante, Shakespeare. Non c'è il comico, ma c'è Plauto, Molière, Goldoni. Le classi e i generi gli servono di sussidio; ma egli deve intendere il poeta e lo scrittore, guardandolo nel viso»³².

La versione definitiva del saggio di Fernand Baldensperger *Les définitions de l'humour*, che andrà a confluire nella raccolta *Études d'histoire littéraire*, accoglierà e condividerà le considerazioni di Louis Cazamian e di Benedetto Croce, ponendosi dunque come un importante documento rappresentativo di un certo clima presente all'interno dell'accademia francese nella prima decade del novecento.

3.4. *L'humour come ricerca collettiva del gruppo surrealista*

Come altre nozioni essenziali del surrealismo, anche quella di *humour noir* risulta essere il risultato di un'elaborazione collettiva che avanza progressivamente attraverso il significativo apporto di diverse figure. Se abbiamo visto come l'origine della fascinazione in André Breton per il fenomeno dello *humour* possa essere ricondotta all'incontro capitale nel 1916 con Jacques Vaché e alla lettura delle opere di Alfred Jarry e di Isidore Ducasse, per il gruppo surrealista gli anni che corrono tra il 1920 e il 1930 inoltrato costituiscono il periodo più intenso di interrogazione in merito alla natura e alla funzione dello *humour*.

Sul secondo e ultimo numero di «Les Jeunes Lettres», rivista diretta da Henry Cluquennois, uscito nel dicembre del 1918, viene lanciata un'inchiesta relativa allo *humour* che appare tuttavia estranea allo spirito della giovane rivista e piuttosto rispondente ad alcune preoccupazioni che animavano al periodo André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. L'insieme di questi documenti giungeranno nelle mani di René Crevel che insieme agli amici François Baron, Georges Limbour, Marcel Arland e Roger Vitrac fonderà la rivista «Aventure» sul quale primo numero, nel novembre del 1921, comparirà l'inchiesta *Fallite de l'humour*?³³. Il testo dell'inchiesta, presumibilmente

Benedetto Croce, I, *Saggi filosofici, Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bibliopolis, Napoli 2003, pp. 275-276.

³² Ivi, pp. 276-277.

³³ Cfr. ÉTIENNE-ALAIN HUBERT, «Bulletin du bibliophile», IV, Paris 1983, p. 488, n°3.

composto dallo stesso André Breton, pone tre distinte questioni: 1) è vero che, come affermato da Maurice Verne in un *feuilleton littéraire* tenuto su «L'Information», l'arte francese trova le sue radici più profonde nello *humour*? 2) ritenete che Rimbaud, Lautréamont e Jarry costituiscano l'espressione suprema dello *humour*? 3) in tal caso, non saranno dunque queste tre figure a condizionare l'arte a venire? Seguono dunque le risposte, nell'ordine di Paul Valéry, di Tristan Tzara, Jean Paulhan, Max Jacob, Paul Dermée, Blaise Cendrars mentre l'unica a non essere pubblicata sarà quella di Louis Aragon a cui André Breton farà menzione nell'ultima *lettre-collage* indirizzata all'amico Jacques Vaché. Di particolare rilevanza risulta essere la risposta di Paul Valéry, a cui André Breton farà direttamente riferimento nella prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*, dove il poeta sostiene l'intraducibilità e l'indeterminatezza della nozione di *humour*. Tale laconica affermazione permette a Valéry di rilevare l'inconsistenza delle tre domande in cui si articolava il questionario: è certamente permesso affermare che l'arte francese trovi le sue radici nello *humour*, ma a tale affermazione non possono essere né mosse delle obiezioni né apportate ulteriori argomentazioni in quanto sarebbe possibile solamente aggiungere delle singole unità a un insieme disordinato e informe; nello stesso modo per quanto sia possibile nominare alcuni scrittori come espressione suprema dello *humour* anche questo non apporterà rilevanti modifiche. Infine, conclude Valéry, si avrà una prova ulteriore di tale indeterminatezza dell'argomento dalle risposte che verranno date alla stessa inchiesta, sarà sufficiente giustapporle per ottenerla. Alcune righe di René Crevel chiudono infine l'inchiesta: «Cosa dedurre da questa inchiesta, se non che dopo aver trionfato in questi ultimi anni, l'humour sta morendo o non tarderà a morire. Ma parlare della fine prossima dello humour significa pronunciare già una precisa condanna?... perché, si mormora, dopo la lettura di queste risposte, l'humour... L'humour?»³⁴.

Tra il giugno e l'agosto del 1923 Robert Desnos, su commissione di Jacques Doucet, elaborerà un dossier avente come argomento l'erotismo, infine andato a confluire in *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne* pubblicato postumo nel 1953, nello studio dedicato a Donatien-Alphonse-François de Sade leggiamo: «L'amore vi viene preso sul serio, come anche la lussuria, come anche il crimine. Questo humour tragico, la cui definizione è ancora da trovarsi, trova in lui il sui primo rappresentante [...] nessun sorriso nella sua opera, ma talvolta un sogghigno

34 «Aventure», No. 1, novembre 1921, p. 30.

tragico che fa pensare alle risa tragiche dei *maudits* romantici»³⁵. Mentre in un articolo scritto intorno al 1924 per il centenario della morte di Lord Byron, nell'affermare come questi sia stato poco compreso dai suoi contemporanei Robert Desnos scrive: «È che la razza latina, alla quale preferisco ogni altra, ignora qualsiasi sentimento profondo. L'*humour*, questa meravigliosa facoltà dell'orgoglio, non gli è congeniale ed essa ignora il tragico del riso. Malgrado le apparenze, lord Byron ha a che vedere con Jacques Vaché»³⁶. Più tardi, a seguito della proiezione di *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí, Desnos pubblica il 28 giugno del 1929 sulla rivista «Le Merle» un articolo che si apre con una diretta interrogazione «Qu'est-ce que l'*humour*?» e prosegue «Questo sentimento che alcuni possono attestare certamente non è ancora ricaduto nel campo delle definizioni [...] Comprendo bene che l'*humour* non è possibile che in favore di una libertà di spirito quasi assoluta, ma anche di un profondo pessimismo. Ci vuole molta speranza per ridere, piangere, indignarsi, testimoniare infine dei sentimenti frenetici... L'*humour*, dopotutto, non è forse che una rimozione di questo frenetismo provocato da un'essenziale disperazione»³⁷. L'autore, che rinviene un «*humour tragique*» in Charlot e un «*humour poétique*» in Mack Sennet, riconoscerà come il film di Buñuel e Dalí sia ispirato a una «nuova forma di *humour*» che viene qualificata come «morbosa» («*morbide*»).

Sul numero di «La revue européenne» comparso il primo giugno 1925 Philippe Soupault, commentando la riedizione degli *Chants de Maldoror* per le edizioni Au sans pareil, scrive: «Specie l'*humour* tragico e splendido che colora ogni pagina, è uno di quei fenomeni che più chiaramente deve lasciare un segno sugli animi»³⁸, mentre come già sappiamo Léon Pierre-Quint dedicherà un'ampia sezione all'interno del suo studio *Le Comte de Lautréamont et Dieu* che compare per la prima volta per le edizioni dei Cahiers du Sud nel 1928.

La brochure *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, composta nel 1930 da Roger Vitrac e Antonin Artaud, riporta un passo che è interessante citare per intero:

L'*humour* sarà l'unico semaforo verde o rosso che illuminerà i drammi, indicando allo spettatore se la strada è libera o bloccata, se è il caso di gridare o di tacere, ridere forte o sommessamente. Il Teatro Alfred Jarry si propone di diventare il teatro di tutto il ridere.

Riepilogando, ci proponiamo come tema: l'attualità, intesa in tutti i sensi; come mezzo: l'*humour*, in tutte le sue forme: *il riso assoluto*, il riso che va dall'immobilità bavosa alla risata

35 R. DESNOS, *Nouvelles Hébrides : et autres textes 1922-1930*, édition établie, présentés et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, Paris 1978, pp. 133-134.

36 Ivi, p. 195.

37 Ivi, pp. 442-443.

38 «La revue européenne», 1 giugno 1925.

irrefrenabile fino alle lacrime. [...] È ancora difficile darne una esatta definizione [di humour]. Il Teatro Alfred Jarry, confrontando i valori comici, tragici, ecc., considerati per se stessi o nelle loro reazioni reciproche, mira per l'appunto a precisare in via sperimentale questa nozione di humour³⁹.

Nel ricercare la fisicità perduta all'interno della dimensione teatrale, non poteva essere trascurata quella singolare scossa affettiva garantita dal riso, la cui natura ancora imprecisata si intende indagare attraverso la sperimentazione teatrale stessa. Quella *humoristique*, come si legge oltre, viene inoltre considerata la sola attitudine realmente moderna compatibile con la dignità dell'uomo.

Nell'articolo *L'Humour et l'Actualité* invece, comparso sul sesto numero della rivista «La Bête noire» nel novembre del 1935, Roger Vitrac ripercorre la storia del vocabolo *humour* prendendo avvio dalle lettere di Voltaire per passare attraverso le suggestioni del romanticismo tedesco, fermandosi su Alfred Jarry che pose l'*humour* sotto il colore verde dell'assenzio, «liquore umoristico per eccellenza»⁴⁰, e Marcel Duchamp, «umorista più preciso e più ricco di qualunque altro»⁴¹, per giungere infine al testo *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* e al successivo saggio *Der Humor* di Sigmund Freud che è stato in grado di fornire «l'unica definizione razionale di humour»⁴². L'interesse per l'approccio freudiano alla questione dello dello *humour* da parte del gruppo surrealista viene ulteriormente confermato dal fatto che la prima traduzione in lingua francese del saggio *Der Humor* compare sul numero della rivista «Variétés» intitolato *Le Surréalisme en 1929* che esce a Bruxelles il 1° giugno 1929, anticipando seppure di poco quella a opera di Marie Bonaparte che comparirà in appendice a *Der Witz* nel 1930. Di fatto il direttore della rivista, Paul-Gustave Van Hecke, aveva affidato la realizzazione del numero in questione ad André Breton e Louis Aragon. Inoltre nell'ottobre del 1930 sul secondo numero di «Le Surréalisme au service de la Révolution» compare una rimarchevole relazione su *Der Witz* redatta dallo psicanalista Jean Frois-Wittman.

All'interno degli scritti sul teatro di Antonin Artaud elaborati a partire dall'inizio degli anni Trenta per essere poi raccolti nel 1938 in *Le Théâtre et son Double*, l'*humour* svolge una funzione di rilievo. In *La Mise en scène et la Métaphysique*, testo di una conferenza tenuta alla Sorbonne nel dicembre del 1932, leggiamo: «Il teatro contemporaneo è in decadenza perché ha perduto da una parte il senso del serio, dall'altra quello del comico. Perché ha rotto con la gravità, con l'efficacia immediata e

39 A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, II, Nouvelle ed. revue et augmentée, Gallimard, Paris 1961, pp. 58-59, tr. it. a cura di G. Marchi in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 27.

40 «La Bête noire», No. 6, novembre 1935, p. 2.

41 Ib.

42 Ib.

mortale – in una parola col Pericolo. Perché dall'altra parte ha perduto il senso dell'umorismo e del potere di dissociazione fisica e anarchica del riso»⁴³. Il teatro ha dunque perso il contatto con le forze ribollenti della vita celate sotto l'apparenza della realtà, l'*humour*, o meglio l'*humour-distruzione* («*humour-destruction*») come si legge nel primo manifesto *Le théâtre de la cruauté* (1932), si carica, secondo il principio anarchico che ha in comune con la poesia, di disorganizzare e di polverizzare le apparenze. Attraverso questo movimento violento e distruttivo sarà possibile attingere nuovamente all'intensità integrale dell'essere. Antonin Artaud si occuperà inoltre, come vedremo meglio più avanti, del cinema dei fratelli Marx dei quali riconoscerà l'*humour* fondato sul rapporto dinamico tra l'elemento acustico, la parola e l'immagine.

Louis Aragon dedicherà all'*humour* una lunga sezione nelle pagine centrali del suo *Traité du style*, uscito per Gallimard nel 1928, dove senza abbandonare il tono ironico che domina il testo cercherà di avvicinare la questione prendendo una via negativa. Come vedremo André Breton farà riferimento, non senza una velata ironia, a queste pagine nella prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*.

Infine un'ulteriore inchiesta relativa all'*humour* e ai suoi rapporti con la morale sarà lanciata dal gruppo surrealista serbo e comparirà sul primo e sul secondo numero della rivista «Nadrealizam danas i ovde» tra il giugno del 1931 e il gennaio del 1932. Solamente la risposta data Marko Ristić, che verrà tradotta in francese dallo stesso autore, comparirà, con alcune variazioni rispetto all'originale, sul sesto numero di «Le surréalisme au service de la révolution» il 15 maggio 1933. All'interno della risposta dell'intellettuale serbo viene ancora fatto richiamo alla teoria elaborata da parte di Sigmund Freud. Marko Ristić scrive inoltre un ulteriore articolo intitolato *Humor i poezija* che compare sul quotidiano belgradese «Politika» del 6, 7, 8 e 9 gennaio del 1930, ma che non troverà per lungo tempo una traduzione in lingua francese. Al suo interno ritroviamo ancora un preciso riferimento agli studi di Sigmund Freud aventi come oggetto il riso e inoltre l'autore si riserva in conclusione di nominare alcuni *humoristes* anticipando molti nomi che troveremo all'interno dell'*Anthologie* di André Breton:

[...] possiamo ancora parlare a pieno diritto dello humour swiftiano, la cui portata supera di molto il campo del sarcasmo secco, intellettuale, esattamente come la nozione di humour va al di là della satira. Vedete dunque come l'humour appaia travestito in un libro per bambini come *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, tradotto da Stanislav

43 A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Paris 1964, p. 51, tr. it. a cura di E. Capriolo in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 133-134.

Vinaver... Tuttavia, l'ingegnosità, la perspicacia di Vinaver, l'arguzia che esplode nelle sue parodie, non sono quello che qui intendo come humour. Si sente la voce dello humour in Gogol, in Carlyle (*Sartor Resartus*), il sibilo dello humour fruscia attraverso tutte le opere di Alfred Jarry, il tuono dello humour rimbomba in Lautréamont, il fulmine dello humour rischiarava *L'Oiseau public* di Milan Dedinac, ma la sua luce extraterrestre rischiarava, da quattro secoli, i quadri illuminati di Hieronymus Bosch e di Pieter Bruegel. E, chi sa da quanto tempo, i meravigliosi feticci e le maschere delle tribù dell'Africa e dell'Oceania⁴⁴.

L'esigenza sempre più stringente di delineare con precisione le caratteristiche di uno *humour* che viene riconosciuto come una necessità propria della sensibilità moderna costituisce dunque una preoccupazione relativamente alla quale il gruppo surrealista si muove compattamente: vengono unanimemente riconosciuti nelle figure di Sade, Ducasse e Jarry dei precursori, viene rimarcato il valore del contributo portato dalla teoria di Sigmund Freud come esposta in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* e soprattutto nel saggio *Der Humor*, ne viene intuita, seppure ancora con alcune incertezze, la natura paradossale che unisce tragico e comico, viene infine esaltato il suo statuto anarchico dal quale deriva un grande potenziale distruttivo e liberatore. A questa interrogazione prevalentemente teorica corrisponde sempre in questi anni una diffusa pratica dello *humour* che si diffonde all'interno del gruppo surrealista nelle diverse forme artistiche, dalla poesia alla pittura, alle arti plastiche al cinema.

Se nonostante i tentativi collettivi la nozione di *humour* possedeva ancora uno statuto non chiaramente definito, questa viene infine sistematizzata da parte di André Breton, che, facendo uso delle sue innegabile abilità teorica e della sua autorità, attraverso l'*Anthologie de l'humour noir* attribuirà allo *humour* una particolare tonalità e inserirà tale strumento in una serie di strette relazioni con altre categorie e campi di indagine propri della ricerca del gruppo surrealista.

44 «Mélusine» : Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XXX, *Surréalistes serbes*, L'Age d'Homme, Lausanne 2010, p. 159.

CAPITOLO 4

La tonalità del nero nell'opera di André Breton

4.1. *Le fil noir: storia del nero nell'opera di André Breton*

(...) *Cet habit noir impeccable que depuis je ne quitte plus.*

A. BRETON, Poisson soluble

Il sintagma “humour noir” compare per la prima volta nel 1885 sulla rivista satirica e letteraria «Les Hommes d'aujourd'hui», il cui numero 263, che viene interamente dedicato alla figura di Joris-Karl Huysmans, riporta il testo di una presunta intervista allo scrittore, che sebbene porti la firma di Anne Meunier, egli fa a se stesso. Nel delineare i tratti del proprio temperamento Huysmans scrive: «un inesplicabile amalgama di un parigino raffinato e di un pittore olandese. È proprio questa fusione, cui si può ancora aggiungere un pizzico di humour nero e di ruvida comicità inglese, che dà l'impronta alle sue opere di cui ora ci occupiamo»⁴⁵.

Nonostante l'accostamento di parole sarà utilizzato in seguito dalla critica per rappresentare il tono di alcuni scritti huysmaniani, che esplorano plurimi registri del comico dal burlesco all'umorismo, dalla crudeltà all'assurdo – si pensi in particolare alle novelle come *Sac au dos*, *À vau-l'eau*, *Un dilemme* e *La Retraite de Monsieur Bougran* – questo non vede alcun ulteriore sviluppo teorico all'interno dell'opera dello scrittore. Sebbene la paternità del sintagma non spetti dunque ad André Breton, il lavoro svolto dal teorico del surrealismo condurrà alla formazione della categoria dello *humour noir* che andrà a prendere posto accanto agli altri strumenti propri del surrealismo. Il sintagma comparirà sotto la penna del teorico del surrealismo per la prima volta, sebbene in maniera ancora incerta, nel settembre del 1936 all'interno della corrispondenza privata con il responsabile delle Éditions du Sagittaire, per le quali al termine di una lunga vicenda editoriale verrà pubblicata la prima versione dell'*Anthologie de l'humour noir*, mentre in pubblico il 9 ottobre del 1937 nel corso di una conferenza dedicata all'argomento tenuta da André Breton presso la Comédie des Champs-Élysées all'interno del programma di manifestazioni letterarie che nello stesso periodo venivano organizzate per l'Exposition Internationale de Arts et Techniques dans la Vie Moderne.

Bisogna rimarcare come in termini cronologici il sintagma “humour noir” faccia la

⁴⁵ OC, II, 996; 154. André Breton, che fu un fedele lettore della rivista della cui collezione possedette ben ventisette esemplari tra i quali il numero in questione, riporta queste linee nel saggio introduttivo alla figura di Joris-Karl Huysmans all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*.

sua comparsa all'interno del gruppo surrealista in tempi molto prossimi e con un'accezione analoga all'utilizzo che ne farà André Breton. Ne abbiamo infatti una primissima ricorrenza in un articolo scritto da Georges Bataille intitolato *L'Amérique disparue*, comparso nel 1928 su «Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts», nel quale, nove anni in anticipo rispetto ad André Breton, *l'humour* viene posto in relazione con la terra del Messico: «Se si vuole l'aria e la violenza, la poesia e l'humour, non li si troverà che presso le popolazioni del Messico centrale, che hanno raggiunto un alto grado di civilizzazione poco prima della conquista, ovvero nel corso del XV secolo»⁴⁶. Bataille, affascinato dai costumi dei popoli che abitavano l'America precolombiana scrive: «I messicani erano probabilmente tanto religiosi quanto gli spagnoli, ma mischiavano alla religione un sentimento di orrore, di terrore, unito a una sorta di humour nero ancora più sinistro dello stesso orrore»⁴⁷. Un ulteriore riferimento al sintagma “humour noir” viene fatto invece quasi simultaneamente alla sua prima comparsa nella corrispondenza privata di André Breton da parte di Max Ernst nel testo *Au-delà de la peinture*, datato dallo stesso pittore ottobre 1936, ma che verrà pubblicato sul numero speciale dei «Cahiers d'art» solamente nel 1937. Nell'illustrare il procedimento del *collage* e nello specifico del *collage-verbal* “phallustrade” – composto di “autostrade”, “balustrade” e “une certaine quantité de phallus” –, Ernst afferma come in tale procedimento il caso abbia una particolare rilevanza in rapporto con *l'humour*:

Il caso risulta così essere – e questo aspetto problematico è stato trascurato da parte di coloro che ricercano “le leggi del caso” – maestro dello humour e di conseguenza, in un'epoca che non è rosa, nell'epoca in cui viviamo, in cui una buona azione consiste nel farsi portare via le due braccia in combattimento, il maestro dell'humour-che-non-è-rosa, dell'humour noir. Una “phallustrade” è un prodotto tipico dell'humour noir. Un rilievo colante prelevato dal polmone di un fumatore di 47 anni ne è un altro. Si è detto che la nota predominante nei miei collage dell'epoca dada sia questo genere di humour; ma questa non è la sola, e in alcuni non se ne trova traccia (*l'Ascenseur somnambule*, il *Massacre des innocents*, *Au-dessus des nuages...*). Mi pare che si possa affermare che il collage sia uno strumento ipersensibile e rigorosamente esatto, simile al sismografo, capace di registrare l'esatta quantità di possibilità di benessere umano in ogni epoca. La quantità di humour noir contenuta in ogni collage autentico si trova nella proporzione inversa alle possibilità di benessere (oggettivo e soggettivo). Questo invalida l'opinione di alcuni che hanno voluto vedere nella pretesa assenza di humour della pittura surrealista, la differenza essenziale tra questa e le opere dadaiste: la nostra epoca sarebbe più rosea rispetto agli anni 1917-1921?⁴⁸.

Se come abbiamo avuto modo di osservare l'interesse per il fenomeno dello *humour*

46 G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Paris 1970, p. 154.

47 Ivi, pp. 155-156.

48 M. ERNST, *Max Ernst : Œuvres de 1919 à 1936 : Au delà de la peinture : Signé Max Ernst*, Éditions "Cahiers d'art", Paris 1937, pp. 40-41. Un estratto del testo verrà riportato da parte di André Breton nel saggio introduttivo a Georg Christoph Lichtenberg all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. Cfr. OC, II, 902.

coinvolse l'intero gruppo surrealista, nondimeno risulta essere possibile che il sintagma "humour noir" circolasse già da tempo all'interno degli ambienti surrealisti, tuttavia, l'impressione dell'*Anthologie de l'humour noir* nel giugno 1940 darà uno statuto definitivo alle parole "humour noir", che fino a quel momento, come scriverà André Breton nella nota introduttiva alla versione definitiva della raccolta, «non facevano significato»⁴⁹ (OC, II, 865).

A più riprese, da una parte nel corso della sua attività di critico e dall'altra nella pratica della scrittura, André Breton ha rimarcato la necessità di ritornare alla meditazione sul linguaggio: il saggio *Les Mots sans rides* (1922) esprime la necessità della liberazione delle parole dal loro mero valore empirico al fine dell'espressione della loro propria energia, mentre in risposta all'interrogazione che si leggerà nell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925) «La mediocrità del nostro universo non dipende forse essenzialmente dal nostro potere di enunciazione?» (OC, II, 276; 18) verrà proposta una rimeditazione delle leggi che presiedono al loro assemblaggio. Se come emerge nel *Second manifeste du surréalisme* il problema più generale che il surrealismo ha sentito il dovere di sollevare è stato quello dell'espressione umana in tutte le sue forme, il linguaggio si pone necessariamente alla radice di tale esplorazione (Cfr. OC, II, 802). Non potendo prescindere da questo intero insieme di preoccupazioni e persuasi del valore di quanto scrive Gérard Legrand «l'humour non ha senso se non per via dell'aggettivo "nero"»⁵⁰, si è ritenuto opportuno, ancor prima di affrontare la particolare natura e funzione dello *humour noir*, indagare le plurime sfumature semantiche che il qualificativo "noir-e" e all'occorrenza la sua forma sostantivata "noir" vengono ad assumere all'interno dell'opera del teorico del surrealismo; non ci occuperemo al contrario, o lo faremo solo incidentalmente, delle occorrenze indirette del termine, anche esse presenti in numero elevato all'interno della produzione dello scrittore.

Che la tonalità del nero e insieme l'oscurità che è propria della notte qualificchino in maniera generale il cosmo surrealista risulta da diversi motivi: diversamente dalle diverse forme del pensiero logico e razionale che identificano nella luce la facoltà di rischiaramento in relazione a ciò che per la mente umana presenta i caratteri della confusione e dell'indistinzione, prediligendo il giorno come momento dell'osservazione e

49 La breve nota scritta da André Breton per l'edizione definitiva dell'*Anthologie de l'humour noir* non è stata inserita nella più recente traduzione italiana, mentre compare in quella precedente a cura di Mariella Rossetti e Ippolito Simonis. A. BRETON, *Antologia dello humour nero*, Eianudi, Torino 1970, p. 5. Per tutti i successivi riferimenti a tale testo si dovrà prendere in considerazione questa traduzione.

50 G. LEGRAND, *Breton*, P. Belfond, Paris 1977, p. 133. Legrand prosegue «Questo deve essere preso secondo un'accezione quasi alchemica, nello stesso modo di "gotico" (cfr. il romanzo "frenetico" o "nero" e il suo ruolo in Sade). Ib.

insieme a questo la veglia in quanto il sonno è ottenebramento della ragione; il surrealismo richiama a sé tutte le forze liberatrici del misterioso, delle tenebre, del male, del sogno e dell'erotismo che per esso costituiscono una fonte di luce in grado di offrire una mutata prospettiva di ciò che viene invece tenuto celato nella rigidità dello sguardo diurno⁵¹.

La produzione di André Breton osservata nella sua interezza mostra una presenza diffusa, è stato detto quasi ossessiva⁵², della tonalità del nero, che viene ad assumere alcune precise caratteristiche che – sebbene senza la pretesa di esaurire l'intera produzione dell'autore – cercheremo di illustrare qui di seguito. Una primissima occorrenza del vocabolo con funzione aggettivale può essere rinvenuta nel titolo del poema *Forêt-Noire*, comparso nell'ottobre del 1918 sulla rivista «Nord-Sud» e andato in seguito a confluire nella raccolta *Mont de piété* (1919). Come affermerà lo stesso André Breton nel *Manifeste du surréalisme*, gli ultimi poemi che andranno ad accrescere la raccolta – tra i quali si trova *Forêt-Noire* – vengono composti in un particolare momento in cui il poeta si trova a dubitare del proprio metodo, che al tempo affidava alla lentezza dell'elaborazione, all'abbreviazione dell'esposizione e a una particolare cura della parola e degli spazi attorno ad essa. Il poema *Forêt-Noire*, scrive Breton, «riflette esattamente questa disposizione mentale» (OC, I, 323; 25). Più tardi, in una nota a *Flagrant délit* (1949), testo scritto in relazione all'*affaire de «La Chasse spirituelle»*, Breton affermerà esplicitamente come alcuni poemi elaborati tra la metà del 1918 e quella del 1919, tra i quali *Forêt-Noire*, *Pour Lafcadio*, *Monsieur V.* e *Le Corset Mystère*, abbiano subito un'influenza decisiva da parte dell'ultimo poemetto di Arthur Rimbaud, *Rêve*⁵³. In apertura della prefazione all'*Anthologie dell'humour noir* Breton affermerà come si tratti «una delle sue poesie più ricche di humour nero» (OC, II, 867; 9) e rilevando come il medesimo accostamento delle parole “émanation” ed “explosion” sia presente anche in *De l'essence du rire et généralement, du comique dans les arts plastiques* di Charles Baudelaire viene mostrato

51 Relativamente alla funzione che il qualificativo “noir” assume più in generale per il movimento surrealista si veda il saggio di Marc Angenot *Le surréalisme « noir »*, in «Les lettres romanes», Tome XXVI, No.2, maggio 1972, pp. 181-193.

52 Cfr. A. BIRO e R. PASSERON (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Presses universitaires de France, Fribourg 1982, p. 301.

53 Sia André Breton che Louis Aragon saranno concordi nell'attribuire una grande importanza a tale scritto, mantenendo sin da principio ferma l'idea che l'opera di Rimbaud, lungi dall'arrestarsi come per un *désenchantement* al 1873, possa essere protratta di due anni facendo del poemetto, inserito in una lettera a Ernest Delahaye datata 14 ottobre 1875, un caso limite. Si legga in merito il seguente passo tratto da *Caractères de l'évolution moderne*, conferenza tenuta all'Ateneo di Barcellona il 17 novembre 1922: «Tutti voi sapete che un'opera come quella di Rimbaud non si ferma, come al contrario insegnano i manuali, nel 1875 e che si crederebbe a torto di poterne penetrare il senso se non seguendo il poeta fino alla sua morte» (OC, I, 293).

come la coincidenza verbale mostri la medesima preoccupazione poetica relativa alle condizioni atmosferiche nelle quali si produce tra gli uomini lo scambio di piacere umoristico. A questo bisogna aggiungere che, come riportato da Henri Pastoureau, secondo la testimonianza dello stesso Breton la parola in *Forêt-Noire* venga ceduta direttamente a Rimbaud «nel momento che può essere considerato come quello veramente critico nella sua vita, ossia nell'istante preciso in cui si consuma, senza errore possibile, la rottura tra il personaggio poetico che è stato e il personaggio tutt'altro che diventerà»⁵⁴. La Schwarzwald – che André Breton ebbe occasione di visitare in giovinezza – dove nel febbraio del 1875 Rimbaud, che si trovava allora in Germania come precettore dei figli di un medico, tramortirà Verlaine abbandonandolo privo di sensi, si fa dunque per questi centro di scelta e decisione, ma vi trovano convergenza le indecisioni dello stesso Breton che, come anticipato, si trova in un periodo di meditazione sul linguaggio poetico. Nell'ordine di tale meditazione sul linguaggio poetico si inserisce infine la figura di Jacques Vaché che viene adombrata nel poemetto in questione. La coincidenza tra il ricorrere dell'aggettivo e il genere di preoccupazioni che animavano la riflessione del poeta in quegli anni, che, ripetiamo, non coinvolgono solamente il poema in questione, può qui ritenersi arbitraria, tuttavia si è ritenuto opportuno riportarne la primissima occorrenza.

Delle valenze rilevanti cominciano ad affiorare nel complesso intreccio testuale degli *Champs magnétiques*, opera della quale, per via della sua singolare natura compositiva, sarebbe bene anticipare l'analisi facendo alcune premesse. Essa risulta essere infatti il prodotto della collaborazione tra André Breton e Philippe Soupault che nel corso della primavera del 1919 compiono i primi esperimenti di *écriture automatique*, che nel primo *Manifeste* vengono riallacciati alla volontà di ottenere, secondo i metodi di esame freudiani, un monologo incontrollato come quello che veniva richiesto agli alienati durante il periodo della guerra (Cfr. OC, I, 326). Il prodotto finale di tale esercizio accoglie plurimi interventi di differente natura apportati sia al momento della stesura, che in fase di montaggio e pre stampa dell'opera. Nonostante tale disomogeneità nella costruzione dell'opera, i due autori sono giunti infine a rinvenire delle considerevoli analogie nei rispettivi testi, supponendo per un certo verso che la scrittura, laddove esercitata al di là del controllo della ragione, possa attingere da un fondo mentale comune⁵⁵. Ci impegneremo in ogni caso a rimarcare, segnalando laddove si abbia un

54 H. PASTOUREAU, *Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton*, dans *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, La Baconnière, Neuchâtel 1970, p. 152.

55 Si legga a riguardo il seguente passaggio del *Manifeste du surréalisme*: «Nell'insieme, quelli di Soupault e i

maggiore o minore livello di certezza di attribuzione, la paternità delle singole espressioni linguistiche dei due autori⁵⁶.

Les Champs magnétiques riportano tre occorrenze del vocabolo con funzione aggettivale “cendres noires” (OC, I, 63; 50), “rayons noirs” (OC, I, 88; 104) e “sable noir” (OC, I, 97; 122), mentre solamente una nella sua forma sostantivata “noir aux yeux” (OC, I, 103; 135). L'espressione «ceneri nere» si trova in una porzione di testo di *Éclipses* comparso nel dicembre del 1919 su «Littérature» sotto la doppia firma di André Breton e Philippe Soupault, ma attribuito con buona certezza a Philippe Soupault⁵⁷. L'enunciato automatico riporta l'immagine apocalittica di un cielo ribollente dove i fumi si trasformano in ceneri nere e si assiste al levarsi di grida assordanti. L'attribuzione di «raggi neri» risulta invece essere più problematica, ciò nonostante i documenti concordano in un'attribuzione a Soupault⁵⁸: anche in questo caso si viene trasportati su mari astrali dove si assiste ai «siluramenti di raggi neri e dei grandi lunghi battelli malessere colore e sguardi dei vascelli corsari, delle moscatelle, dei maraschini!» (OC, I, 88; 105). L'espressione «sabbia nera» compare in uno dei poemetti che compongono la prima serie di *Le Pasure dit* intitolato *Tout ce qu'il y a de mystérieux*; in questo caso l'attribuzione va con certezza a Breton:

Le Combat de Coqs de Jérôme
Une rupture de ban suivie de prospectus
Sable noir
Moulure de paradis
Inspection solaire puis fraîcheur réelle
Je songe à l'été dans de dortoir

miei presentavano una notevole analogia: stesso vizio di costruzione, carenze dello stesso tipo, ma anche, da una parte e dall'altra, l'illusione di una vena straordinaria, molta emozione, una scelta notevole di immagini di tale qualità che non saremmo stati capaci di prepararne di proposito nemmeno una, un pittoresco tutto particolare e qua e là, qualche proposizione di estrema comicità» (OC, I, 326; 28). In relazione a questo fenomeno Louis Aragon scriverà: «*Les Champs magnétiques* sono divenuti l'opera di un unico autore a due teste». L. ARAGON, *L'homme coupé en deux*, in «Les lettres françaises», No. 1233, 9-15 mai 1968.

⁵⁶ Ci rifaremo in questo caso al prezioso lavoro svolto dalla critica sui due manoscritti esistenti degli *Champs magnétiques*: il primo inizialmente dato per disperso e in seguito acquistato dalla Bibliothèque Nationale consiste propriamente nel manoscritto di lavoro, mentre il secondo consiste in una copia di preparazione per la stampa eseguita principalmente da André Breton. Essendo entrambi i manoscritti incompleti, ai fini della ricostruzione sono stati inoltre utilizzati due esemplari del testo annotati: l'esemplare annotato da Breton nel 1930 per il collezionista René Gaffé e l'esemplare annotato sempre da Breton e donato nel 1920 alla futura sposa Simone Kahn noto come esemplare Simone Collinet.

⁵⁷ Cfr. OC, I, 1134.

⁵⁸ L'insieme di testi che compongono *Ne bougeons plus* fu aggiunto in seguito e non è dunque presente nei due manoscritti. Esso è costituito da testi in prosa, che alcune volte hanno un titolo, e da frasi separate di natura aforistica. Molti di questi testi furono pubblicati su diverse riviste dadaiste tra febbraio e marzo del 1920 e su «Littérature» tra il 1919 e il 1920. Le attribuzioni ai due autori in questo caso possono essere fatte solamente su queste pre-pubblicazioni e sui due esemplari Gaffé e Collinet. Nel nostro caso particolare la porzione di testo non è stata oggetto di una pubblicazione anticipata ma entrambi gli esemplari concordano nell'attribuzione a Philippe Soupault.

Come riporta una nota scritta nel 1930 sull'esemplare Gaffé, in questo periodo André Breton non ama particolarmente i componimenti di questa sezione del testo in quanto «Storicamente tutto si prodiga a screditare, dopo Rimbaud, l'arte del verso»⁶⁰. Nonostante questo, dieci anni prima, nella composizione degli *Champs magnétiques*, egli cedette a tale vecchia mania per il desiderio di corrompere ciò alla corruzione del quale egli ha sempre applaudito. L'espressione “sable noir” che costituisce da sola un intero verso è isolata e profonda qui tutto il suo potere evocativo; come avremo occasione di vedere, l'accostamento di parole in questione ricorrerà ancora nella produzione bretoniana andando ad acquisire un significato quasi alchemico. Infine l'espressione «nero agli occhi» appartiene a Philippe Soupault, come anche i restanti poemi della seconda serie di *Le Pagine dit*, la tavolozza del poeta segna qui di nero gli occhi dei pirati dei sobborghi.

Procedendo avanti nel seguire la produzione giovanile di André Breton troviamo la raccolta di poemi *Clair de terre*, uscita intorno alla metà del novembre del 1923 per la «Collection Littérature»⁶¹. All'interno della raccolta il termine “noir” ricorre per un numero di dieci volte: nel IV dei *Cinq rêves*, già comparso su «Littérature» nel dicembre del 1922, Charles Baron, fratello di Jacques Baron, appare seduto al piano e «vêtu de noir et avec une certaine recherche»⁶² (OC, I, 153), mentre nel V *recit de rêve* l'attenzione del sognatore è attirata da un «gros wagon noir» («grosso vagone nero»; OC, I, 155) che come un aereo compie inquietanti evoluzioni sopra il cielo di una città onirica che il poeta identifica, anche se solo parzialmente, con Nantes; in *Les Reptiles cambrioleurs* la livrea dei pesci è un «velours noir» («velluto nero»; OC, I, 158); in *Amour parcheminé* la giovane donna che sogna dentro la sua piccola abitazione dorata raggiunge al poeta «sur le tas de mousse noire» («su un mucchio di muschio nero»; OC, I, 159); in *Épervier*

59 «Il combattimento di Galli di Gerolamo / Una violazione dei divieti di soggiorno seguita da volantini / Sabbia nera / Modanatura paradisiaca / Ispezione solare poi freschezza reale / Nel dormitorio penso all'estate / Mi hanno detto Che cosa avete al posto del cuore».

60 La nota scritta di André Breton viene riportata nella nota critica a *Les Champs magnétiques* in OC, I, 1167.

61 In realtà *Clair de terre* viene preceduta da altre due opere rilevanti: si tratta dei due brevi testi teatrali *S'il vous plaît* e *Vous m'oubliez*, composti ancora con la collaborazione di Philippe Soupault. Se in quest'ultimo lavoro non abbiamo alcuna occorrenza del termine “noir”, nel primo ne abbiamo una: nella prima scena del primo atto infatti Paul afferma «Ha perfettamente ragione, chi paragona certi sguardi al fulmine: appaiono gli stessi rami spezzati, le stesse adolescenti bionde appoggiate a mobili neri» (OC, I, 110; 132). Tuttavia Philippe Soupault rievocando la genesi dell'opera in *Mémoires de l'oubli* riporta come nella stesura del primo atto egli si occupò di scrivere le battute di Paul mentre Breton quelle della giovane Valentine. Cfr. P. SOUPAULT, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, Lachenal & Ritter, 1981, pp. 107-108.

62 «Vestito di nero e in modo ricercato».

incassable i «vices aux noirs sourcils» («vizi dalle nere sopracciglia»; OC, I, 160) si introducono nel dormitorio attraverso la finestra; ancora, in seguito, troviamo «solénoïde de verre noir» («solenoide di vetro nero»; OC, I, 163); «noirs intérêts» («neri interessi»; OC, I, 164); «bals noirs» («balli neri»; OC, I, 166); «noire de la colère» («nero della collera»; OC, I, 179); «fond noir» («fondo nero»; OC, I, 187).

Uno dei luoghi di più intensa concentrazione del qualificativo “noir-e” all'interno della produzione di André Breton risulta essere *Poisson soluble* (1924), raccolta di 32 prose, nel loro insieme quasi interamente automatiche, composte tra il 1921 e il 1922⁶³. Troviamo plurime ricorrenze già nel testo di apertura: il sovvenire di alcuni versi del poema *Fantaisie* di Gérard de Nerval, come rilevato da Marguerite Bonnet⁶⁴, genera la visione di una donna che canta alla finestra di un castello, nei sogni della quale ci sono delle piante di noce nero («Dans ses rêves il y a des noyers noirs» OC, I, 350); più avanti leggiamo «Sur le bord des nuages se tient une femme, sur le bord des îles une femme se tient comme sur les hauts murs décorés de vigne étincelante le raisin mûrit, à belles grappes dorées et noires»⁶⁵ (OC, I, 351); e ancora alcune righe dopo «Je ne nous retrouve que plus tard, elle dans une toilette terriblement vive qui la fait ressembler à un engrenage dans une machine toute neuve, moi terré autant que possible dans cet habit noir impeccable que depuis je ne quitte plus»⁶⁶ (OC, I, 351). Nella IV prosa il “Je”, che in numerosi luoghi della raccolta costituisce il principio di coerenza narrativa, getta i suoi «gants jaunes à baguettes noires» («guanti gialli a strisce nere»; OC, I, 354) su una vasta pianura dominata da un campanile. Nell'apertura della IX prosa si assiste al librarsi in cielo dell'aquilone di una notte sordida: «Sale nuit, nuit de fleures, nuit de râles, nuit capiteuse, nuit sourde dont la main est un cerf-volant abject retenu par des fils de tous côtés, des fils noirs, des fils honteux!»⁶⁷ (OC, I, 361). Nell'enunciato con il quale termina il testo XI leggiamo: «Tous les hommes sont en noir mais ils portent l'uniforme des garçons de recette, à cette différence près que la serviette à chaîne traditionnelle est remplacée par un écran ou par un miroir noir»⁶⁸ (OC, I, 363-364). Il XII testo ci

63 Al contrario nel *Manifeste du surréalisme*, inizialmente pensato come prefazione a *Poisson soluble* e in seguito divenuto autonomo, abbiamo una sola ricorrenza: «Le bois son blancs ou noirs, on ne dormira jamais» («I boschi sono bianchi o neri, non si dormirà mai»; OC, I, 311; 11).

64 Cfr. OC, I, 1378.

65 «Ai margini delle nuvole si sorregge una donna, ai margini delle isole una donna si sorregge come sugli alti muri decorati di vite scintillante l'uva matura, in bei grappoli dorati e neri».

66 «Non ci ritrovo che più tardi, lei in una toilette terribilmente viva che la fa sembrare un ingranaggio in una macchina completamente nuova, io rintanato quanto possibile i quest'abito nero impeccabile che poi non abbandono più».

67 «Notte sconcia, notte di fiori, notte di rantoli, notte inebriante, notte sorda la cui mano è un aquilone abietto trattenuto con dei fili per tutti i lati, dei fili neri, dei fili vergognosi!».

68 «Tutti gli uomini sono in nero ma portano l'uniforme da *garçons de recette*, il tovagliolo a catena

introduce nel laboratorio di uno specialista di fama della speculazione omicida, uno dei pazienti della struttura, un giovane di quindici anni, viene qui sottoposto a un particolare trattamento per immagini, in questo caso «le tableau noir qui devait servir aux démonstrations était figuré par un jeune prêtre très élégant qui célébrait [...] la loi de la chute du corps à la façon d'un office»⁶⁹ (OC, I, 365). La lavagna («tableau noir»), che vedremo essere un elemento ricorrente nella scrittura di André Breton, viene richiamata ancora nel XV testo: «Le ciel est un tableau noir sinistrement effacé de minute en minute par le vent»⁷⁰ (OC, I, 368). Nel XVI testo leggiamo: «La pluie noire qui ruisselle à nos vitres avec des complaisances effrayantes»⁷¹ (OC, I, 369); mentre nel XX testo uno specchio riflette l'immagine di un giovane seminudo che si trova sotto una porta e alle spalle del quale si estende «un paysage noir qui pouvait être de papier brûlé»⁷² (OC, I, 375). Nel XXII testo il velo incantato indossato dalla donna-uccello conosciuta in una vigna appare di impalpabile leggerezza e con la particolarità che: «pour transparente et nullement doublée qu'elle fût, les mailles extérieures en étaient noires, tandis que les mailles qui avaient été tournées vers la chair en avaient gardé la couleur»⁷³ (OC, I, 377), quando il narratore lo poggerà sul proprio letto assisterà deliziato a un concerto dato da strumenti che si sarebbero detti somiglianti ad altri eccetto per il fatto che «la corde eût été noire, comme filée dans du verre à éclipses»⁷⁴ (OC, I, 378). Proseguendo all'interno della raccolta troviamo ancora: «manchettes noires» («polsini neri»; OC, I, 379); «deux bolides, blanc et vert, rouge et noir» («due bolidi, bianco e verde, rosso e nero»; OC, I, 387); «un regard de coordonnées blanches sur le tableau noir»⁷⁵ (OC, I, 389) e nel medesimo testo «cette aiguille que la plus belle de tes illusions n'arrive pas à enfiler tant il fait noir»⁷⁶ (OC, I, 389); «rideaux noirs», «habit noir» («tende nere», «abito nero»; OC, I, 390), «la couleur du ciel, un noir de pervenche si je ne me trompe»⁷⁷ (OC, I, 392). Per finire, nell'ultimo testo, dove la scrittura risulta relativamente sorvegliata nel passaggio dal dettato orale a quello scritto, abbiamo ancora tre ricorrenze: «bottes noires» («stivali neri»; OC, I, 395), «robe à petits

tradizionale è rimpiazzato da uno schermo o da uno specchio nero».

69 «La lavagna che doveva servire per le dimostrazioni era raffigurata da un giovane prete molto elegante mentre celebrava [...] la legge della caduta del corpo alla maniera di una messa».

70 «Il cielo è una lavagna sinistramente cancellata di minuto in minuto dal vento».

71 «La pioggia nera che gocciola ai nostri vetri con terrificante compiacenza».

72 «un paesaggio nero che poteva essere di carta bruciata».

73 «per trasparente e non foderata che fosse, le maglie esteriori erano nere, mentre le maglie che erano state risvoltate sulla carne ne avevano conservato il colore».

74 «la corda sarebbe stata nera, come filata in un vetro a eclissi».

75 «uno sguardo di coordinate bianche sulla lavagna».

76 «quest'ago dalla cui cruna il filo della più bella delle tue illusioni non riesce a passare tanto fa buio».

77 «il colore del cielo, un nero pervinca se non mi sbaglio».

plis noire» («vestito nero a piccole pieghe»; OC, I, 396) e ancora «tableau noir» («lavagna»; OC, I, 398).

Di numero minore sono invece le occorrenze all'interno della più nota opera di André Breton, *Nadja*: al momento della suo ingresso sulla scena del dramma *Les Détraquées* al quale lo scrittore assiste, Solange, interpretata da Blanche Derval, è vestita sobriamente con un abito scuro e le calze di «soie noire» («seta nera»; OC, I, 670; 34). Il primo incontro con Nadja è segnato dal suo procedere a testa alta con un sorriso appena percettibile sul viso e «le bord des yeux si noir pour une blonde» («il bordo degli occhi nerissimo per una bionda; OC, I, 683; 52). All'incontro che avrà luogo il giorno successivo Nadja si presenterà vestita con una discreta eleganza di «noir et rouge» («in nero e rosso»; OC, I, 689; 58), e sempre nel corso dello stesso incontro sono vestite «en noir» («di nero»; OC, I, 690;) le donne immaginate da Nadja nel proporre un gioco che tuttavia non riscuoterà successo. Nel corso del fondamentale incontro del giorno seguente, il 6 ottobre, Breton e Nadja si trovano seduti all'esterno di un mercante di vini presso Place Dauphine, attorno a loro si aggira un ubriaco che scherza lugubrement, lo sguardo di Nadja, che comincia a mostrare segni di turbamento mentale, ispeziona le case attorno per fermarsi su una finestra: «Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge»⁷⁸ (OC, I, 695; 66). Trascorso un minuto una luce si accenderà effettivamente dietro la finestra rivelando delle tende rosse e facendo assumere a questa la funzione di canale di trasmissione del messaggio. Il primo disegno di Nadja che Breton ha occasione di vedere nella giornata del 12 ottobre raffigura una maschera rettangolare che presenta un «point noir» («punto nero»; OC, I, 710; 86) al centro della fronte, si tratta del chiodo al quale è fissata una linea che conduce a un «étoile noire» («stella nera»; OC, I, 710; 86), il quale simbolismo relativo al compito elevato e allo stesso tempo impreciso del poeta si può ritrovare nelle parole della stessa Nadja pronunciate nel momento in cui i due si trovano a separarsi dopo il loro primo incontro: «Ma... e quella grande idea? Avevo cominciato a vederla così bene poco fa. Era proprio una grande stella, una stella verso la quale lei si stava dirigendo. Lei non poteva non arrivare a questa stella. A sentirla parlare, capivo che niente glielo avrebbe impedito: niente, nemmeno io... Lei non potrà mai vedere quella stella come la vedevo io. Lei non capisce: è come il cuore di un fiore senza cuore» (OC, I, 688; 57). Più avanti nel testo, quando lo scrittore si troverà a

78 «Vedi, là in fondo, quella finestra? È buia come tutte le altre. Guarda bene. Tra un minuto si illuminerà. Sarà rossa»

riflettere sulla relazione che lo strinse alla giovane donna, egli riconosce come questa fosse arrivata a considerarlo quasi un dio, ma come nello stesso tempo egli ben ricorda «de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx»⁷⁹ (OC, I, 714). Infine l'ultima occorrenza del vocabolo nella sua forma sostantivale viene attribuito da Breton alla stessa Nadja della quale riporta una delle frasi pronunciate improvvisamente sotto i suoi occhi: «Le rose est mieux que le noir, mais le deux s'accordent» («Il rosa è meglio del nero, ma i due colori si accordano»; OC, I, 719; 96).

Dall'incontro tra André Breton, Paul Éluard e René Char avvenuto ad Avignone nella primavera del 1930 nasce la breve raccolta di poemi collettivi *Ralentir travaux*. In *L'école buissonnière* ritroviamo l'unica occorrenza dell'aggettivo “noir”, che appartiene con certezza dalla penna di Breton⁸⁰: «Il y avait un cœur sur le tableau noir \ Et une baguette de coudrier sur la table \ On aurait entendu un pas de loup»⁸¹ (OC, I, 763). Il potere evocativo del nero dell'ardesia appare capace di mettere in risalto l'oggetto come se questo provenisse dallo stesso sfondo come per emanazione.

Ancora dalla collaborazione tra André Breton e Paul Éluard compare nel novembre del 1930 *L'Immaculée conception*. La presenza del vocabolo “noir” ricorre all'interno del testo cinque volte per mezzo della penna di Breton e solamente due per mezzo di quella di Éluard. Scrive Breton nella terza sequenza *La naissance* della prima parte *L'homme*: «Le calcul des probabilités se confond avec l'enfant, noir comme la mèche d'une bombe posée sur le passage d'un souverain qui est l'homme par un anarchiste individualiste de la pire espèce qui est la femme»⁸² (OC, I, 844; 16). Il nero acquisisce qui il carattere genetico dell'incubazione e della creazione, dove l'evento di emergenza del nuovo si salda alla sua capacità potenzialmente devastatrice. Più avanti nella seconda parte *Les possessions* Breton ed Éluard costruiranno una serie di *pastiches* riproducendo per mezzo della scrittura diverse condizioni di alienazione mentale: nell'*Essai de simulation de la manie aiguë* leggiamo «Monsieur le Président je suis à vos ordres, j'ai un lampion noir à ma bicyclette»⁸³ (OC, I, 851; 29). Mentre il saggio con il quale si chiude la seconda parte

79 «d'esserle apparso nero e freddo come un uomo folgorato ai piedi della Sfinge».

80 Il manoscritto originale di *Ralentir travaux* non è stato rinvenuto. È stato tuttavia possibile conoscere il contributo di ogni singolo grazie a un esemplare proveniente dalla biblioteca di Paul Éluard, ora conservato presso il fondo Paul Éluard al Musée d'art et d'histoire di Saint-Denis, dove il poeta annota accanto ai singoli versi la paternità.

81 «C'era un cuore sulla lavagna / E una bacchetta da raddomante sulla tavola / Avremmo sentito un passo di lupo».

82 «Il calcolo delle probabilità si confonde col bambino, nero come la miccia di una bomba messa sull'itinerario di un sovrano – che è l'uomo – da un anarchico individualista della peggior specie – che è la donna».

83 «Signor Presidente, sono ai vostri ordini, ho un fanale nero alla mia bicicletta».

l'Essai de simulation de la démence précoce appare ispirato dall'opera di Constanza Pascal *La Démence précoce*, che Breton ebbe occasione di leggere durante il soggiorno presso il centro di Saint-Dizier, e che verosimilmente servì da guida nella composizione del brano. Ritroviamo qui l'espressione «lexiques noirs» («lessici neri»; OC, I, 863; 49) che se da una parte rimanda a un tipo di linguaggio, che per via di un cattivo funzionamento del meccanismo associativo, giunge, nelle più estreme conseguenze, a essere quasi intraducibile impedendo così la comunicazione, dall'altra non manca di fare luce sullo statuto più generale del linguaggio umano⁸⁴. Ancora, nella quarta sezione di *Les méditations* intitolata *Le sentiment de la nature*, dove André Breton ed Paul Éluard trasportano all'interno del testo, in maniera più o meno puntuale, illustrazioni e articoli prendendoli in prestito da una celebre rivista scientifica del tempo, ritroviamo la ricetta del «noire de la gloire» («nero della gloria» OC, II, 873; 68) presumibilmente modellata sul “noir du fumée”, espressione che compare in un articolo scritto da A.-M. Villon intitolato *Fleurs parfumées artificiellement*⁸⁵. Infine nella collezione di aforismi che costituiscono l'ultima parte del testo *Le Jugement originel*, dove Breton ed Éluard tracciano – non senza una nota di *humour* alla quale si aggiunge la sotterranea circolazione di un tono sinistro – una nuova etica imprevedibile e sarcastica, leggiamo: «Dore avec l'étincelle la pilule sans cela noire de l'enclume» («Indora con la scintilla la pillola altrimenti nera dell'incudine»; OC, I, 883; 85).

La terza raccolta poetica di André Breton *Le Revolver à cheveux blancs* compare nel giugno del 1932, dunque quasi dieci anni dopo *Clair de terre*; nel corso degli anni che dividono i due lavori, infatti, gli sforzi del poeta si concentrarono principalmente nel lavoro teorico e in quello organizzativo all'interno del gruppo surrealista. La raccolta a carattere antologico inserisce a seguito di una prima sezione, comprendente testi elaborati tra il 1915 e il 1919 e di una seconda comprendente testi che si collocano tra il 1919 e il 1924, una terza sezione di testi composti tra il 1924 e il 1932; anche in questo caso è possibile rinvenire, nonostante il non elevato numero di testi, una presenza diffusa della tonalità del nero. *Il y aura une fois*, testo posto come proemio alla raccolta e già comparso nel luglio del 1930 sul primo numero di «SASDLR», riporta la prima

84 Constanza Pascal riserva la parte finale della sezione C *Troubles de la mémoire et des représentations* ai disturbi delle rappresentazioni che concernono la relazione tra linguaggio e immagini. Nel chiarire l'entità del disturbo la psicologa scrive: «Certains malades parlent “nègre”», con un riferimento al sotto-dialetto occitano guascone proprio di alcuni luoghi delle coste dell'Aquitania che comporta una riorganizzazione dei fonemi vocalici, denominato “parlar nègre” o localmente “parlar negue” in opposizione al “parlar clar”. È possibile che l'espressione di André Breton sia una riscrittura delle righe in questione. Cfr. C. Pascal, *La démence précoce : étude psychologique, médicale et médico-légale*, F. Alcan, Paris 1911, p. 93.

85 Tale ipotesi è stata avanza da Marguerite Bonnet e Étienne-Alain Hubert. Cfr. OC, I647-1648.

occorrenza del termine: nella descrizione dell'immensa dimora immaginaria situata nei dintorni di Parigi, che riprende con maggiore minuzia di particolari quella già tratteggiata dallo stesso Breton nel *Manifeste du surréalisme*, un «grande horloge à verre noir» («grande orologio di vetro nero»; OC, II, 51) viene caricato a suonare particolarmente bene la mezzanotte. In *La Mort rose*, poema che canta la fine del mondo ponendo immagini di delicatezza e splendore accanto a presagi di catastrofe, leggiamo: «C'est la veillée unique après quoi tu sentiras monter dans tes cheveux le soleil blanc et noir»⁸⁶ (OC, II, 63; 45). In *Les attitudes spectrales* l'immagine del «Pavillon Noir du temps», reminiscenza del drappo dei galeoni pirati delle storie d'infanzia, «Aborde un vaisseau qui n'est encore que le fantôme du sien»⁸⁷ (OC, II, 71; 57). La voce dell'uomo morto che come mesmerizzato che parla in *La Forêt dans la hache* recita «La couronne noire posée sur ma tête est un cri de corbeaux migrants»⁸⁸ (OC, II, 78) e nella lettera che egli immagina di scrivere alla propria ombra che egli ha perduto leggiamo: «Ma chère ombre. Ombre, ma chérie. Tu vois. Il n'y a plus de soleil. Il n'y a plus qu'un tropique sur deux. Il n'y a plus qu'un homme sur mille. Il n'y a plus qu'une femme sur l'absence de pensée qui caractérise en noir pur cette époque maudite. Cette femme tient un bouquet d'immortelles de la forme de mon sang»⁸⁹ (OC, II, 79). I versi conclusivi di *Le Trottoir de pleure d'orange* recitano «La rose de la chair vous l'arrachez de l'inexistence pleinement nocturne en vous piquant / Et en sanglant d'un sang inexistant et noir / Dont sont écrits les mots À suivre / Obsédants et trompeurs comme un air de la Veuve joyeuse»⁹⁰ (OC, II, 82). Si presenta qui per la prima volta l'immagine corporea e biologica del sangue nero che raccoglierà in seguito diversi significati tra i quali la minaccia, la potenza, l'attesa, la premonizione. Nei primi versi di *Après le grand tamanoir* ritornano delle calze femminili scure che come un velo sensuoso si adagiano sulle luci di Londra, smorzandole: «Des bas de femmes tamisent la lumière de Londres / Les quais sont des gares noires de monde mais blanches de générations disparues»⁹¹ (OC, II, 82). Il poeta gioca, come di sovente avviene nel testo surrealista, con la locuzione “noir de

86 «È la veglia unica e poi sentirai salire sui tuoi capelli il sole bianco e nero».

87 «La Bandiera Nera del tempo di nessun racconto infantile / Abborde un vascello che è solo il fantasma del suo».

88 «La corona nera posata sulla mia testa è un grido di corvi migratori».

89 «Mia cara ombra. Ombra mia cara. Vedi. Non c'è più luce. Non è rimasto che un tropico su due. Non più di un uomo su mille. Non più che una donna sulla mancanza di pensiero che segna di nero puro quest'epoca maledetta. Questa donna tiene in mano un mazzo di immortali della forma del mio sangue».

90 «Voi strappate pungendovi la rosa della carne dall'inesistenza pienamente notturna / E sanguinando di un sangue inesistente e nero / Dove sono scritte le parole A seguire / Ossessionanti e ingannevoli come un'aria della Vedova allegra».

91 «Delle calze da donna smorzano la luce di Londra / Le banchine sono delle stazioni gremitte di gente ma bianche di generazioni scomparse».

monde”, letteralmente “gremio di gente”, che caratterizzerebbe i moli e l'espressione “blanches de générations disparues”. Le calze di donna mutano e divengono così lancette dell'orologio rilucenti sotto il «nacre noire des jarretières» («madreperla nero delle giarrettiere» OC, II, 82) e, prosegue Breton, «Au-dessus des bas la chair et de part et d'autre de cette chair les bouledogues / Le blanc et le noir comme j'ai dit»⁹² (OC, II, 82). Il poema *Nœud des miroirs* descrive un'architettura sfaccettata tanto esteriore quanto interiore, reale e onirica, riportiamo alcuni versi di apertura che sono di nostro particolare interesse:

*Les belles fenêtres ouvertes et fermées
Suspendues aux lèvres du jour
Les belles fenêtres en chemise
Les belles fenêtres aux cheveux de feu dans la nuit noire
Les belles fenêtres de cris d'alarme et de baisers
Au-dessous de moi au dessous de moi derrière moi il y en a moins qu'en moi
Où elles ne font qu'un seul cristal bleu comme les blés
Un diamant divisible en autant de diamants qu'il en faudrait pour se baigner à tous les bengalis*⁹³
(OC, II, 87)

Abbiamo così una seconda occorrenza dell'incontro della finestra con la tonalità del nero, in questo caso il nero della notte al di fuori di essa, che la rende analoga a un *tableau* facendo in modo che come questo partecipi della medesima possibilità di mettere in risalto come per emanazione l'evento particolare. Sarà lo stesso André Breton a confermare la non arbitrarietà di tale correlazione, in *Le Surréalisme et la peinture* (1928-1965) leggiamo infatti: «È per questo che mi è impossibile considerare un quadro come qualcosa di diverso da una finestra, a proposito della quale la mia prima preoccupazione è di sapere su che cosa si *affacci*. In altre parole sapere se “c'è una bella vista”, e niente mi piace quanto ciò che si stende davanti a me *a perdita d'occhio*». (OC, IV, 351). Se la finestra costituisce una particolare materia di riflessione per il gruppo surrealista – si pensi alle numerose occorrenze nell'opera di René Magritte, oppure ancora al *Grand Verre* o *Fresh Widow* di Marcel Duchamp – in André Breton questa diviene un canale di trasmissione del messaggio, che non di rado assume le caratteristiche della rivelazione, uno spazio privilegiato che consente di passaggio da una realtà all'altra⁹⁴, per non

92 «Al di sopra delle calze la carne e da entrambi i lati i bulldog / Il bianco e il nero come ho detto».

93 «Le belle finestre aperte e chiuse / Sospese alle labbra del giorno / Le belle finestre in camicia / Le belle finestre dai capelli di fuoco nella notte nera / Le belle finestre di grida d'allarme e di baci / Sopra di me, sotto di me, dietro di me, ce ne sono meno che in me / Dove fanno un unico cristallo celeste come il grano / Un diamante divisibile in tanti diamanti quanti sarebbero necessari per immergersi a tutti i bengalesi».

94 Nel *Manifeste du surréalisme* André Breton afferma come la celebre frase «C'è un uomo tagliato in due dalla finestra», accompagnata alla debole immagine di un uomo che cammina troncato a mezza altezza da una finestra, gli si fosse presentata poco prima di addormentarsi come se bussasse ai vetri: «Una sera

dimenticare infine la relazione che si instaurerà con il tema della trasparenza sul quale presto ritorneremo. In *Rideau rideau* il poeta trova posto su un proscenio allestito in una cella, da questo luogo, le mani serrate alle sbarre, vede «sur fond de verdure noire» («su uno sfondo di vegetazione nera»; OC, II, 91) l'eroina che, nuda fino alla cintura si suicida all'inizio del primo atto. In *La Sphinx vertébral* abbiamo ancora un'opposizione di bianco e nero: «Des oiseaux blancs qui pondent des œufs noirs»⁹⁵ (OC, II, 93; 71). Il poema *Sans connaissance*, che più degli altri all'interno della raccolta si abbandona alla tentazione narrativa, racconta la vicenda della bella adolescente Euphorbe che resta bloccata in ascensore tra il secondo e il terzo piano. Nel guardare al pianerottolo del piano inferiore Euphorbe vede «des planches claires l'anguille d'une rampe et quelques jolies herbes noires très longues / Qui rassemblent à un vêtement d'homme»⁹⁶ (OC, II, 95); 77. Infine in *Une branche d'ortie entre par la fenêtre* leggiamo «Mes yeux de chenilles mes cheveux de longues baleines noires / De baleines cachetées d'une cire étincelante et noire»⁹⁷ (OC, II, 99).

Ritroviamo il vocabolo “noir” nella seconda parte dei *Vases communicants*, dove, inserendosi nell'intreccio dei fili tessuti dal caso, va a raccogliersi intorno a una giovane ragazza alla quale il poeta, turbato per l'allontanamento dalla compagna del tempo, si avvicina. L'incontro casuale dei due, avvenuto davanti al teatro Gaite-Rochecouart, dove la giovane si era arrestata a osservare il manifesto del dramma allora in scena, è ancora segnato dell'attrazione di Breton per gli occhi della giovane e per la grazia di questa che appare vestita «d'un noir lamentable qui ne lui allaient encore que trop bien» («di un nero pietoso che però le stava benissimo», OC, II, 157; 76). La tonalità del nero caratterizza ancora la giovane e nello specifico la sua abitazione che produce nel poeta un certo turbamento: «Da allora ho avuto parecchie volte occasione di rivedere la facciata rovinata e tutta affumicata della casa di rue Pajol, attraverso la cui porta avevo visto sparire questa amica di una sera [...] Quella facciata è una cosa tale che non ne conosco di più deprimenti. Come può, un essere fisicamente così fuori dal comune, restare tante ore a trovar qualcosa da fare dietro quelle tende grigie?» (OC, II, 159; 78).

dunque, prima di addormentarmi, percepii, così nettamente articolata che era impossibile mutarne una parola, ma tuttavia avulsa dal rumore di qualsiasi voce, una frase piuttosto bizzarra che mi arrivava senza portare traccia degli avvenimenti in cui, per riconoscimento della mia coscienza, mi trovavo in quel momento impegnato, frase che mi parve insistente, frase che, oserei dire bussava ai vetri» (OC, I, 324; 26).

95 «Uccelli bianchi che covano uova nere».

96 «delle tavole chiare l'anguilla d'una rampa e delle belle erbe nere molto lunghe / Che assomigliano a un vestito da uomo».

97 «I miei occhi di bruco i miei capelli di lunghe balene nere / Di balene celate da una cera scintillante e nera».

Più avanti il narratore non avrà infatti difficoltà a indicare come «cour noire» («cortile nero», OC, II, 160; 79) il giardino dove farà il suo ingresso teatrale un mazzo di azalee rosa, da egli inviate, o di riferirsi alla ragazza, della quale presto perderà interesse, come la capricciosa e irriverente «enfant de la maison noire» («ragazzina della casa nera», OC, II, 172; 90). Un'ulteriore occorrenza ricorre alcune pagine prima, dove Breton, che si trova a passeggiare senza scopo tra i moli viene come attirato dall'idea della «petite artère noire, comme sectionnée» («piccola arteria nera, come sezionata», OC, II, 165; 83) della rue Gît-le-Cœur che lo porta ad abbandonare il quartiere in cui si trova per quello di Saint-Augustin. Ancora una volta è possibile rilevare la forza di attrazione che muove il poeta in direzione dell'arteria nera metropolitana, che, trasfigurata dall'immaginazione, invita a seguire i percorsi arbitrari del caso; non è accidentale che la *flânerie* cominciata dai moli e passata attraverso la rue Gît-le-Cœur condurrà il poeta, mentre si incammina lentamente in direzione della Madeleine, a fare l'incontro dal cui ricordo il giorno successivo si dipaneranno una intricata serie di *rencontres*. I *Vases communicants* si chiudono infine propriamente su un'immagine ormai familiare, quella della “fenêtre noire”. Ci troviamo nella terza parte del testo, luogo dell'interrogazione sul ruolo dell'intellettuale nella pratica della rivoluzione, che a sua volta hegelianamente si articola in tre movimenti: un primo volto a rimarcare la necessità di una stretta relazione tra il bisogno di trasformare il mondo e quello di interpretarlo nella maniera più completa possibile, un secondo che attraverso la figura di Napoleone Bonaparte si interroga sulle complesse relazioni che intercorrono tra soggettività e oggettività e un terzo, in cui la scrittura acquista un respiro lirico, dove viene espressa la speranza della fusione del soggetto con un noi e infine con la figura stessa del poeta. Questo terzo movimento che prevede la fusione dell'avventura particolare in un più ampio destino comune, che Breton ci presenta con l'immagine del risvegliarsi di Parigi osservato dalla collina del Sacré-Cœur, giunge a porre nelle mani del poeta la possibilità di ricollocare l'uomo al centro dell'universo. Scrive Breton «È dai poeti che malgrado tutto, con il passar dei secoli, è possibile ricevere, e lecito aspettarsi, gli impulsi suscettibili di ricollocare l'uomo al centro dell'universo, di astrarlo per un attimo dalla sua avventura dissolvete, di ricordargli che per ogni dolore e per ogni gioia esterni a lui esiste un luogo indefinitamente perfetibile di risoluzione e di eco» (OC, II, 208; 126). Il poeta futuro supererà il divorzio, durato ormai troppo a lungo, tra azione e sogno e condurrà la sua attività allo scoperto, non più scacciato, ma riunito con l'umanità dal medesimo sguardo per la verità «lorsqu'elle viendra secouer sa chevelure ruisselante de lumière à

leur fenêtre noir» («quando essa verrà a scuotere la sua chioma fluente di luce alla loro finestra nera»; OC, II, 209; 127).

Tra la fine del giugno 1934 e i mesi di settembre-ottobre dello stesso anno avrà luogo la stesura dei poemi che andranno a comporre la raccolta *l'Air de l'eau* (1934), che costituisce la celebrazione della nuova intensa passione amorosa che tra il poeta e Jacqueline Lamba. Facendo seguito ai componimenti di *Le Revolver à cheveux blancs* e alle pagine scure della sezione centrale dei *Vases communicants*, l'atmosfera di rinascita e leggerezza che domina la raccolta lascerebbe pensare a una minore ricorrenza dell'aggettivo “noir-e”, tuttavia questo trova quattro occorrenze con funzione aggettivale e una con funzione sostantivale. Seppure in misura minore rispetto alla presenza dell'aggettivo “blanc-blanc” che ricorre per sette volte⁹⁸, la tonalità del nero, coesiste senza contrasti con la dominante della raccolta che è la trasparenza. L'elemento acquoreo, la cui diffusa presenza nelle sue differenti forme e aggregazioni dalla rugiada alle cascate, dai laghi al mare, alla neve ai ghiacciai, non esclude dunque immagini riferibili all'oscurità. Nel poema che apre la raccolta leggiamo «Et tu te diapres pour moi d'une rosée noire» («E tu ti colori per me dell'iride d'una rugiada nera»; OC, II, 395; 93), la donna, che fa qui una prima velata comparsa, si adorna così di tutti i colori dell'iride contenuti in una stilla di rugiada nera. In chiusura dello stesso poema assistiamo invece alla spettacolare violenza dell'amplesso della grande tartaruga celeste e della grande tartaruga nera:

*À moi les écailles
Les écailles de la grande tortue céleste à ventre d'hydrophile
Qui se bat chaque nuit dans l'amour
Avec la grande tortue noire le gigantesque scolopendre de racines*⁹⁹ (OC, II, 396; 93)

Più avanti, a seguito dell'avanzare della donna amata che prende sembianze della fata del sale, viene evocata l'immagine del fondo annerito del braciere, che unisce il pericolo dello smarrimento e la rivalsa di uno sguardo rinnovato:

*Le fond de l'âtre
Est toujours aussi splendidement noir
Le fond de l'âtre où j'ai appris à voir
Et sur lequel danse sans interruption la crêpe à dos de primevères
La crêpe qu'il faut lancer si haut pour la dorer
Celle dont je retrouve le goût perdu
Dans ses cheveux*

98 Scrive Marguerite Bonnet: «Il bianco è il colore dominante di *l'Air de l'eau*». OC, II, 1547.

99 «A me le scaglie / Le scaglie della grande tartaruga celeste dal ventre d'idrofilo / Che si batte ogni notte in amore / Con la grande tartaruga nera il gigantesco scolopendrio di radici».

Ancora, più avanti ritroviamo un accostamento che abbiamo già incontrato, quello della sabbia nera, che in questo caso trova un più preciso riferimento, «On me dit que là-bas les plages sont noires» («Mi dicono che là le spiagge sono nere», OC, II, 407; 121), alle spiagge vulcaniche che si trovano ai piedi del Teide sull'isola di Tenerife dove André Breton e la sua compagna si recheranno nel maggio del 1935. Il riferimento innesca una serie di corrispondenze multiple da una parte con il poema *Tout ce qu'il y a de mystérieux* contenuto negli *Champs magnétiques* dall'altra con le pagine del V capitolo dell'*Amour fou*, che analizzeremo tra breve. Infine il vocabolo trova una ricorrenza nei primi versi del poema di chiusura della raccolta, dove la donna che rientra a casa nella notte produce un clima di attesa «C'est là que d'une seconde à l'autre / Dans le noir intact / Je m'attends à ce que se produise une fois de plus la déchirure fascinante / La déchirure unique / De la façade et de mon cœur»¹⁰¹ (OC, II, 497-408; 123).

Un'ulteriore ricorrenza può essere rinvenuta nel suggestivo titolo *Au lavoir noir* del breve testo omonimo comparso nel gennaio del 1936¹⁰². Se il tempo del poema si iscrive nell'alternanza del giorno e della notte, dell'ombra e della luce, lo spazio, inizialmente definito dai limiti di una casa, si espande gradualmente andando a incontrare i più vasti terreni della natura e del cosmo, in una relazione ininterrotta tra ampiezze siderali e profondità soggettive. È in queste pagine, come scrive Marc Eigeldinger che viene celebrata la «mitologia della farfalla» che nell'opera di André Breton esprime l'analogia simbolica «della donna e della luce all'interno della totalità cosmica dove tutte antinomie sarebbero vinte dall'atto magico dell'irradiazione»¹⁰³.

Giungiamo dunque a *L'Amour fou*, la redazione dei quali sette capitoli avverrà in un arco di tempo di quattro anni, dall'inverno del 1933 alla fine dell'estate del 1936; ci troviamo dunque in una fase parallela alla preparazione dell'*Anthologie de l'humour noir*,

100 «Il fondo del focolare / È sempre così splendidamente nero / Il fondo del focolare dove ho imparato a vedere / E sul quale balla senza sosta la crespella dal dorso di primule / La crespella che occorre lanciare così in alto per dorarla / Quella di cui ritrovo il gusto perduto / Nei suoi capelli / La crespella magica il sigillo aereo / Del nostro amore».

101 «È là che da un minuto all'altro / Nel buio intatto / Mi aspetto che si produca una volta di più lo strappo affascinante / Lo strappo unico / Della facciata del mio cuore».

102 La critica, che si è poco concentrata sul testo, ha riconosciuto difficoltà nell'interpretazione del titolo che tuttora non ha trovato una completa esegesi. Marguerite Bonnet ha ipotizzato come l'omofonia delle finali produca una risonanza con espressione "noir de la lave". Cfr. OC, II, 1688. Mentre Yves Vadé lo riferisce alle "lavandières de nuit" figure della leggenda bretone alle quali sono stati ispirati numerosi racconti del XIX secolo. Cfr. Y. VALDÉ, *L'ombre de Merlin. André Breton et la pensée celtique*, in «Pleine Marge», Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, Editions Peeters-France, No. 42, décembre 2005, pp. 153-180.

103 M. EIGELDINGER, *Poésie et métamorphoses*, Éditions de la Baconnière, Neuchatel 1973, p. 218.

con cui l'opera condivide tematiche e atmosfera. Secondo una modalità prossima alle affermazioni di Sigmund Freud, che in più luoghi all'interno di *Die Traumdeutung* parla del sogno facendo riferimento alla messa in scena teatrale, nel brano di apertura André Breton allestisce un teatro mentale dove in un primo momento fanno la loro comparsa i «Boys del severo», esseri teorici detentori delle «chiavi delle situazioni», ovvero del segreto degli atteggiamenti che il poeta si troverà ad assumere davanti a certi eventi significativi. Se la denominazione “boys” come anche “la revue à grand spectacle” nominata poco dopo rinviano a un ambiente di mondanità e frivolezza, l'espressione di austerità (“du sévère”) rimanda alla loro rigidità (“enchaînés”) e al loro abbigliamento scuro da cerimonia¹⁰⁴. Scrive Breton «Le propre de ces personnages est de m'apparaître vêtus de noir – sans doute sont-ils en habit; leurs visages m'échappent; je les crois sept ou neuf – et, assis l'un près de l'autre sur un banc de dialoguer entre eux la tête parfaitement droite»¹⁰⁵ (OC, II, 675; 3). Al calare del giorno, come nell'atto di svolgere un rito, le figure vestite di nero, camminano in fila indiana lungo le rive del mare senza proferire parola. La scena cambia nuovamente e al tavolo ora sono sedute delle donne vestite di chiaro, entra un uomo, che potrebbe essere il poeta, e riconosce in esse le donne che ha amato e dalle quali è stato amato. Il sipario cala infine sulle parole del poeta: «Comme il fait noir !» («Com'è buio!»; OC, II, 676; 4). Il brano in questione richiama l'atmosfera propria di alcuni versi di *Allotropie*, poema contenuto in *Le Revolver à cheveux blancs* sul quale non ci siamo soffermati in precedenza, il cui titolo rimanda alla capacità di alcuni elementi chimici di esistere sotto diverse forme fisiche. Leggiamo infatti: «Tu vois les femmes que tu as aimées / Sans qu'elles te voient tu les vois sans qu'elles te voient / Comme tu les as aimées sans qu'elles te voient / Les loups noirs passent à leur tour derrière toi / Qui es-tu»¹⁰⁶ (OC, II, 74). Nel teatro d'ombra che viene allestito dal poeta in questi passi paralleli circola senza sosta un minaccioso senso di presagio in cui è possibile rinvenire l'estetica che sarà propria dell'*Anthologie de l'humour noir*. «I personaggi fittizi e archetipici – scriverà Martine Antle – dell'apertura, conducono al luogo nero dell'ultimo gradino; alla poetica dell'informe»¹⁰⁷. L'aggettivo ricorre più avanti, sempre all'interno dello stesso capitolo, ancora in relazione agli

104 Si veda in merito la nota che Marguerite Bonnet dedica a *L'Amour fou* nell'edizione delle *Œuvres Complètes* di André Breton. Cfr. OC, II, 1706.

105 «La peculiarità di questi personaggi è che mi appaiono vestiti di nero – devono essere in abito da cerimonia; i loro volti mi sfuggono; mi sembra che siano sette o nove – e, seduti l'uno vicino all'altro su una panca, conversano fra loro tenendo la testa perfettamente eretta».

106 «Vedi le donne che hai amato / Senza che ti vedano tu le vedi senza che ti vedano / Come tu le hai amate senza che ti vedano / I lupi neri passano a loro volta dietro te / Chi sei tu?».

107 M. ANTLE, *Amour et humour surréalistes : Parcours et traversées*, in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. X, *Amour-Humour*, L'Age d'Homme, Paris 1988, p. 27.

indumenti portati da una cameriera che serve il poeta che, fermatosi a pranzare in un piccolo ristorante in avenue Rachel, apprezza la coincidenza tra il gioiello da essa portato al collo e l'occultazione di Venere a opera della luna che si verificava quel giorno: «Le 10 avril au matin elle portait, sur un col blanc à pois espacés rouges fort en harmonie avec sa robe noire, une très fine chaîne retenant trois gouttes claires comme de pierre de lune, gouttes rondes sur lesquelles se détachait à la base un croissant de même substance, pareillement serti. J'appréciai, une fois de plus, infiniment, la coïncidence de ce bijou et de cette éclipse»¹⁰⁸ (OC, II, 686-687; 20). Nel capitolo IV, già comparso nel giugno del 1935 su «Minotaure» sotto il titolo di *La Nuit du tournesol*, André Breton riporta la serie di coincidenze che si irradiano attorno all'incontro avvenuto il 29 maggio 1934 con la futura compagna Jacqueline Lamba. Abbiamo l'occorrenza del termine per ben quattro volte: la figura della giovane ballerina che il poeta insegue lungo l'intrecciarsi dei marciapiedi di Montmartre viene «interceptée sans cesse par de mobiles buissons noirs»¹⁰⁹ (OC, II, 714; 51) che insieme ne velano e ne svelano la sagoma in un sottile gioco di desiderio erotico che viene alternativamente frustrato e appagato generando l'attesa. Il poeta e la giovane donna intraprenderanno dunque una passeggiata che li condurrà dal quartiere di Montmartre al quartiere latino: mentre si attardano per le vie del quartiere di Les Halles, il pensiero di questi va ai gruppi di festaioli che presto si ritroveranno da quelle parti, allora centro dei mercati generali, tingendo della «note noire, mousseuse et équivoque des tenue de soirées, des fourrures et des soies»¹¹⁰ (OC, II, 716; 54) la ressa mattutina dei lavoratori; i due proseguono toccando il quai aux Fleurs dove l'arrivo dei fiori alle bancarelle del mercato produce il pensiero dell'imminente arrivo di giugno in cui «l'héilotrope perche sur les miroirs ronds et noirs du terreau mouillé ses milliers de crêtes»¹¹¹ (OC, II, 720; 60). Infine nella parte conclusiva del capitolo, dove viene analizzato dettagliatamente il poemetto *Tournesol*, scritto più di dieci anni prima, al quale viene accordato un valore profetico alla luce degli eventi in questione, Breton stabilisce sul verso «Le bal des innocents battait son plein»¹¹² (OC, I, 187; 31) una corrispondenza con l'avvicinamento dei due passeggiatori alla torre di Saint-Jacques, poco lontano dal mercato generale che fu costruito dove in

108 «Il mattino del 10 aprile portava, su di un colletto bianco a palline rosse, diradate, molto intonate al suo vestito nero, una sottilissima catenella cui erano fissate tre gocce chiare come di pietra lunare, gocce rotonde sulle quali si staccava alla base una mezzaluna della stessa sostanza, similmente incastonata. Apprezzai una volta di più, infinitamente, la coincidenza tra il gioiello e quella eclissi».

109 «di continuo intercettata da mobili cespugli neri».

110 «da nota nera, spumeggiante ed equivoca degli abiti da sera, delle pellicce e delle sete».

111 «l'eliotrope piega sugli specchi rotondi e neri del terriccio bagnato le sue migliaia di creste».

112 «S'era nel pieno della festa al *bal des innocents*».

passato sorgeva il Cimetière des Innocents dove intorno alla fine del XIV secolo l'alchimista Nicolas Flamel fece elevare un arco dove fece dipingere un uomo tutto nero («homme tout noir», OC, II, 727; 71) rivolto verso una placca dorata dove erano rappresentati un'eclisse di sole, una di luna e un pianeta. Giungiamo dunque al quinto capitolo, che riporta lo stupore prodotto dal soggiorno svolto da André Breton, in compagnia di Jacqueline Lamba e Benjamin Péret, alle isole Canarie dal 4 al 27 maggio 1935. La tonalità di colore del nero impregna alcune pagine dove troviamo la descrizione, in cui la geografia affonda le sue radici nell'erotismo, dello spettacolo al quale il poeta assiste durante l'ascensione lungo le pendici del Teide. Vale la pena di riportare l'intero brano che ci occuperemo poi di commentare:

Lorsque, lancé dans la spirale du coquillage de l'île, on n'en domine que les trois ou quatre premiers grands enroulements, il semble qu'il se fende en deux de manière à se présenter en coupe une moitié debout, l'autre oscillant en mesure sur l'assiette aveuglante de la mer. [...] Toute l'ombre relative, tout le cerné des cellules bourdonnantes de jour qui vont toujours se réduisant vers l'intérieur de la crosse, repose sur les plantations de bananiers noirs, aux fleurs d'usine d'où partent les cornes des jeunes taureaux. Toute l'ombre portée sur la mer est faite des grandes étendues de sable plus noir encore qui composent tant de plages comme celle de Puerto Cruz, voilettes interchangeables entre l'eau et la terre, pailetées d'obsidienne sur leur bord par le flot qui se retire. Sable noir, sable des nuits qui t'écoulent tellement plus vite que le clair, je n'ai pu m'empêcher de trembler lorsqu'on m'a délégué le mystérieux pouvoir de te faire glisser entre mes doigts. À l'inverse de ce qui fut pour moi la limite de l'espérable à quinze ans, aller à l'inconnu avec une femme au crépuscule sur une route blanche, j'éprouve aujourd'hui toute l'émotion de but physique atteint à fouler avec celle que j'aime le lointain, le magnifique parterre couleur du temps où j'imaginai que la tubéreuse était noire.

Dernier regret au sable noir, non car plus on s'élèvera, plus on assistera au resserrement de ses tiges mères, les grandes coulées de lave qui vont se perdre au cœur du volcan¹¹³. (OC, II, 738-739; 83-84 e 86)

Ritroviamo in rapida successione: «bananiers noirs», «sable plus noir encore», «sable noir», «tubéreuse [...] noire»¹¹⁴ e infine ancora «sable noir», come luoghi in cui

113 «Quando, lanciati nella spirale della conchiglia dell'isola, se ne dominano solo i primi tre o quattro grandi avvolgimenti, sembra che si spacchi in due in modo da presentarsi in una sezione con una metà in piedi e l'altra oscillante in cadenza sul piatto accecante del mare. [...] Tutta l'ombra relativa, tutto il bordo delle cellule ronzanti di luce ce vanno riducendosi via via verso l'interno della spirale, riposa sulle piantagioni di banani neri, dai fiori di officina da cui partono le corna dei giovani tori. Tutta l'ombra proiettata sul mare è fatta di grandi distese di sabbia ancora più nera che formano tante spiagge come quella di Puerto Cruz, velette intercambiabili tra l'acqua e la terra, ricamate di ossidiana sulla riva, dalla marea che si ritira. Sabbia nera, sabbia delle notti che scorri tanto più rapida della sabbia chiara, non ho potuto impedirmi di tremare quando per me è stato il limite dello sperabile a quindici anni, andare verso l'ignoto con una donna al crepuscolo su di una strada bianca, provo oggi tutta l'emozione della meta fisica raggiunta nel calpestare con quella che amo la remota, la stupenda aiuola color del tempo in cui immaginavo che la tuberosa fosse nera. Ultimo rimpianto alla sabbia nera, no, perché più ci si innalzerà, più si assisterà al restringersi dei suoi steli d'origine, le grandi colate di lava che vanno a perdersi nel cuore del vulcano».

114 Bisogna precisare che la tuberosa ha in realtà fiori bianchi. In merito a tale affermazione del poeta Marc Angenot commenta: «Sembra esservi un colore nascosto negli esseri e nelle cose che la realtà talvolta contraddice». M. ANGENOT, *Le surréalisme « noir »*, cit., p. 189.

la parola poetica viene concentrata per venire presto rilanciata nella descrizione di porzioni sempre maggiori di natura osservate nel corso dell'ascesa al vulcano; il medesimo principio di ripetizione può essere osservato in un poema come *Union libre*. Poco più avanti lo scrittore riconoscerà come il repentino passaggio da questo luogo di profusione della flora e della fauna dell'isola a un luogo in cui tutto viene aspramente a mancare rende questa una di quelle «zone ultrasensibili della terra» (OC, II, 739; 86) che egli rimpiange di avere scoperto troppo tardi. Il capitolo quinto, che si chiude con l'invocazione al vulcano, registra infine un'occorrenza che abbiamo già avuto occasione di incontrare alla quale vengono ad aggiungersi ulteriori elementi: la vigorosa potenza del Teide, il suo ergersi glorioso come luogo di contatto dei contrari («Bocca del cielo e al contempo degli inferi»), la capacità di produrre manifestazioni che tanto innalzano la bellezza della natura quanto ne rivelano la spaventosa forza di distruzione, vengono celebrati dal poeta che vorrebbe farsi egli stesso carne della carne del vulcano. Quest'ultimo viene in tal modo elevato a guida: «Daignent tes artères, parcourues de beau sang noir et vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts !»¹¹⁵ (OC, II, 763). Appare significativo in questo caso il riferimento all'episodio dell'invocazione di Jérôme all'Etna che si trova al capitolo XI di *La Nouvelle Justine* di Sade al quale Breton qui certamente si richiama. Proprio relativamente al marchese de Sade, André Breton, nel rispondere ad André Parinaud che negli *Entretiens* rimarcherà la difficoltà di conciliare la concezione dell'amore propria di alcuni membri del gruppo surrealista e l'ammirazione per Sade, affermerà: «Si le surréalisme a porté au zénith le sens de cet amour “courtois” dont on fait généralement partir la tradition des Cathares, souvent aussi il s'est penché avec angoisse sur son nadir et c'est cette démarche dialectique qui lui fait resplendir le génie de Sade, à la façon d'un soleil noir»¹¹⁶ (OC, III, 518; 129).

Ancora nel capitolo successivo abbiamo due occorrenze: la prima «instants noirs»

115 «Si degnino le tue arterie, percorse da un bel sangue nero e vibrante, di guidarmi per molto tempo verso tutto ciò che devo conoscere, amare; tutto ciò che deve fare pennacchio sulla punta delle mie dita!». Un'ulteriore ricorrenza dell'espressione può essere rinvenuta nel poema *Guerre* che nel marzo del 1943 André Breton dedica all'amico e compagno di esilio Max Ernst. La creatura rappresentazione della guerra siede sul suo scranno «souillée de sang noir et d'or» («sporco di sangue nero e d'oro», OC, III, 23; 183) insieme maestosa e ripugnante, suscitando nel poeta sentimenti ambivalenti di attrazione e repulsione. Philippe Bernier e Étienne-Alain Hubert hanno ben notato come il poema produca una serie di risonanze multiple con l'inizio del testo *Lumière noire* «Perdono di lesinare il mio omaggio, divinità insaziabile della guerra. [...] Ancora una volta te ne stai là, stravolta, immonda, a fracassare i tuoi grandi giocattoli azzurri che si danno il cambio sempre più numerosi, perfezionati, in un nugolo di mosche» (OC, III, 100; 85) e con alcuni passaggi dell'*Ode à Charles Fourier*. Cfr. OC, III, 1146-1147.

116 «Se il surrealismo ha portato allo zenit il senso di questo amore “cortese”, da cui si fa generalmente partire la tradizione dei Cathares, spesso si è interessato con angoscia al suo nadir ed è questa indagine dialettica che gli ha fatto risplendere il genio di Sade, alla maniera di un sole nero».

(«momenti neri», OC, II, 765; 119) a connotare quelle perturbazioni dell'amore che secondo il poeta devono essere affrontate senza timore in quanto sono portatrici di una verità altra che tuttavia al momento supera ogni intendimento; la seconda in riferimento alla scritta in «lettres blanches sur fond noir» («lettere bianche su fondo nero»; OC, II, 777; 133) in cui è scritto l'avviso di divieto di accesso per cambiamento di proprietà sulla porta del parco dove alcuni giorni prima il poeta e la compagna avevano percepito un profondo disagio. Infine il capitolo conclusivo, costituito da una lettera che il poeta scrisse alla figlia intorno alla fine del 1936 ma datandola 1952, riporta l'espressione «perle noire» («perla nera», OC, II, 783; 139) sulla quale viene chiusa la collana dell'amore di cui egli ha voluto vedere solo i momenti di trionfo. «Sono anche certo – commenta Breton relativamente a tale ultima perla – che capirete quale sorta di debolezza mi leghi ad essa, quale suprema speranza di esorcizzazione ho riposto in essa» (OC, II, 783; 139).

Nonostante come abbiamo osservato André Breton non possenga la paternità del sintagma “humour noir”, quest'ultimo giunge a essere impiegato al fine di distinguere la particolare nozione di *humour* elaborata dal teorico del surrealismo carico di questo intero insieme di significazioni. Prima di trarre alcune conclusioni dai dati che abbiamo finora raccolto, riportiamo alcune occorrenze significative che, seppure ricorrono in opere in termini di tempo successive alla prima versione dell'*Anthologie de l'humour noir*, ci saranno d'aiuto al fine di meglio chiarire ciò che intendiamo affermare.

Un primo necessario riferimento deve essere fatto ad *Arcane 17*, che viene composto, secondo quanto riportato al termine del testo, tra l'estate e l'autunno del 1944, a pochi anni di distanza dunque dall'elaborazione della prima versione dell'*Anthologie de l'humour noir*. La prima parte del testo che riferisce la visita che André ed Elisa Breton compiono all'isola di Bonaventure, a largo delle coste della penisola della Gaspésie, a bordo di un battello da pesca, si tinge ancora una volta della tonalità del nero che acquista, o meglio sviluppa, in maniera più precisa una sfumatura di significato, che sebbene certamente presente finora, viene in queste pagine espressa esplicitamente. Una volta saliti a bordo del battello al momento della partenza dal molo di Percé l'attenzione del poeta e della sua compagna viene attirata dai galleggianti, ammassati in maniera casuale sul ponte, sormontati da una bandiera nera («drapeau noir», OC, III, 37), il cui rumore sordo dello sventolare accompagna i viaggiatori lungo il percorso fino al bastione roccioso dell'isola nella contemplazione del quale verranno attirati. Tale immagine iniziale rilancia presto ulteriori ricorrenze all'interno del testo: dopo avere doppiato il capo

dell'isola una sola plana bassa lasciando al poeta la possibilità di ammirarne l'aggraziata fisionomia la testa color zafferano, gli occhi di smeraldo e le ali bianche «effilées de noir» («sfilacciate di nero», OC, III, 40; 18). Nonostante questa eccezionale visita, la colonia degli uccelli marini è stata ormai superata, la fascinazione si dissolve e non resta nulla «non seulement de la fantasmagorique broderie jetée sur cet immense coffre rouge et noir à serrures bleues, tout juste issant de la mer, mais aussi de l'orchestration qui en est inséparable»¹¹⁷ (OC, III, 40; 18). I colori del rosso e del nero preparano in questo modo il brano che fa seguito a tale descrizione che riporta le riflessioni che accompagnano il percorso di rientro verso la terraferma: «Groupés au-dessus de nos têtes, les pavillons de fenêtres à jamais éteintes continuaient à laper leur mesure d'air. Ils étaient de la taille de ceux de toile rouge qui flanquent à Paris certains ouvrages de voirie et desquels se détache, en grandes lettres noires séparées par des points, l'inscription “SADE” qui souvent fixé ma rêverie»¹¹⁸ (OC, III, 41; 20). Secondo un processo di memoria visiva innescato dagli elementi finora nominati l'immaginazione del poeta viene trasportata indietro alle strade di Parigi e si sofferma sui cartelli stradali dove figura il nome della società dei lavori idraulici, la cui sigla richiama immediatamente il marchese de Sade. La bandiera rossa, prosegue Breton, priva di sigle e di emblemi, è da sempre capace di risvegliare in lui il ricordo delle emozioni provate quando ne vide certamente in gran numero dispiegarsi nel corso delle manifestazioni riunite per la C.G.T. e la Fédération socialiste de la Seine che si tennero nel 1913 sulla collina di Chapeau-Rouge. In tale occasione tuttavia un'emozione ancora maggiore fu prodotta nel poeta alla vista dello sventolare delle bandiere nere dei gruppi anarchici: «Et pourtant – je sens que par raison je n'y puis rien – je continuerai à frémir plus encore à l'évocation du moment où cette mer flamboyante, par places peu nombreuses et bien circonscrites, s'est trouée de l'envol de drapeaux noirs»¹¹⁹ (OC, III, 41-42; 20). L'inesorabile e sempre rinnovato atteggiamento di sfida proprio del pensiero anarchico emerge anche dal *billet surréaliste*, comparso l'11 gennaio 1952 sulla rivista «Le Libéraire», uno degli organi principali della Fédération anarchiste del tempo, che deve il suo titolo *La Claire Tour* ai versi della *Ballade Solness* di Laurent Tailhade. Scrive Breton: «Où le surréalisme s'est pour la

117 «non resta nulla, non solo del fantasmagorico ricamo gettato sull'immenso scrigno rosso e nero dalle serrature azzurre, affiorate appena dal mare, ma anche dall'orchestrazione che lo accompagna».

118 «Raggruppate sopra di noi, le bandiere di finestre spente per sempre continuavano ad assorbire la loro porzione d'aria. Avevano la stessa grandezza di quelle bandiere di tela rossa che a Parigi si vedono accanto a certi lavori stradali, dove si staglia a grandi lettere nere separate da punti, la scritta “SADE” su cui tante volte mi sono trovato a fantasticare».

119 «È tuttavia – sento che razionalmente non posso evitarlo – continuerò a fremere ancora di più evocando il momento in cui quel mare fiammeggiante, in punti poco numerosi e circoscritti, è stato forato dal volo delle bandiere nere».

première fois reconnu, bien avant de se définir à lui-même et quand il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme»¹²⁰ (OC, III, 935). La delusione che fece seguito alla rottura con il PCF condusse André Breton a rievocare le relazioni che in passato intercorsero tra il gruppo surrealista e il movimento anarchico, il verso di Tailhade «La claire Tour qui sur le flots domine» (OC, III, 934), riportato da Breton, mostra quanto in profondità fu recepita e mantenuta la fiamma nera dell'anarchia. Ritornando ad *Arcane 17*, Breton riconosce come la disposizione emotiva alla ostinata insurrezione, che ritrova nella storia delle idee illustri garanti tra i quali Blaise Pascal, Arthur Rimbaud, August Strindberg, Friedrich Nietzsche, sebbene per ragioni utilitarie venga condannata dalla società, è la sola a contenere in se «una infernale grandezza» (OC, III, 42; 21). La poesia, prosegue Breton, possiede una predilezione per questo genere di irriducibile sfida derisoria lanciata nei confronti della vita in quanto sopra di essa «qu'on le veuille ou non, bat aussi un drapeau tour à tour rouge et noir»¹²¹ (OC, III, 43; 21).

Procedendo innanzi con la lettura di *Arcane 17* troviamo un'ulteriore significativa ricorrenza in cui la tonalità del nero si unisce all'insieme delle suggestioni esoteriche e misteriche che percorrono senza sosta il testo. Nel luogo in cui con grande potenza di linguaggio André Breton porterà ai più alti livelli la riflessione sull'essenza della rivolta leggiamo:

Lorsque, rapporte Éliphas Lévi, l'initié aux mystères d'Éleusis avait parcouru triomphalement toutes les épreuves, lorsqu'il avait vu et touché les choses saintes, si on le jugeait assez fort pour supporter le dernier et le plus terrible de tous les secrets, un prêtre voilé s'approchait de lui en courant, et lui jetait dans l'oreille cette parole énigmatique: "Osiris est un dieu noir". Mots obscurs et plus billants qui le jais! Ce sont eux qui, au terme de l'interrogation humaine, me semblent le plus riches, les plus chargés de sens. Dans cette quête de l'esprit où toute porte qu'on réussit à ouvrir mène à une autre porte qu'à nouveau il faut s'ingénier à ouvrir, eux seuls à l'entrée d'une des dernières pièces prennent vraiment figure de passe-partout. Mais il faut, en effet, pour pouvoir se pénétrer d'eux, avoir cessé de compter sur la boussole, s'être abandonné à la ronde des cercles excentriques des profondeurs, avoir fixé – chers à mon ami Marcel Duchamp – les "cœurs volants" de l'éperdu¹²². (OC, III, 87; 70-71)

120 «Ancora prima di definirsi a se stesso e quando non era ancora che un'associazione libera di individui che rigettavano spontaneamente e in blocco le costrizioni sociali e morali del loro tempo, il surrealismo si è per la prima volta riconosciuto nello specchio nero dell'anarchismo». *La Claire Tour* è in seguito andato a confluire nella raccolta *La Clé des champs*.

121 «do si voglia o no, sventola una bandiera rossa e nera di volta in volta».

122 «"Quando, scrive Eliphas Lévi, l'iniziato ai misteri eleusini aveva superato trionfalmente tutte le prove, dopo che aveva visto e toccato le cose sacre, se veniva ritenuto abbastanza forte da tollerare l'ultimo e il più terribile di tutti i segreti, un sacerdote velato gli si avvicinava correndo e gli gettava all'orecchio la formula enigmatica: Osiride è un dio nero"». Parole oscure e più brillanti del giaietto! Sono le parole che, al termine dell'interrogazione umana, mi sembrano le più ricche, le più cariche di senso.

Nel momento in cui, prosegue Breton, il peso straziante delle sofferenze subite sembra prossimo a inghiottire tutto, la natura estrema della prova a cui si è sottoposti produce un'«inversione di segno» che converte bruscamente l'indisponibilità umana in una disponibilità di grandezza tale che altrimenti non sarebbe raggiungibile. Se la figura di Elisa trasportata sulle pagine di *Arcane 17* rappresenta l'incarnazione stessa della sofferenza e della rinascita, la formula magica che il poeta sussurra al suo orecchio può essere estesa a più vasti insiemi umani¹²³. Nessuna epoca meglio di quella in cui il poeta si trova a osservare gli eventi si presta a confermare ciò che egli presto affermerà, in quanto nessuna epoca ha come la presente nobilitato e innalzato il significato della parola resistenza. La nozione di libertà tuttavia, distinguendosi con questo dalla liberazione, deve essere intesa necessariamente come forza viva, essa esiste solamente allo stato dinamico come progressione continua. Dotata di queste caratteristiche la libertà sarà così *eretismo continuo* («*éréthisme continuel*»). Il testo trova infine la sua conclusione nell'immagine della rivolta offerta dalla caduta luciferina: «la rivolta, la rivolta soltanto è creatrice di luce» (OC, III, 94; 78). Infine un'ulteriore significativa occorrenza¹²⁴, che possiede un'intrinseca relazione con quanto appena detto, può essere

Nella ricerca spirituale dove ogni porta che si riesce ad aprire conduce a un'altra porta che di nuovo ci si deve sforzare di aprire, solo queste parole, al momento di entrare in una delle ultime stanze prendono veramente il carattere di chiavi universali. Ma per assumerle interiormente occorre, in effetti, avere smesso di contare sulla bussola, essere abbandonati alla danza dei cerchi eccentrici delle profondità, avere fissato – cari al mio amico Marcel Duchamp – i “cuori volanti” della frenesia».

123 «Così, tutte le volte che un'associazione di idee ti riconduce a tradimento all'istante in cui per te ogni speranza un giorno è stata rinnegata, [...] sento anch'io la vanità delle frasi consolatorie e considera spregevole qualsiasi tentativo di diversione; mi rendo conto allora che soltanto una formula magica potrebbe essere operante. Ma quale formula potrebbe condensare in sé e restituirti all'istante la forza di vivere, di vivere con tutta l'intensità possibile, quando so che ti era tornata così lentamente? Decido di attenermi all'unica formula che reputo accettabile per richiamarti a me quando ti accade di piegarti all'improvviso sull'altro versante: è racchiusa nelle parole con le quali quando cominci a distogliere il capo, sfioro appena il tuo orecchio: *Osiride è un dio nero*». (OC, III, 88; 71-72). Una terza e ultima volta la formula magica viene menzionata in riferimento alla notizia della morte del giovane giornalista Pierre Brossolette che grazie alla capacità di vedere oltre se stesso e la coscienza certa del punto oltre il quale la vita non valga più la pena di essere vissuta ha saputo affrontare il rischio; su questo atteggiamento la nozione di eroismo dovrebbe essere rimodellata. Cfr. OC, III, 89.

124 Altre due occorrenze figurano all'interno del testo: la prima nel racconto d'infanzia che l'immaginazione dello scrittore produce abbandonandosi nella contemplazione della roccia di Percé «Et tout cela se met, non seulement à regarder, mais à faire de la lumière, et toutes les lumières s'apprentent à communiquer, tout en gardant les aspects distinctifs de leurs sources : il y en a qui partent d'une [...] d'autres d'un écheveau de soie verte déteinte sous la griffe du chat noir [...]». («E tutto comincia, non solo a guardare, ma anche a mandare luce, e tutte le luci si preparano a comunicare, pur conservando gli aspetti distintivi delle loro fonti: alcune partono da una [...] altre da una matassa di seta verde stinta sotto le unghie del gatto nero»). (OC, III, 61; 41); la seconda ancora in relazione con la finestra e la rivelazione che viene al di là di essa: «C'est toute la nuit magique dans le cadre, toute la nuit des enchantements [...] Le cube noir de la fenêtre n'est d'ailleurs plus si difficile à percer: il s'est pénétré peu à peu d'une clarté diffuse en guirlande, comme d'un liseron de lumière qui s'attache aux deux arêtes transverses du haut et ne prend pas au-dessous du tiers supérieur de la figure». («Vi è nella cornice tutta la notte magica, la notte degli incantesimi [...] Ma il cubo nero della finestra non è più così difficile da penetrare: si è impregnato poco a poco di una luce diffusa a ghirlanda, una sorta di convolvolo di luce che si inerpicava lungo i due

rinvenuta nel titolo del testo che figurerà tra i tre «Ajours», che andranno a integrare la riedizione del testo comparsa nel giugno del 1947. L'espressione “lumière noire”, dà il titolo a un testo allora inedito in Francia, ma comparso a Montréal sul periodico «Monde libre» nel dicembre del 1943, dunque in una delle fasi più tragiche del conflitto armato, dove il teorico del surrealismo si interroga sulla struttura della guerra. La possibilità di un termine assoluto di quest'ultima sarebbe data da una più profonda analisi delle motivazioni che spingono ampi strati di popolazione a esaltarsi per questa e da un conseguente moto di valorizzazione della vita. Nella natura antitetica dell'espressione che fa da titolo al testo si concentra il significato di come una più autentica luce non si trovi che nei momenti più oscuri della Storia¹²⁵.

La circolazione diffusa della tonalità del nero nell'opera di André Breton, secondo certi itinerari che abbiamo ricostruito e altri che ancora potrebbero essere ricostruiti, consente di avanzare alcune osservazioni: a) come poteva essere presumibile tenendo presente l'originaria teoria dell'immagine surrealista come incontro di elementi eterogenei al fine della generazione di una nuova realtà, l'accostamento del qualificativo “noir-e” viene in più momenti operato con l'intenzione di produrre immagini contrastanti: abbiamo infatti incontrato, nell'ordine: “sang noir”, “lexiques noir”, “petite artère noire”, “dieu noir”, “lumière noir”, “soleil noir”, alle quali possiamo aggiungere l'espressione “cristal noir” che compare nella *rêverie Frôleuse* pubblicata nel marzo del 1943 su «VVV». Come riconoscerà Julien Gracq nel suo saggio *André Breton : Quelques aspects de l'écrivain* (1947) la parola “noir-e” si carica per i surrealisti di un «dinamismo dialettico incomparabile»¹²⁶ che si presenta solidamente intrecciato al gusto per il sacrilegio e al perenne gesto profanatorio che da lunga data hanno accompagnato la pratica surrealista¹²⁷. Se, come abbiamo in più momenti rilevato, all'interno della produzione di André Breton è possibile riscontrare un utilizzo in questi termini dell'aggettivo, sarà lo stesso poeta a dare un ulteriore saggio della particolare natura del

spigoli trasversali in alto e ricade fio a un terzo della figura»). (OC, III, 70; 52).

125 Si ricordi che all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* l'espressione “lumière noire” era già comparsa nella nota dedicata alla figura di Isidore Ducasse, tale luce risplenderebbe secondo il teorico del surrealismo sugli *Chants de Maldoror* e sulle *Poésies*, che sono «espressione di una rivelazione totale che sembra andare al di là delle possibilità umane» (OC, II, 986; 143).

126 G. GRACQ, *Œuvres complètes*, I, éd. Établie par Bernhild Boie, Gallimard, Paris 1989, p. 417.

127 Julien Gracq prosegue nel commentare la formula che appare tra le pagine di *Arcane 17*: «A questa deliberata propensione per la profanazione, che ha colorato le sue manifestazioni più acute di un persistente riflesso di “messa nera”, si ricollega per il surrealismo l'obbligo (evitato fin quanto possibile, pure proclamandolo) di dissimulare, di tentare senza posa, almeno in modo embrionale, di dispensare nella sua azione una parte di clandestinità, nella sua dottrina una parte di esoterismo, elementi storicamente inseparabili da ogni gruppo sovversivo deciso a rivolgere contro la religione le sue stesse armi». Ivi, p. 419.

nero in *Situation de Melmoth* saggio scritto nel 1954 per la riedizione in lingua francese del celebre romanzo *Melmoth the Wanderer* (1820) di Charles Robert Maturin: «Il genio di Maturin – scrive Breton – risiede nell'essersi innalzato al solo tema commisurato ai grandi mezzi di cui egli disponeva: il dono dei “neri” per sempre i più profondi, che sono anche quelli che permettono le più abbaglianti riserve di luce. Egli possedeva il chiarore dovuto affinché ci si iscrivesse il problema dei problemi, quello del “male”» (OC, IV, 917);

b) se quanto detto lascia intendere come l'impiego dell'aggettivo “noir-e” segni uno scarto rispetto a un uso meramente denotativo del termine, sarebbe bene puntualizzare meglio come la tonalità del nero non viene associata in nessun luogo dell'opera di André Breton all'opacità, ma al contrario assistiamo a una proliferazione di immagini che trovano riferimento nella condizione propria della trasparenza: “solénoïde de verre noir”, “verre noir”, “rosée noire”, “perle noir”. La categoria dell'opacità («opacité») come anche il suo contrario, la trasparenza («transparence»), rivestono una funzione antitetica di particolare rilevanza all'interno dell'opera del teorico del surrealismo: relativamente alla prima essa acquisisce una valenza di segno negativo, come affermato chiaramente da Breton in *Arcane 17* «La grande nemica dell'uomo è l'opacità. Opacità che è al di fuori di lui ed è soprattutto in lui, coltivata dalle opinioni convenzionali e da ogni sorta di interdizioni sospette» (OC, III, 53); mentre per quanto riguarda la seconda si legge in un celebre passaggio di *Nadja*: «Quanto a me, continuerò ad abitare la mia casa di vetro, dove si può vedere a qualsiasi ora chi mi viene a trovare, dove tutto ciò che sta appeso ai soffitti e alle pareti regge come per incanto, dove di notte riposo su un letto di vetro che ha lenzuola di vetro, dove chi sono mi apparirà presto o tardi inciso a punta di diamante» (OC, I, 651; 11). Risulta chiaro come tale categoria sarà presto eletta a principio estetico di prim'ordine: nell'*Amour fou* avrà infatti luogo l'*éloge du cristal* «Mi pare che non sia possibile ricevere una più alta lezione artistica di quella che si è offerta dal cristallo. L'opera d'arte, allo stesso modo, del resto, che un qualsiasi frammento della vita umana considerata nel suo significato più grave, mi sembra priva di valore se non presenta la durezza, la rigidità, la regolarità, lo splendore del cristallo su tutte le sue facce, esterne e interne» (OC, II, 681; 12). Come di sovente nella riflessione di André Breton le caratteristiche di trasparenza e durezza che distinguono il minerale superano i limiti dell'estetica facendosi regole di prassi morale: il brano sopra riportato prosegue infatti come segue «La casa che abito, la mia vita, le cose che scrivo: il mio sogno è che tutto ciò si presenti da lontano così come si presenta da vicino questi cubi si

salgemma» (OC, II, 681; 12) e ancora, quando il teorico del surrealismo si troverà a difendere l'amico René Char davanti alle critiche sollevate nel febbraio del 1932 da André Rolland de Renéville, scriverà «Questa durezza, questa trasparenza, secondo me, attraversano tutta la vita di Char, e marcano necessariamente con lo stesso segno la sua poesia e le sue convinzioni rivoluzionarie»¹²⁸ (OC, II, 329; 75);

c) alcuni particolari impieghi del qualificativo lasciano intravedere una duplice funzione da una parte *emettente* mentre dall'altra *immettente*. Abbiamo avuto occasione di incontrare la prima funzione laddove abbiamo assistito al ricorrere di canali quali la lavagna d'ardesia (“tableau noir”), la finestra (“fenêtre noire”; “les belles fenêtres [...] dans la nuit noire”; “cube noir de la fenêtre”), il fondo del braciere (“Le fond de l'âtre [...] splendidement noir”), lo specchio nero (“miroir noir”) che nella loro intima similarità e nel riunirsi nell'*analogon* geometrico dello spazio racchiuso dalla cornice del quadro divengono veicolo della trasmissione del messaggio, dell'evento particolare che sembra provenire dalle profondità stesse del nero. In secondo luogo se, come scrive Marc Angenot, la dimensione del nero si presenta come alterità assoluta («altérité absolue»)¹²⁹, l'incontro con tale alterità suscita la fascinazione del poeta, che nella frenesia della dannazione faustiana si spinge in terre sconosciute sottoponendosi al rischio della più tragica deriva. Ripensiamo in questo modo allo spasmo convulso che il poeta non ebbe modo di evitare quando venne investito del potere misterioso di far scivolare la sabbia nera tra le mani. Si produce così una mistica tutta terrena che presupporrebbe la possibilità offerta a coloro che sono in grado di sostenere lo sguardo, di spingersi innanzi e più in là, di acquisire uno sguardo rinnovato in grado di accedere a luoghi insondati dell'essere. Come leggiamo nella nota consacrata a Charles Baudelaire all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* «L'humour noir, in Baudelaire, rivela così la sua appartenenza al fondo organico dell'essere» (OC, II, 958; 110) o ancora relativamente al messaggio proprio dell'opera di Lautréamont «che può essere ricevuto solo con guanti di fuoco» (OC, II, 987; 144);

d) infine come in particolar modo affiorato nel corso dell'analisi di *Arcane 17*, la

128 La replica di André Breton, datata 2 febbraio 1932, comparirà il 1 giugno 1932 su *La Nouvelle Revue française* e andrà in seguito a confluire in *Point du jour* (1934). È necessario tenere presente che Hegel parla del cristallo ai paragrafi 315 e 316 dell'*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), che André Breton ebbe occasione di leggere nella traduzione di Augusto Vera e che citerà direttamente nel saggio in questione al fine di introdurre la propria argomentazione: «Ritengo che la cristallizzazione, nel senso hegeliano di “momento in cui l'attività mobile e senza soste del magnetismo raggiunge il riposo completo”, che Char ottiene incessantemente il suo pensiero» (OC, II 329; 74).

129 M. ANGENOT, *Le surréalisme « noir »*, cit., p. 184. A tale caratteristica, prosegue Angenot, se ne possono affiancare delle altre: quella di profondità («profondeur»), di interiorità («intérieurité») e infine di inaccessibilità («inaccessibilité»). Cfr. Ivi, p. 189.

tonalità del nero trova un'ulteriore determinazione in riferimento agli ambiti di pensiero anarchico e libertarista che come una corrente sotterranea hanno accompagnato il movimento surrealista fino dalle sue più lontane origini¹³⁰. In primo luogo questo trova un riscontro nella concezione della libertà – la cui ricerca è da sempre stata motore dell'azione surrealista¹³¹– intesa secondo la formula di André Breton come eretismo continuo, resistenza ostinata e costante della quale si nutre anche la stessa nozione di *humour noir* che ricordiamo essere secondo le parole di André Breton «rivolta superiore dello spirito» (OC, II, 870; 12). In secondo luogo come ha fatto notare Ulrich Vogt, surrealismo e anarchismo si trovano accomunati da un movimento che, coinvolgendo nel loro complesso le nozioni di individualità e di collettività, di resistenza e di affrancamento, di passato e di avvenire, si articola in una *dialettica di disperazione e speranza*¹³². L'atto surrealista più semplice del quale ci parla il *Seconde manifeste*, quello di uscire in strada con la rivoltella in pugno e tirare a caso sulla folla¹³³, esprimerebbe per questo verso una esigenza morale superiore che tuttavia in principio non può trovare espressione se non in un atto assolutamente gratuito di violenza. In più luoghi all'interno della produzione di André Breton viene riconosciuta al dolore una particolare funzione

130 Si pensi a ciò che André Breton scrive nei primi anni relativamente al movimento dada: «Dada, la sua negazione insolente, il suo egualitarismo vessante, il carattere anarchico della sua protesta, il suo gusto dello scandalo per lo scandalo, infine tutta la sua tendenza offensiva, non c'è bisogno vi dica quanto di cuore vi abbia a lungo sottoscritto» (OC, I, 305). André Breton si troverà ancora nel 1952 a interrogarsi sui motivi per i quali non avvenne mai una fusione tra elementi surrealisti e elementi del pensiero propriamente anarchico: «Perché non si è potuta in quel momento operare una fusione organica tra elementi anarchici propriamente detti ed elementi surrealisti? Venticinque anni dopo continuo a domandarmelo» (OC, III, 936). Relativamente agli innumerevoli punti di contatto tra il movimento surrealista e l'anarchismo, al punto di poter parlare di un “Surréalisme anarchiste”, si veda il saggio di Ulrich Vogt in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. V, *Politique-Polémique*, L'Age d'Homme, Paris 1984, pp. 142-158.

131 Scrive André Breton nel *Manifeste du surréalisme*: «La sola parola libertà è tutto ciò che ancora mi esalta» (OC, I, 312; 12). Tale affermazione verrà ripresa nel 1942 in *Situation du surréalisme entre les deux guerres* dove il teorico del surrealismo aggiungerà: «Possiamo dire che la ricerca appassionata della libertà sia costantemente stata il movente dell'azione surrealista» (OC, III, 719).

132 Scrive Vogt riflettendo sulla libertà intesa da Breton come eretismo continuo: «Questo termine scelto da Breton lascia ben intravedere da dove proviene questa disposizione ad agitarsi e a insorgere costantemente: il ribelle è prima di tutto un essere che soffre, sia per la privazione o l'indigenza da egli stesso provate, sia per l'ingiustizia e l'ipocrisia della società. Gli atti di terrorismo di Ravachol, di Henry, di Vaillant – per nominarne solamente alcuni tra i più noti della fine del secolo passato – sono testimonianza di una disperazione profonda che istiga a sfidare e a disprezzare qualunque norma sociale repressiva. La medesima disperazione si trova all'origine delle teorie libertarie che raccomandano una distruzione brutale, quasi cieca». «Mélusine», No. V, *Politique-Polémique*, p. 148.

133 Leggiamo nel *Second manifeste du surréalisme*: «[...] si capisce che il surrealismo non abbia esitato a fare un dogma della rivolta assoluta, dell'insubordinazione totale, del sabotaggio in piena regola, e che non si aspetti niente se non dalla violenza. L'atto surrealista più semplice consiste, rivoltella in pugno, nell'uscire in strada e sparare a caso, finché si può, tra la folla. Chi, almeno una volta, non ha sentito il desiderio di farla finita a questo modo col piccolo sistema di mortificazione e d'incretinimento oggi in vigore, si trova al suo posto in mezzo a quella folla, col ventre all'altezza dell'arma. La legittimazione di una azione simile, a mio parere, non è affatto incompatibile con la fiducia in quella luce che il surrealismo cerca di scoprire al fondo di noi stessi». (OC, I, 782-783; 66).

motrice dell'azione: in *Idées d'un peintre*, testo consacrato ad André Derain, comparso per la prima volta su «Littérature» nel marzo del 1921 e andato in seguito a confluire nella raccolta *Les Pas perdus*, leggiamo «[...] la disperazione non è affatto sterile» (OC, I, 249), mentre nella seconda parte dei *Vases communicants* «la sofferenza [...] è creatrice di attività pratica» (OC, II, 186; 104). Trovando in questo modo il suo centro in una soggettività lacerata e irrequieta lo spirito di rivolta vede dischiudersi davanti a se tutte le possibilità di un avvenire migliore. Risulta evidente come anche in questo secondo caso la nozione di *humour* guadagna dall'accostamento del qualificativo “noir” che, come scrive José Pierre, è per Breton segno di «esaltazione suprema»¹³⁴, l'idea di una continua tensione tra disperazione e speranza, soggettività e collettività, che nella violenza della sua azione permette un superiore affrancamento dalle convenzioni e dalle regole imposte dalla società.

4.2. *Roman noir-Humour noir*

Non certamente ridimensionati, quanto piuttosto esaltati dalle determinazioni assunte dalla tonalità del nero a cui abbiamo fatto riferimento, gli ambiti di pertinenza semantica dei quali abitualmente la tonalità del nero costituisce un intimo correlato, come il male, il delittuoso, il funereo, il tragico, il sordido e l'erotismo nei suoi aspetti più interdetti, coesistono in tutta la loro forza. Sino dagli esordi dell'impresa surrealista una corrente sotterranea circola nelle fondamenta dell'edificio surrealista spinta dalla tradizione che viene riassunta sotto il nome generico di *gothic novel* che si sviluppa in Inghilterra sul finire del XVIII secolo e trova originali sviluppi fino alla prima metà del XIX secolo. La fascinazione per tale genere, già comparso in Francia tra il XVIII e il XIX secolo sotto le denominazioni di «roman gothique», «roman terrifiant» o «roman noir», compare già dal *Manifeste du surréalisme* dove André Breton riconoscerà come il romanzo *The Monk* (1796) di Matthew Gregory Lewis (1775-1818) sia interamente animato dal soffio del meraviglioso («merveilleux»), capace di restituire vitalità anche a un genere letterario come il romanzo che il teorico del surrealismo ha da sempre visto con sospetto, come un mero *divertissement*. Nel romanzo nero, o «roman frénétique», si assiste infatti alla descrizione di un reale trasmutato sotto la spinta del fantastico e della necessità di espressione dei turbamenti che abitano i più oscuri luoghi dell'animo umano. In diverse occasioni, nel testo della conferenza *Limites non-frontières du surréalisme*

134 J. PIERRE, *André Breton et la peinture*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1987, p. 196.

pronunciata nel giugno 1936, nella seconda delle Conférences d'Haiti tenutasi nel gennaio del 1946 e infine nella prefazione *Situation de Melmoth* (1954) scritta per la riedizione del 1954 di *Melmoth ou l'Homme errant* per Jean-Jacques Pauvert, il teorico del surrealismo si impegnerà a portare l'attenzione sulla storia del romanzo gotico che si pone nella prima metà del novecento con tutta la forza della sua inattualità: «Inattuali – scriverà Annie Le Brun – come la notte da dove provengono, d'altronde non hanno mai cessato di procedere davanti all'avvenire»¹³⁵. In *Limites non-frontières du surréalisme*, André Breton si impegna, davanti alla grande fortuna del movimento sul piano internazionale, a riflettere sull'attività surrealista nel mezzo della febbre dell'ante-guerra e, ben puntellato su alcune affermazioni di Marx ed Engels, prende le distanze dai dogmi del realismo socialista, che allora trovava il favore di numerosi intellettuali inglesi. Leggiamo infatti come secondo il linguaggio freudiano: «Noi contestiamo formalmente che si possa fare opera d'arte, come neppure, in ultima analisi, opera utile dedicandosi a esprimere solamente il *contenuto manifesto* di un'epoca. Quello che, al contrario, il surrealismo si propone è l'espressione del suo *contenuto latente*»¹³⁶ (OC, III, 665). Al contrario dei precetti del realismo socialista, che vengono calati dall'alto sulla materia letteraria, il *fantastico* («fantastique») al quale il surrealismo non ha mai cessato di fare riferimento, costituisce al contrario il modo di toccare il fondo storico che si cela al di sotto della trama superficiale degli eventi. Per tale ragione Breton si abbandona a una digressione relativa all'eccezionale fioritura che ha luogo proprio in Inghilterra del particolare genere di romanzo che trova in *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole, tradotto in lingua francese nel 1767, il capofila di una tradizione che proseguirà con *The Romance of the Forest* (1791) e *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe, per passare attraverso Edward Young e ancora il già citato Lewis e ritrovare delle forze vive con il capolavoro dell'irlandese Charles Robert Maturin *Melmoth the Wanderer* (1820). L'argomentazione di Breton, che si pone in questa sede secondo un'ottica hegeliana del divenire storico, ritrova nelle tesi espresse da Sade in *Idée sur les romans*, posto in apertura alla raccolta *Les Crimes de l'amour* (1800), un'ulteriore conferma: nel rispondere all'interrogazione relativa alle origini del romanzo e su quali siano le più note manifestazioni del genere Sade giunge a soffermarsi, seppure brevemente, sui quei «nuovi romanzi» espressione più grande della fantasmagoria alla testa dei quali viene posto ancora *The Monk*. Tale filone

135 A. LE BRUN, *Les châteaux de la subversion*, Gallimard, Paris 2010, pp. 11-12.

136 A confermare ulteriormente la propria tesi Breton riporta un estratto di una lettera indirizzata da Engels a Margaret Harkness, autrice del romanzo *A City Girl* (1887), datata aprile 1888: «Più le opinioni [politiche] dell'autore restano nascoste [...] e meglio è per l'opera d'arte» (OC, III, 665).

romanzesco, dichiara Sade, «diveniva il frutto indispensabile delle scosse rivoluzionarie di cui risentiva l'Europa intera» (OC, III, 666). Nonostante, come sottolinea anche lo stesso André Breton, la grande stagione del romanzo gotico si esaurirà nel giro di un cinquantennio, per venire presto dimenticata, ciò che colpisce è che questo non abbia mai cessato di produrre una singolare fascinazione nei più vari scrittori: da Byron a Thomas Moore, da Victor Hugo a Balzac che nel 1834 scriverà la novella *Melmoth réconcilié*, a Charles Baudelaire a Isidore Ducasse¹³⁷.

André Breton ha in diversi momenti riconosciuto la personale fascinazione esercitata da tale genere romanzesco – si pensi ai plurimi riferimenti in *Les Vases communicants* –, la cui più remota origine viene rinvenuta dallo stesso autore in quelle storie del terrore raccontate dal maestro Tourtoulou ai tempi della scuola materna a Pantin. In questo modo i fenomeni che distinguono l'immaginario del romanzo gotico, come il maniero, la foresta, la notte, i cunicoli sotterranei, le segrete, la tortura, le apparizioni, il demoniaco, segneranno un'impronta decisiva e duratura nel tempo per l'intero gruppo surrealista.

È possibile dunque legittimamente domandarsi, in virtù anche di una certa omografia, quanto di tutto questo sia penetrato all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. Possiamo accostarci al problema prendendo avvio dalla stessa selezione fatta dall'autore dell'*Anthologie* nelle carte preparatorie della raccolta, nella cui versione definitiva non comparirà alcun nome degli autori a cui abbiamo finora fatto riferimento. Bisogna tuttavia riconoscere che in una lettera indirizzata da André Breton a Edmond Bomsel nel febbraio del 1935, quando dunque ancora ci troviamo in una fase di messa in cantiere del lavoro, compare il nome di Charles Robert Maturin, non si può dunque non riconoscere come ci sia stato un momento in cui lo stesso Breton si sia trovato a esitare davanti alla scelta. Ragione di tale incertezza potrebbe essere rinvenuta nel saggio *De l'essence du rire* di Charles Baudelaire, che possiede un particolare ascendente sull'*Anthologie*, il poeta riconoscendo la natura mostruosa e satanica del fenomeno del riso ne rinviene le cause nel sentimento della superiorità dell'uomo e sulla natura. La scuola romantica, o meglio quella sottoclasse che Baudelaire indica come «scuola satanica», avrebbe compreso appieno la legge primordiale del riso. Tra questi un ruolo di primo piano viene occupato appunto da Charles Robert Maturin, riguardo cui Baudelaire scrive:

137 André Breton fa qui riferimento al lavoro di A. M. Killen *Le Roman terrifiant ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (1915).

Cosa vi è di più grande, di più potente rispetto alla povera umanità del pallido e annoiato Melmoth? E nondimeno, vi è in lui una parte debole, abietta, antidivina e antiluminosa. Come ride per l'appunto, come ride paragonandosi di continuo alle larve umane, lui così forte e intelligente, per il quale vengono meno alcune leggi fondatrici dell'uomo, fisiche e intellettuali! E quel riso è l'esplosione perenne della sua collera e della sua sofferenza. Egli è, ma non mi si fraintenda, l'esito necessario della sua duplice natura contraddittoria, infinitamente grande rispetto all'uomo, infinitamente vile e bassa rispetto al Vero e al Giusto assoluti. Melmoth è una contraddizione vivente. È uscito dalle condizioni fondamentali della vita, e i suoi organi non sopportano più il suo pensiero. Perciò quel riso agghiaccia e torce le viscere. È un riso che non dorme mai, come una malattia che segue imperturbabile il suo corso e obbedisce a un ordine della provvidenza. Così il riso di Melmoth, che è l'espressione più alta dell'orgoglio, adempie in eterno alla sua funzione, lacerando e bruciando le labbra del riso umano che non conosce remissione¹³⁸.

È possibile riconosce senza dubbio una convergenza di alcune tematiche che accomunano il romanzo gotico e l'*humour noir* come la morte, l'eros, la necrofilia, il sacrilego, e la tortura, inoltre le biografie di alcuni *humoristes* collocano gli stessi in una cornice per un certo verso gotica, si pensi a Xavier Forneret o a Pétrus Borel, questo tuttavia, come sarà chiaro più avanti, non esaurisce l'intero dominio tematico dell'*humour noir*. In maniera più generale un tratto comune consiste nell'essersi confrontati, sia romanzieri del genere gotico che scrittori di *humour noir*, con il problema del Male, che in *Situation de «Melmoth»* André Breton indicava come «il problema dei problemi» (OC, IV, 917) e che assumerà nella sua riflessione plurime sfumature che vanno dall'analisi del male sociale a una riflessione squisitamente teorica. Nella prefazione alla prima traduzione francese di *Das Liebeskonzil* di Oskar Panizza, autore che come risulta del testo che apre la versione definitiva dell'*Anthologie de l'humour noir* avrebbe meritato di essere incluso nella raccolta, si legge come il problema del male sia stato affrontato seppure con diversi orientamenti da numerosi scrittori tra i quali ritroviamo autori presenti nell'*Anthologie* come Swift, Sade, Nietzsche, Baudelaire, Ducasse e Rimbaud, accanto a Lewis e Maturin. La principale differenza si trova nel fatto che gli autori raccolti all'interno dell'*Anthologie* hanno risposto allo scandagliamento dell'abisso del male, che «per poco ci si pieghi su di lui, intacca la precarietà della corda che gli uomini si passano per discendervi e, se possibile, risalirvi» (OC, IV, 986), con un ghigno beffardo, nel caso particolare di Oskar Panizza sarà «la derisione che dirige il gioco» (OC, IV, 987-988). Un ulteriore punto in comune tra *roman noir* e *humour noir* può essere

138 C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par C. Pichois, Gallimard, Paris 1961, p. 981, tr. it. a cura di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi in C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, cit., p. 144.

rinvenuto in quanto André Breton afferma riguardo il primo in *Limites non-frontières du surréalisme*: «Il principio di piacere non ha mai così manifestamente preso la sua rivincita sul principio di realtà» (OC, III, 666), come sappiamo l'*humour noir* è anch'esso trionfo del principio di piacere laddove le condizioni di realtà si dimostrano le più avverse. Infine entrambi sono espressione di particolari circostanze storiche di tensione come le scosse rivoluzionarie del XVIII e XIX secolo che, in accordo con quanto afferma Sade, sarebbero all'origine del *roman noir* e il periodo dell'*entre-deux-guerres* nel quale viene stampata l'*Anthologie de l'humour noir*. Se il *roman noir* si pone come un bacino di energie accumulate sulle angosce dove l'interesse umano si è consacrato all'«espressione di sentimenti confusi che ruotano attorno alla nostalgia e al terrore» (OC, III, 666), l'*humour noir*, non da meno sotto la spinta della carneficina della prima guerra e il clima di tensione per il nuovo conflitto, esplose nell'unica maniera nella quale le contraddizioni in cui si dibatte l'Europa potessero consentire, nella più assurda e irrispettosa che ci possa essere, nella risata, meccanismo paradossale di difesa e di attacco. Nonostante dunque i molteplici punti di contatto, attribuire integralmente le ragioni della decisione da parte del teorico del surrealismo in favore del sintagma “humour noir” all'influenza della tradizione del *roman noir* comporterebbe il rischio di perdere alcune particolari sfumature che la nozione di *humour noir* andrà ad assumere, bisogna invece più limitatamente riconoscere come entrambi si trovano accomunati dalla presenza del medesimo attributo che, come abbiamo avuto modo di osservare, conferisce una particolare natura alchemica a tutto ciò che si trova a qualificare.

CAPITOLO 5

Strutture dell'humour noir

5.1. *Il problema della definizione di humour noir*

Con il suo usuale linguaggio suggestivo nella prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir* André Breton introduce il lettore alla problematica inerente alla definizione del fenomeno di «questa specie di humour» (OC, II, 868; 10) di cui la raccolta intende essere un compendio:

Abbiamo a che fare con un soggetto scottante, avanziamo su un terreno infuocato, abbiamo di volta in volta tutto il vento della passione favorevole o contrario, dal momento in cui pensiamo di sollevare il velo su quell'humour di cui riusciamo tuttavia, con immensa soddisfazione, a individuare i prodotti evidenti nella letteratura, nell'arte e nella vita. (OC, II, 868; 10)

Da una parte si ripresentano dunque le medesime incertezze che abbiamo visto caratterizzare il dibattito al debutto del secolo e che troveranno una vita duratura nella critica, mentre dall'altra si profila un modo di procedere analogo: al tentativo di avanzare una definizione destinata a circoscrivere la nozione si sostituisce, sul presupposto di differenze troppo marcate, lo studio delle particolari caratteristiche stilistiche e psicologiche di ogni singolo autore. Tale indagine assume inoltre con André Breton la forma letteraria dell'antologia, andando in questo modo a comporre un veritabile breviario surrealista della sovversione letteraria¹³⁹. La ragione per cui non è stato possibile in passato, e non sarà possibile ancora a lungo, dare una definizione di *humour* viene chiarita da André Breton poco più avanti: «Abbiamo infatti la sensazione più o meno chiara dell'esistenza di una gerarchia il cui grado più alto sarebbe conferito all'uomo dal possesso integrale dell'humour» (OC, II, 868; 10) e questo in virtù del principio, che Breton trae da *Les Mystères des dieux* (1909) di Pierre Piobb, secondo il quale «l'uomo tende per natura a deificare ciò che si colloca al limite della sua

¹³⁹ Almeno tre le raccolte antologiche aventi come oggetto l'*humour* precedono nel primo decennio del Novecento quella di André Breton: M. EPUY, *Anthologie des humoristes anglais et américains (du XVIIe siècle à nos jours)*, Delagrave, Paris 1910; G. NORMANDY, *Les poètes humoristes : anthologie de poèmes humoristiques du XIIIe siècle à nos jours*, L. Michaud, Paris 1910; P. MILLE, *Anthologie des humoristes français contemporains*, C. Delagrave, Paris 1912. La struttura di quest'ultima organizzata in una prefazione generale e dei saggi introduttivi agli autori antologizzati comprende una biografia delle opere cui seguono i frammenti antologici è la più vicina alla raccolta di André Breton che ha in comune con il testo di Mille anche alcuni autori tra i quali Alphonse Allais, Charles Cros, Alfred Jarry e Villiers de L'Isle-Adam. Risale invece al 1927 la breve raccolta antologica curata da Maurice Dekobra *Le rire dans le brouillard*, di cui André Breton era a conoscenza, comparsa per le Éditions Flammarion, che raccoglie testi di umoristi inglesi e americani. Maurice Dekobra si servirà ancora della forma antologica curando altre due raccolte *Le Rire dans la steppe* (1927), dedicato all'umorismo russo, e in *Le rire dans le soleil* (1929), dedicato agli umoristi italiani, entrambe uscite per le Éditions Baudinière.

comprensione» (OC, II, 868; 10). Non si da dunque in primo luogo la possibilità di definire l'*humour*, né in secondo luogo quella di potersene servire a fini didattici in quanto, come scrive Armand Petitjean, «il riso, in quanto una delle sontuose prodigalità dell'uomo [...] sono sulle sponde del nulla, ci danno il nulla in garanzia» (OC, II, 868; 11). In questa duplice negazione risiede la chiara intenzione da parte del teorico del surrealismo di sottrarre la nozione di *humour noir*, che per natura si distingue come uno strumento di sovversione, a ogni possibilità di irrigidimento.

Considerate queste premesse, prosegue André Breton, si comprende bene come i tentativi di definizione dello *humour* abbiano dato finora modesti risultati, a titolo di ciò la prefazione riporta le due soluzioni antitetiche messe a punto da Paul Valéry e da Louis Aragon. Nel rispondere all'inchiesta *Faillite de l'humour ?*, che ricordiamo comparve nel 1921 sul primo numero della rivista «Aventure», Paul Valéry scrive:

La parola humour è intraducibile. Se non lo fosse, i francesi non ne avrebbero fatto uso. Ma la impiegano propriamente per via dell'indeterminatezza che vi mettono, che ne fa una parola opportuna alla disputa dei gusti. Ogni proposizione che la contiene ne modifica il senso; così tanto che questo stesso senso non è rigorosamente che l'insieme statistico di tutte le frasi che lo contengono e che in futuro lo conterranno. (OC, II, 869)

Mentre Louis Aragon si interrogherà in merito alla natura dello *humour* nel *Traité du Style* (1928), dove, non abbandonando il tono ironico che pervade il testo nella sua interezza, si occupa di avvicinare l'oggetto per enumerazione negativa:

Dirò ciò che non è l'humour. L'humour non è il veleno delle anime forti, la colla forte dei pesci, né un ghigno amaro. L'humour non è una lanterna, non è il destino del più paziente, non è una filosofia. Non è un abbracciamoci Folleville, sì vengo nel suo tempio; o il ritratto dell'artista Cézanne. Non è l'oscenità sistematica o il tono “Nini zampe all'aria”. Non ha in odio ciò che è fantomatico. Non si meraviglia per un pianista. Non conosce il nome di tutti gli oggetti quotidiani. Non è una scuola letteraria. Né – come si sarebbe tentati di concludere – uno stato d'animo. Ah appunto, credevo io, ma allora cos'è? Non è lo colofonia dell'a proposito, il cucu del capitare a puntino, lo zufolo dell'acqua passata sotto il ponte¹⁴⁰.

Sembrando più propenso ad accettare la reticenza di Valéry André Breton spende alcune parole in merito al tentativo di Aragon che risentono della rottura tra i due intellettuali che ormai nel 1939, data di stesura della prefazione, si era già consumata: «Aragon [...] nel *Traité du style*, sembra volersi assumere il compito di esaurire l'argomento (come annegare un pesce), ma l'humour non gli ha perdonato e, in seguito, lo ha piantato in asso nel modo più radicale ed esemplare. [...] Buon compito da liceale

140 L. ARAGON, *Traité du Style*, Collection L'Imaginaire, Gallimard, Paris 2011, p. 132-133, tr. it. a cura di D. Galligani, in L. ARAGON, *Trattato dello stile*, Alinea, Firenze 1993, p. 71.

primo della classe, che si è proposto questo tema come un altro qualsiasi e che ha dell'humour una visione soltanto esteriore. Tutta questa fumisteria non è altro, ancora una volta, che un modo di rifiutare l'ostacolo». (OC, II, 869; 11-12). Un maggiore avvicinamento al nucleo del problema sarebbe invece stato fatto, secondo il teorico del surrealismo, da parte di Léon Pierre-Quint nella sua opera *Le comte de Lautréamont et Dieu*. Nel secondo capitolo della seconda parte il critico opera una distinzione di tre aspetti della rivolta di Maldoror che trova numerosi aspetti in comune con la rivolta surrealista: a) la prima fase è la «rivolta assoluta dell'adolescenza», si tratta di una forma fisica e violenta di reazione al sistema della realtà intesa come insieme di costrizioni indispensabili della società civile, che non prevede alcun compromesso con il gruppo sociale, è la rivolta dell'anarchico che agisce solitario o del *bohème* che scandalizza, questa rivolta, che trova sfogo nell'esteriorità, conduce tuttavia a uno stato ancora più miserevole che l'accettazione delle regole sociali, l'isolamento o nei peggiori casi la prigione; b) la seconda fase è la «rivolta interiore dell'età adulta», momento di superamento della prima forma in cui nulla di questa viene negato ma solamente interiorizzato a seguito dell'accettazione delle costrizioni sociali nella loro mera forma; lo spirito in questo modo tormentato cerca una via di fuga dall'ipocrisia sociale ricercando qualcosa che offra un sentimento di inesistenza prossimo alla morte, rinvenendo infine nell'*humour*, «ultima farsa, vanità delle vanità»¹⁴¹, il modo di affermare l'ultimo e più alto stadio, la «rivolta superiore dello spirito»¹⁴².

Al termine di questa rapida scorsa al panorama delle definizioni di *humour* Breton affermerà «Perché vi sia humour... il problema rimane aperto» (OC, II, 870; 12). Nonostante questo il teorico del surrealismo pone chiaramente alcuni limiti già sul finire della stessa prefazione, dove leggiamo:

L'humour nero è limitato da troppe cose, quali la stupidità, l'ironia scettica, la facezia senza peso... (enumerarle tutte sarebbe lungo) ma è soprattutto il nemico mortale di quel sentimentalismo dall'aria eternamente braccata – quel sentimentalismo sempre all'acqua di rose – e di una certa fantasia di corto respiro, che troppo spesso si spaccia per poesia, che insiste inutilmente nel voler sottoporre lo spirito ai suoi artifici caduchi, e che non potrà ancora più a lungo levare verso il sole, confusa tra gli altri mille steli di papaveri, il suo collo mercenario di gru coronata. (OC, II, 873; 16)

L'humour noir si distingue inoltre, come si legge nella nota consacrata ad Arthur Rimbaud, dall'«ironia disperata» («ironie désespérée») o ancora, come si legge nel testo che introduce la figura di Marcel Duchamp da una certa «ironia di negazione»

141 L. PIERRE-QUINT, op.cit., p. 111.

142 Relativamente all'interno passo in questione si veda L. PIERRE-QUINT, op.cit., p. 99-113.

(«ironisme négateur»), che rispecchia principalmente il nichilismo proprio del movimento dada per differenziarsi dal quale l'artista crea il neologismo «ironia di affermazione» («ironisme d'affirmation»).

Per quanto all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* non venga fornita una precisa definizione del fenomeno, risulta possibile delimitare la nozione in base all'intreccio di relazioni che questa intrattiene con alcune categorie specifiche del sistema di pensiero surrealista e ad alcune precise scelte operate da parte dell'autore della raccolta. Se, come abbiamo osservato in precedenza, nella corrispondenza privata con Edmond Bomsel nell'autunno dell'autunno del 1936 André Breton aveva posto la nozione di *humour* in relazione alle riflessioni di Hegel e di Freud, questo viene riaffermato nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) dove il lemma HUMOUR viene posto sotto un triplice riferimento, il primo a Jacques Vaché, il secondo e il terzo ancora a Hegel e a Freud¹⁴³. Come abbiamo visto se il primo costituisce una delle principali ragioni della fascinazione di André Breton per l'*humour*, le riflessioni di Hegel e Freud costituiscono gli assi portanti dell'*Anthologie de l'humour noir*. La nozione viene in questo modo collocata in una prospettiva di progresso storico, funzionale alla quale è il riferimento all'estetica hegeliana e in una prospettiva psicologica che apre a uno spazio interiore al soggetto e alle relazioni che senza posa fanno e disfano lo spazio esteriore, funzionale alla quale risulta essere l'analisi di Sigmund Freud sull'umorismo, infine, su quest'ultimo punto ci concentreremo nel presente capitolo, questa viene inquadrata nell'insieme di prospettive proprie del surrealismo. Attraverso un'analisi incrociata del paratesto, delle scelte operate da parte di André Breton nella selezione degli autori da inserire nella raccolta e di alcuni estratti testuali dei brani antologizzati che ci daranno la possibilità di enucleare alcune specifiche strategie di scrittura, ci occuperemo qui di seguito di rendere conto dell'intero contesto che ruota intorno alla nozione di *l'humour noir* determinandone la specificità.

5.2. Da Jonathan Swift a Jean-Pierre Duprey: i margini dell'*Anthologie*.

Una prima importante delimitazione della nozione di *humour noir* abbiamo detto essere la dimensione cronologica: le tre diverse edizioni dell'*Anthologie* (1940-1950-1966),

143 «HUMOUR. – “Credo proprio che sia una sensazione – Stavo quasi per dire un SENSO – anche – dell'inutilità teatrale (e priva gioia) di tutto” (Jacques Vaché.) “Se lo spirito si assorbe nella contemplazione esteriore, e nello stesso tempo l'humour, pur conservando il suo carattere soggettivo e riflesso, si lascia cattivare dall'oggetto e dalla sua forma reale, noi otteniamo in questa compenetrazione intima uno *humour* in un certo qual senso *oggettivo*.” (Hegel.) “L'humour non solo ha qualcosa di liberatorio, ma ha inoltre qualcosa di sublime” (Freud.)» (OC, II, 815-816).

che avremo modo di esaminare nel dettaglio più avanti [§ 8.2], convengono nell'attribuire a Jonathan Swift il ruolo di caposcuola del genere, mentre se la prima edizione si conclude con la figura di Gisèle Prassinos, entrambe, quella del 1950 e quella del 1966, porranno Jean-Pierre Duprey al termine della raccolta. Questi limiti vengono stabilmente fissati dall'edizione del 1966: nel breve testo scritto da André Breton in questa occasione, il cui manoscritto data 16 maggio 1966, viene precisato come il volume costituisca l'edizione definitiva dell'*Anthologie de l'humour noir*, questa infatti non viene deliberatamente aumentata, nonostante alcune figure, tra le quali Oskar Panizza (1853-1921), Georges Darien (1862-1921), Georges Ivanovič Gurdjieff (1877-1949), Eugène Ionesco (1909-1994) e Joyce Mansour (1928-1986), avrebbero meritato di essere poste sotto la medesima luce¹⁴⁴. A ragione di questo André Breton adduce il fatto che, così come è stato composto, seppure nelle diverse oscillazioni, il testo ha segnato un'epoca. Proprio la necessità che l'opera resti in presa diretta sull'epoca attuale e non costituisca un mero documento induce il teorico del surrealismo a mettere la raccolta al riparo dal rischio di divenire un annuario costantemente aggiornabile o ancora un albo d'oro, destinazioni che l'opera non ha mai avuto intenzione di avere. Nonostante questo André Breton riconosce come tutto stia a indicare come la nozione di *humour noir* sia «in piena effervescenza» (OC, II, 865; 5), sia per via orale, che attraverso l'espressione plastica, che in quel cinema che si pone ai margini della produzione commerciale.

Per quanto tale genere di *humour* sia stato sentito come una necessità per brevi periodi nel corso della storia umana e da parte di alcune figure isolate – André Breton indica a titolo di esempio Eraclito di Efeso, i cinici e l'opera di alcuni poeti inglesi del periodo elisabettiano –, questo non rende possibile tracciarne un preciso coordinamento nel passato, la ricerca di un iniziatore da cui prendere avvio nel tratteggiare la storia del nuovo genere di *humour* si arresta dunque alla figura di Jonathan Swift. La fortuna dello scrittore irlandese in Francia, i cui scritti cominciano a trovare le prime traduzioni nei primi decenni del XVIII secolo, si comincia a sviluppare tuttavia solamente sul finire

144 Ad alcuni di questi autori André Breton dedica negli anni che precedono l'edizione definitiva dell'*Anthologie de l'humour noir* dei saggi che facilmente vi avrebbero potuto figurare come note introduttive in quanto, come prevede la struttura della raccolta, questi vengono da subito posti in una fitta rete di relazioni con gli altri autori. Nel 1959 sul quinto numero della rivista «Surréalisme, même» compare una nota accompagnata da un ritratto dell'autore, la cui difficile sorte, segnata dalla malattia mentale e dalla lunga prigionia, viene posta in parallelo con quella di Sade. L'anno successivo André Breton curerà la prefazione alla prima traduzione francese di *Das Liebeskonzil* (1894) stampata per J.-J. Pauvert nel 1960, il testo andrà in seguito a confluire in *Perspective cavalière*. Un altro testo dedicato a Georges Darien e intitolato *Darien le Maudit* compare per la prima volta l'11 maggio su «Arts», a ridosso della riedizione di *Le Voleur* per J.-J. Pauvert, e sarà inseguito inserito nella nuova edizione del romanzo per Julliard nel 1964, il testo è infine andato a confluire anch'esso nella raccolta *Perspective cavalière*.

dello stesso secolo. Una figura che in particolar modo favorì lo sviluppo della notorietà, comunque difficoltosa, di Swift in Francia fu certamente Voltaire che in diverse occasioni torna sulle opere dell'irlandese. Nella XXII delle *Lettres philosophiques* (1734), che porta come sottotitolo *Sur M. Pope et quelques autres poètes fameux*, leggiamo:

Ecco perché non si capiranno mai bene in Francia i libri del geniale dottor Swift, che vien chiamato il Rabelais d'Inghilterra. Egli ha l'onore di esser prete, come Rabelais, e, come lui di burlarsi di tutto; ma secondo il mio modesto avviso, gli si fa gran torto a chiamarlo con tal nome. Rabelais, nel suo libro stravagante e incomprensibile ha profuso una grande gaiezza e una ancora maggiore impertinenza; ha prodigato erudizione, oscenità e noia: un buon brano narrativo di due pagine è pagato con volumi di sciocchezze. Soltanto alcune persone di gusti bizzarri si piccano di capire e di stimare tutt'intera quell'opera; il resto della nazione si diverte alle facezie di Rabelais e disprezza il libro. Egli è considerato il primo dei buffoni; irrita il fatto che un uomo che possedeva tanto spirito ne abbia fatto un uso così miserevole; Rabelais è un filosofo ebbro, che non ha scritto se non in stato di ebbrezza.

Swift, invece, è un Rabelais dotato di buonsenso e circondato da una buona società; egli non possiede, a dire il vero, la gaiezza del primo, ma ha tutta la finezza, il raziocinio, l'acume, il buon gusto che mancano al nostro curato di Meudon. I suoi versi sono di un gusto singolare e quasi inimitabile; il motto arguto è una sua prerogativa, sia in versi che in prosa; ma per comprenderlo bene, occorre fare un viaggio nel suo paese¹⁴⁵.

Mentre più tardi (1767) nella V delle lettere indirizzate a Charles-Guillaume-Ferdinand di Brunswick-Wolfenbüttel Voltaire ritornerà sul raffronto tra Rabelais e Swift, questa volta in relazione alla loro comune appartenenza al clero e la medesima irriverenza nei confronti delle istituzioni religiose, facendo particolare riferimento nel caso di quest'ultimo a *A Tale of a Tub*. Nella nota consacrata a Jonathan Swift André Breton farà direttamente riferimento a tale giudizio di Voltaire che ritiene tuttavia errato: «Il fatto è che, nonostante il giudizio di Voltaire, egli non ha niente del “Rabelais perfezionato”. Di quest'ultimo non condivide per nulla il gusto della battuta ingenua e greve, e il costante buonumore da stomaco sazio» (OC, II, 877; 19). Attraverso questa precisa scelta il teorico del surrealismo, intento a delineare il profilo di uno *humour* moderno, opera una prima decisiva cesura con la tradizione comica francese precedente.

Come abbiamo già osservato in precedenza un primo riferimento da parte di André Breton all'opera di Jonathan Swift e nello specifico all'irriverente trattatello *Directions to servants* rimonta alla *lettere-collage* inviata nel gennaio del 1919 all'amico Jacques Vaché. André Breton ricopiava in quest'occasione un estratto – che comparirà anche all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* – in cui lo scrittore irlandese illustra i più disparati modi di

145 VOLTAIRE, *Mélanges*, préface par E. Berl, texte établi et annoté par J. Van Den Heuvel, Gallimard, Paris 1961, p. 94-95, tr. it. a cura di M. Mandalari in VOLTAIRE, *Lettere inglesi*, a cura di P. Alatri, Editori riuniti, Roma 1994, p. 137.

spegnerne una candela per concludere con quello più usuale del soffiare sulla fiamma, vanificando in questo modo tutti quelli precedenti come semplici conoscenze futili e generando così l'effetto umoristico¹⁴⁶. Nel brano in questione lo scrittore non risparmia nessuno allo scherno: dai padroni, ai domestici, dal lettore, che si ritrova a essere irrimediabilmente raggirato, allo scrittore e alla scrittura stessa.

Una possibile fonte da cui André Breton trasse l'interesse per Jonathan Swift fu probabilmente Joris-Karl Huysmans, che il poeta ebbe occasione di leggere già durante l'estate del 1913. Nel XXIV capitolo di *À rebours* (1884) infatti il personaggio di Jean Floressas Des Esseintes riflette nel riordinare la sua biblioteca sugli scrittori eccentrici che più di altri incontrano il suo favore, nel parlare di uno dei filoni puri presenti nella scrittura di Villiers de L'Isle-Adam scrive:

Ma nel temperamento di Villiers, esisteva un altro lato ben altrimenti acuto e ben altrimenti limpido, un lato di canzonatura sinistra e di beffa feroce. Non eran più, allora, le paradossali mistificazioni di Edgar Poe: era uno scherzo di una comicità lugubre come quella rabbiosa di Swift. Una serie di racconti: Le damigelle di *Bienfilâtre*, *La celeste avventura*, *La macchina della gloria*, *Il più bel pranzo del mondo* rivelavano uno spirito beffardo singolarmente mordente e ricco di inventiva. Tutta la miseria delle idee utilitarie contemporanee, tutta l'ignominia mercantile del secolo erano glorificate con una ironia pungente che entusiasmava Des Esseintes¹⁴⁷.

Nella nota consacrata a Jonathan Swift André Breton si pronuncerà impiegando termini molto simili: «Swift può a buon diritto essere considerato l'inventore della facezia feroce e funebre» (OC, II, 878; 19). La maniera impietosa con la quale Jonathan Swift esamina le questioni del proprio tempo si riflette sul genere di *humour* che si trova a essere implicato nella sua opera: lo scrittore provoca il riso ma non per questo si rende egli stesso partecipe¹⁴⁸, questo atteggiamento distaccato – Breton parlerà di «facoltà di reazione paradossale ultradisinteressata» (OC, II, 1013; 173) – fa in modo che, secondo quanto afferma Sigmund Freud, l'*humour* esteriorizzi l'elemento sublime che gli è proprio, trascendendo così le forme del comico. Non bisogna infine dimenticare che Jonathan Swift figurerà in testa nella lista degli antenati che compare nel primo *Manifeste*

146 Nella lettera a Vaché Breton omette questa frase finale. Scrive in merito Georges Sebbag: «Come indica un “etc” posto accanto al cappello di Clemenceau, Breton non trascrive integralmente il paragrafo sulle candele. Avviene questo per mancanza di spazio? Di fatto, egli preferisce rivelare la frase mancante nel suo prossimo incontro privato con Vaché» G. SEBBAG, *L'imprononçable jour de sa mort: Jacques Vaché, janvier 1919*, cit., 28.

147 J.K. HUYSMANS, *À rebours*, texte présenté établi et annoté par Marc Fumaroli, Gallimard, Paris 1977, tr. it. a cura di U. Dettore, in J.K. HUYSMANS, *A ritroso e Zaino in spalla*, Rizzoli, Milano 1953, p. 223. Sono numerosi gli altri autori a cui Huysmans fa riferimento nel suddetto capitolo che compariranno in seguito all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*: Charles Baudelaire, Tristan Corbière, Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Charles Cros di cui viene fatto preciso riferimento a *La science de l'amour* che verrà inserito nell'*Anthologie*.

148 «Si è fatto notare che Swift “provoca il riso ma senza parteciparvi”» (OC, II, 877; 19).

du surréalisme dove appunto leggiamo «Swift è surrealista nella cattiveria» (OC, I, 329; 31).

Bisogna riconoscere, come abbiamo osservato in precedenza, che fu proprio il carattere singolare delle opere di Jonathan Swift come di quelle di Henry Fielding e Laurence Sterne, a favorire l'inserimento del vocabolo “humour” all'interno della lingua francese. Se per lungo tempo il genere di comicità feroce, dove tanta parte prende anche il trattamento al quale viene sottoposto il linguaggio, che si rinviene nelle opere di tali autori non ha trovato terreno fertile nel quieto spirito francese, questo non poteva non incontrare il favore del gruppo surrealista e giustifica così la presenza dell'autore stabilmente in apertura della raccolta. Questo deve tuttavia dissuadere dal pensare a una filiazione diretta della nozione di *humour noir* dalla tradizione letteraria anglofona, come infatti abbiamo finora osservato e avremo ulteriormente modo di approfondire sono molteplici le fonti e le tradizioni alle quali si nutre la nozione di *humour noir* che impediscono di ridurla semplicemente a una versione più estrema dell'*humour anglais*.

La posizione di Gisèle Prassinòs in chiusura della prima versione dell'*Anthologie de l'humour noir* risulta essere particolarmente rilevante. La scrittrice, che sino dalla tenera giovinezza stimolerà l'interesse del gruppo surrealista – i primi poemi compaiono su «Minotaure» nel 1934 all'età di quattordici anni –, è l'unica donna della raccolta che compare quando ella aveva appena vent'anni. Nella prefazione alla prima raccolta della giovane scrittrice, *La sauterelle arthritique* (1935), Paul Eluard parla dell'autrice come *femme-enfant*, mentre nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* al lemma PRASSINOS (GISÈLE) leggiamo «“Alice II.” Poète surréaliste» (OC, II, 835) con evidente riferimento al personaggio femminile del capolavoro di Lewis Carroll. Queste considerazioni verranno riprese da André Breton nella nota dedicata alla scrittrice all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* facendo riferimento in un primo momento all'opera di Salvador Dalí *Monument impérial à la femme-enfant, Gala – Fantaisie utopique* (1929) affermando come sull'orizzonte dello *humour noir* sia ancora da erigere tale monumento, egli fa riferimento nello stesso tempo a quella che presto sarà la concezione della *femme-enfant* che troverà la sua più limpida esplicazione in *Arcane 17*:

La donna-bambina. Il suo avvento in tutto l'impero sensibile è ciò che l'arte deve preparare in modo sistematico. A lei deve riferirsi costantemente, a lei che nel suo trionfo mette in fuga i pipistrelli dal nauseante volo sillogistico, mentre le lucciole intessono dietro suo ordine il filo misterioso che solo può condurre al cuore del labirinto. Questa creatura esiste; benché non pienamente cosciente del suo potere, è pur sempre lei che vediamo di tanto in tanto apparire al posto di manovra e governare per breve tempo gli ingranaggi delicati del sistema nervoso. [...] La figura della donna-bambina dissolve intono a sé i

sistemi più elaborati perché nulla è mai valso ad assoggettarla o ad integrarla ad essi. La sua costituzione disarmava qualsiasi rigore, a cominciare – non mi stancherò mai di ripeterlo e a lei per prima – dal rigore degli anni. (OC, III, 67-68)

La *femme-enfant* risiede, ancora secondo le parole di André Breton, «allo stato di trasparenza assoluta» (OC, III, 68; 51), obbedendo a leggi diverse da quelle imposte dal dispotismo maschile. Gisèle Prassinos verrà inoltre raffrontata alla scolara ambigua che, sotto la dicitura «L'Écriture automatique» si trova sulla copertina del numero di «La Révolution surréaliste» dell'ottobre 1927 e ancora alla *Jeune chimère* (1921) di Max Ernst. L'emergere della giovane scrittrice il cui talento appare agli occhi di André Breton unico nel suo genere, richiama infine al termine della nota introduttiva a lei consacrata le radici stesse della tradizione dello *humour* mostrando come il surrealismo accolga l'eredità del passato e come si abbia con esso la piena emergenza della categoria dello *humour noir*¹⁴⁹. Leggiamo infatti in chiusura della nota introduttiva a Gisèle Prassinos: «la voce di Gisèle Prassinos è unica: tutti i poeti ne sono gelosi. Swift abbassa gli occhi, Sade richiude la sua bomboniera» (OC, II, 1168; 354).

Nell'edizione del 1950 interverranno alcune sostanziali modifiche: due testi di Gisèle Prassinos, *Souillure sarcastique* e *Réclame*, verranno eliminati, mantenendo solamente *Une conversation* e *Suite de membres*, all'unica presenza femminile di quest'ultima si aggiungerà quella di Leonora Carrington – che era divenuta parte attiva nel gruppo surrealista nel 1938 –, e la raccolta si chiuderà infine con due scene tratte da *La Forêt sacrilège* (1964) Jean-Pierre Duprey, la cui opera al momento risultava ancora in gran parte inedita. In una lettera indirizzata a Jean-Pierre Duprey nel gennaio del 1949 – che figurerà come prefazione a *Derrière son double* (1950) – André Breton pronuncerà parole entusiaste sull'opera del giovane: «Siete certamente un grande poeta e in più anche qualcos'altro

149 Dal canto suo Gisèle Prassinos esprimerà delle notevoli riserve riguardo la sua reale appartenenza al gruppo surrealista: «In effetti, non posso dire di essere stata membro del gruppo: non ho mai aderito alle loro tesi, non le conoscevo nemmeno» e ancora «In fondo, sapete, non sono veramente fiera di essere stata surrealista. Tutti o quasi si interessano a me a causa di quel periodo della mia vita, ma avrei voglia di dire loro: “m'infastidite con il surrealismo!”». Tali riserve riguardano anche la natura dello *humour*, che comunque non manca nella sua opera: «Rendo ridicoli i miei personaggi, ma nello stesso tempo provo una grande tenerezza per loro. Non si tratta di uno humour crudele come talvolta è stato detto. Per esempio, quando ho scritto una storia di un ragazzino senza una gamba che leggeva sistematosi in una cantina, cosa che gli permetteva di non vedere altro per tutta la giornata che le gambe e i piedi delle persone, si è voluta vedere della crudeltà nella mia scrittura. Ho amato questo bambino, con la sua sofferenza e il suo desiderio: è piuttosto ingenuo». H. BÉHAR (dir.) *Dictionnaire André Breton*, Classiques Garnier, Paris 2012, p. 823-824. Nel suo testo *L'humour noir selon André Breton* Mireille Rosello ha rilevato un'alterità delle figure di Gisèle Prassinos e quella di Leonora Carrington rispetto ai restanti autori: per quanto le due scrittrici partecipino al «torneo dell'humour noir», sarebbero presentate da André Breton più come archetipi femminili, la *femme-sorcière* e la *femme-enfant*, piuttosto che come produttrici di *humour noir*. Cfr. M. ROSELLO, *L'Humour noir selon André Breton*, cit., p. 112. Relativamente alla possibilità di uno *humour noir* femminile si veda anche: S.R. SULEIMAN, *Surrealist Black Humour: Masculine/Feminine*, in «Papers of Surrealism», Issue 1, winter 2003.

che mi intriga. Il vostro punto di vista è straordinario» (OC, III, 1005), non mancando di rilevare le corrispondenze tra l'opera del giovane poeta e alcune opere di Alfred Jarry, ponendo da principio il giovane scrittore sul solco di un *humoriste* che occupa una posizione di primo piano in relazione all'elaborazione della nozione di *humour noir*, senza nondimeno rilevarne la novità del lavoro. È proprio con un riferimento tratto da *L'amour absolu* (1899) di Alfred Jarry che si aprirà la nota consacrata a Jean-Pierre Duprey nell'*Anthologie de l'humour noir* rimarcando come il nucleo dell'opera del giovane scrittore si concentri attorno alla notte. Le ragioni dell'inserimento di Duprey in coda alla raccolta trovano una ragione prevalentemente storica: gli anni che separano la prima e la seconda edizione dell'*Anthologie de l'humour noir*, caratterizzati da un certo ristagno storico, avrebbero prodotto un'idea aleatoria dell'avvenire. Si tratta, afferma Breton, di chiedersi cosa sarà di tale avvenire e non c'è modo migliore di saperlo che addentrarsi nella selva dell'opera di Duprey, opera tra le più insidiose, capace tuttavia di rischiarare la complessità della situazione storica dell'immediato dopoguerra quando le ombre del conflitto non erano ancora state del tutto fuggite. «Non dipende né da lui né da me se oggi, rispetto a dieci anni fa, nella miscela di humour nero occorre rinforzare la dose del nero puro» (OC, II, 1172; 361), e di tale nero Jean-Pierre Duprey è in grado di offrire uno spettro non meno ricco di quello solare. Alla luce delle ragioni storiche addotte da André Breton si comprende il riferimento alla macchina dialettica hegeliana e alle nuove prospettive aperte all'epoca da parte di Stéphane Lupasco: l'obiezione che Lupasco muove alla dialettica hegeliana viene riportata dal teorico del surrealismo «Una dialettica esattamente contraria alla sua... è possibile ed effettiva, una dialettica cioè in cui spetta al valore di negazione e diversificazione, a ciò che egli chiama l'antitesi, virtualizzare, attualizzandosi, il valore contraddittorio di affermazione e di identità che costituisce la tesi; e inoltre anche una terza dialettica, in cui né l'uno né l'altro valore possono rispettivamente prevalere, e che scava quindi una progressiva contraddizione relativa» (OC, II, 1172; 360). Jean-Pierre Duprey rappresenterebbe precisamente uno degli archi, quello dell'intuizione pura, che sostengono tale prospettiva. Risultato di una necessità storica, la particolare posizione che viene attribuita a Jean-Pierre Duprey all'interno dell'*Anthologie* ribadisce come l'*humour noir* lungi dal rappresentare una prospettiva di assoluta negazione, costituisca al contrario una risorsa e delle più efficaci, dall'altra come sebbene si caratterizzi, come presto vedremo, come radicale allontanamento dalla realtà trovi innumerevoli punti di tangenza con il progresso storico e le sempre pressanti necessità sociali.

5.3. *L'Anthologie de l'humour noir come luogo di incontro delle ricerche surrealiste*

La nozione di *humour noir* si radica solidamente all'interno della raccolta di André Breton sull'insieme di preoccupazioni che animarono per l'arco di alcuni decenni l'attività di quest'ultimo e del gruppo surrealista. Emergono in questo modo una serie di relazioni che consentono di inquadrare con una certa precisione il fenomeno: 1) l'*humour* si caratterizza in primo luogo come una pratica inerente all'arte moderna [§ 5.3.1], che per alcune precise ragioni si è manifestata prima come pratica testuale, passando in seguito per la pittura e le arti plastiche, fino a giungere in tempi più recenti al cinema; 2) oltre, o meglio insieme, alla connotazione di pratica artistica l'*humour noir* si presenta come pratica di esistenza [§ 5.3.2], sulla scorta del tentativo proprio del surrealismo di neutralizzare la contrapposizione di arte e vita e della possibilità della prima di modificare attivamente la seconda; 3) lo strumento dello *humour noir* intreccia infine tutta una serie di relazioni intime con alcuni campi di esplorazione propri del surrealismo: dall'indagine compiuta intorno agli anni Trenta sull'oggetto e segnatamente con riferimento a quel particolare tipo di manufatto che è l'*objet-surréaliste* [§ 5.3.3], all'impegno di liberazione del linguaggio dove l'*écriture automatique* gioca un ruolo di prim'ordine [§ 5.3.4], all'*hasard objectif* che costituirà il polo dialettico contrapposto all'*humour noir* [§ 5.3.5], all'interesse per la questione morale [§ 5.3.6], che chiama a sua volta in causa, nel particolare significato che a esse viene attribuito, alcune idee chiave del surrealismo come quella di libertà, quella di rivolta e quella di anarchismo. Ci impegneremo qui a seguito ad affrontare singolarmente questi punti.

5.3.1. *L'humour come esigenza della sensibilità moderna*

André Breton aveva già manifestato la necessità sempre più urgente di delineare le caratteristiche di uno *humour moderne* nel corso di una conferenza dal significativo titolo di *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe* tenuta presso l'Ateneo di Barcellona il 17 novembre 1922, il cui testo andrà in seguito a confluire nella raccolta *Les Pas perdus*. In questa occasione viene fatto riferimento in un primo momento alla provocatoria conferenza avente come argomento l'*humour* che Arthur Cravan tenne nel 1917 al Grand Central Palace di New York per la prima esposizione della Society of Independent Artists, che troverà un'ulteriore menzione nella nota a egli dedicata nell'*Anthologie de l'humour noir*; a questo riferimento ne fa seguito un secondo all'opera di

Max Ernst che «si ingegna oggi a conciliare queste due tendenze probabilmente inconciliabili, su ciascuna delle quali l'*humour moderne* tiene un piede» (OC, I, 299), dove le due tendenze sono riferibili da una parte alla rottura con la concezione rappresentativa inaugurata da Picasso mentre dall'altra alle rivelazioni che il pittore ebbe dal periodo metafisico di Giorgio de Chirico; infine un ultimo immancabile riferimento viene fatto a Isidore Ducasse la cui produzione, in apparenza contraddittoria, può essere spiegata solamente per mezzo dello *humour*. Nell'*Anthologie dell'humour noir* André Breton sarà ancora più esplicito nell'affermare come l'*humour* costituisca un'esigenza propria della sensibilità moderna: «La concezione poetica e artistica dei nostri giorni, nella misura in cui le esigenze di un'epoca possono determinarla ed esserne *superdeterminate*, concede all'*humour* un'importanza che finora gli era stata negata» (OC, II, 1013; 173).

Secondo quanto scrive Hegel nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*, la poesia sarebbe la forma d'arte arte universale in grado di prevalere sull'insieme delle altre arti in quanto essa rappresenta le situazioni successive della vita:

Ora, la poesia, l'arte della parola, costituisce il terzo termine, la totalità che riunisce in sé ad un gradino più alto, nell'ambito dell'interiorità spirituale stessa, i due estremi delle arti figurative e della musica. Ed infatti da un lato la poesia possiede, come la musica, il principio del percepirsi dell'interno come interno, che manca all'architettura, alla scultura e alla pittura; e d'altra parte essa nel campo stesso del rappresentare, intuire e sentire interni si dispiega ad un mondo obiettivo che non perde internamente la determinatezza della scultura e della pittura ed è in grado, in modo più completo che qualsiasi altra arte, di svolgere la totalità di un avvenimento, una successione, un alternarsi di moti dell'animo, di passioni, di rappresentazioni ed il corso concluso di una azione¹⁵⁰.

Per queste ragioni André Breton non trova difficoltà a riconoscere una precoce comparsa dello *humour* in poesia rispetto alle altre arti. Si deve ricordare che seguendo la riflessione hegeliana già in *Misère de la poésie* André Breton aveva collocato in un preciso orizzonte storico il momento di convergenza dei due poli dell'imitazione della natura e dello *humour* inteso come «esigenza della personalità di raggiungere il suo più alto grado di indipendenza» (OC, II, 18): in una breve nota dove l'autore si rammarica di non poter approfondire ulteriormente la questione egli riporta da una parte come l'imitazione dell'aspetto esteriore nella natura avviato con il *naturalisme* passi attraverso quello degli aspetti fuggevoli della natura attraverso l'impressionismo, per l'oggetto considerato come volume e materia con il cubismo e di quello in movimento con il futurismo; mentre dall'altra come l'*humour*, particolarmente presente nelle epoche

150 G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau, Berlin 1955, tr. it. a cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, G.W.F. HEGEL, cit., p. 1269.

difficoltose e testimonianza del bisogno dell'artista di dominare l'accidentale laddove questo tende a imporsi oggettivamente, trovi principalmente espressione in letteratura in figure come Lautréamont, Rimbaud, che corrispondono alla guerra del 1870, e Roussel, Duchamp, Cravan, Vaché e Tzara che corrispondono a quella del 1914. L'emergenza necessaria dello *humour* in poesia, che costituisce il carattere distintivo della modernità di quest'ultima, viene ancora ribadita nei modi in cui abbiamo osservato in *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* per giungere infine nelle pagine della prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir* dove viene ad acquistare un ancora più ampio valore: «Diventa sempre più lecito pensare, viste le esigenze specifiche della sensibilità moderna, che le opere poetiche, artistiche e scientifiche, i sistemi filosofici e sociali privi di *questa specie* di humour, lascino molto a desiderare e che siano condannati a perire più o meno rapidamente» (OC, II, 868; 10).

L'alleanza tra poesia e *humour* viene affrontata intorno a questi anni anche da Marko Ristić nell'articolo *Humor i poezija [Humour et poésie]*, comparso sul quotidiano belgradese «Politika» del 6, 7, 8, 9 gennaio 1930. André Breton non avrà in realtà occasione di leggere l'articolo in questione in quanto per lungo tempo questo non troverà una traduzione in lingua francese¹⁵¹, tuttavia la convergenza delle tesi dei due intellettuali in materia viene testimoniata dal ricorrere dei medesimi passaggi di Hegel e di Freud che più tardi figureranno nella prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir*. Dopo avere affermato come, sebbene sia possibile rinvenirne le tracce nei più remoti recessi della creazione umana, l'«l'humour è un concetto assolutamente moderno»¹⁵², Marko Ristić si impegna ad approfondire la relazione che coinvolge *humour* e poesia. Come afferma Louis Aragon nel *Traité du Style* l'*humour* è in primo luogo una *condizione negativa della poesia* in quanto in grado di liberare da tutto ciò che, come il sentimentalismo, l'abitudine, l'uso, intralcia la creazione poetica. Il poeta che possiede *sens de l'humour* sarà ostacolato da tale sentimento dall'intralcio la propria arte poetica, si può parlare dunque in questo caso dello *humour* come una forma di *autocritica* («autocritique»). In quanto però certi elementi laddove vengono posti sotto la luce dello *humour* acquistano all'improvviso la tonalità della poesia, a questo primo aspetto negativo se ne aggiunge un secondo che fa sì che l'*humour* costituisca anche una *condizione positiva della poesia*; questo doppio funzionamento dello *humour* risulta essere di fatto indivisibile. «L'humour – scrive Ristić – è una critica istintiva e autentica del convenzionale ordine mentale ed emotivo. [...]»

151 La prima traduzione in lingua francese si deve a Nikola Bjelić ed è comparsa sul XXX numero di «Mélusine» interamente dedicato al gruppo surrealista serbo alle pagine 153-159.

152 «Mélusine», No. XXX, *Surréalistes serbes*, cit., p.156.

Senza accettare un ordine irrigidito della logica e delle emozioni, l'*humour* illumina bruscamente la realtà di una luce così inattesa, così sorprendente, così portata alla metamorfosi, che la sua apparenza quotidiana viene radicalmente cambiata e i suoi componenti sono indotti a intrecciare delle nuove relazioni, inattese, surreali»¹⁵³. Colti nel novero di queste nuove relazioni, alcuni dati della realtà si mostreranno indiscutibilmente grotteschi, ma tale aspetto, rimasto fino a quel momento celato, comporterà l'inevitabile costituirsi di una nuova significazione, producendo così un'inattesa espressione poetica. Qualunque manifestazione dello *humour* è dunque di fatto una *metafora*, in quanto accostamento di termini tra loro distanti che genera una nuova realtà, e se si considera la metafora non come un procedimento letterario meramente accessorio, bensì come una maniera concreta di esprimersi – in letteratura e non – e dunque un procedimento inseparabile dalla creazione poetica, l'*humour* sarà «il fattore capitale e la condizione della poesia»¹⁵⁴.

Appare evidente da quanto detto come la questione dello *humour* trovi una corrispondenza con la questione dell'*analogia*, procedimento anche in questo caso non solamente letterario, che si trova al cuore dell'estetica bretoniana e che presiede alla produzione dell'immagine surrealista. Sempre nel 1930 Jean Frois-Wittman aveva avanzato in termini psicologici un legame tra motto di spirito e immagine, nell'articolo *Les mots d'esprit et l'inconscient* leggiamo infatti:

I rapporti tra il motto di spirito e l'*immagine*, senza dubbio familiari ai lettori di questa rivista, consentono di pensare che il piacere procurato dall'uno e dall'altra sia di natura simile. L'immagine è come il motto di spirito, un'unificazione, uno scontro di elementi, lo stabilirsi di un rapporto inatteso. L'economia psichica entra dunque qui in gioco.

A questo piacere di risparmio può unirsi in entrambi i casi un piacere di onnipotenza e di negazione di una tensione trovata in un rifiuto ludico del gogo della realtà, di onnipotenza ancora nella scoperta di un'identità. L'immagine deve inoltre al suo contesto *poetico* una curiosa ambivalenza (probabilmente presente senza grandi cambiamenti nel contesto scientifico): la scoperta di un'identità può significare nello stesso tempo un rifiuto del campo dell'ignoto, e il rifiuto contrario di ciò che è ragionevolmente noto scosso nelle sue fondamenta; questa può dunque produrre non soltanto un sentimento di potere sugli elementi della realtà, ma anche un senso dell'infinito a cui si accompagnano sentimenti di unione e di estasi, o di angoscia davanti all'inaccessibile, tutti ugualmente soddisfacenti per l'inconscio, in quanto sono tutti legati a dei fantasmi infantili del possesso della

153 Ivi, p. 157. Tali affermazioni verranno riprese in termini analoghi nella risposta data da Marko Ristić all'inchiesta *L'humour est-il une attitude morale ?*. Cfr. «Mélusine», No. X, cit., pp. 187-188.

154 «Mélusine», No. XXX, cit., p. 157. Questa concezione dell'*humour* viene applicata nella rubrica «BUDILNIK» – ovvero, con riferimento a Jacques Vaché, «Le Réveil-matin» – all'interno dell'almanacco poetico-filosofico bilingue «Nemoguće – L'Impossible». La rubrica, che riporta in apertura e in chiusura delle citazioni tratte dalle *Lettres de guerre* di Jacques Vaché, raccoglie un poema di Dušan Matić e Aleksandar Vučo, un racconto in lingua francese di Benjamin Péret, ancora un poema di Aleksandar Vučo, di Oskar Davičo e infine di Marko Ristić. Cfr. «Nemoguće – L'Impossible», 1930, pp. 75-78.

madre¹⁵⁵.

Com'è noto, il procedimento dell'analogia come inteso dal teorico del surrealismo consiste in una radicalizzazione della definizione data nel 1918 da Pierre Reverdy sulla rivista «Nord-Sud», nel *Manifeste du surréalisme* al fine di illustrare la prima teoria surrealista dell'immagine come accostamento fortuito di due termini che risulta essere tanto migliore quanto questi sono distanti tra di loro. André Breton si avvale di una terminologia ispirata ai fenomeni elettrici: «Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori» (OC, II, 337-338; 40). L'immagine più forte, prosegue Breton, risulta essere quella che presenta il grado più elevato di arbitrio, che richiede più tempo per essere tradotta in linguaggio pratico: «sia che racchiuda una dose enorme di contraddizione apparente, sia che uno dei termini sia stato curiosamente sottratto, sia che annunciandosi sensazionale, abbia l'aria di concludersi fiaccamente (richiudendo in modo brusco l'angolo del compasso), sia che trovi in se stessa una giustificazione formale irrisoria, sia che risulti d'ordine allucinatorio, sia che presti con la più grande naturalezza all'astratto la maschera del concreto, o viceversa, sia che implichi la negazione di qualche proprietà fisica elementare, sia che scateni il riso» (OC, I, 338-339; 41). Lo scontro violento di rappresentazioni, di stati emotivi, di disposizioni di spirito, come presto vedremo, troverà all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* una corrispondenza linguistica di questo genere, dove valore paradigmatico verrà attribuito ai fenomeni elettrici sia in termini di cariche e scariche energetiche, che di intensità di luce e di calore.

Questa poetica fondata sullo *choc* che si produce dall'incontro di elementi eterogenei risulta essere in alcuni casi veicolo dello *humour*. La pratica del *collage* da parte di Max Ernst riveste in merito una posizione rilevante, nel quinto degli *Entretiens* André Breton affermerà: «Non è esagerato dire che i primi *collages* di Max Ernst, di una straordinaria potenza di suggestione, sono stati accolti da noi come una rivelazione» (OC, III, 470). Nella prefazione al catalogo della prima esposizione parigina dell'artista renano, tenutasi alla libreria Au Sans Pareil dal 3 maggio al 3 giugno 1921, André Breton elabora una versione della teoria dell'immagine molto vicina a quella che alcuni anni dopo esporrà nel *Manifeste du surréalisme*: «La facoltà meravigliosa, senza uscire dal campo della nostra esperienza, di raggiungere due realtà distanti e, dal loro avvicinamento, trarre una scintilla; di mettere alla portata dei nostri sensi figure astratte chiamate alla stessa

155 «Le Surréalisme au service de la révolution», No. 2, 1930, p. 32.

intensità, allo stesso rilievo delle altre; e, privandoci di sistemi di riferimento, di spaesarci nel nostro proprio ricordo» (OC, I, 245-246). Lo stesso André Breton fabbricherà a più riprese dei *collages*, e se *l'humour* non è del tutto estraneo nell'atto di sfida che i *collages poétiques* lanciano alla letteratura, si pensi a *Pour Lafcadio* e soprattutto *Le Corset Mystère*, questo si fa esplicito mezzo di comunicazione in alcuni *collages picturaux*, come il dissacratore *L'Œuf de l'église (le serpent)* (1932) e *Ecriture automatique* (1938)¹⁵⁶. Ancora, come hanno notato Marguerite Bonnet e Étienne-Alain Hubert, in una raccolta poetica collettiva come *Ralentir travaux* il contributo di André Breton, che per la maggior parte delle volte trova espressione nei versi centrali del poema, non di rado è espressione di uno *humour* crudele e distruttore che spesso infrange l'incantamento lirico e la linearità che minacciano il poema. I critici portano due esempi particolarmente significativi: *Décors*, dove il tema del giardino introdotto nei versi di Éluard riceve da parte di Breton «una dimensione al tempo stesso crudelmente e umoristicamente cosmica»¹⁵⁷ e *En retour* dove al verso ancora di Éluard «Il giorno delle lacrime d'indifferenza ne combina una delle sue» (OC, I, 762) segue quello di Breton «È uno dei tre giorni non specificati della settimana di quattro giovedì» (Ib.).

Per quanto riguarda la forma artistica della pittura, André Breton afferma in sede di prefazione all'*Anthologie de l'humour noir* come l'intento satirico e moralistico a cui erano sottoposte le opere pittoriche del passato che avrebbero potuto richiamarsi tale genere di *humour* esercitò su di esse un'influenza degradante, esponendole in questo modo al rischio della caricatura. Facendo probabilmente riferimento indiretto allo scritto di Charles Baudelaire *Quelques Caricaturistes étrangers*, raccolto nelle *Curiosités Esthétiques* a cui *De l'essence du rire* fa da introduzione, il teorico del surrealismo fa un'eccezione per una parte delle opere di William Hogarth e di Francisco Goya¹⁵⁸. Secondo quanto scrive Baudelaire, entrambi gli artisti sarebbero accomunati da una particolare tinta funerea che si aggiunge al senso del comico rendendo questo più vicino alle necessità della sensibilità moderna, di cui Baudelaire per molti versi fu un precorritore: così se Hogarth veniva popolarmente detto fosse «la tomba del comico»¹⁵⁹, Baudelaire, facendo in particolar modo riferimento alla stampa *The reward of cruelty* della serie *The Four Stages of*

156 Riguardo quest'ultimo *collage* si veda «Mélusine», No. X, cit., p. 32.

157 OC, I, 1573.

158 I curatori dell'edizione delle opere complete di André Breton per La Bibliothèque de la Pléiade riportano l'attenzione dell'autore su Hogarth alle ricerche su Lichtenberg che pubblicò uno studio sul pittore, mentre nel caso di Goya all'esposizione di parte dell'opera dello spagnolo nel 1935 alla Bibliothèque nationale. Cfr. OC, II, 1773-1774.

159 C. BAUDELAIRE, op. cit., p. 1017, tr. it., p. 175.

Cruelty (1751) che rappresenta un uomo steso su un tavolo da dissezione che viene analizzato da un gruppo di medici mentre al centro in primo piano un cane divora alcune delle interiora cadute a terra, riconosce al contrario che l'opera del pittore inglese sia «il comico nella tomba»¹⁶⁰; Francisco Goya avrebbe invece aperto nuovi orizzonti del comico, scrive Baudelaire: «Goya è sempre un artista grande e spesso spaventoso. All'allegria, alla giovialità, alla satira spagnola degli anni di Cervantes, egli unisce uno spirito assai più moderno, o se non altro molto più perseguito nei tempi moderni, l'amore dell'inafferrabile, il sentimento dei contrasti violenti, dei terrori della natura e delle fisionomie umane stranamente deviate dalle circostanze a uno stato di animalità»¹⁶¹. A tali eccezioni si aggiunge la figura di Georges Seurat, per cui André Breton nutrirà grande ammirazione a partire dagli anni Venti, in cui tuttavia secondo l'autore dell'*Anthologie l'humour* si lascia solamente intravedere.

Il trionfo dell'*humour noir* «allo stato puro» (OC, II, 871; 13) sul piano delle arti plastiche trova secondo il teorico del surrealismo un suo primo artefice molto più vicino all'epoca moderna nell'incisore messicano José Guadalupe Posada (1851-1913). Il riferimento all'arte di Posada veniva fatto da André Breton già nel 1937 all'interno decimo numero di «Minotaure» dove compare per la prima volta, con delle irrilevanti variazioni e accompagnato da alcune riproduzioni di opere dell'artista, il testo che poi risulterà nella prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*¹⁶². Nello stesso brano André Breton afferma come tutto lasci intendere come il Messico costituisca la «terra di elezione dell'humour nero» (OC, II, 871; 14), in tale regione avviene difatti la compenetrazione tra gli assoluti contrari della vita e della morte, la loro celebrazione nella festività della Día de los Muertos e la loro espressione plastica nella produzione di manufatti come i giocattoli funebri. Sebbene André Breton avrà occasione in realtà di visitare il Messico solamente tra l'aprile e l'agosto del 1938, già intorno alla seconda metà del decennio precedente il gruppo surrealista aveva dimostrato la sua attenzione per una terra che apre a uno spazio di natura immaginaria e nello stesso tempo reale, forgiato dalle letture giovanili, dalle immagini del cinema, dalla pittura di Henri Rousseau, un paese le cui architetture monumentali si fanno ornamento di un paesaggio mentale: «Una parte del mio paesaggio mentale – e per estensione, penso, del paesaggio mentale del surrealismo – è manifestamente delimitata dal Messico» (OC, III, 952). La terra messicana, «Terra rossa, terra vergine tutta impregnata dal più generoso sangue [...] Per lo meno rimane

160 Ib.

161 Ivi, p. 1018, tr. it., p. 177-178.

162 Il testo comparso su «Minotaure» è stato in seguito riportato in OC, II, 1207.

un paese dove il vento della liberazione non è cessato» (OC, III, 677), vanta inoltre un glorioso passato che non poteva passare inosservato al gruppo surrealista, quello delle rivoluzioni del XIX e del XX secolo. Dopo l'avvio dato da parte di Posada, l'*humour noir* si è comportato in pittura come in un paese conquistato, «La sua erba nera – scrive André Breton – non ha smesso di crepitare dovunque è passato il cavallo di Max Ernst» (OC, II, 871; 14), ne sono dimostrazione esemplare, come si poteva immaginare da quanto detto sopra, i tre *romans-collages* *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), *Une semaine de bonté ou les Sept Éléments capitaux* (1934).

Infine, sempre in sede di prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*, André Breton dedica una breve sezione al cinema, forma d'arte che non solamente rende conto delle situazioni successive della vita come avveniva nella poesia, ma anche del loro concatenamento, e che nella ricerca di suscitare nel pubblico emozioni estreme, doveva presto incontrare lo *humour*. I riferimenti sono in questo caso alle prime commedie di Mack Sennet, a film di Charlie Chaplin come *The Adventurer* (1917) e *The Pilgrim* (1923), agli attori Roscoe Arbuckle (1881-1933), meglio noto come Fatty, e al nipote Al Saint John (1893-1963), meglio noto in Francia come Picratt, ai film *One Million Dollar Legs* (1932) di Edward Cline e *Animal Crackers* (1930) interpretato dai fratelli Marx. Infine non mancano dei riferimenti a *Entr'acte* (1924) di René Clair secondo una soggetto di Francis Picabia e a quelle «escursioni in piena grotta mentale» (OC, II, 871; 14) che sono *Un chien andalou* (1929) e *L'Âge d'or* (1930) di Luis Buñuel in collaborazione con Salvador Dalí che portano l'*humour* alla sua maggiore intensità.

Sebbene il cinema si affermi in quanto mezzo espressivo nell'epoca in cui il gruppo surrealista si trovava in una fase di intensa attività e nonostante André Breton non negò mai di averne subito sin da giovane il fascino, non sono di gran numero le occasioni in cui il teorico del surrealismo si sia occupato di tale forma d'arte¹⁶³. La fascinazione di

163 I contributi interamente consacrati al cinema da parte di André Breton sono essenzialmente due: *L'instinct sexuel et l'instinct de mort* (1930) dedicato a *L'Âge d'or* (OC, I, 1025-1027) e *Comme dans un bois* comparso nel numero di agosto-novembre del 1952 della rivista «L'Âge du cinéma» e andato in seguito a confluire in *La Clé des champs*. A questi si aggiungono due manoscritti preparatori alla serie di conferenze che il teorico del surrealismo avrebbe dovuto tenere in Messico durante il soggiorno tra l'aprile e l'agosto del 1938, ritrovati negli archivi dello scrittore, che sono riportati tra gli inediti all'interno del secondo volume delle opere complete (OC, II, 1262-1267) e una serie di brevi riferimenti sparsi tra i quali uno alle commedie di Mack Sennet nel corso della già citata conferenza *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe* in relazione ai poemi di Benjamin Péret dove viene rivelato «il burlesco della vita moderna, con uno spirito privo di amarezza come quello delle Mack Sennet Comedies» (OC, I, 307) e alla comicità di Chaplin in un 'articolo dedicato agli *Chants de Maldoror* (OC, I, 233-235). Bisogna infine fare una menzione particolare alla prima comparsa della sezione relativa al cinema che troverà posto nella prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir* sul decimo numero di «Minotaure» nell'inverno del 1937. Qui il testo riporta un riferimento, che verrà eliminato nel testo predisposto per l'*Anthologie*, al film animato *It's a bird* (1930) diretto da Harold L. Muller: «Ma è a *It's a bird*, nel 1937, che dobbiamo l'essere proiettati per la prima

André Breton per il cinema risale al periodo in cui insieme al giovane Jacques Vaché frequentavano le sale da proiezione di Nantes rendendole luogo di una singolare esperienza: i giovani entravano in una sala a caso, senza preoccuparsi di conoscere il titolo della proiezione, e, alla prima avvisaglia di noia o sazietà, sempre a caso lasciavano la sala per un'altra facendo in questo modo un personale montaggio mentale delle immagini dei diversi spettacoli a cui avevano assistito. Ricordando in seguito tale esperienza André Breton scriverà: «Non ho mai conosciuto niente di più magnetizzante [...] Qualche ora alla domenica era sufficiente a esaurire tutto quello che si offriva a Nantes: l'importante è che uscivamo da lì “carichi” per qualche giorno; senza che tra di noi ci fosse stato niente di voluto, i giudizi qualitativi erano banditi» (OC, III, 903). L'esperienza della camera oscura, che come meglio vedremo più avanti avrà un valore archetipico per estetica dell'*humour noir* come intesa dal gruppo surrealista, viene esaltata propriamente per il suo potere di far perdere i riferimenti che distinguono l'esperienza ordinaria della realtà: «All'epoca non vedevamo nel cinema, qualunque fosse, che sostanza lirica che esigeva di essere manipolata in massa e a caso. Penso che ciò che vi riponevamo di più alto, al punto da disinteressarci di tutto il resto, era il suo *potere di spaesamento*». (OC, III, 903-904). Il cinema, luogo in cui avviene la celebrazione del «solo mistero *assolutamente moderno*» (OC, III, 904), si dimostra dunque sin dalle sue origini in grado di attingere a una serie di risorse come il *burlesque*, il *merveilleux*, il terrore e la spinta rivoluzionaria, particolarmente care al sistema di pensiero surrealista¹⁶⁴. Per questa ragione, come altri intellettuali del tempo, anche André Breton esprimerà la propria preoccupazione in merito ai dannosi sviluppi dell'industria commerciale che subiscono un incremento con l'irruzione del sonoro che rischia di far perdere la specificità dei mezzi tecnici e delle risorse proprie del cinema in quanto forma d'arte. Per questa ragione in maniera compatta il gruppo surrealista profonderà in proprio impegno nel tutelare la portata innovatrice della produzione dei due film nati dalla collaborazione tra Luis Buñuel e Salvador Dalí. All'indomani della proiezione di *Un chien andalou*, Robert Desnos si preoccupa di recensire la pellicola sull'undicesimo numero della rivista «Le Merle» il 28 giugno 1929 affermando come questa trovi la sua fonte di nutrimento in una nuova forma di *humour*. Desnos userà l'attributo «morboso» («morbide») per definire il film di Buñuel, preoccupandosi però di svincolare tale parola dal significato negativo che le viene attribuito: nel momento in cui le frontiere tra malattia e sanità sono state

volta, gli occhi spalancati sulla distinzione piattamente sensoriale del reale e del favoloso, al cuore stesso di una stella nera» (OC, II, 1206).

164 Si veda a riguardo la nota sul cinema riportata in OC, II, 1262-1263.

infrante, il morboso esprime i sentimenti che si celano nel più profondo di un anima degna di essere tale. Il film di Buñuel si indirizza esattamente in questo luogo in maniera poetica: «Non conosco nessun film che agisca così direttamente sullo spettatore, che sia fatto per lui, che entra in conversazione, in rapporti intimi con lui»¹⁶⁵. Mentre l'intero gruppo surrealista si pronuncerà compatto davanti allo scandalo generato all'inizio del dicembre del 1930 dalla proiezione di *L'Âge d'or*, che valse l'interdizione della pellicola da parte delle autorità: poco prima nel novembre dello stesso anno era infatti comparsa una brochure documentaria volta a sostenere il valore del lavoro di Luis Buñuel e Salvador Dalí dove André Breton si riservò la redazione di un testo che prenderà il titolo di *L'instinct sexuel et l'instinct de mort* dove il film viene interpretato alla luce della teoria freudiana non escludendo tuttavia aperture hegeliane.

Antonin Artaud scriverà invece una nota dedicata al cinema dei fratelli Marx che verrà pubblicata nel gennaio del 1932 su la «Nouvelle Revue Française» per andare poi a confluire, con alcune varianti, in *Le Théâtre et son double* (1938). Dalla breve nota di Artaud è possibile comprendere i motivi dell'interesse che il gruppo surrealista nutriva per opere come *Animal Crackers* e *Monkey Business* (1931). Scrive Artaud: «*Animal Crackers*, mi è parso – ed è stato giudicato da tutti – una *cosa straordinaria*: la liberazione attraverso lo schermo di una particolare magia che i consueti rapporti delle parole e delle immagini di solito non rivelano; e se esiste uno stato tipico, un particolare grado poetico dello spirito che si possa chiamare *surrealismo*, *Animal Crackers* ne partecipa totalmente»¹⁶⁶. Anche Antonin Artaud preoccupato dell'irruzione con il sonoro della parola all'interno dell'arte fino a quel momento visuale del cinema, riconosce come nel caso dei fratelli Marx questi fondano il loro *humour* sul rapporto dinamico tra l'elemento acustico, la parola e l'immagine. Artaud aveva portato un esempio di tale processo nel dicembre del 1931 nel corso di una conferenza pronunciata alla Sorbonne, in seguito andato anch'esso a confluire in *Le Théâtre et son double*, facendo riferimento alla scena finale di *Monkey Business*: «un uomo, credendo di accogliere fra le braccia una donna, riceve invece una vacca, che emette un muggito. E per un concorso di circostanze, sulle quali sarebbe troppo lungo diffondersi, il muggito assurge in quel momento una dignità intellettuale paragonabile a quella di qualsiasi grido di donna»¹⁶⁷. Se la nozione di *humour* non avesse da tempo perduto il suo significato di liberazione integrale sarebbe

165 R. DESNOS, *Nouvelles Hébrides : et autres textes 1922-1930*, cit., p. 443.

166 A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, IV, cit., p. 165, tr. it. a cura di E. Capriolo, in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 205.

167 Ivi, p. 52, tr. it., p. 134.

possibile far rientrare *Animal Crackers* e la porzione finale di *Monkey Business* sotto tale definizione, per esprimerne correttamente l'originalità «bisognerebbe sommare all'umorismo la nozione di qualcosa di inquietante e di tragico, di una fatalità (non felice né infelice, ma difficile da formulare) che vi si introducesse di soppiatto, come la rivelazione di una malattia atroce in un profilo di assoluta bellezza»¹⁶⁸. L'*humour* dei fratelli Marx, che ci si deve dunque ben guardare da far ricadere entro i semplici margini del comico, risulta essere espressione «di una sorta di libertà intellettuale dove l'inconscio di ogni personaggio, represso dalle convenzioni e dalle abitudini, si vendica vendicando nello stesso tempo anche il nostro»¹⁶⁹, in termini analoghi a quelli con cui presto André Breton affronterà la questione nell'*Anthologie de l'humour noir* questo costituisce «un inno all'anarchia e alla rivolta integrale»¹⁷⁰, che, in comunione con la poesia, esercita la sua influenza di disintegrazione del reale.

Sebbene la sezione della prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir* relativa alla forma d'arte del cinema e al suo rapporto con l'*humour* possa apparire per la sua brevità, dovuta probabilmente anche a ragioni editoriali, meramente documentaria, questa trova dunque la sua ragione in una serie di motivi che si radicano profondamente nelle attività surrealiste.

5.3.2. *L'humour noir come pratica di esistenza*

Alla nozione di *humour noir* in quanto forma intimamente connessa alla produzione artistica moderna si aggiunge una particolare accezione in quanto pratica di vita e di condotta. Funzionale a fare emergere tale aspetto risulta essere l'analisi psicologica delle singole personalità degli autori antologizzati che trova posto nelle note introduttive dell'*Anthologie de l'humour noir*; in alcuni casi a tale analisi viene accostato un supporto visivo in virtù della galleria di ritratti annessa al testo.

Le annotazioni biografiche agli autori raccolte all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* tracciano con sufficiente nitidezza la *silhouette* della figura sfuggente dell'*humoriste*: risulta possibile rinvenire un denominatore comune nell'insieme di miseria, di eccesso, di stravaganza, di contraddizione, di inesausta volontà di sfida e di scandalo che ne distinguono la vita. Così se la vita di Jonathan Swift si troverà a essere costantemente in equilibrio instabile tra un'estrema lucidità e le tenebre della follia che si addenseranno

168 Ivi, p. 166, tr. it., p. 205.

169 Ivi, p. 167, tr. it., p. 206.

170 Ib., tr. it., p. 206.

negli ultimi anni della sua vita, la condotta scellerata di Sade e l'impetuosità delle sue idee lo condurranno a essere imprigionato innumerevoli volte, la vita di Lichtenberg, ancora alla luce di un elevato spirito razionale, non incontrerà meno contraddizioni di quella di Swift, riguardo Thomas De Quincey André Breton scriverà «Poche esistenze furono così patetiche come la sua, poche vicende così crudeli e meravigliose» (OC, II, 921; 68), la vita del bandito Pierre-François Lacenaire sarà segnata da plurimi crimini che lo condurranno infine al patibolo, la fama che accompagna la vita di Christian Dietrich Grabbe, cresciuto tra le più funeste influenze, è detestabile al punto da non risparmiare nemmeno la sua infanzia, la vita di Pétrus Borel è segnata da una miseria nera, quella di Poe, come ci viene narrata dalla penna di Mallarmé e di Baudelaire, segnata dalle eccezionali capacità logiche e dalle nebbie dell'ubriachezza, il comportamento di Xavier Forneret fu stravagante al punto da portare i suoi stessi concittadini a diffidare costantemente di lui, la vita di Charles Baudelaire si fa, attraverso la pratica del dandismo, sistematica ricerca dello scandalo «I suoi improvvisi interventi, le stravaganti confidenze in pubblico, nascono dalla necessità di stupire, disgustare e sbalordire» (OC, II, 957; 109), la figura di Isidore Ducasse, la cui opera sin dalla sua scoperta da parte del gruppo surrealista si presenta intimamente connessa con il mistero che ne circonda la vita, Tristan Corbière in cui «Il dandismo di Baudelaire si traspone [...] in piena solitudine morale» (OC, II, 1005; 166), la vita di Germain Nouveau all'insegna di un «assoluto non-conformismo» (OC, II, 1009) e della povertà più gravosa, la condotta irrispettosa di Alfred Jarry che provava piacere nell'importunare i buoni borghesi, la vita del pugile e millantatore Arthur Cravan nella quale «è impossibile non intravedervi i segni precursori di Dada» (OC, II, 1092; 265), il «comportamento bizzarro» (OC, II, 1109; 287) di Jacob van Hoddis, l'attitudine di Jacques Vaché che come scriverà André Breton nel secondo degli *Entretiens* «costituisce [...] la forma più evoluta del dandismo» (OC, III, 440; 32) e quella di Jacques Rigaut conclusasi con il tanto ricercato suicidio, la condotta infine irriverente di Leonora Carrington.

A confermare per via negativa la singolare attitudine, insieme raziocinante e provocatrice, che designa l'*humoriste professionnel* si danno alcuni casi in cui l'autore dell'*Anthologie* rileva una discordanza tra la produzione dello scrittore e il modo in cui questi ha condotto la propria vita. Sono questi i casi esemplari di André Gide e di Guillaume Apollinaire: come aveva fatto notare Arthur Cravan, la distanza che divide l'autore di *Les Caves du Vatican* e il personaggio splendidamente moderno del giovane

Lafcadio Wluiki da egli creato è massima, quest'ultimo in grado con la sua indolente operosità di mettere in pericolo l'intero sistema di valori che sorregge la società, mentre il primo che alla vita preferì la ricerca della gloria letteraria; sarà invece lo stesso André Breton, che ebbe occasione di frequentare assiduamente Apollinaire, a riportare quanto segue nella nota ad egli consacrata all'interno della raccolta: «Un mondo intero lo divide dai protagonisti a tutto tondo, insieme provocatori e raziocinanti, dell'humour moderno: un Lafcadio, un Jacques Vaché, o quello straordinario Gino Pieri» (OC, II, 1081; 254), nonostante la simpatia elettiva che il poeta provava per questi personaggi, egli non riuscì mai a essere ricambiato, infatti quando per causa loro rischiava di avere attriti con la società cadeva nel ridicolo facendo ridere di sé.

Non mancano all'interno del paratesto dell'*Anthologie de l'humour noir* riferimenti alla fisicità dell'*humoriste* che viene irrimediabilmente segnata dall'esistenza febbrile che questi conduce. Leggiamo nella nota consacrata a Jonathan Swift: «Pare che gli occhi di Swift fossero così cangianti da passare dal celeste al nero, dal candido al terribile» (OC, II, 878; 20), i tratti del viso dello scrittore riflettono l'atteggiamento glaciale che egli ebbe davanti allo spettacolo della vita che osserva con perenne indignazione attraverso il sentimento e non attraverso una volteriana ragione scettica. Nel caso di Pétrus Borel si produce una certa ambiguità tra la litografia a opera di Célestin Nanteuil, tratta a sua volta da un ritratto di Louis Boulanger, dove l'autore compare in compagnia del suo cane con un portamento spettrale e gli occhi grandi, tristi e brillanti di cui parla Théophile Gautier. Lo sguardo può anche essere in alcuni casi rivelatore delle ragioni per le quali solamente a difficoltà e con un andamento irregolare l'*humour* affiora nell'opera di uno scrittore, si tratta di Arthur Rimbaud che nel noto ritratto fotografico di Étienne Carjat o nelle foto dell'Etiopia possiede: «Lo sguardo filtrante del visionario, e quello quasi spento dell'avventuriero, non lasciano trasparire nulla della profonda malizia che non manca mai negli occhi degli umoristi nati» (OC, II, 1013; 173). Rilevante risulta essere inoltre la presenza di deformità fisiche: Lichtenberg era gobbo, mentre Tristan Corbière afflitto da una terribile deformazione corporea. La deformazione a cui qui si unisce il senso di debolezza fisica comporta l'assunzione della verità della contraddittorietà essenziale dell'esperienza umana.

Sebbene un'attenzione per il singolare temperamento proprio dell'*humoriste* non sia del tutto assente anche nella critica francese e straniera precedente all'analisi di André Breton, dal momento in cui questa incontra il contesto delle ricerche del gruppo surrealista viene ad assumere ulteriori particolari caratteristiche muovendo in questo

modo un ulteriore passo in avanti. Facendo infatti propria la massima esposta da Isidore Ducasse in *Poésies II* «La poesia deve avere per scopo la verità pratica»¹⁷¹, il gruppo surrealista concentrò le proprie forze in vista di neutralizzare l'opposizione di arte e vita. Come infatti scriverà Maurice Blanchot nel lungo saggio *Le Demain jouer* (1967), il surrealismo «non fu né un sistema, né una scuola, né un movimento artistico o letterario, ma una pura pratica di esistenza»¹⁷². Davanti alla drammatica situazione degli scrittori e artisti delineata nel corso della conferenza *Position politique de l'art d'aujourd'hui*: «In effetti, si trovano di fronte a un dilemma: devono rinunciare o a intraprendere e a tradurre il mondo secondo i mezzi di cui ciascuno di loro trova in sé stesso, e in sé solo il segreto – e qui è in gioco la sua stessa possibilità di durare – oppure a collaborare sul piano dell'azione pratica alla trasformazione di quel mondo» (OC, II, 418-419; 140-141), il gruppo surrealista sceglie la sintesi tra Marx e Rimbaud proclamata nel corso del discorso tenuto al Congrès international des écrivains pour la défense de la culture tenutosi nel giugno del 1935: «“Trasformare il mondo”, ha detto Marx, “cambiare la vita”, ha detto Rimbaud: per noi, queste due parole d'ordine fanno tutto» (OC, II, 459; 172). Alla poesia viene così attribuito il compito di intervenire attivamente sulla vita e sulla realtà e per converso è la vita che trasfigurata e reinventata nelle forme del *merveilleux* e dell'*hasard objectif* a penetrare all'interno della poesia. Se già nel testo di *Caractères de l'évolution moderne* André Breton aveva affermato «Alfred Jarry ha voluto a fare della sua vita un meraviglioso paraffo di inchiostro e alcool» (OC, I, 303), nell'*Anthologie de l'humour noir* verrà attribuito ad Alfred Jarry il ruolo di iniziatore: «Noi affermiamo che con Jarry, ancor più che con Wilde, viene a trovarsi contestata, e finirà poi annullata nelle sue stesse basi, la distinzione fra arte e vita che a lungo si era ritenuta necessaria» (OC, II, 1055; 223). Mentre riguardo Francis Picabia André Breton scrive: «un'opera che più di ogni altra volle essere aderente alla vita [...] La volontà di scandalo alla quale fu improntata per un lungo periodo [...] ne ha fatto il bersaglio dell'irritazione o per meglio dire del furore di tutti i difensori della norma e del buon gusto» (OC, II,

171 I. DUCASSE, op. cit., p. 302, tr. it., p. 599.

172 «Nouvelle revue française», *André Breton et le mouvement surréaliste : hommages, témoignages, l'œuvre, le mouvement surréaliste*, No. 172, avril 1967, p. 865, andato in seguito a confluire in M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, tr. it. a cura di R. Ferrara in M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento: scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977, p. 541. Scrive anche Jacqueline Chénieux-Gendron: «Nel suo progetto più generale, il surrealismo pretende di mescolare il desiderio al discorso sull'uomo, e l'eros alla sua vita – e non solamente raccontare (descrivere) il desiderio o l'eros –; pretende di abolire la nozione di sconvenienza o di oscenità, lasciar parlare il subcosciente e simulare differenti patologie del linguaggio; pretende di rovesciare la ricerca della verosimiglianza nell'arte in una incredibile scommessa sull'immaginario, presentato come il potere centrale dello spirito umano, da dove procede tutta una vita in poesia». J. CHÉNIEUX-GENDRON, *Le surréalisme*, Presses universitaires de France, Paris 1984, p. 8.

1077; 250). Si pensi ancora ad Arthur Cravan, che invitato a tenere una conferenza sull'*humour* a New York entra in scena completamente ubriaco e comincia a svestirsi attendendo che la sala si svuoti e la polizia arrivi a prelevarlo. Ancora si pensi a Jacques Vaché che seguendo il solco segnato da Alfred Jarry fa, sin da giovane, della dimensione performativa il principale suo mezzo d'espressione, «Noi eravamo questi gioiosi terroristi» (OC, I, 228), come ricorderà l'amico André Breton. Infine quando André Breton, interrogato da André Parinaud in merito al non conformismo che animava le azioni del gruppo intorno agli anni Trenta egli risponde: «Taluni dei nostri giovani amici di allora si compiacevano, se così si può dire, del non conformismo allo stato bruto, il che li incitava a una grande turbolenza. L'“humour nero” – ereditato da Swift, da Jarry, da Vaché, persino da Alphonse Allais e da Sapeck, *humour* che, bisogna pur dirlo, non sempre andava troppo per il sottile nella scelta dei suoi mezzi – faceva principalmente le spese del loro comportamento. Questo *humour* in quel periodo si permette ogni licenza» (OC, III, 532; 148).

5.3.3. *Inscrizione del soggetto e dell'oggetto nel testo dell'Anthologie de l'humour noir*

Come abbiamo osservato, già nel testo della conferenza *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* pronunciata a Praga nel marzo del 1935, dove venivano anticipati alcuni temi che ritorneranno nella prefazione all'*Anthologie de l'humour noir*, André Breton fa riferimento alla scissione propria della forma d'arte romantica rilevata da Hegel tra un interesse rivolto agli accidenti del mondo esterno, che si traduce nell'imitazione artistica della natura, da una parte e quello riposto nei capricci della personalità, che si traduce in un umorismo di tipo soggettivo, dall'altra. Si può facilmente rilevare come la relazione che intercorre tra soggetto e oggetto e le configurazioni della realtà che conseguono dal loro rapporto animino sino da lunga data la riflessione di André Breton, in un'annotazione del 1930 agli *Champs magnétiques* leggiamo: «Il passaggio dal *soggetto* all'*oggetto* si trova all'origine di tutta la preoccupazione artistica moderna»¹⁷³. In particolar modo gli anni Trenta vedono l'intensificarsi di tale riflessione che va inevitabilmente a investire la concezione dell'oggetto e di quel particolare manufatto che verrà indicato, nelle sue plurime funzioni e catalogazioni¹⁷⁴,

¹⁷³ L'annotazione, che compare sull'esemplare di *Les Champs magnétiques* annotato per il collezionista René Gaffé, è riportata in OC, I, 1129.

¹⁷⁴ Una tassonomia dell'oggetto surrealista è un compito che il gruppo surrealista ha affrontato a più riprese: André Breton compilerà due differenti liste una in *Gradiva* andato poi a confluire in *La Clé des champs* e in *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste*; mentre Salvador Dalí ne presenterà una ancora differente in «Le Surréalisme au service de la Révolution», No. 3-4, dicembre 1931, pp. 16-17. Si

come *objet surréaliste*, nella misura in cui questo risulta essere propriamente «una maniera di stabilire rapporti tra soggetto e oggetto»¹⁷⁵. Possiamo rinvenire una prima affermazione relativa alla particolare natura dell'oggetto da parte di André Breton nell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) dove leggiamo:

È così che in una di queste ultime notti, nel sonno, in un mercato all'aperto dalle parti di Saint-Malo, avevo messo le mani su di un libro piuttosto curioso. Il dorso di questo libro era costituito da uno gnomo di legno la cui barba bianca, tagliata all'assira, scendeva fino ai piedi. Lo spessore della statuetta era normale e, tuttavia, non impediva affatto di girare le pagine del libro, che erano di grossa lana nera. (OC, II, 277; 19)

Al risveglio l'autore si rammarica di non avere trovato accanto a se l'oggetto acquistato e si sbriga ad affermare: «Mi piacerebbe mettere in circolazione alcuni oggetti di questo tipo, la cui sorte mi sembra eminentemente problematica e conturbante» (OC, II, 277; 19). L'oggetto onirico («*objet onirique*»), veritabile solidificazione del desiderio, andrebbe così a produrre una flagrante interferenza laddove inserito nel contesto degli oggetti comuni. «Ci sarebbero delle macchine assai complesse da costruire che resterebbero inutilizzate; si realizzerebbero minuziosi progetti di città immense che noi, tutti quanti, ci sentiremmo per sempre incapaci di fondare, ma che almeno classificherebbero le capitali presenti e future. Degli automi assurdi e molto perfezionati, dai modi totalmente originali, sarebbero incaricati di darci una corretta idea dell'azione» (OC, II, 277; 19-20). In questo modo trova espressione da una parte lo statuto sempre enigmatico dell'oggetto, che richiede di essere sottoposto a una ininterrotta interrogazione, dall'altra tutto il potere aggressivo che questo viene ad assumere rispetto al pacifico accomodamento della realtà. Il desiderio espresso da André Breton nel testo sopra riportato si realizzerà all'inizio degli anni Trenta quando si sviluppa un proficuo periodo dove al desiderio di solidificazione dell'*objet-onirique* e all'*objet-trouvé* come viene delineato in *Nadja*, nei *Vases communicants* e più tardi in *L'Amour fou*, si aggiunge la produzione di oggetti per cui il gruppo surrealista si confronta e perverte le regole del paradigma razionale e utilitaristico dell'*homo faber*, che accompagna l'evoluzione dell'intera cultura occidentale, elaborando oggetti che vanno a porsi nella rete accanto agli altri producendo un'inevitabile perturbazione della realtà e introducendo in questo modo il sospetto. Tale fenomeno troverà una prima espressione nell'esposizione di alcuni oggetti di André Breton, Salvador Dalí, Alberto Giacometti,

veda a riguardo anche L. GABELLONE, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977, p. 86-89.

175 L. GABELLONE, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, cit., p. 79.

Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst a l'Exposition surréaliste tenutasi dal 7 al 18 giugno del 1933 alla galleria Pierre Colle e in secondo luogo a una più specifica Exposition surréaliste d'objets che si tenne dal 22 al 29 maggio 1936 alla galleria Charles Ratton. È proprio di questi anni il testo *Crise de l'objet*, la cui versione definitiva troverà posto nell'edizione Brentano di *Le surréalisme et la Peinture* (1945), dove André Breton legando lo sviluppo delle idee scientifiche a quelle poetiche e artistiche, chiarisce esplicitamente la portata attribuita a tali oggetti: «È assolutamente essenziale rafforzare i mezzi di difesa che all'invasione del mondo sensibile possono opporre le cose delle quali, più per abitudine che per necessità si servono gli uomini. Qui come altrove braccare la bestia impazzita dell'*uso*. Questi mezzi esistono: il buon senso non può impedire che il mondo degli oggetti concreti, sul quale si fonda la sua odiosa egemonia, sia mal custodito e minato da ogni parte» (OC, IV, 687; 279).

L'oggetto in tal modo qualificato attraversa senza sosta le pagine dell'*Anthologie de l'humour noir*, informando nel suo insieme il paratesto e influenzando la stessa selezione degli estratti testuali. In questo modo devono essere lette le annotazioni relative a Charles Cros, eterno inventore nel cui anelito di strappare alla natura una parte dei suoi segreti risiede l'unità della sua vocazione di poeta e scienziato, le invenzioni assolutamente gratuite frutto dell'immaginazione poetica di Alphonse Allais, o ancora le eccentriche invenzioni descritte nel *Locus solus* (1914) di Raymond Roussel, i *ready-made*, *ready-made réciproques* e *ready-made aidés* di Marcel Duchamp, nell'opera del quale «l'humour si presenta [...] come la condizione implicita» (OC, II, 1113; 291), i *mannequins* di Giorgio de Chirico, per giungere infine a quell'atto lirico che senza interruzione percorre l'opera plastica di Pablo Picasso e al ruolo decisivo svolto nella produzione degli anni Trenta da Salvador Dalí dove l'oggetto viene direttamente posto da parte di André Breton in relazione con lo *humour*.

Facendo entrare in risonanza l'affermazione di Jacques Vaché secondo la quale l'*humour* sarebbe una sensazione e l'opera plastica di Picasso, dove la facoltà della visione assume un valore sovversivo di primo piano, André Breton riporta nella nota all'artista andaluso la descrizione da egli fatta nel 1935 in una conversazione con Christian Zervos per le Éditions Cahiers d'Art: «Credete [...] che mi importi qualcosa che questo quadro raffiguri due personaggi? Questi due personaggi sono esistiti, non esistono più. La loro vista mi ha dato un'emozione iniziale, poco a poco la loro presenza reale si è stemperata, sono diventati per me una finzione, per poi sparire o meglio trasformarsi in problemi di ogni genere» (OC, II, 1088; 262). Questa pratica che vede il trasferimento

dell'oggetto dal particolare al generale in cui si traduce l'intento fondamentale del cubismo, incontra secondo André Breton la preoccupazione di sottrarsi, attraverso il ricorso allo *humour*, che comporta una relazione sempre dialettica e provvisoria, al rischio di accomodazione alla realtà. «Infondo – afferma ancora Picasso – ogni cosa dipende da se stessi. È un sole nel ventre, dai mille raggi» (OC, II, 1089; 262), in questo André Breton riconosce il Super-io che, agendo come condensatore di luce, costituisce una corazza rivolta verso l'interno. Il passaggio del teorico del surrealismo si chiarisce meglio alla luce di quanto egli scrive in *Picasso dans son élément* (1933), andato in seguito a confluire in *Le Surréalisme et la Peinture*: «Picasso, secondo me, è grande perché si è trovato continuamente in posizione di difesa nei confronti delle cose esterne, comprese quelle che aveva estratto da se stesso, e non le ha mai considerate se non *momenti* dell'intercessione tra se stesso e il mondo» (OC, IV, 478; 108); tale ragione giustifica la volontaria ricerca da parte dell'artista del perituro e dell'effimero in quanto tali. L'*humour* costituisce dunque una garanzia («caution») che mette al sicuro l'opera di Picasso facendo sì che essa sia un «atto lirico ininterrotto» (OC, II, 1089; 262).

Nella nota che precede i frammenti antologici di Salvador Dalí nell'*Anthologie de l'humour noir*, che verrà in seguito ripresa senza modificazioni nell'edizione Brentano di *Le Surréalisme et la Peinture*, leggiamo: «Dalí considera l'oggetto esterno come dotato di una vita simbolica che primeggia su tutte le altre, e tende a farne il veicolo concreto dell'*humour*. Questo oggetto è infatti distolto dal suo significato convenzionale, utilitario o altro, per essere messo in stretta relazione con l'*io*, in rapporto al quale conserva un valore costitutivo» (OC, II, 1151; 338). Se l'*humour noir* si distingue per essere una manifesta smentita della realtà laddove questa provoca sofferenza, parallelamente l'artista moderno, nella misura in cui è capace di riprodurre gli oggetti esterni di cui subisce la dolorosa costrizione, è in grado di sfuggire alla psicosi. Gli *Objets à fonctionnement symbolique* (origine automatique), che vedono quindi la luce all'inizio degli anni Trenta, sono secondo la stessa definizione data da Salvador Dalí «oggetti, che si prestano a un minimo di funzionamento meccanico, [...] basati su fantasmi e rappresentazioni suscettibili di essere provocati dalla realizzazione di atti inconsci»¹⁷⁶. Sono oggetti di questo genere la *Boule suspendue* (1930-1931) di Alberto Giacometti, l'*Objet scatologique à fonctionnement symbolique* di Salvador Dalí (1931), l'*Objet* (1931) di Valentine Hugo, e infine l'*Objet à fonctionnement symbolique* (1931) dello stesso André Breton. La capacità propria dell'artista catalano di poter essere nello stesso tempo attore

176 «*Le Surréalisme au service de la révolution*», No. 3, 1931, p. 16.

e spettatore del processo intentato alla realtà risulta essere il risultato della pratica originale della *paranoïa-critique* che lo stesso Dalí definisce come: «metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basata sull'associazione interpretativo-critica dei fenomeni deliranti» (OC, II, 1150; 337). Come illustra André Breton nella nota che precede i frammenti di Dalí, questi ha il merito di essere riuscito a equilibrare lo stato lirico («état lyrique») fondato sull'intuizione pura con lo stato speculativo («état spéculatif»), se il primo non può fare a meno di procedere al soddisfacimento dei desideri – di natura principalmente erotica –, il secondo, che trova fondamento sulla riflessione, dispensa soddisfazioni più moderate ma comunque tali da ritrovarvi il principio di piacere.

Se da una parte dunque André Breton rende conto di come la vocazione all'oggettivazione non abbia potuto fare a meno di incontrare sulla sua strada l'*humour*, dall'altra è possibile riscontrare la presenza tra i brani raccolti all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* della proiezione di sentimenti soggettivi sugli oggetti e del corrispettivo costante rischio di reificazione del soggetto. Si pensi al brano antologico tratto da *Le Surmâle* (1902) di Alfred Jarry dove il personaggio André Marcueil si dice deciso a uccidere il dinamometro che assume una connotazione non solo umana ma anche sessualmente connotata: «Davanti a loro, sotto la luna, se ne stava accovacciata una cosa tozza di ferro, con delle specie di gomiti appoggiati alle ginocchia, e delle spalle, senza testa, che le facevano da corazza [...] La fessura verticale del dinamometro scintillava. “È una femmina” disse con serietà Marcueil... “Ma è molto robusto”» (OC, II, 1063; 232-233). Quando Marcueil, che chiaramente dichiara di voler uccidere la macchina e non semplicemente di distruggerla, assesta il colpo mortale leggiamo: «La sua frase terminò in un terribile rumore di ferraglia, le molle spezzate si contorcevano al suolo come le viscere di una bestia; il quadrante fece una smorfia e la lancetta impazzita fece due o tre giri come una creatura braccata in cerca di una via di scampo» (OC, II 1064; 233). Un altro autore che si è distinto per la capacità di innervare della propria sensibilità gli oggetti inanimati è Franz Kafka: «“Io” mi confondo con ciò da cui, durante la veglia, tutto mi separa. [...] Impiegato in Austria nell'amministrazione delle acque, possiamo illuderci che fosse suo potere far correre e guidare quelle acque attraverso la foresta delle condutture così come, con la suo sola sostanza emozionale, egli seppe tessere una tela che annulla ogni soluzione di continuità tra i regni e le specie, fino all'uomo, e che tutt'intera vibra al minimo contatto» (OC, II, 1099; 274). Un esercizio di tale pratica ci viene offerto dal testo intitolato *Die Brücke* (1917) [*Il ponte*], che sarà riportato per intero all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*, dove la situazione

esistenziale dell'essere umano, il fremito dell'attesa, il contatto tanto agognato con l'altro, la curiosità della scoperta, che trovano espressione nelle riflessioni compiute da un ponte gettato sull'abisso, si risolvono in una inevitabilmente amara conclusione non priva certamente di *humour*.

Per converso non mancano occorrenze in cui il soggetto e segnatamente il corpo umano si trova a essere umoristicamente sottoposto a procedure di reificazione. La sferzante ironia di Jonathan Swift in *A Meditation upon a Broomstick* (1701-1710) riduce il misero destino dell'uomo alla sorte di un manico di scopa, già degradazione di un fiorente albero, destinato a svolgere le mansioni più degradanti per essere infine ridotto a un moncherino e utilizzato per alimentare il fuoco. Mentre il salone del maniero-carcere del libertino Minski, protagonista del brano tratto dalla *Juliette* di Sade, non solamente è adornato da scheletri umani e gli sgabelli fatti di ossa, ma gli stessi mobili sono esseri umani viventi:

“I mobili che vedete”, ci dice il nostro ospite, “sono viventi: al più piccolo cenno, si muoveranno”. Minski fa un gesto, e la tavola prende ad avanzare, da un angolo del salone fin giusto nel mezzo; cinque poltrone le si dispongono tutt'attorno, due lampadari scendono dal soffitto fin sopra la tavola. “Questo meccanismo è semplice” dice il gigante, facendoci osservare da vicino la composizione dei mobili. “Vedete questa tavola, questi lampadari, queste poltrone sono coposti da gruppi di giovinette artisticamente disposte: sulle loro reni poggeremo i piatti bollenti (OC, II, 896; 41)

Infine nella novella *La Science de l'Amour* di Charles Cros ritroviamo un giovane scienziato deciso in ogni modo a intraprendere un rigoroso studio scientifico del processo di innamoramento di una fanciulla, intenzione che adempie grazie a una serie di strumenti che misurano valori quantificabili come temperatura, pulsazioni, peso, composizione dell'aria durante l'atto sessuale, valore di acidità del sudore.

In questi termini ha luogo dunque l'iscrizione della complessità delle relazioni che intercorrono tra soggetto e oggetto all'interno del testo dell'*Anthologie de l'humour noir*, relazioni che influiscono sulla costruzione della trama del reale che da lunga data viene sottoposta a interrogazione da parte del teorico del surrealismo. *L'humour*, in quanto elemento disgregante per eccellenza, gioca all'interno di questa sempre rinnovata partita funzione di monito dal rischio di cadere vittime di uno schema interpretazione irrigidito del reale.

5.3.4. *L'humour noir nell'impresa di rinnovamento del linguaggio*

Una prima diretta relazione tra il riso e il linguaggio emerge nel *Manifeste du*

surréalisme quando André Breton si occupa di riportare la sorpresa che egli e il compagno Philippe Soupault provarono nel confrontare tra loro le prime pagine composte secondo il metodo dell'*écriture automatique*:

Nell'insieme, quelli di Soupault e i miei presentavano una notevole analogia: stesso vizio di costruzione, carenze dello stesso tipo, ma anche, da una parte e dall'altra, l'illusione di una vena straordinaria, molta emozione, una scelta notevole di immagini di tale qualità che non saremmo stati capaci di prepararne di proposito nemmeno una, un pittoresco tutto particolare e qua e là, qualche proposizione di estrema comicità. (OC, I, 326; 28)

Quando André Breton intorno al 1930 annoterà l'esemplare degli *Champs magnétiques* per il collezionista René Gaffé riporterà, insieme ad altre importanti informazioni relative alla pratica della scrittura automatica, quanto segue: «Infine, non considero altrimenti inutile menzionare, cerchiandole in grigio, le proposizioni di questo libro che hanno avuto, nel momento in cui lo scrivevamo, il nostro più grande consenso, intendo dire quelle che, indipendentemente da ogni altra qualità, hanno avuto il potere di farci ridere – e per quanto questo sia ormai lontano, vi assicuro, di un riso offensivo, tutto nuovo, assolutamente selvaggio»¹⁷⁷. Il medesimo senso di stupore unito al riconoscimento della natura inconsueta del riso prodotto dalla pratica dell'*écriture automatique* viene riportato più tardi da Philippe Soupault in un articolo scritto in occasione dell'uscita di un numero monografico di la «Nouvelle Revue française» che raccoglie omaggi e testimonianze in memoria della scomparsa di André Breton:

Quando rileggemmo quello che avevamo scritto, non fummo solamente sorpresi, ma perfino stupefatti. Quei testi erano diversi da quelli che noi ammiravamo. Quello che sorprende André, più delle immagini, era l'humour involontario e insolito che scaturiva alla svolta di una frase. Scoppiavamo a ridere. Non posso dimenticare il riso di André Breton, di cui si ha mai parlato: il canto di un gallo, il riso di un bambino e pure con le lacrime agli occhi¹⁷⁸.

Queste esplosioni di un riso feroce e offensivo, che scaturirebbero dalla pratica della scrittura automatica, convivono all'interno del testo degli *Champs magnétiques* con un diffuso senso di minaccia, di un crimine compiuto o ancora da compiere, che pervade l'intera opera, la cui composizione a detta dello stesso André Breton fu mossa dal desiderio di scrivere «un libro pericoloso» (OC, I, 1128). Questo emerge chiaramente da alcune delle frasi cerchiare in grigio da parte di André Breton sull'esemplare Gaffé: in *La Glace sans tain* leggiamo «Tu sais que ce soir il y a un crime vert à commettre. Comme tu

¹⁷⁷ L'annotazione di Breton è riportata in OC, I, 1130.

¹⁷⁸ P. SOUPAULT, *Souvenirs*, in «Nouvelle Revue française», No. 172, 1° aprile 1967, p. 665.

ne sais rien, mon pauvre ami»¹⁷⁹ (OC, I, 57; 39), mentre in *Éclipses* «Sur ces plages de galets tachés de sang, on peut entendre les tendres murmures des astres»¹⁸⁰ (OC, I, 62; 49), in *En 80 jours* «Une sueur régulière et déprimante n'est pas plus atroce que cette vision aiguë des baudruches soi-disant créées»¹⁸¹ (OC, I, 72), infine in *Barrières*, sezione più ricca di espressioni cerchiate leggiamo «La mariée cour on ne sait où et nous n'avons plus d'allumettes»¹⁸² (OC, I, 76). Questa atmosfera di tensione non può non far pensare a un'opera di Max Ernst come *Deux enfants sont menacés par un rossignol* (1924) o a tele di René Magritte come *L'Assassin menacé* (1926) o *Jeune fille mangeant un oiseau (Le Plaisir)* (1927) dove l'utilizzo umoristico del titolo produce un manifesto contrasto tra parola e immagine deviando le aspettative dello spettatore e traendo dalla compresenza di elementi reali e di irreali uno *humour* beffardo e sinistro.

Considerato come in diverse occasioni nel delineare la storia del movimento surrealista André Breton abbia rimarcato come questo trovi la sua origine in un'operazione di ampia portata svolta sul linguaggio con il proposito di «ritrovare il segreto di un linguaggio i cui elementi cessassero di comportarsi come relitti alla superficie di un mar morto» (OC, IV, 19; 229), risulta chiaro come in un'opera come *Anthologie de l'humour noir* non potessero mancare esempi di autori che a tale impresa di natura sovversiva hanno consacrato la loro produzione; tale necessità viene avvertita in maniera talmente soverchiante da parte del teorico del surrealismo da correre il rischio in alcuni momenti di compromettere l'unitarietà della raccolta e rendere nebulosa la nozione stessa di *humour noir*. Ritroviamo all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* diversi riferimenti espliciti all'*écriture automatique*: il primo caso è quello di Isidore Ducasse, che già nel *Manifeste du surréalisme* veniva segnalato come tra coloro che hanno fatto atto di *surréalisme absolue*, di cui leggiamo: «l'ispirazione poetica, in Lautréamont, si presenta come il risultato della rottura tra il buon senso e l'immaginazione, rottura consumata per lo più a favore di quest'ultima e ottenuta grazie all'accelerazione volontaria e vertiginosa del flusso verbale [...] è noto che dall'organizzazione sistematica di questo modo d'espressione prende le mosse il surrealismo» (OC, II, 988; 144); mentre nel caso di Trisan Corbière, la cui scrittura è fatta di lampi ed ellissi, leggiamo «Senza dubbio con gli *Amours jaunes* l'automatismo verbale fa il suo ingresso nella poesia francese.

179 («Tu sai che stasera c'è da commettere un crimine verde. Come sei all'oscuro di tutto, povero amico mio»).

180 («Su queste spiagge di ciottoli insanguinati, si possono udire i teneri mormorii degli astri»).

181 («Un sudore regolare e deprimente non è più atroce di questa acuta visione dei budelli intestinali che si dicono creati»).

182 («La sposa corre non si sa dove e noi non abbiamo più fiammiferi»).

Corbière è forse il primo in ordine di tempo a essersi lasciato trasportare dall'onda delle parole che, indipendentemente da ogni direzione cosciente, batte ogni istante al nostro orecchio, e a cui l'uomo comune oppone la diga del senso immediato» (OC, II, 1006; 166) e proprio da *Les Amours jaunes* (1873) André Breton estrarrà il frammento della *Litanie du sommeil* che figurerà nella sua raccolta antologica. Se in *Le Message automatique*, composto nel 1933 e andato in seguito a confluire nella raccolta *Point du jour* (1934), nel ripercorrere il percorso e gli ostacoli a cui si è trovata sottoposta la scrittura automatica André Breton pone Lautréamont e Rimbaud come più antichi precursori, già nel 1931 Louis Aragon aveva fatto notare come *The Hunting of the Snark* (1876) di Lewis Carroll compaia nello stesso periodo degli *Chants de Maldoror* e di *Une saison en enfer*. Nonostante la tonalità dello *humour* esercitato dal reverendo Dodgson conviva con alcune difficoltà con toni più crudi di altri autori contenuti nella raccolta, al punto da portare Breton a chiedersi nella nota che introduce i saggi dello scrittore irlandese «Humour rosa? Humour nero? È senz'altro difficile precisarlo» (OC, II, 963; 115), l'operazione da questi svolta sul linguaggio tesa a rivelarne la natura germinativa dissimulata sotto la patina dell'abitudine – in *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1955) Breton tornerà ancora su questo punto –, il ricorso al gioco infantile come mezzo di conciliazione ormai smarrito tra azione e sogno e ancora il radicale spirito di opposizione nei confronti della direzione presa dalla Storia sotto le stringenti indicazioni della sempre più ingombrante borghesia fanno riconoscere in Lewis Carroll il primo «mastro di scuola marinata» (OC, II, 963; 115). Ancora Louis Aragon in *Lewis Carroll en 1931* si chiederà dove si trovi la libertà umana da tante parti assediata ai tempi di Dodgson, e risponderà come segue: «Si trovava tutt'intera nelle fragili mani di Alice, dove l'aveva messa quest'uomo curioso di cui non si diffidava poi troppo, in quanto non aveva mai detto nulla di irriverente se non delle regine degli scacchi e che mostrava ai bambini l'assurdità di un mondo che è solamente dall'altra parte dello specchio»¹⁸³. Da questo punto di vista il ricorso di Carroll al *non-sense* e all'assurdo non è semplicemente un rifugio dalle contraddizioni della realtà quanto un luogo privilegiato di critica di questa stessa. Un ulteriore caso emblematico di questa importante linea che attraversa l'intera *Anthologie de l'humour noir* è quello di Jean-Pierre Brisset. Come nel caso di Carroll anche l'opera di Brisset pone alcuni problemi di coerenza con l'insieme della raccolta, scrive infatti André Breton in apertura ai testi dello scrittore: «Se la più notevole opera di Brisset merita di essere esaminata nei suoi rapporti con l'humour, non può in nessun modo passare per

183 L. ARAGON, *Lewis Carroll en 1931*, in «Le Surréalisme au service de la révolution», No. 3, 1931, p. 25.

umoristica la volontà che la informa» (OC, II, 1027; 192). Se è possibile rintracciare dello *humour* in Jean-Pierre Brisset, questo deve essere inteso come quella condizione in cui il lettore sarà indotto a trovare rifugio in modo da risparmiarsi la scossa affettiva troppo intensa che risulta dalla radicale messa in discussione delle basi del pensiero e dei principi elementari della società, minati da parte dello scrittore attraverso l'operazione svolta sulla materialità dell'elemento linguistico¹⁸⁴. Questo genere di *humour* si caratterizza infatti come un umorismo di *ricezione* («réception») in opposizione a quello di *emissione* («émission») che più di sovente viene praticato dalla maggior parte degli autori antologizzati. Sulla linea tracciata da Jean-Pierre Brisset, di cui André Breton riporta alcuni brani tratti da *La Science de Dieu ou la Création de l'homme* (1900), dove in un incalzante quanto arbitrario intreccio di equazioni verbali viene restituito alla parola tutto il suo potere produttivo, si porranno nell'ordine Alfred Jarry, Raymond Roussel e Marcel Duchamp che non a caso trovano posto nell'*Anthologie de l'humour noir*. Anche nel commentare il metodo compositivo di Roussel, descritto dallo stesso scrittore in *Comment j'ai écrit certains de mes Livres* (postumo 1935), che consiste nel comporre tramite vocaboli omofoni due frasi dal significato più possibile diverso e disporle come pilatri del racconto, André Breton avanza alcune perplessità sul fatto se l'*humour*, che risiederebbe nel gioco di equilibri sproporzionati, sia volontario o meno e su come nonostante tutto si sia ancora lontani dall'aver compreso quale parte abbia esso abbia all'interno della sua opera. Un ruolo di particolare rilevanza in relazione al rinnovamento del linguaggio o alla sua messa in discussione verrà svolto anche da Marcel Duchamp di cui André Breton riporterà nell'*Anthologie* una serie di assonanze, anagrammi, falsi anagrammi, giochi di parole, *contrépèterie*, doppie *contrépèterie*, false *contrépèterie*, che sono dimostrazione di che risultati sia possibile ottenere sul piano del linguaggio dal «caso in conserva» («hasard en conserve») che Duchamp aveva già tentato in *3 stoppages-étalon* (1913-1914), *Elevage de poussière* (1920) e *Obligation pour la Roulette de Monte Carlo* (1924).

Questa linea tracciata con l'intenzione, che da sempre appartiene al surrealismo, di liberare le parole e con loro il linguaggio trova, secondo quanto scrive André Breton, il suo picco più alto nell'opera di Benjamin Péret di cui due significativi estratti trovano posto all'interno dell'*Anthologie*:

184 Una funzione dello *humour* di questo genere viene attribuita a posteriori da parte di André Breton anche all'opera di Isidore Ducasse e Sade, nella prefazione alla prima edizione di *Das Liebeskonzil* di Oskar Panizza leggiamo: «Questi [Sade e Lautréamont] si servono prima di tutto dell'imprecazione e della sfida, l'*humour* non è per loro che un'estrema risorsa quando la tensione prolungata che esigono da noi potrebbe essere motivo di rottura» (OC, IV, 987).

Occorreva [...] un *distacco a tutta prova*, di cui non conosco altri esempi, per emancipare il linguaggio al punto che di primo acchito seppe raggiungere Benjamin Péret. Egli fu il solo a realizzare fino in fondo sul *verbo* l'operazione che corrisponde alla «sublimazione» alchimistica, consistente nel provocare la «ascesa del sottile» tramite la «separazione del denso». Il *denso*, in questo campo, è la crosta di significato esclusivo che nell'uso ricorre in tutte le parole, e che non lascia praticamente alcun gioco alle loro associazioni fuori dalle caselle in cui sono confinate a piccoli gruppi dall'utilità immediata o convenzionale, solidamente puntellata dall'abitudine. Lo stretto comparto che impedisce ogni nuova possibile relazione tra gli elementi significanti oggi fossilizzati nelle parole, accresce senza tregua la zona di opacità che aliena l'uomo dalla natura e da se stesso. È su questo punto che Benjamin Péret interviene in veste di liberatore. (OC, II, 1133; 316)

Benjamin Péret porta in questo modo a compimento l'impresa cominciata da Rimbaud e Lautréamont che ancora troppa cautela avevano usato nel fare certe affermazioni¹⁸⁵: «Mai le parole e ciò che esse designano, sfuggite una volta per tutte alla schiavitù, avevano manifestato una tale esultanza» (OC, II, 1134; 316). A tale liberazione del linguaggio, secondo l'interrogativo posto nell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925) «La mediocrità del nostro universo non dipende forse essenzialmente dal nostro potere di enunciazione?» (OC, II, 276; 18), si lega una liberazione del soggetto poetico dove agli oggetti naturali vengono affiancati con la medesima dignità gli oggetti manufatti. A testimoniare tutta la potenza di questo linguaggio emancipato Breton porta due testi, il primo *Les Parasites voyagent* (1923) e il secondo *Trois cerises et une sardine* (1936). Nel primo dei due trova espressione un linguaggio dove la parola, emancipata dal significato univoco attribuitole dall'uso e codificato dal dizionario, assume nuove immaginifiche sfumature, dalle più intuibili (“rond” per “tête”; “crottes” per “sol”; “valise” per “poitrine”) alle più complesse (“éclair” per “chat”; “parmenir”; per “s'en aller rapidement”), a intere espressioni che reinterpretano in maniera produttiva lo schema del *cliché* (“jouer avec la fumée” per “se trouver en l'air dans une position instable”; “être dans les bois flottants” per “être ivre”; “avoir des tiges d'air” per “flageoler sur ses jambes”), che si rendono intelleggibili in un continuo rimando tra l'elemento testuale, l'intreccio narrativo e l'elemento sonoro.

Il movimento liberatorio attuato sul linguaggio attraverso il linguaggio stesso, sia che questo avvenga attraverso lo strumento dell'*écriture automatique*, sia per mezzo di un'operazione sulle strutture della grammatica come nel caso di Jean-Pierre Brisset, sia sull'elemento semantico e fonetico della lingua come nel caso di Benjamin Péret, trova

185 Breton riporta a favore di tale affermazione un passo tratto da *Une saison en enfer, Délires II, Alchimie du verbe* dove Rimbaud afferma di vedere «molto francamente una moschea al posto di un'officina» e dal IV canto II strofa degli *Chants de Maldoror* di Isidore Ducasse «Oh! Quel filosofo insensato che scoppiò in una ristata vedendo un asino mangiare un fico! [...] Ebbene, io sono stato testimone di qualcosa di più eccezionale: ho visto un fico mangiare un asino!». Cfr. OC, II, 1133; 316.

dunque nello *humour* un efficace strumento che può assumere sia una funzione passiva, producendo all'interno del testo dei luoghi di distensione, che una attiva, volta a una continua e inesorabile messa in discussione. Se emancipare il linguaggio vuole dire agire contro tutto quello che ne ostacola la libera espressione, sia questo l'uso meramente denotativo, gli stilemi estetici ereditati dalla tradizione letteraria, la morale, lo *humour* aggredisce il presunto principio di evidenza che determina sulle basi dell'ideologia dominante un ambito di inviolabilità che a ben vedere rivela unicamente l'ipocrisia del potere.

5.3.5. *Hasard objectif e Humour noir: un rapporto dialettico*

Abbiamo in buona parte anticipato [§ 2.1] come la nozione di *hasard objectif*, che prende forma dal susseguirsi delle riflessioni che trovano una prima formulazione in *Nadja*, passando attraverso *Les Vases communicants* e *L'Amour fou*, abbia una particolare rilevanza in relazione alla questione dell'*humour objectif*, come risultato dal testo delle due conferenze *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* e *Limites non-frontières du surréalisme*, che anticipano alcuni aspetti che verranno in seguito ripresi nella prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir*. Tale nozione costituisce dunque un ulteriore fondamentale elemento che, presiedendo all'elaborazione della nozione *humour noir*, ne determina nello stesso tempo alcuni caratteri distintivi. Come abbiamo osservato, nei *Vases communicants* l'espressione *hasard objectif* compare per la prima volta accostata al nome di Engels e sebbene né l'espressione né il brano riportato trovino una perfetta corrispondenza nell'opera del filosofo, la critica l'ha principalmente rapportata al *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* e a una lettera indirizzata a Hans Starkenburg di sovente citata dai teorici marxisti. È possibile ripercorrere a ritroso le fonti della riflessione in merito che trovano la loro radice nella meditazione hegeliana sulla natura del rapporto tra necessità naturale e libertà, in seguito passata attraverso il pensiero di Ludwig Feuerbach, per giungere infine nel testo *Materializm i empiriokrititsizm* (1909) di Lenin, che André Breton aveva certamente presente al momento della stesura dei *Vases communicants*¹⁸⁶. Secondo quanto scrive Engels nell'*Anti-Dühring* (1878) Hegel fu infatti il primo ad avere compreso in modo corretto il rapporto tra libertà e necessità:

186 L'influenza del testo di Lenin nella stesura della prima parte dei *Vases communicants* è accertata da alcune lettere che Georges Sadoul, responsabile di aver fatto conoscere il testo a Breton, inviò a André Thirion tra agosto e settembre del 1931 e da alcuni precisi riferimenti dello stesso André Breton. Cfr. OC, II,

Per lui la libertà è il riconoscimento della necessità. «Cieca è la necessità solo nella misura in cui non viene compresa». La libertà non consiste nel sognare l'indipendenza dalle leggi della natura, ma nella conoscenza di queste leggi e nella possibilità, legata a questa conoscenza, di farle agire secondo un piano per un fine determinato. Ciò vale in riferimento tanto alle leggi della natura esterna, quanto a quelle che regolano l'esistenza fisica e spirituale dell'uomo stesso: due classi di leggi che possiamo separare l'una dall'altra tutt'al più nell'idea, ma non nella realtà¹⁸⁷.

La riflessione hegeliana verrà ulteriormente ripresa da Feuerbach al paragrafo 48 di *Das Wesen der Religion* (1846):

La natura va concepita soltanto mediante se stessa; essa è l'ente il cui «concetto non dipende da alcun altro ente»; è ad essa soltanto che può essere applicata la differenza tra ciò che una cosa è in sé e ciò che essa è per noi, è ad essa soltanto che non deve né essere adattato alcun «criterio umano», benché noi paragoniamo le sue manifestazioni con analoghe manifestazioni umane, in analogia alle quali le definiamo, e benché, per renderla comprensibile a noi, applichiamo ad essa espressioni e concetti umani come ordine, fine, legge, – e siamo costretti a farlo, in conformità alla natura del nostro linguaggio, che è fondato soltanto sull'apparenza soggettiva delle cose¹⁸⁸.

Infine tale riflessione giungerà fino a Lenin che nel Capitolo III di *Materializm i empiriokrititsizm* riporterà per esteso il brano sopra riportato in quanto in tale proposizione risiede la teoria materialistica della conoscenza. Si produce in questo modo una frattura tra la natura, la realtà o l'oggettività, e ciò che invece appartiene all'uomo, alla soggettività: legge e causalità appartenenti alla prima possono trovare solamente un'esattezza approssimativa nelle nozioni di legge e ordine prodotte dall'intelletto umano.

Come mostra il testo dei *Vases communicants*, laddove Breton si trova a ragionare sulle pietrificanti coincidenze che avvennero nelle giornate dell'aprile 1931, egli fa riferimento, con una terminologia mutuata dalla lettura dei testi sopracitati, a due catene causali indipendenti, quella della necessità naturale («nécessité naturelle») e quella della necessità umana o logica («nécessité humaine ou logique»): il sintagma *hasard objectif* rappresenta in questo caso un tramite, l'evento che in un particolare stato di grazia trasmette il senso della conciliazione tra le due catene causali e comporta l'irruzione del *merveilleux* nella vita quotidiana. André Breton, che rispetto agli autori citati affronterà la questione da un punto di vista maggiormente pratico¹⁸⁹, non cesserà di seguire le manifestazioni dell'*hasard objectif* per tutto l'arco della sua esistenza attraverso differenti vie d'accesso: l'*attente*, il porsi volontariamente in uno stato di attesa che

187 K. MARX, F. ENGELS, *Opere*, XXV, a cura di F. Codino, tr. it. a cura di G. De Caria, L. Lombardo Radice e F. Codino, Editori riuniti, Roma 1974, pp. 108-109.

188 L. FEUERBACH, *Das Wesen der Religion*, tr.it. *Essenza della religione*, a cura di C. Ascheri e C. Cesa, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 101.

189 Si veda in merito E. RUBIO, op. cit., pp. 278-300.

favorirebbe il *rencontre*, la pratica dell'*écriture automatique* che di fatto comporta la reintroduzione del caso nel linguaggio e infine la *quête* di quel particolare manufatto che è la *trouvaille*. A seguito dell'inchiesta condotta da André Breton e Paul Éluard nel dicembre del 1933 sulla rivista «Minotaure», ripresa nel secondo capitolo di *L'Amour fou*, la nozione di *hasard objectif* acquista in maniera ancora più marcata una dimensione psicologica sulla base dei dati tratti dal lavoro di Sigmund Freud come l'incontro di due serie di fatti provenienti l'una dal cosciente e l'altra dall'incosciente.

Risulta chiaro dunque, anche alla luce di quanto detto finora, come l'*hasard objectif* dovesse necessariamente incontrare sulla sua strada l'*humour noir*. Come si ricorderà, facendo riferimento a quanto André Breton aveva annunciato in *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* e in *Limites non-frontières du surréalisme*, l'autore della prefazione all'*Anthologie de l'humour noir* affermerà come *hasard objectif* e *humour objectif* costituiscano i due poli dialettici tra i quali si ritiene possibile far scaturire tutte le future creazioni umane. Considerato il cambiamento di terminologia al quale si accompagna lo scivolamento teorico compiuto da André Breton sulla nozione hegeliana di *humour objectif* in direzione della nuova nozione di *humour noir*, bisogna notare innanzitutto come quest'ultimo non costituisca affatto il risultato della fusione tra le categorie di *hasard objectif* e *humour objectif*, bensì in quanto presa di coscienza dell'insufficienza di quest'ultima andrebbe a costituire il polo dialettico contrapposto alla prima. Sebbene infatti la fedeltà alla categoria hegeliana di *humour objectif* venga in parte meno, non viene meno, come più volte ribadito dallo stesso teorico del surrealismo, la fedeltà al metodo dialettico nella risoluzione delle antinomie che affliggono l'uomo. Come André Breton affermerà nel 1952 a André Parinaud: «Dove la dialettica hegeliana non funziona, non c'è per me pensiero, non c'è speranza di verità» (OC, III, 525; 139).

Nodo centrale nel rapporto dialettico che si va a stabilire tra i due termini è quello della *réalité* in quanto luogo di incontro e di scontro tra l'oggettività e i moventi soggettivi, che come sappiamo si trova da lunga data al centro delle preoccupazioni di André Breton: sebbene in maniera discontinua e puntuale l'*hasard objectif* agisce rispetto alle due serie causali indipendenti in direzione di una conciliazione, come leggiamo in *Situation du surréalisme entre les deux guerres* «*hasard objectif* come indice di riconciliazione possibile dei fini della natura e dei fini dell'uomo agli occhi di quest'ultimo» (OC, III, 724), tale conciliazione, come leggiamo invece in *L'Amour fou*, costituisce uno dei più alti adempimenti della vita umana: «la conciliazione di queste due necessità mi è sempre apparsa come la sola meraviglia a portata dell'uomo, come la sola possibilità concessagli

per sfuggire, di quando in quando, alla malignità della sua condizione»¹⁹⁰ (OC, II, 785; 142); al contrario l'*humour noir* possiede come principio d'azione basilare la disintegrazione della realtà in modo da poterne fare oggetto del proprio esclusivo piacere¹⁹¹, questo risulta evidente dall'utilizzo della teoria freudiana secondo la quale l'umorismo sarebbe «trionfo paradossale del principio di piacere sulle condizioni reali al momento in cui queste sono giudicate più sfavorevoli» (OC, III, 663). Non vi è dunque in questo secondo caso alcuna conciliazione quanto piuttosto una affermazione del proprio potere davanti alla realtà fattuale «Il singolare potere di dominio su se stessi e sugli altri che l'*humour* è in grado di conferire» (OC, II, 1048; 215). Rispetto a tale rapporto con la realtà assume dunque in relazione a entrambe le categorie, *hasard objectif* e *humour noir*, una funzione centrale la nozione di *désir*, che, sotto il duplice segno di Sigmund Freud prima e Charles Fourier poi, occupa ancora una posizione centrale nel sistema di pensiero di André Breton in quanto costituisce un motore dinamico di vita, come si legge in *L'Amour fou* «Il desiderio, sola molla del mondo, il desiderio, solo rigore che l'uomo debba conoscere» (OC, II, 755; 105). Diretta conseguenza di questo risulta essere il coinvolgimento della nozione di *plaisir* se questa viene intesa come liberazione del desiderio in quanto necessità interiore, compito a cui il gruppo surrealista ha consacrato in vario modo la quasi totalità dei suoi intenti, e principio stesso di ricreazione del mondo. Se relativamente all'*hasard objectif* abbiamo visto essere il più elevato adempimento dell'esistenza umana, nel caso dell'*humour noir* assumono una chiara funzione i due principi che regolano il funzionamento dell'apparato psichico postulati da Sigmund Freud per la prima volta in *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* (1911) e in seguito ripresi in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), il principio di piacere e quello di realtà: nell'*Anthologie de l'humour noir* si parlerà infatti dell'*humour* come

190 Già in un altro passo precedente a questo sempre all'interno dell'*Amour fou* André Breton si era soffermato sulla questione: «Il fatto di vedere la necessità naturale contrapposta alla necessità umana o logica, di non tendere appassionatamente alla loro conciliazione, di negare in amore la persistenza del colpo di fulmine e nella vita la perfetta continuità tra impossibile e possibile, tutto ciò denuncia la perdita di quello che io considero come il solo stato di grazia» (OC, II, 751; 100).

191 Riguardo questo punto la critica del tempo ha espresso un parere compatto: all'interno del suo testo *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme* (1950) Michel Carrouges darà all'*humour* un ruolo rilevante nella sezione intitolata *Désintégration et réintégration mentales*: «L'effetto dell'*humour noir* è di provocare nello spirito uno stato di ostilità radicale nei riguardi del mondo esteriore. Questa modalità di disfunzione dei sensi si radica nel sentimento che scuote la soggettività più in profondità: quello dell'impossibile adeguamento tra l'uomo e l'esistenza, del carattere inconcepibile della stessa banalità». M. CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 109. Annie Le Brun affermerà nel corso dell'intervento tenutosi nel 1966: «l'*humour noir* distende il mondo esteriore fino a trovare il punto di tangenza della sua inesistenza». A. LE BRUN, *L'Humour noir*, cit., p. 106; infine Emmanuel Rubio nel capitolo dedicato all'*humour noir* scrive: «L'*humour noir* si separa dalla “vita reale” non per idealizzarla, ma per denunciarne l'orrore, l'inumanità. [...] [L'*humour noir*] nasce dal divorzio più estremo tra la soggettività e il mondo oggettivo aggressivo, dallo strappo tra l'uomo e il suo ambiente». E. RUBIO, op. cit., pp. 471-472.

«affermazione grandiosa del principio di piacere» (OC, II, 1149; 336), come smentita della realtà e ancora di «processo intentato dal piacere alla realtà» (OC, II, 1150; 337).

Considerato tutto questo si può immaginare di ritrovare diversi riferimenti alla nozione di *hasard objectif* all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. Abbiamo visto come una prima menzione venga fatta in sede di prefazione, mentre un'ulteriore ricorrenza la si trova nella nota consacrata a Georg Christoph Lichtenberg dove si afferma come quest'ultimo debba essere celebrato come il profeta stesso del caso e di quel caso che in *Au-delà de la peinture* (1937) Max Ernst ha definito «signore dell'humour» (OC, II, 902; 47). Un secondo riferimento può essere rinvenuto nella nota dedicata a Edgar Allan Poe e costituisce certamente una delle ragioni principali che ne giustificano la presenza all'interno della raccolta consentendone insieme la riabilitazione all'interno del pantheon surrealista. La figura di Edgar Allan Poe era già stata in passato in diverso modo oggetto dell'attenzione critica dei letterati francesi tra i quali spiccano nomi particolarmente familiari ad André Breton come Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire e Paul Valéry; il rapporto del teorico del surrealismo con l'opera dello scrittore americano si qualifica tuttavia quantomeno controverso. Se infatti nel *Manifeste du surréalisme* Poe compare nella lista dei predecessori che sono stati surrealisti in qualcosa («Poe è surrealista nell'avventura»; OC, I, 329; 31), nel *Second manifeste du surréalisme* i toni nei confronti dello scrittore, che assieme a Baudelaire e ad altri non resiste al rifiuto di antenati, si fanno duri: «Poe che, nelle riviste poliziesche, è spacciato oggi, a ragione, come il maestro dei poliziotti scientifici (da Sherlock Holmes, infatti, a Paul Valéry...). Non è vergognoso presentare in una luce intellettualmente seducente un tipo di poliziotto, comunque di poliziotto, dare al mondo un metodo poliziesco? Sputiamo, sia detto per inciso, su Edgar Poe» (OC, I, 784; 67). Insieme a questa ragione certamente un altro dei maggiori ostacoli che si frappongono all'accettazione della totalità dell'opera di Poe risulta essere il metodo compositivo di quest'ultimo, chiaramente delineato in *The Philosophy of Composition* (1846), che sottopone la caoticità del materiale letterario a un ordine rigoroso e logico al fine di ottenere un particolare effetto desiderato sul lettore; si può ben capire come un metodo così sorvegliato stia esattamente all'opposto del metodo surrealista votato al contrario a una massiccia presenza dell'arbitrario e dello spontaneo all'interno del testo. È proprio con un riferimento a *The Philosophy of Composition* che si apre la nota introduttiva al brano di Poe nell'*Anthologie de l'humour noir*, tuttavia André Breton si preoccupa di integrare come segue: «Cheché se ne dica, la predilezione per l'artificiale e lo straordinario dovette prevalere in più di un'occasione sulla volontà di analisi:

sarebbe incomprensibile che questo seguace del Caso non avesse voluto fare i conti con i casi dell'espressione» (OC, II, 944; 96). Il ricadere della scelta da parte dell'autore della raccolta sull'estratto testuale tratto dal racconto *The Angel of the Odd* (1844) chiama in causa questo intero discorso: se da una parte il teorico del surrealismo ha riconosciuto con largo anticipo rispetto alla critica americana la presenza dello *humour* all'interno dell'opera di Poe, dall'altra porta una dimostrazione dell'interesse dello scrittore americano per quei singolari incidenti dovuti a fortuite coincidenze, di cui l'angelo del bizzarro risulta essere appunto il genio che vi sovrintende.

Un riferimento ancora più esplicito lo troviamo nella nota dedicata a Kafka dove, con particolare riferimento a *Der Prozess* (1925) e a *Das Schloß* (1926), André Breton afferma come lo scontrarsi dei personaggi kafkiani con l'inevitabilità e l'impenetrabilità del loro destino, costituisca «Il problema [...] dell'oscura necessità naturale, in quanto essa si contrappone alla necessità umana o logica» (OC, II, 1099; 273). Come abbiamo osservato la radicalità di tale opposizione renderebbe chimerica l'aspirazione alla libertà e secondo l'autore dell'*Anthologie* Kafka avrebbe trovato una seppure provvisoria soluzione a tale conflitto nel *sogno*, dove è virtualmente possibile una compenetrazione di soggetto e oggetto «Gli oggetti virtuali che lo popolano cessano infatti di essere estranei all'uomo immerso nel sonno; la loro presenza è sempre giustificabile, la fiamma dell'io li illumina da ogni lato e, uscendo dal corpo umano inerte, può giungere a percorrerli interiormente» (OC, II, 1099; 274).

Infine, un ultimo riferimento deve essere fatto anche in quest'occasione a Salvador Dalí, che nonostante l'esclusione dal gruppo surrealista, che avrà luogo al debutto del 1939, figurerà all'interno dell'*Anthologie*, in quanto l'apporto che egli diede in merito a questo insieme di preoccupazioni risulta di primaria importanza¹⁹². Nella nota a lui consacrata all'interno della raccolta leggiamo: «Dalí infatti non perde di vista che il dramma umano nasce e si esaspera soprattutto per la contraddizione tra necessità naturale e necessità logica, poiché queste due necessità riescono a fondersi soltanto a sprazzi, per giungere a scoprire nel meraviglioso la regione, illuminata da una luce intermittente, del “caso oggettivo”» (OC, II, 1151; 337). L'attività *paranoïaque-critique*, elaborata da Salvador Dalí, è un processo attivo che muovendo da un'idea ossessiva

192 André Breton non manca comunque di esprimere alcune riserve a margine. Nell'edizione dell'*Anthologie* del 1950 compare infatti la seguente nota, che verrà mantenuta anche nell'edizione definitiva: «Non occorre precisare che questa nota si riferisce esclusivamente al primo Dalí, scomparso verso il 1935 per far posto alla personalità meglio conosciuta sotto il nome di Avida Dollars, ritrattista mondano da qualche tempo reintegrato alla fede cattolica e all'“ideale artistico del Rinascimento”, che oggi fa sfoggio degli incoraggiamenti e dei rallegramenti del papa (dicembre 1949)» (OC, II, 1152; 338).

generalmente di carattere erotico favorisce l'intrusione del *désir* all'interno delle maglie della realtà al punto da deformare quest'ultima e in questo modo farla cadere in discredito; la nuova realtà prodotta acquisisce dunque la conturbante caratteristica di essere valida e comunicabile anche per gli altri. Formulato in questo modo, il metodo daliniano si trova a intrattenere un'intima relazione con entrambi i poli della coppia dialettica, *hasard objectif* e *humour noir*: se nel corso della conferenza *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* André Breton aveva dichiarato «[La regione del caso oggettivo] è perfettamente limitrofa a quella che Dalí ha destinata allo svolgimento dell'attività paranoico critica» (OC, II, 485; 199), nello stesso anno sarà anche lo stesso Dalí in *La Conquête de l'irrationnel* (1935) ad affermare come l'attività *paranoïaque-critique* sia «una forza organizzatrice e produttrice del caso oggettivo» (OC, II, 1151; 337); nello stesso tempo secondo la teoria freudiana l'*humour* si produce a seguito di un brusco spostamento dell'accento psichico dall'Io a Super-io, ci si può aspettare, scrive Breton nella nota introduttiva a Dalí nell'*Anthologie*, che l'*humour* assumerà un andamento funzionale e un carattere costante in quegli stati mentali causati da un arresto evolutivo della personalità al Super-io, questi stati sono gli stati paranoici caratterizzati da «uno sviamento della funzione logica dai suoi canali ordinari» (OC, II, 1149; 336)¹⁹³. Sia chiaro, come anche André Breton tiene a precisare, che Salvador Dalí ha a che fare con una paranoia latente, la cui evoluzione è al riparo da ogni accidente confusionale. Per quanto tale relazione possa apparire a prima vista ambigua, in realtà il rapporto tra *hasard objectif* e *humour noir* risulta essere di natura tale che proprio in quanto essendo l'uno contrario dell'altro possiedono il medesimo campo d'azione, la realtà intesa come luogo di incontro tra soggetto e oggetto, tra mondo mentale e mondo esteriore, e il medesimo principio di movimento, il *désir*, che se da una parte trova la sua conciliazione, dall'altra vede di fatto una reazione all'impossibilità della sua realizzazione, i due termini si definiscono in questo modo a vicenda. Come scrive Emmanuel Rubio, anch'egli impegnato a fugare le incertezze di tale ambiguità, «L'*hasard objectif* e l'*humour noir* sono così prossimi in quanto si iscrivono l'uno sul rovescio dell'altro, ognuno stagliandosi sul fondo del suo corrispettivo dialettico»¹⁹⁴.

Se opere come *Nadja*, *Les Vases communicants* e soprattutto *L'Amour fou* si concentrano

193 Come scrive anche Anne-Marie Amiot: «Lo si sarà notato da queste definizioni, la paranoia presenta delle somiglianze fondamentali con lo humour: ipertrofia dell'io, "sistematizzazione coerente del discorso", "conseguimento di uno stato di onnipotenza", sanità fisica normale, rifiuto di sottomettersi al principio di realtà e, in compenso, esaltazione del principio di piacere». A.-M. AMIOT, *L'Humour fou d'André Breton*, in «Europe», No. 743, marzo 1991, p. 154.

194 E. RUBIO, op. cit, p. 474.

prevalentemente sul valore, per quanto intermittente, della conciliazione che è proprio dell'*hasard objectif*, l'*Anthologie de l'humour noir* insiste maggiormente in direzione della rottura che è propria dell'*humour noir*, enfatizzando dunque il frangente negativo della coppia antitetica. Come abbiamo osservato sono tuttavia plurimi e significativi i riferimenti all'*hasard objectif* anche all'interno della raccolta antologica, non si deve ad ogni modo pensare che si attui in questo modo una risoluzione della contraddizione capitale che la poesia moderna viene chiamata a risolvere (Cf. OC, II, 485), questa che resta al contrario effettiva e aperta nel suo potere produttivo.

5.3.6. *L'humour noir sottoposto alla questione morale*

Nonostante, come in diverse occasioni André Breton ha dichiarato, non sia possibile tracciare con precisione una morale surrealista, questo non vuol dire che la questione morale non abbia occupato una posizione di rilievo all'interno delle preoccupazioni del gruppo surrealista. Un passaggio particolarmente significativo di *La Confession dédaigneuse*, scritto l'anno precedente alla compilazione del *Manifeste du surréalisme*, risulta essere esplicativo dell'importanza attribuita alla questione:

La questione morale mi preoccupa. Lo spirito naturalmente di fronda con cui affronto il resto mi renderebbe incline a farla dipendere dal risultato psicologico se, a intervalli, non la giudicassi superiore al dibattito. Per me essa ha il prestigio di tenere in scacco la ragione. Essa permette, inoltre, i più grandi scarti di pensiero. I moralisti, li amo tutti, Vauvenargues e Sade specialmente. La morale è la grande conciliatrice. Attaccarla, è un altro modo per renderle omaggio. È in essa che ho sempre trovato i miei principali motivi d'esaltazione. (OC, I, 194-195; 371)

L'interesse per la morale da parte del gruppo surrealista e in modo particolare da parte di André Breton deve dunque essere inteso non come sottomissione o difesa dell'insieme di principi istituiti dalla comunità, che peraltro proprio all'epoca rivelavano il loro più grande fallimento, quanto piuttosto come presa in carico della loro costante messa in discussione. È precisamente in questo senso che Philippe Audoin ha potuto parlare di un *hypermoralisme* nei seguenti termini: «Il surrealismo è l'inverso di un amoralismo. È quasi un ipermoralismo, sebbene abbia preso certe posizioni violente, che voi conoscete, contro le morali ricevute. Il problema morale nel surrealismo non si è mai attenuato; resta presente e determinante»¹⁹⁵. Sarà lo stesso André Breton a rimarcare l'importanza iniziale che il metodo di Sigmund Freud ebbe in relazione alla rivelazione della reale natura dei rapporti umani, leggiamo infatti in *Limites non-frontières*

195 P. AUDOIN, *Le surréalisme et le jeu* in F. ALQUIÉ, *Entretiens sur le surréalisme*, cit., p.463.

du surréalisme:

Le straordinarie scoperte di Freud si offrono in tempo opportuno di illuminarci, sotto una luce cruda, il fondo dell'abisso aperto da questa dimissione del pensiero logico, da questo sospettare della fedeltà della testimonianza sensoriale. Quello che ci rivelano della natura dei rapporti umani mette in pericolo le istituzioni considerate fino ad allora come le più solide, a cominciare dalla famiglia e, sulle rovine di una morale irrisoria, fa attendere la fondazione di una scienza dei costumi vera e propria. (OC, III, 663)

È ancora in questa direzione che deve essere intesa la definizione di surrealismo come *automatisme psychique* data nel *Manifeste du surréalisme* «Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione morale» (OC, I, 328; 30), non dunque come indifferenza nei riguardi della questione morale, quanto piuttosto come possibilità attraverso lo strumento dell'immaginazione di liberarsi dell'irrigidimento dei meccanismi psichici operato dalle convenzioni umane.

Un'inchiesta in merito ai rapporti tra *humour* e morale fu lanciata all'inizio degli anni Trenta sulla rivista «Nadrealizam danas i ovde» («Le Surréalisme aujourd'hui et ici») da parte del gruppo surrealista serbo che proprio in quegli anni andava consolidandosi a seguito del saldarsi dei rapporti con il gruppo francese che si intrattenevano già da più lunga data¹⁹⁶. L'inchiesta, che prese il titolo di *L'humour est-il une attitude morale ?*, venne pubblicata a Belgrado in due numeri successivi della rivista, rispettivamente sul primo nel giugno del 1931 e sul secondo nel gennaio del 1932, e raccoglie i contributi di Radojica Živanović-Noe, Koča Popović, Djordje Kostić, Djordje Jovanović e Marko Ristić. L'inchiesta belgradese sullo *humour* resterà tuttavia chiusa nell'isolamento della capitale, eccezione fatta per la risposta di Marko Ristić, tradotta in lingua francese dallo stesso autore e pubblicata con alcune modifiche nel maggio del 1933 su «Le Surréalisme au service de la Révolution»¹⁹⁷. Le preoccupazioni del gruppo serbo che trovano espressione nell'inchiesta si concentrano intorno ai rapporti che intercorrono tra le nozioni di *humour*, inteso prevalentemente come eredità di Jacques Vaché, quella di morale e quella di rivoluzione, e chiamano in causa la sfera privata dell'individuo e quella sociale, l'atemporalità e gli incalzanti eventi della dimensione storica. Il gruppo surrealista serbo si muove secondo una linea sostanzialmente comune, seppure tenendo conto di alcune sensibili differenze dovute ai differenti approcci alla questione, che viene

196 Il gruppo surrealista serbo venne annunciato nell'autunno del 1925 da Benjamin Péret su «Le Journal littéraire». Relativamente al gruppo surrealista serbo si veda il numero monografico della rivista «Mélusine». H.Béhar (dir.), «Mélusine», No. XXX, *Surréalistes Serbes*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse 2010.

197 Una traduzione integrale in lingua francese dei documenti dell'inchiesta belgradese è stata fatta da parte di Branko Aleksic e Valérie Thouard in «Mélusine», No. X, cit., pp. 187-206. In questa occasione è stata messa a punto una traduzione del testo di Marko Ristić più fedele all'originale.

sintetizzata nell'introduzione all'inchiesta scritta da Radojica Živanović-Noe:

Noi respingiamo questo *humour* come un tradimento nei riguardi dell'*umorosa* condizione umana e vi vediamo unicamente una realizzazione passiva dell'uomo colto in questa condizione; la consideriamo una posizione individualista che non trasforma il mondo. Non lo trasforma, nemmeno quando conduce al suicidio come l'*humour* di Jacques Vaché, che abbiamo ragione di considerare come rivoluzionario¹⁹⁸.

Concentriamoci brevemente sulla risposta data da Marko Ristić, che certamente André Breton conosceva, seppure non vi sarà fatto alcun riferimento all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*, per quanto sarebbe possibile ipoteticamente annoverarla tra quelle «numerose inchieste» che non hanno portato alcun risultato a cui l'autore fa menzione nella prefazione alla raccolta. Ragione di questo silenzio potrebbe essere la distanza di vedute a cui i due autori giungono in merito alla relazione tra *humour* e morale. Nella risposta all'inchiesta *L'humour est-il une attitude morale ?* Marko Ristić distingue una *morale reale* («morale réelle») e una *morale moderna* («morale moderne»), se la prima si distingue come processo di realizzazione del desiderio concreto e individuale e risulta essere espressione dell'inconscio ovvero dello spirito fuori da ogni sistematizzazione, la seconda è invece una tappa necessariamente sistematizzata di questo processo, un comportamento («attitude») condizionato per delle esigenze che la morale reale non può tenere in conto come le categorie del giudizio, della coscienza, del tempo, della storia e della società; la prima è dunque una morale del desiderio mentre la seconda un comportamento morale dipendente dalla dialettica sociale. *L'humour* dunque nell'esperienza di Jacques Vaché, come anche in quella di Jacques Rigaut, si caratterizza per essere morale ma non per essere un comportamento morale, intendendo quest'ultimo come contestualizzato in una necessità rivoluzionaria particolarmente pressante per gli intellettuali del gruppo surrealista serbo, dimostrazione di ciò è data, come precisa Annie Le Brun, dal fatto che numerosi sono gli autori, il riferimento è segnatamente alla figura del *dandy* ma si potrebbe pensare anche a Guillaume Apollinaire, che hanno fatto professione di *humour* pur non essendo per questo dei rivoluzionari. Pratica sovversiva certamente bensì piuttosto espressione sempre secondo Annie Le Brun di un «individualismo rivoluzionario». L'accettazione dello *humour* come

198 «Mélusine», No. X, cit., pp. 187-188. Un'obiezione analoga alla nozione di *humour noir* e alla sua funzione viene sollevata nel corso della discussione che segue la conferenza tenuta da Annie Le Brun nel 1966 avente come tema *l'humour noir*. Robert S. Short afferma infatti in merito alla duplice natura difensiva e aggressiva dell'*humour noir*: «Mi sembra che una tale vittoria sia una vittoria dell'individuo solitario: c'è qualcosa di molto amaro in ciò; è un'evasione, non è affatto una rivoluzione». F. ALQUIÉ, *Entretiens sur le surréalisme*, cit., p.119. Annie Le Brun risponderà chiamando in causa la risposta data da Marko Ristić.

pratica di vita comporterebbe inoltre una tensione tale che può essere sostenuta solamente per breve tempo: «L'humour – scriverà ancora Ristić – come pratica di vita è insostenibile, insopportabile. Non può essere una posizione morale, perché in tanto che posizione non è valida all'interno di una collettività, nel tempo. Jacques Vaché si è ucciso; Jacques Rigaut si è ucciso. I criteri della morale dipendono dalle condizioni della vita sociale in un tempo e in una collettività date, mentre il suicidio è l'unica fine logica di una *solitudine* atemporale»¹⁹⁹.

La prospettiva in cui André Breton collocherà la nozione di *humour noir* con la sua *Anthologie* fu dunque probabilmente giudicata inaccettabile da parte di Marko Ristić, leggiamo infatti in una nota al suo saggio:

Perché in verità chi avrà il diritto di usare questa “ironia suprema” che, secondo Breton, “si applica a tutto, e [dunque] anche ai regimi”? Questo diritto sarà in ogni modo rifiutato dagli scettici, da quelli che pretendono di contemplare il mondo dall'altro della loro saggezza, come se si trattasse di una rappresentazione teatrale futile e assurda alla quale essi non partecipano. Perché questa ironia suprema è “al di là” ma “presuppone, prima di tutto, tutto l'atto volontario che consiste nel descrivere il ciclo dell'ipocrisia, del probabilismo, della volontà che vuole il bene e della convinzione (Hegel: *Fenomenologia dello spirito*)”. Ma la vera convinzione, che non è solamente formale, non può prodursi, sempre secondo Hegel, che nella sfera sociale²⁰⁰.

La questione risulta essere quantomeno controversa e chiama in causa l'annosa discussione in merito alla difficoltosa conciliazione di teoria artistica e pratica sociale voluta dal gruppo surrealista. Come abbiamo avuto modo di osservare in diverse occasioni, la nozione di *humour noir* allaccia una serie di strette relazioni con il progredire storico, gli eventi della drammatica attualità dell'epoca nella quale vede la luce l'*Anthologie* si affacciano in alcune occasioni tra le pagine della raccolta, si pensi al richiamo alle figure di Hitler e Stalin nelle note consacrate a Jacob van Hoddis e a Jacques Prévert o al «turbamento proprio degli anni dopo il '40» (OC, II, 1157; 343) a cui si fa riferimento in quella consacrata a Jean Ferry o ancora alle ragioni dell'inserimento di Jean-Pierre Duprey a cui abbiamo fatto precedentemente menzione. Sebbene l'*humour noir* nel suo movimento ascensionale realizzi il più grande distacco dalla realtà e il più grande disprezzo per l'altro, entrambi soggetti a divenire unicamente mezzi da cui trarre il proprio esclusivo piacere, questo non vuol dire che proprio in questo non sia in grado di modificare attivamente l'andamento della società, si presenta piuttosto come un modo di operare altro, che propriamente attraverso un effettivo distanziamento e conseguente demolizione dell'edificio delle norme morali, qui

199 «Mélusine», No. X, cit., p. 203.

200 Ivi, 205.

comprese quelle di una presunta morale rivoluzionaria o post-rivoluzionaria, costituisce nell'impresa di smascheramento dell'ipocrisia in cui si impegna un efficace strumento di difesa davanti alla sclerotizzazione dei sistemi di pensiero.

5.3.7. Specificità della nozione di *humour noir*

Come numerosi altri termini destinati per via della loro fortuna a divenire categorie estetiche più ampie, tra i quali rientra la stessa nozione di *humour* di cui abbiamo seguito le diverse traversie, il sintagma “*humour noir*” è stato originariamente impiegato in risposta a una certa necessità linguistica davanti a un fenomeno che non solamente non si riusciva a collocare all'interno di nessun modello precostituito, ma che per una precisa intenzione si voleva qualificare per la sua difformità assoluta. Alla nozione di *humour noir* viene in questo modo assegnata una precisa genealogia nel passato più lontano come in quello più recente: risultato di una lunga elaborazione che prende avvio dalle preoccupazioni generate dall'incontro con la figura del giovane Jacques Vaché e con l'opera di Alfred Jarry e di Isidore Ducasse, la nozione di *humour noir* attraversa due epoche storiche e la sensibilità di una pluralità di nazioni. Come abbiamo avuto modo di vedere nelle pagine precedenti l'*humour* risponde all'insieme di preoccupazioni e di esigenze che André Breton e il gruppo surrealista assegnano al proprio impegno artistico: possiede una stretta relazione con la poesia, per cui da una parte metterebbe al sicuro dal pericolo di ricadere nelle forme ereditate dalla tradizione poetica, mentre dall'altra intreccia un'intima relazione con il metodo analogico che si trova alla base della produzione dell'immagine poetica surrealista; possiede un solido legame con la pratica di esistenza propria del programma surrealista e con il proponimento di far cadere una volta per tutte la distinzione tra arte e vita; chiama in causa la meditazione intorno a quel particolare manufatto che è l'*objet-surréaliste* che si fa esso stesso veicolo di *humour*; detiene una stretta relazione con la problematica dell'emancipazione del linguaggio dalla mera denotazione che si pone alle radici dell'impresa surrealista; ingaggia una proficua relazione dialettica con il campo di indagine dell'*hasard objectif*; possiede infine una serie di relazioni incrociate con la preoccupazione relativa alla questione morale, con la nozione di libertà e di *révolte* che a loro volta chiamano in causa il sentimento mai sopito nei confronti dell'anarchismo. Se André Breton risolutamente non produce una definizione di *humour noir* questo assume la sua specificità dall'insieme di relazioni che intreccia con l'intero complesso di queste preoccupazioni. Questo

comporta inevitabilmente il fatto che l'utilizzo generico del sintagma “humour noir”, frequentemente impiegato per identificare quello che sarebbe più specifico indicare come *comique macabre* o *humour macabre*²⁰¹, al di fuori del contesto delle ricerche surrealiste, rende solo parzialmente conto della lunga elaborazione e della portata teorica che infine la nozione ha raggiunto e che funziona in maniera del tutto adeguata solamente laddove inserito all'interno delle categorie surrealiste. *L'Anthologie de l'humour noir* è dunque un testo complesso all'intero del quale vanno a confluire plurimi percorsi di ricerca che per un lungo arco di tempo hanno costituito la preoccupazione di André Breton e il gruppo surrealista, di questa complessità che di fatto consente di cogliere l'unità teorica fondamentale che tiene unita la raccolta, è necessario rendere conto nel momento di ingaggiare una discussione relativa alla nozione di *humour noir*, per tali ragioni *L'Anthologie de l'humour noir* deve dunque essere inteso come un *libro surrealista*.

5.4. *La meccanica del riso*

In apertura della prefazione dell'*Anthologie de l'humour noir* André Breton si interroga su quali siano le condizioni atmosferiche secondo le quali avviene tra gli uomini il misterioso scambio di piacere umoristico, scambio a cui da più di un secolo e mezzo si attribuisce valore crescente e che ora costituisce il principio «dell'unico commercio intellettuale di gran lusso» (OC, II, 868; 10). Nel riscontare la coincidenza verbale delle parole «Emanazione, esplosione» («Émanation, explosion») tra un passaggio di *De l'Essence du Rire* di Charles Baudelaire e un verso del poemetto *Rêve* di Arthur Rimbaud, l'autore individua la natura del comico nel rilascio violento e liberatorio di energia.

201 Già Tristan Maya in *Pleins feux sur l'humour noir*, che apre il settimo numero della rivista «Manifeste Jeune Littérature» scrive: «Se mi sono cimentato nell'apportare qualche chiarimento su questo particolare *humour*, è perché, giornalmente, viene svilito, impiegato a sproposito, in onda sul piccolo schermo, nelle colonne dei giornali e delle riviste, fino alle opere, come dimostra la maniera in cui Jean-Claude Carrière, in una recente *Anthologie de l'Humour 1900* confonde l'*humour noir* con il *comique macabre*, quando scrive che il nostro “*humour* consiste nel ridere della morte”, e per illustrarlo egli cita il verso di Verlaine “Non conosco niente di tanto allegro quanto una sepoltura”». «Manifeste Jeune Littérature», No. 7, 1964, pp. 5-6. Una diffusione della nozione di *humour noir* distorta e commercializzata verrà invece fatta notare già nello stesso anno in cui uscirà l'edizione definitiva dell'*Anthologie de l'humour noir* da parte di Annie Le Brun: «Tuttavia, nel momento in cui la nozione di *humour noir*, presa nei suoi limiti più ristretti, guadagna un vasto favore, l'*humour noir* diviene una moda, si assiste all'inflazione della facezia macabra e di conseguenza a una inevitabile neutralizzazione dell'idea di *humour noir*, sembra che la recente riedizione dell'antologia di André Breton, per la forza che essa rivela, come per l'immensa fiducia nella mente umana che il suo autore ha saputo discernere al cuore stesso delle svolte più disperate di un'avventura che bisognava tentare, sottoponendosi ai più grandi rischi, per sé e contro di sé, per tutto ciò di cui essa è portatrice, sembra dunque che questa antologia si prenda paradossalmente posto in contrasto con un'idea di *humour noir* entrata nel circuito commerciale, e che questo libro svolga il ruolo di una violenta smentita di tutto quello che vorrebbe fare dell'*humour noir* un nuovo genere di facezia che si vende bene». A. LE BRUN, *L'Humour noir*, cit., pp. 99-100.

André Breton aveva già fatto riferimento a questa natura esplosiva del riso nell'articolo *Les Chants de Maldoror* comparso su «La Nouvelle Revue française» nel giugno del 1920: «È anche per questo che ci piace tanto ridere. Per tutto il tempo della durata dell'esplosione, la sua causa ci sfugge» (OC, II, 235). Una lettura di alcune note introduttive ai singoli autori raccolti all'interno dell'*Anthologie di l'humour noir* consente di meglio comprendere in che modo il teorico del surrealismo intenda tale natura del piacere umoristico.

Alla radice più profonda del sentimento umoristico risiede propriamente quella lacerante contraddittorietà che in maniera inesorabile distingue l'esperienza umana e della quale *l'humour noir* costituisce una reazione affettiva inattesa e eminentemente paradossale. Ricordiamo quanto scrive Isidore Ducasse nella seconda strofa del IV degli *Chants de Maldoror*, brano che André Breton non mancherà di includere nella sua *Anthologie*: «Ridete ma nello stesso tempo piangete. Se non potete piangere con gli occhi, piangete con la bocca. Se è ancora impossibile, urinate; ma v'avverto che un liquido qualsiasi è, in questo caso, necessario per attenuare l'aridità che il riso, dai tratti spaccati all'indietro, si porta nei fianchi» (OC, II, 991; 148); oppure quanto dichiara Thomas De Quincey nelle *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), che ancora troverà posto nella nota a egli consacrata all'interno della raccolta: «Il lettore [...] penserà forse che voglio ridere, ma io sono da tempo abituato a scherzare nel dolore» (OC, II, 921; 67-68). Come risulta dal paratesto dell'*Anthologie* tale contraddizione risulta essere il prodotto del violento scontro di disposizioni contrastanti: nella nota a Lichtenberg leggiamo «La vita di Lichtenberg è ricca come quella di Swift di contraddizioni appassionanti, tanto più appassionanti in quanto concernono in questo caso uno spirito eminentemente raziocinante» (OC, II, 901; 47), infatti, sebbene fermamente ateo, egli pensa che il cristianesimo sia il più perfetto sistema per favorire pace e felicità, inoltre dopo avere elogiato la rivoluzione francese e il Terrore si commuove per la morte di Maria Antonietta, benché uomo dei lumi e avverso al movimento Sturm und Drang, che irrompeva allora nella letterature tedesca, è un grande ammiratore di Jean Paul, in egli convissero lo sperimentatore, professore di fisica a Gottinga e il sognatore che fa l'elogio di Jacob Böhme; un evidente contrasto tra la lucidità del sistema economico e sociale e il divagare dell'immaginazione è alla base della non accettazione da parte della critica del tempo dell'opera di Charles Fourier; nella nota dedicata a Edgar Allan Poe leggiamo invece «Basterebbe questa contraddizione a creare un terreno propizio per l'humour, sia che esploda nervosamente dal conflitto tra le eccezionali capacità logiche, la alta

tensione intellettuale e le nebbie dell'ubriachezza (*L'angelo del bizzarro*), sia che, nella sua forma più tenebrosa, vada aggirandosi tra le umane incoerenze messe in luce da certi stati morbosi (*Il demone della perversità*)» (OC, II, 945; 96-97); per Lewis Carroll la pratica del *non-sense* costituisce «la soluzione vitale di una profonda contraddizione, da un lato l'accettazione della fede e l'esercizio della ragione, dall'altro tra l'acuta coscienza politica e i rigorosi doveri professionali» (OC, II, 962; 114); nel caso di Charles Cros l'*humour* nasce come il sottoprodotto di quella «filosofia amara e profonda» che egli attribuisce a Verlaine, al punto che, scrive Breton, «La giocosità pura di certe parti tutte stravaganti della sua opera non deve far dimenticare che alcune fra le più belle poesie di Cros hanno un revolver puntato verso il cuore» (OC, II, 977; 130); come abbiamo già osservato il contrasto flagrante percepibile tra gli *Chants de Maldoror* e le *Poésies* di Isidore Ducasse è comprensibile secondo il teorico del surrealismo solamente attraverso lo *humour* che agisce come un fluido dissolvente di ogni stabilità; facendo riferimento all'opera di Brisset e per analogia a quella del pittore Henri Rousseau, capaci di mettere in discussione tutte le conoscenze fino a egli acquisite, Breton scrive «Il flagrante contrasto che si produce fra la natura delle idee comunemente accettate e l'affermazione, nello scrittore o nel pittore, di questo primitivismo integrale, genera uno humour di grande stile, cui il protagonista resta estraneo» (OC, II, 1028; 193); durante il primo conflitto mondiale il giovane soldato Jacques Vaché esibisce un uniforme divisa in due parti, per metà con i colori degli alleati e per metà con quella delle potenze centrali, incarnando così l'ambiguità della macchina della guerra. In altri casi, in maniera più conforme al modello freudiano, tale contraddizione risulta essere il prodotto dell'urto dei moventi soggettivi contro le condizioni sfavorevoli della realtà: «Arrivo alla morte per una cattiva strada, ci arrivo salendo una scala» (OC, II, 925; 73) afferma Lacenaire nel salire sul patibolo, riportando alla mente il delinquente dell'esempio fatto da Freud nel saggio *Der Humor*; oppure ancora Tristan Corbière in cui «Il contrasto tra la disgrazia fisica e la sensibilità di prim'ordine non può fare a meno di suscitare [...] l'humour come meccanismo di difesa e di spingere Corbière uomo alla ricerca sistematica del “cattivo gusto”» (OC, II, 1005; 166). Questo *humour* di difesa viene affiancato uno *humour* di attacco, espressione della volontà di sfida senza posa che anima l'opera di Sade, nel cui testamento André Breton legge «la manifestazione d'un altissimo humour» (OC, II, 892; 36) in quanto «in contraddizione stringente con i ventisette anni passati in carcere per le sue idee, sotto tre regimi e in undici prigioni, e con il fatto di essersi appellato, con la più drammatica delle speranze al giudizio dei posteri» (OC, II, 892; 36).

A sostenere questo tipo di lettura può essere individuato tra le pagine dell'*Anthologie* un particolare paradigma in cui la contraddizione viene interpretata come differenza di potenziale elettrico²⁰². In *Limites non-frontières du surréalisme* André Breton definiva *humour objectif* e *hasard objectif* come «i due poli tra i quali il surrealismo crede di poter far scaturire le più lunghe scintille» (OC, III, 664). Inoltre un articolo, a cui faremo più avanti riferimento, comparso su «Minotaure» nell'inverno del 1937 che anticipa sei note introduttive che andranno a comporre la futura raccolta ha come titolo *Têtes d'orage*, anticipando in un certo qual modo il clima di tempesta elettrica che si scatenerà con l'imminente pubblicazione dell'*Anthologie de l'humour noir*. La prefazione di quest'ultima porta inoltre come titolo quello di *Paratonnerre* che deve all'aforisma di Georg Christoph Lichtenberg «La prefazione potrebbe avere per titolo: il parafulmine», risulta così chiara l'intenzione di convogliare l'energia della folgore in modo da sfruttarne la potenza. Numerosi sono inoltre i riferimenti all'interno del paratesto dell'*Anthologie* alla tensione elettrica, alla folgore, alla luminosità e al calore, che vengono fatti da Breton nel momento in cui parla di *humour*: nella nota a Jonathan Swift leggiamo «Un giorno, indicando un albero colpito dal fulmine, aveva detto: “Io sono come quell'albero, comincerò a morire dalla cima”» (OC, II, 878; 20); relativamente all'*humour* di Charles Fourier si parla di «uno humour ad altissima tensione, costellato dalle scintille che scambierebbero i due Rousseau (Jean-Jacques e il Doganiere) aureola questo faro, uno dei più luminosi che io conosca, la cui base sfida il tempo mentre la sua cima si abbarbica alle nubi» (OC, II, 912; 56); ancora nella nota introduttiva al testo di Nietzsche leggiamo «L'humour non ha mai raggiunto un tal grado di intensità» (OC, II, 983; 139); nella nota consacrata a Isidore Ducasse André Breton si servirà nella descrizione del Marchese de Sade fatta da Swinburne «Nel fuoco e nel frastuono dell'epopea imperiale si vede fiammeggiare questa testa folgorata, questo ampio petto solcato dai fulmini» (OC, II, 986; 143). Si tratta del medesimo linguaggio ispirato ai fenomeni elettrici che abbiamo visto essere impiegato da parte di André Breton nell'espone la teoria dell'immagine surrealista. Non si tratta qui di una mera coincidenza di terminologia, infatti, la riunione di immagini eterogenee tra le quali

202 Nel suo testo *L'Humour noir selon André Breton* Mireille Rosello ha dato particolare rilevanza alla ricorrenza di metafore relative ai fenomeni elettrici facendone un paradigma che presiederebbe alla stessa costruzione della struttura dell'*Anthologie de l'humour noir*: i testi scritti da André Breton che costituirebbero una catena di segno neutro dove vige il processo della ripetizione che costituirebbe il legame tra gli estratti testuali che costituiscono il vero elemento carico elettricamente. Questo modello consente al critico di delineare un lettore ideale: «Il lettore ideale deve dunque privilegiare gli stati “nervosi” che favoriscono il passaggio di una corrente che non ha niente di intellettuale». Cfr. M. ROSELLO, *L'Humour noir selon André Breton*, cit, pp. 65-101, cit. p. 88.

viene a stabilirsi un rapporto inatteso che priva lo spettatore di un sistema di riferimento, risulta essere proprio anche della strategia dell'*humour noir*. Come vedremo meglio in seguito, in maniera analoga l'*humour noir* è presieduto da un'estetica fondata sul *dépaysement* ovvero sull'incontro di immagini insolite volte a far perdere familiarità al lettore che si trova a muoversi con incertezza nel testo insicuro di ciò che si troverà davanti, l'*imprévisible* favorisce in questo la possibilità di generare una *surprise* da cui si genera lo scompenso che produce la violenta l'esplosione del riso. La *surprise* costituisce una cifra estetica dell'*esprit nouveau* come volle intenderlo Guillaume Apollinaire nel corso della conferenza tenuta al Théâtre du Vieux-Colombier il 26 novembre 1917: «L'*esprit nouveau* si trova anche nella sorpresa. Questo è ciò che vi è in esso di più vivo, di più nuovo. La sorpresa è la più grande molla del nuovo. È attraverso la sorpresa, per il ruolo importante che viene attribuito alla sorpresa che l'*esprit nouveau* si distingue da tutti i movimenti artistici e letterari che l'hanno preceduto. In questo si distacca da tutti e non appartiene che al nostro tempo»²⁰³.

Indotto attraverso queste strategie il riso proprio dell'*humour noir* si compone essenzialmente di due momenti contigui: un primo momento abbiamo una stimolazione fisica, che trova le sue ragioni nelle profondità animali dell'essere umano in quanto reazione al repentino passaggio tra una situazione di estrema tensione cui fa seguito una distensione, in questo modo si produce un riso spasmodico e selvaggio la cui forma che meglio si adatta a descriverlo risulta essere il *crampe* o il *conato*; il tempo della durata dell'esplosione del riso, come scriveva André Breton nell'articolo sugli *Chants de Maldoror*, la causa ci è sconosciuta, segue dunque un secondo momento in cui facendo richiamo alle facoltà razionali ha luogo l'apprensione delle ragioni profonde del riso, in questa seconda fase il riso prodotto dell'*humour noir* si differenzia da un riso puramente istintivo e nullificante rivelandosi dunque massimamente sovversivo nei termini di critica alla stabilità della realtà e rivelando la sua componente squisitamente gnoseologica.

L'*humour noir* produce dunque un movimento violento provocato dalla liberazione del piacere, questo viene ulteriormente confermato dal ricorrere spesso nelle note dell'*Anthologie* del verbo «jaillir» («sgorgare»; «scaturire»): leggiamo relativamente allo *humour* di Alfred Jarry, che si esercita quasi esclusivamente a spese altrui, «Siamo nondimeno, senza tema di smentita, alle fonti stesse di questo humour, come dimostra il suo continuo sgorgare» (OC, II, 1056; 224); mentre relativamente ai due fratelli Giorgio e Andrea de Chirico «Nei due fratelli l'humour scaturisce da una intermittente ma

203 «Mercure de France», No. 491, CXXX, dicembre 1918, p. 391.

acutissima presa di coscienza delle loro repressioni» (OC, II, 1123; 304); ancora, nell'esaminare per mezzo del ricorso alle tre istanze freudiane l'*humour* di Jacques Vaché, Breton scrive «È da questo rapporto che scaturisce a getto continuo l'*humour* nero»; infine nella nota dedicata a Benjamin Péret «L'*humour* scaturisce qui come acqua di fonte» (OC, II, 1134; 317).

Un ulteriore seppure differente accostamento metaforico che trova una sola ricorrenza laddove Breton si trova impegnato a illustrare il ruolo dello *humour noir* può essere rinvenuto in *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, testo del discorso tenuto alla Yale University il 10 dicembre del 1942: nel riassumere le parole d'ordine fondamentali del surrealismo André Breton afferma: «volontà di incorporazione permanente all'apparato psichico dell'*humour noir*, che a una certa temperatura può giocare il ruolo di valvola di sfogo» (OC, III, 724-725). Seppure sembrerebbe venire meno il paradigma elettrico in favore di un paradigma termodinamico il significato dell'analogia non cambia: in un sistema instabile e facilmente suscettibile di perturbazioni provenienti dall'esterno come quello della sensibilità dell'essere umano, l'*humour noir* riveste la funzione liberatoria di alleggerimento del carico emotivo che potrebbe altrimenti rivelarsi dannoso per l'apparato psichico.

CAPITOLO 6

Strategie testuali dell'humour noir

Nonostante André Breton, coerentemente con il presupposto della commistione dei diversi generi artistici, avente come corollario la libera circolazione di contenuti, strumenti e pratiche, si impegni a più riprese a dimostrare come l'*humour noir* costituisca una tendenza inerente all'arte moderna nel suo complesso, per ovvie ragioni l'*Anthologie de l'humour noir* si qualifica come un'opera letteraria che raccoglie al suo interno manifestazioni testuali di tale fenomeno, da ciò consegue che quella singolare reazione prodotta dall'*humour noir* deve consumarsi in tali circostanze attraverso la lettura e i procedimenti a essa pertinenti.

Se l'*Anthologie de l'humour noir* risulta essere il prodotto finale di un'operazione di reperimento nel passato della Storia della letteratura delle tracce dell'*humour noir*, questa raccoglie la più diversa varietà di forme della scrittura letteraria: componimenti poetici di varia natura e struttura ritmica, che vanno dall'ode fino alla filastrocca, brani in prosa di differente lunghezza e destinazione, dal romanzo al racconto, da scritture dell'interiorità come il monologo e la lettera a scritture descrittive come il resoconto, a forme più concise del pensiero, come l'aforisma, la massima, il paradosso, a forme incisive della comicità dal motto di spirito più arguto alla battuta, alla varietà infine delle forme della scrittura teatrale. Come abbiamo in parte osservato solo una esigua minoranza degli scrittori antologizzati sono tradizionalmente definibili *humoristes* – sono questi i casi di Jonathan Swift, di Alphonse Allais e di O. Henry –, mentre per quanto riguarda la maggior parte di essi sarà l'autore dell'*Anthologie* a rinvenirne le tracce del comico, assumendo una posizione che va dunque ben oltre quella del semplice ordinatore. Ci occupiamo dunque di analizzare alcune strategie testuali che, ricorrendo all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*, ci possono essere utili al fine di meglio illustrare le particolari sfumature significative che caratterizzano la nozione di *humour noir*.

Prima di questo sarebbe bene fare alcune precisazioni in merito al lettore e alla posizione che questi viene a occupare all'interno del testo di *humour noir*; questo lettore, sia chiaro, si distingue dal lettore dell'*Anthologie de l'humour noir* intesa come raccolta, su cui invece torneremo più avanti. Facendo riferimento all'estetica della ricezione che nasce dalle suggestioni di H.-R. Jauss, W. Iser e H. Weinrich, Hans T. Siepe ha dato un valido contributo in merito alla comunicazione letteraria chiamata in causa dal testo

surrealista²⁰⁴: secondo quanto scrive Siepe, l'impresa di devalorizzazione generale propria del movimento dadaista, a cui Aragon, Éluard e lo stesso Breton parteciparono attivamente, basata sullo scandalo e sulla provocazione, prevedeva che il recettore occupasse una precisa posizione di ostilità e indignazione e dunque di esteriorità rispetto all'evento artistico; quando tuttavia questo venne compreso e riassorbito come regola della comunicazione artistica, l'energia di Dada venne meno. Al contrario, alla radice dell'impresa surrealista promossa da André Breton, che come abbiamo visto anche a distanza di lungo tempo ne riconoscerà il punto di partenza nella volontà di rinnovamento del linguaggio, si trova invece una dinamica comunicativa basata sulla partecipazione del lettore al testo, al quale viene chiesto di rendersi parte attiva nel processo di creazione artistica. La lettura avanzata da Hans T. Siepe trova validità anche in riferimento al nostro discorso: se in un primo momento il lettore che si introduce in un testo di *humour noir* subisce da questo una certa forma di autorità, trovandosi presto a essere incerto su come interpretare gli stimoli a cui è soggetto e a come dunque procedere esattamente dal punto di vista delle reazioni agli stessi, nel corso della lettura egli deve mantenersi costantemente vigile ad alcuni precisi suggerimenti che vengono sapientemente introdotti all'interno del testo da parte dell'autore secondo diverse strategie di scrittura. Dunque, sebbene la trasmissione dello *humour noir* avviene producendo stati di tensione mentale attraverso l'imprevedibilità e la sorpresa, nondimeno lo scrittore cercherà di accattivarsi la *complicità* del lettore prevedendone dunque la presenza all'interno del testo. Se la partecipazione acquiescente del lettore dovesse venire meno, il risultato sarebbe mancato e questi si troverebbe inevitabilmente a essere respinto dal testo. Si produce dunque un rapporto partecipativo di genere composto in cui attività e passività vengono a essere entrambe chiamate in causa a pari diritto.

6.1 Scritture dell'eccesso e del limite

Sarebbe dato di pensare che lo scrittore impegnato nella composizione di un testo di *humour noir* abbia piena libertà di condurre l'immaginazione ai limiti ultimi dei più sfrenati eccessi del cattivo gusto, della crudeltà, del sadismo, della facezia sinistra e

204 Il testo di H.T. Siepe compare per la prima volta in Germania *Der Leser des Surrealismus: Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Klett-Cotta, Stuttgart 1977. Un estratto è comparso sotto forma di articolo sul primo numero della rivista «Mélusine», Émission-Réception nel 1980, infine una versione francese rivista e approvata dall'autore è comparsa nel 2010 per la collezione «Les Pas perdus» con il titolo *Le Lecteur du surréalisme*.

lugubre. In realtà in maniera tale da poter catturare il lettore e produrre quella reazione affettiva paradossale propria dello *humour noir*, questi si trova inevitabilmente a essere sottoposto a una serie di norme nel rispetto delle quali il testo che verrà prodotto andrà a occupare una posizione liminare tra il drammatico e il comico. Sono necessarie profonda conoscenza e padronanza degli strumenti letterari in modo che l'affettività del lettore non venga né da una parte turbata a tal punto da ostacolare la produzione del riso, né dall'altra che il senso di turbamento sia del tutto neutralizzato per un eccesso del fantastico o del ridicolo. Nel saggio *Das Unheimliche* (1919) Sigmund Freud, affrontando la questione del perturbante nella finzione, aveva riconosciuto quanto sensibile fosse il limite tra suscitare orrore e il provocare un effetto comico e come questo dipendesse prevalentemente da una questione di forma. Lo psicanalista porta come esempio il racconto *The Canterville Ghost* (1887) di Oscar Wilde dove, sebbene siano presenti alcuni motivi ricorrenti del romanzo gotico, la maniera in cui la materia letteraria viene trattata scatena un effetto patetico rivelando dunque l'intento parodico del testo. Se da una parte lo scrittore deve prestare attenzione alle derive comiche, dall'altra nondimeno deve essere vigile a non turbare oltre misura l'affettività del lettore, cosa che suscitando il *pathos* sarebbe da ostacolo all'esplosione del riso. Si prenda come esempio in questo caso un testo tratto dagli *Chants de Maldoror* di Isidore Ducasse, che non troverà posto all'interno dell'*Anthologie* di André Breton, ma che possiamo qui usare come valida esplicitazione di quanto andiamo dicendo. Si tratta della seconda strofa del terzo canto, che narra la brutale violenza perpetrata da parte di Maldoror a discapito di una giovane innocente serenamente assopita all'ombra di un platano. Dopo avere abusato della fanciulla Maldoror ordina al proprio bulldog di divorarne il corpo, la bestia tuttavia comprendendo male l'ordine si abbandona anch'esso ai propri bassi istinti inferendo sulla vittima. Accortosene Maldoror punisce il cane scagliandogli un violento calcio e si dedica meticolosamente a svuotare la vittima degli organi interni attraverso il grembo. Per la sua brutalità la vicenda provocherebbe immediata repulsione e un sentimento di compassione per il destino infausto della fanciulla, se lo scrittore non si servisse di alcuni espedienti al fine di neutralizzare tale trasporto emotivo. In primo luogo non si può fare a meno di notare il contrasto tra l'andamento lirico della prosa quando la madre racconta l'innocenza della bambina prima della violenza di Maldoror e la descrizione dell'atto criminoso che invece seguirà:

L'hiver, elle avait sa place légitime autour de la grande cheminée ; car elle se croyait une personne sérieuse, et, pendant l'été, la prairie reconnaissait la suave pression de ses

pas, quand elle s'aventurait, avec son filet de soie, attaché au bout d'un jonc, après les colibris, pleins d'indépendance, et les papillons, aux zigzags agaçants. [...] Le lendemain, quand elle s'échappait de nouveau, à travers les marguerites et les résédas ; parmi les rayons du soleil et le vol tournoyant des insectes éphémères ; ne connaissant que la coupe prismatique de la vie, pas encore le fiel ; heureuse d'être plus grande que la mésange ; se moquant de la fauvette, qui ne chante pas si bien que le rossignol ; tirant sournoisement la langue au vilain corbeau, qui la regardait paternellement ; et gracieuse comme un jeune chat²⁰⁵.

Il periodo si distende con gusto dell'idillio trasmettendo un senso di immobilità avvolta dalla patina della memoria e dalla tenerezza dello sguardo materno. Risulta evidente tuttavia come il brano ricalca abilmente gli stereotipi dell'innocenza della fanciullezza: l'estraneità al concetto del male, l'immersione simbiotica nella natura benevola, le similitudini con la delicatezza della flora e della fauna. Non sono tuttavia assenti alcune frasi sibilline che in un primo momento potrebbero essere considerate ancora modi di sottolineare la dolcezza dell'età infantile ma che invece costituiscono anticipazioni dell'impresa criminale di Maldoror: «Elle savait déjà s'intéresser aux animaux, et me demandait pour quoi l'hirondelle se contente de raser de l'aile les chaumières humaines, sans oser y rentrer»²⁰⁶ oppure «Quand elle me parlait des tombes du cimetière, en me disant qu'on respirait dans cette atmosphère les agréables parfums des cyprès et des immortelles, je me gardai de la contredire ; mais, je lui disais que c'était la ville des oiseaux, que, là, ils chantaient depuis l'aurore jusqu'au crépuscule du soir, et que les tombes étaient leurs nids, où ils couchaient la nuit avec leur famille, en soulevant le marbre»²⁰⁷. Ecco invece come cambia il registro linguistico nel momento in cui si consuma la brutale violenza a opera di Maldoror:

Maldoror passait avec son bouledogue ; il voit une jeune fille qui dort à l'ombre d'un platane, et il la prit d'abord pour une rose. On ne peut dire qui s'éleva le plus tôt dans son esprit, ou la vue de cette enfant, ou la résolution qui en fut la suite. Il se déshabille rapidement, comme un homme qui sait ce qu'il va faire. Nu comme une pierre, il s'est jeté sur le corps de la jeune fille, et lui a levé la robe pour commettre un attentat à la

205 («L'inverno, aveva il suo posto legittimo attorno al grande caminetto; si credeva infatti una persona importante, e, durante l'estate, la prateria riconosceva la soave pressione dei suoi passi, quando s'avventurava, con la reticella di seta attaccata in cima a un giunco, dietro i colibrì pieni d'indipendenza, e le farfalle dagli irritanti zigzag. [...] L'indomani, scappava di nuovo, attraverso le margherite e le resede; tra i raggi del sole e il volo vorticoso degli effimeri insetti; non conoscendo, della vita, che la coppa prismatica, non ancora il fiele; felice di essere più grande della cincia; prendendosi giuoco della silvia, che non canta bene quanto l'usignolo; mostrando sorniona la lingua al brutto corvo, che la guardava paternalmente; e graziosa come un gattino»). I. DUCASSE, *Oeuvres complètes : Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, cit., p. 130, tr. it., pp. 321 e 323.

206 («Sapeva già interessarsi agli animali, e mi domandava perché la rondine s'accontenta di sfiorare con l'ala le capanne degli uomini, senza osare entrarvi») Ivi, p. 129, tr. it., p. 321.

207 («Quando mi parlava delle tombe del cimitero, dicendomi che in quell'atmosfera si respiravano i profumi gradevoli dei cipressi e dei semprevivi, io mi guardavo dal contraddirla; ma le dicevo ch'era la città degli uccelli, che, là, essi cantavano dall'aurora sino al crepuscolo della sera, e che le tombe erano i loro nidi, dove dormivano la notte con la loro famiglia, sollevandone il marmo») Ib., tr. it., p. 321.

pudeur... à la clarté du soleil ! Il ne se gênera pas, allez !²⁰⁸

Il ritmo della narrazione si fa qui più incalzante sulla spinta di una maggiore frammentazione della sintassi e dell'impiego frequente del punto fermo, il registro linguistico risulta essere meno ricercato, asciutto fino quasi alla povertà di espressione. Si ha l'impressione che la vicenda avvenga con una velocità metodica, collaudata, il che in un certo modo sottrae l'evento alla realtà fattuale. A questo aspetto principalmente stilistico vanno ad aggiungersi una serie di elementi inseriti al fine di interferire con la drammaticità della vicenda: il cane, che percosso da un violento calcio del padrone, fugge scompostamente guaendo e trascinandosi dietro il corpo della malcapitata; il soffermarsi del narratore sulla descrizione del temperino da tasca che il carnefice utilizzerà per infierire sul corpo della giovane («Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages»²⁰⁹), e un commento decisamente fuori posto, ancora del narratore, quando ormai Maldoror ha liberato il corpo della giovane degli organi («Le sacrificateur s'aperçoit que la jeune fille, poulet vidé, est morte depuis longtemps»²¹⁰).

Se dunque abbiamo visto come tutta una serie di motivi si rivelano particolarmente adatti a un testo di *humour noir*, ovvero tutto ciò che è inerente al funerario, alle atrocità fisiche, alle perversioni erotiche, ai quali vanno ad aggiungersi l'insieme dei valori facenti capo alla buona coscienza borghese e alla sfera del sacro, che, come leggiamo nel *Second manifeste du surréalisme* «Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*»²¹¹ (OC, I, 785), il gruppo surrealista si era concentrato a negare con ogni mezzo, a essere rilevante è propriamente la forma in cui tale materia letteraria viene ordinata, questo avviene attraverso alcune particolari strategie testuali che trovano posto tra gli estratti raccolti all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*.

Un primo riferimento può essere fatto alla forma con cui Jonathan Swift redige il *pamphlet A Modest Proposal For Preventing the Children of Poor People From Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick*, dove l'autore propone,

208 («Maldoror passava con il suo bulldog; vede una fanciulla che dorme all'ombra di un platano, e dapprima la prese per una rosa. Non si può dire ciò che sorse prima nella sua mente, la vista della fanciulla, o la risoluzione che la seguì. Si spoglia rapidamente, come uomo che sa ciò che farà. Nudo come una pietra, s'è gettato sul corpo della fanciulla, e le ha tolto la veste per commettere un attentato al pudore... alla luce del sole! Non farà troppi complimenti davvero!... Ivi, p. 130-131, tr. it., p. 323.

209 («Quello si trae di tasca un temperino americano, composto da dieci o dodici lame che servono a vari usi»). Ivi, p. 132, tr. it., p. 325.

210 («Il sacrificatore s'accorge che la fanciulla, pollo svuotato, è morta da gran tempo») Ib., tr. it., p. 325.

211 Il corsivo è dell'autore.

al fine di migliorare la situazione del Regno d'Irlanda, di fare dei bambini delle famiglie meno abbienti un cibo prelibato. La proposta in questione viene redatta con il linguaggio impersonale e utilitaristico dell'economia: l'argomentazione trova la sua base su alcune proposizioni derivate dall'osservazione, dal calcolo e dalla consultazione degli esperti in materia («un noto gentiluomo della contea di Cavan»; «i nostri mercanti»; «un americano che ho conosciuto a Londra [...] buon intenditore»), il proponimento viene dunque avanzato e motivato con precisi riferimenti statistici e non mancano infine alcune obiezioni, sollevate ancora da persone rispettabili («Una persona assai rispettabile, sinceramente devota al suo paese e da me stimatissima»), che l'autore si preoccupa di confutare. In nessun momento viene messa in dubbio la moralità della proposta, anzi, e di qui un primo effetto umoristico, in due occasioni l'autore si dice indignato davanti alcuni trattamenti che al contrario la sua proposta sarebbe in grado di liquidare: «Il mio piano presenta anche il grande vantaggio di eliminare gli aborti volontari e l'orribile consuetudine di uccidere i figli bastardi, così frequente, purtroppo, tra le nostre donne, che sacrificano i poveri piccoli innocenti, più tempo, per paura della spesa che della vergogna: cosa che muoverebbe al pianto e alla compassione il core più selvaggio e spietato» (OC, II, 883; 26-27); mentre a un consiglio, che consiste nel sopperire alla mancanza di selvaggina con giovani fanciulli e fanciulle tra i dodici e i quattordici anni, donato all'autore al fine di migliorare la propria proposta, egli risponde: «Delle anime scrupolose potrebbero inoltre osservare, anche se del tutto a torto, che una simile politica rasenterebbe la crudeltà: obiezione che infirmerebbe, a mio avviso, qualsiasi progetto, anche se ispirato dalle migliori intenzioni» (OC, II, 885; 29). Ancora un effetto umoristico viene prodotto dal contrasto semantico tra l'agghiacciante proposta e le numerose dichiarazioni di umiltà del suo autore, che introduce la stessa come segue: «Esporrò ora umilmente le conclusioni cui sono giunto, confidando che non diano luogo a obiezioni di sorta» (OC, II, 883; 28) e poco dopo ancora «Perciò umilmente sottopongo all'attenzione pubblica la seguente proposta» (OC, II, 884; 28), la proposta si chiude infine con la solenne dichiarazione dell'autore di non avere alcun interesse personale nel promuovere tale soluzione se non il bene generale del paese, il miglioramento dei commerci e l'assistenza ai bisognosi. Il testo non manca di alcuni momenti di sferzante ironia che l'autore si lascia sapientemente sfuggire: «Questa carne sarà alquanto cara, lo ammetto, e perciò indicatissima per i proprietari terrieri, i quali avendo già divorato gran parte dei genitori, sono i più qualificati a fagocitare i figli» (OC, II, 884; 28). Sono dunque diverse le strategie testuali attraverso le quali l'autore da

una parte suggerisce come la propria non sia una reale proposta, cosa che provocherebbe inevitabilmente raccapriccio e repulsione, mentre dall'altra lascia intendere come non si tratti nemmeno di una facezia innocua: la perfetta coerenza dell'argomentazione, che assume i tratti più sinistri dal fatto che il testo viene composto in un'epoca storica in cui la nazione inglese andava sempre più avviandosi in direzione del mercantilismo, e la possibilità del linguaggio apparentemente innocuo dell'economia di veicolare coerentemente concetti di tale mostruosità, non manca infatti di assumere tratti inquietanti.

La pratica dell'antropofagia, che come vedremo trova plurime ricorrenze nei testi raccolti all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*, è uno dei piaceri che il libertino Minski si concede nel brano tratto dalla *Juliette* (1797) di Sade, la cui analisi ci introduce a ulteriori considerazioni. Come per altri autori la cui sorte letteraria pareva destinata all'oblio, anche nel caso di Donatien Alphonse François de Sade, il gruppo surrealista e gli ambienti a esso vicini hanno avuto il merito di riscoprirne il grande valore. In questo modo, all'epoca in cui André Breton compose l'*Anthologie de l'humour noir*, gli orizzonti dell'opera di Sade cominciavano a schiudersi e l'inserimento dello scrittore all'interno della raccolta favorirà l'affiorare di un ulteriore aspetto secondo il quale questi si sarebbe compiaciuto di sacrificarsi, sia pure in maniera episodica, alla pratica dell'*humour noir*. È pur vero che leggendo il brano riportato, ambientato nel covo del libertino feroce e sanguinario che narra compiaciuto le proprie efferatezze e si nutre solamente di carne umana, si potrebbe difficilmente scorgere dell'*humour*. È André Breton stesso a offrirci una possibile chiave di lettura:

Gli stessi eccessi dell'immaginazione cui lo trascina la sua genialità naturale e lo dispongono i lunghi anni di prigionia, il folle e orgoglioso partito preso con cui egli pone i suoi eroi, sia nel piacere che nel delitto, al di sopra di ogni sazietà, la sua palese preoccupazione di variare all'infinito, rendendole se non altro sempre più complicate, le circostanze propizie al mantenimento della loro sregolatezza, fanno sì che dal racconto scaturisca qualche passaggio di una violenza così estrema e manifesta, da distendere il lettore insinuandogli il sospetto che l'autore ne sia consapevole. (OC, II, 891; 35-36)

La sfrenatezza dell'immaginazione sadiana, che trova espressione in una messa in scena di efferatezze sempre maggiori e sempre più complicate nella realizzazione, dilata fino ai suoi limiti ultimi il dramma, producendo in questo modo nel lettore un'esperienza di irrealtà dove al ribrezzo che si dovrebbe provare per i crimini inscenati si accompagna un sorriso complice. Nel caso del brano riportato all'interno dell'*Anthologie* a questo si unisce la naturalezza con la quale la vicenda si svolge: se in un

primo momento il personaggio femminile resta impressionato dalla vista del salone dove vengono accolti dal libertino, quando si siederanno a tavola gusterà senza alcun indugio la carne umana. Anche in questo caso l'asciuttezza della sintassi neutralizza il rischio di un effetto patetico nel descrivere l'azione: «En disant cela, mon époux enfonça une fourchette dans un quartier de garçon qui lui parut fort bien apprêté, et en ayant mis au moins deux livres sur son assiette, il les dévora. Je l'imitai»²¹². (OC, II, 896; 41).

Una forma di eccesso nella scrittura viene ancora richiamata nel caso di Joris-Karl Huysmans, si legge infatti nella nota che precede i brani antologici dell'autore: «Il suo eccedere nei colori cupi, la sua abituale esasperazione, al di là di un certo punto critico, delle situazioni abiette, la prefigurazione minuziosa, insistita, delle delusioni che ogni specie di scelta, sia pure nelle alternative più banali, comporta ai suoi occhi, lo portano al risultato paradossale di liberare in noi il principio di piacere» (OC, II, 996; 154). La grande tradizione del realismo trova nella figura di Huysmans un interprete la cui scrittura ne trascende i precetti stilistici: la sua attenzione per il dettaglio, per gli aspetti degradati e sordidi della realtà, trova espressione nella pratica descrittiva degli oggetti come se essi stessi trasudassero la miseria della realtà tenuta celata nella loro apparentemente muta e quieta esistenza. Si pensi alla descrizione della locanda dove André Jayant, personaggio di *En ménage*, si ferma a consumare un pasto:

Era quasi di buon umore quando scorse una bettola, con una vetrina dietro la quale marciva un melone cresciuto nell'alcool.

Delle file di bottiglie con le loro capsule di piombo e delle stelle accese sul ventre formavano un semicerchio, che racchiudeva due strati di formaggini acciaccati, dei piattini di lesso freddo in salsa verde, certi stufati alle rape rappresi e dei dolci mezzo bruciacchiati, sommersi in una melma giallastra.

Un rimasuglio di riso al latte tremolava in una gamella di ferro; un'antipastiera traboccava di uova violacee, e la carcassa color cinabro slavato di un coniglio, aperto sopra un piatto, esibiva, con le quattro zampe per aria, il rossiccio vischioso del suo fegato. Un muro di tazze incastrate l'una nell'altra, e una torre di piattini dal bordo blu troneggiavano di fronte ai riquadri della vetrina, dietro a un vecchio boccale di prugne sotto spirito, colmo d'acqua, dove si maceravano i gambi di un mazzo di gladioli afflosciati.

[...] Era una stanza assai grande, decorata con becchi a gas e paralumi verdi, con una stufa di ghisa, un banco di falso mogano dipinto, con le sue venature, sul quale posavano un vaso di vetro blu colmo di fiori, una piramide di misurini di stagno, una cassetta di nichel, e un calamaio. Dietro il mobile, alcuni scaffali con bottiglie già incominciate, una teiera di porcellana, tazze bianche con tre piedi e il manico scarlatti, su cui spiccava un monogramma dorato sporco e sbiadito. Uno specchio incastrato nella scaffalatura rifletteva la parte superiore di un mazzo di fiori, in disfacimento nel vaso blu, lo zigzagare del tubo della stufa, tre attaccapanni vuoti appesi al muro, la fodera lisa di un cappotto, il luccicume di un cappello bisunto. Su una piccola tavola, in un angolo, un formaggio di

212 («Ciò dicendo, il mio sposo piantò la forchetta in un quarto di bambino che gli pareva ben cucinato e, mettendosene nel piatto almeno due libbre, lo divorò. Io l'imitai»).

Borgogna mezzo sbocconcellato si sbriciolava sotto l'attacco di un nugolo di mosche; vicino agli scaffali dove si pigiavano un mucchio di tovaglioli muniti dei loro anelli, un madia era stipata di pagnotte gracili e molli, che arrivavano quasi a toccare una gabbietta appesa al soffitto. Questa gabbia era vuota a causa di un dicesso, e l'abitava un osso di seppia, sospeso all'estremità di un filo. (OC, II, 998-999; 155-156)

La condizione miserevole del locale, la repulsione per il cibo e per le chiacchiere volgari scambiate dagli avventori, rispecchiano la solitudine morale del personaggio i cui pensieri ritornano insistentemente sulle miserie della vita familiare. L'aggettivazione insistentemente concentrata sulla decomposizione delle vivande, sulla consunzione del mobilio e delle forniture, sulla bruttezza fisica del padrone e della cameriera che si muovono sgraziatamente tra i tavoli, sulla grossolanità dei clienti, danno alla scena un tono grottesco che il lettore percepisce con un misto di disgusto e compiacimento. «La grande originalità dell'autore di *En ménage* consiste nel fatto che egli sembra rinunciare, per se stesso, ai piaceri dell'umorismo, come a esclusivo beneficio dei lettori, e di non scostarsi mai, per parte sua, da un atteggiamento di spossatezza e di prostrazione che ci lascia in qualsiasi momento l'illusione di essere su di lui avvantaggiati» (OC, II, 997; 154). Lo stile di Huysmans, prodotto del rimaneggiamento di molteplici registri linguistici, comporta lo scaturire di un «riso spasmodico» (OC, II, 997; 155) anche in momenti del racconto in cui questo sarebbe meno giustificato e previsto.

Come Baudelaire aveva riconosciuto nei *Paradis artificiels*, la scrittura di Thomas De Quincey si distingue per il suo carattere essenzialmente *digressivo*, lo scrittore paragona infatti la sua opera a un tirso che trae la sua fisionomia e grazia dal groviglio di foglie che lo riveste. È per tale ragione, affermava Baudelaire, che l'espressione *humourist* gli si può essere efficacemente applicata. La digressione come procedimento narrativo costituisce infatti uno dei tratti distintivi della tradizione umoristica di lingua inglese, si pensi a *A Tale of a Tub* (1704) di Jonathan Swift oppure al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, facendo di De Quincey un degno prosecutore. Un riferimento a tale tradizione e alla necessità della sua prosecuzione verrà fatto dallo stesso De Quincey in un poscritto al trattatello *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827) datato 1854 dove riconoscendo l'«extravaganza» come una delle caratteristiche della *Modest proposal* di Jonathan Swift esprime la precisa volontà di non tagliare i ponti del rapporto oltremodo fecondo tra la materia scabrosa e la comicità²¹³. È proprio di tale «extravaganza», la cui

213 Il post-scriptum viene pubblicato per la prima volta nel quarto volume di *Selections Grave and Gay, from Writings Published and Unpublished, of Thomas De Quincey, Revised and Arranged by Himself*, 14 voll., Edinburgh 1853-1860. André Breton è a conoscenza del testo come dimostra il testo della nota introduttiva a De Quincey nell'*Anthologie de l'humour noir*.

radice etimologica proviene dal latino *extra-vagantem*, calcare dunque sentieri non noti, ma anche gravitare fuori da quello che sarebbe il centro ordinario del discorso, che De Quincey si serve nel frammento tratto dalla prima relazione di *On Murder* che troverà posto all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. L'intenzione dello scrittore, chiaramente illustrata nel passo riportato nella raccolta, è quella di presentare il delitto facendo di questo un oggetto estetico, intendendo con questo il senso della più canonica contemplazione disinteressata. Facendo dunque astrazione della prima immediata reazione di repulsione e orrore che l'assassinio produce per concentrarsi al contrario, attraverso una scrittura che costantemente tende a deviare rispetto alla materia scabrosa, piuttosto sui principi squisitamente tecnici, relativi alla scelta del soggetto, del luogo, dei mezzi, che presiedono alla formulazione del giudizio di gusto. Come nel caso di *A Modest Proposal* di Swift anche De Quincey dimostrerà come dietro quella che apparentemente sembrerebbe una bagatella si cela in realtà un problema ben più profondo che assume tratti allarmanti: anche in questo caso è il linguaggio e la sorprendente funzionalità della macchina razionale e argomentativa e il flagrante contrasto con il soggetto della trattazione, che producono la risata sommessata e inquieta del lettore.

Un riferimento deve essere fatto a quelle particolari forme letterarie dove *l'humour* trova espressione nella concisione del linguaggio. Nonostante questa forma non occupi che una piccola porzione all'interno della raccolta, riducendosi ad alcuni aforismi di Jonathan Swift, di Georg Christoph Lichtenberg e di Xavier Forneret, la tradizione della parola arguta («wit», «witz», «mot d'esprit») trova connessioni a più livelli con l'*Anthologie de l'humour noir*. In primo luogo l'apparente veste di facezia del motto nasconde una profondità di contenuto, André Breton riporta in merito quanto Goethe scrisse su Lichtenberg: «Possiamo servirci degli scritti di Lichtenberg – afferma Goethe – come di una mirabile bacchetta da raddomante. Là dove egli fa uno scherzo è nascosto un problema» (OC, II, 900; 46). Alcune caratteristiche proprie del motto arguto si trovano a essere particolarmente conformi con l'intenzione dell'*Anthologie* e con il sistema di pensiero surrealista: in primo luogo la caratteristica principale dell'arguzia, che si ritrova nella tradizione anglosassone come in quella germanica, consiste nell'associare oggetti estranei ed eterogenei, procedimento che sappiamo possedere una particolare rilevanza per il gruppo surrealista; il carattere puntale inoltre e la forma frammentaria e asistemica che ambisce ciononostante alla compiutezza si fa specchio della stessa *Anthologie*. Il gruppo surrealista e gli ambienti a esso vicini hanno inoltre dato particolare

attenzione, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, alla rivisitazione di proverbi e aforismi, dove la decostruzione dei *cliché* insiti nel linguaggio come serbatoi d'energia genera una potenza devastatrice; si pensi al lavoro di Jean Paulhan, di Michel Leiris, di Robert Desnos e infine di Paul Éluard e Benjamin Péret dalla cui collaborazione nasce una raccolta intitolata *125 proverbs mis au goût du jour* (1925). Considerato questo non sorprende dunque di trovare tra le pagine dell'*Anthologie de l'humour noir* piccoli capolavori di irriverenza come i seguenti: «Gli elefanti sono sempre disegnati più piccoli che in natura, le pulci più grandi» (OC, II, 889; 34), a opera di Jonathan Swift; oppure «Quest'uomo lavorava a un sistema di storia naturale nel quale aveva classificato gli animali a seconda della forma degli escrementi. Distingueva tre categorie: i cilindrici, gli sferici e quelli a forma di torta» (OC, II, 905; 50), a opera di Lichtenberg; o ancora «Quest'uomo aveva tanta intelligenza che nel mondo non lo si poteva quasi utilizzare in niente» (OC, II, 905), sempre a opera di Lichtenberg. Accanto a questi si pongono alcuni dai toni più cupi: Swift scrive «Se un uomo si guarda intorno mentre cammina per la strada, troverà, credo, le facce più allegre nelle carrozze dei funerali» (OC, II, 887; 32), o ancora si domanda «Le chiese non sono dormitori per i vivi come per i morti?» (OC, II, 888; 33); mentre Lichtenberg produce il conciso capolavoro «Una forca con un parafulmine» (OC, II, 907; 53). È tuttavia dalla penna di Xavier Forneret che provengono i motti dal tono più funereo: «L'abete, con il quale si fanno le bare, è un albero sempreverde» (OC, II, 954; 106) oppure «Ho visto una cassetta postale in un cimitero» (OC, II, 955; 107) oppure «Per pensare amaramente, non occorre altro che vedere una serratura toccata da una mano viva, – e un cimitero dove le mani morte non sono OCCUPATE» (OC, II, 956; 108). La strategia principale consiste in questo caso nello schernire il principio di evidenza che semplifica l'esperienza umana: laddove questo viene enunciato, come nel caso della massima di Swift sugli elefanti e le pulci, esso rivela la propria intrinseca assurdità, mentre se prendiamo in considerazione il motto di Forneret sul legno delle casse da morto, vediamo come la prima parte dell'enunciato, dove trova espressione tale principio, viene repentinamente e ironicamente ribaltata nella seconda parte determinando una verità altra e procurando la consapevolezza dell'assurdità dell'esistenza.

Sofferamoci ora brevemente a riflettere sul fatto che gli autori a cui abbiamo finora fatto riferimento sono precedenti all'elaborazione dell'*Anthologie de l'humour noir* e come abbiamo osservato di sovente è lo stesso André Breton, sulla base del principio di autorità che presiede alla compilazione dell'antologia, a rinvenirne i tratti dell'*humour*

noir. Sensibilmente diversa si presenta la situazione per la parte dell'*Anthologie* che raccoglie testi di autori surrealisti per i quali si attivano quelle pratiche testuali inerenti al testo surrealista, che sovrintendono l'idea della lettura come concepita dal gruppo surrealista.

Come abbiamo visto una certa atmosfera presente nel passo di apertura di *L'Amour fou* dove il poeta allestiva un teatro di ombre sospeso tra la memoria, il presente e l'avvenire, viene collegata da André Breton a un passo che apre l'epilogo del testo drammatico di Alfred Jarry *Haldernablou* (1894). Si tratta, come si diceva, di un particolare luogo dove circola diffuso un senso del presagio, del simbolico, nella forma dell'incertezza, dove la tensione mentale viene condotta fino ai limiti dello sfibramento, in tale luogo Martine Antle riconosceva la presenza della «poétique de l'informe» che abbiamo visto essere un elemento essenziale nella composizione dei testi di *humour noir*; non si sarà dunque sorpresi nel rinvenire il testo dell'epilogo dell'*Haldernablou* tra i brani di Alfred Jarry all'interno della raccolta bretoniana. Nell'*Anthologie de l'humour noir* André Breton fa in diversi momenti esplicito riferimento a quella particolare regione dello spirito che è il luogo d'elezione dell'*humour noir*: le composizioni di Jakob van Hoddis che tanto ricordano le canzoni delle case di cura per alienati conducono «nel paese stesso dell'*humour noir*, lo riconosciamo per il suo aspetto immutabile, simbolico, misterioso: sciami bianchi di mosche, tappeti di fiori, gatti che diventano verdi» (OC, II, 1109; 287); mentre nell'introdurre la figura di Jean Ferry viene riportata una citazione dello stesso autore: «Non vi è mai successo di mettere un piede, al buio, sull'ultimo gradino della scala, quello che non esiste? Ebbene, questo paese è sempre così. La materia di cui è fatto è la stessa di quel gradino inesistente» (OC, II, 1156; 343). Ancora Martine Antle ha riconosciuto come non solamente André Breton, ma anche Roger Vitrac in *Connaissance de la mort* (1926) e Jean Paulhan in *Petite aventure en pleine nuit* (1958) facciano riferimento al particolare luogo della *chambre noire* che assume una funzione di paradigma estetico, in quanto in tali condizioni la funzione del lettore da semplice decodificatore o cercatore di senso diviene effettiva partecipazione al testo allo stesso titolo dello scrittore: «Possiamo dire che in Vitrac, Breton e Paulhan, la camera oscura così come l'ultimo gradino invisibile rivelano uno spazio invisibile, sensibile e indefinibile, spazio poetico nel quale il narratore e/o il lettore sono alla mercé di un'esperienza imprevedibile»²¹⁴.

Propriamente a questo genere di tensione fisica e nervosa prodotta dall'incertezza e

214 M. ANTLE, *Theatre et poesie surrealistes : Vitrac et la scène virtuelle*, Summa pubns, Birmingham 1988, p. 17.

dall'attesa viene fatto riferimento nel racconto di Jean Ferry *Le tigre mondain* che figura all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* e riguardo al quale André Breton non esita ad affermare come sia possibile riconoscerci «il turbamento proprio degli anni dopo il '40 e il riflesso del loro “brivido nuovo”» (OC, II, 1157; 342). Il narratore racconta di un numero di animali ammaestrati del music-hall dal quale viene messo particolarmente a disagio, si tratta dello spettacolo della «tigre mondana» in cui una domatrice sale sul palco accompagnata da una tigre che camminando su due piedi e abbigliata con raffinata eleganza, riproduce una serie di comportamenti umani. Il narratore, che conosce il numero, rivela che in un palco vicino a quello dove si svolge lo spettacolo un uomo è il vero domatore che se per un momento dovesse smettere di esercitare il suo potere sull'animale potrebbe provocare le peggiori conseguenze. Al termine dello spettacolo infatti la tigre che viene riportata dietro il palco dove, venendo meno il controllo del domatore, viene restituita a se stessa, esplose in grida feroci all'interno della gabbia; l'orchestra suona a tutto volume al fine di distrarre il pubblico da ciò che avviene dietro le quinte che potrebbe turbarlo. Il narratore, interrogandosi del motivo per cui non riesca a evitare tale numero, scrive:

Ma certo non saprei spiegare, né potrei tentare di comunicare, lo stato di terrore panico e di abietto disgusto nel quale questo spettacolo mi precipita, come in un'acqua infida e atrocemente fredda. Non dovrei entrare nelle sale in cui questo numero, che d'altronde diventa sempre più raro, è in programma. Facile a dirsi. Per ragioni che mi sono sempre rimaste oscure, «la tigre mondana» non viene mai annunciata; io non me l'aspetto, o per meglio dire sì, un'oscura minaccia, che quasi non arriva a formularsi, pesa sul piacere che il music-hall mi procura. Ho un bel sospirare di sollievo dopo l'ultima attrazione in programma, conosco fin troppo bene la fanfara e il cerimoniale che annunciano questo numero – eseguito sempre, lo ripeto, come per cogliere alla sprovvista. (OC, II, 1158)

Tutto l'insieme della scena che viene rappresentata risulta essere, come ancora il narratore non manca di precisare, «allo stesso tempo opprimente e un po' comico. Ma chi può pensare di ridere?» (OC, II, 1159; 346) mostrando ancora quell'ambiguità affettiva che è propria dell'*humour noir*. L'incombente costante del pericolo unita a un senso del ridicolo viene espressa dal costante contrasto di forme prodotto dalla descrizione della delicatezza della domatrice, del continuo riferimento a aggettivi relativi alla nudità del collo e delle braccia, a una certa enfiatezza, alla delicatezza del vestito i cui riflessi sono tuttavia «di un nero abissale» (OC, II, 1159; 345), e per converso della ferinità della bestia. Inoltre, la figura del domatore che da solo tiene i fili della pericolosa situazione, rivelando la domatrice come una mera comparsa, altro non è che un

«piccolo uomo dall'aspetto di un modesto impiegato» che al termine dello spettacolo attenderà invano la compagna al bistrot accanto alla stazione. Nella nota introduttiva a questo scritto di Ferry Breton riporta una delle caratteristiche del suo *humour*, quello di mettere in mostra la stanchezza che egli accusa e che costituisce un trampolino contenendo in se una grande risorsa di energia. Per illustrare tale capacità Breton fa riferimento all'esercizio che due *excentrics* svolgevano all'Olympia intitolato L'homme qui se dégonfle: «In una casa che essi, travestiti da muratori, costruivano, e di cui alla fine non restava pietra su pietra, uno di essi era costretto di continuo a tirar su l'altro il quale, non appena lasciato a se stesso, con lo sguardo nel vuoto, cominciava lentamente a girare su di sé perdendo quota fino ad appiattirsi del tutto, riducendosi a un mucchietto di vestiti afflosciato al suolo» (OC, II, 1157; 344). Breton commenta come non abbia ricordo di avere mai assistito a nulla di così irresistibilmente comico e angosciante, rivelando in questo modo la natura dell'*humour* e per un certo verso i movimenti che la scrittura dell'*humoriste* deve possedere per produrre la particolare tensione atta a produrre quelle «condizioni atmosferiche» favorevoli all'*humour noir*.

Nel racconto successivo di Leonora Carrington *La débutante* ritorna una figura animalesca sotto le mentite spoglie di essere umano. Una giovane ragazza dell'alta società che si tiene alla larga dalle sue simili diviene amica di una iena alla quale propone di sostituirla il giorno del ballo tenuto in suo onore. Alcuni suggerimenti dell'autrice guidano il lettore, infatti quando la giovane propone alla iena di sostituirla, l'animale risponde «Non ci assomigliamo abbastanza» (OC, II, 1164; 351), esattamente come sarebbe successo se la ragazza avesse chiesto a una sua coetanea dai simili connotati. Il forte odore ferino della bestia – che rappresenta la difficoltà di addomesticare ciò che è selvatico come la giovane ragazza che ancora si trova al di fuori dalla società –, che, infine condotta in camera dalla giovane, viene avvertito dalla madre provoca un commento del tutto ordinario «C'è cattivo odore in camera tua [...] prima di stasera devi farti un bagno profumato con i miei nuovi sali» (Ib.). Le reazioni della giovane, che apparentemente si distingue dalla società che abita, non sono da meno: quando al fine di mascherare la iena per scendere al ballo quest'ultima propone di strappare la faccia della cameriera, la prima risponde «Non è tanto pratico» (OC, II, 1165; 351) temendo di essere scoperta e condotta in prigione, mentre quando alla fine la decisione verrà presa e il crimine commesso si discolperà come segue «Mi sentivo un po' nervosa quando chiamai Maria, la cameriera. Non l'avrei fatto se non detestassi talmente i balli» (Ib.; 352), mettendo così in mostra l'ambiguità delle buone maniere;

mentre, quando la giovane infine resterà sola, commenterà con tono da romanzo rosa «Stanca per le emozioni della giornata» (Ib.; 352) e, come si addice a una giovane della buona società, all'ingresso di un pipistrello dalla finestra andrà a nascondersi dietro una sedia battendo i denti. La iena intanto al piano di sotto si alza da tavola gridando «Puzzo un po', eh? Già, io non mangio mica pasticcini» e dopo essersi divorata la faccia posticcia fugge dalla finestra.

Particolari condizioni che ancora implicano un ruolo insieme attivo e passivo del lettore vengono prodotte nel testo *Suite de membres* di Gisèle Prassinos. Mireille Rosello ha dato un'attenta lettura di come la scrittrice si serva di una precisa strategia testuale che mischiando insieme il quotidiano, il banale, lo stereotipo all'eccezione mostruosa e sinistra suscita «al tempo stesso l'orrore e il divertimento, la fascinazione e il disgusto o piuttosto una sorta di scomoda esitazione e un sentimento di scacco davanti a una voce narrativa che non ci offre alcuna indicazione sulla maniera in cui si attende di vederci reagire»²¹⁵. Il testo, che racconta apparentemente l'ordinaria vicenda di una madre apprensiva nei confronti del proprio bambino e che si concluderà con l'orribile scoperta che questi viene tenuto rinchiuso in una cassa dalla quale spuntano solamente i piedi orribilmente sproporzionati, presenta almeno due segnali che Mireille Rosello non ha fatto a meno di notare: al termine della discussione con la vicina questa chiude la porta troppo forte facendo incrinare due vetri, dei quali piccole schegge vanno a finire fin dentro la cucina; mentre al momento del ritorno del marito della donna questi la abbraccia spingendola contro la cucina calda. Questi episodi, che il lettore percepisce essere estranei al tono generale della vicenda, lasciano avvertire la presenza di una violenza assolutamente gratuita e senza colpevole che si nasconde nel quotidiano più inoffensivo troveranno esito solamente nel finale dove il padre assesterà un calcio alla cassa che contiene il bambino scaraventandola fuori dalla porta in modo da farlo camminare proprio come la madre aveva detto avrebbe fatto alla vicina.

6.2. *L'humour noir come rottura dei modelli tradizionali del riso*

Erede del riso di Alfred Jarry, di Isidore Ducasse e di Jacques Vaché *l'humour noir* costituisce, nel movimento di affrancamento della poesia e attraverso questa della vita, un violento principio di rottura con la tradizione, che, come si leggerà in *Le surréalisme et*

215 M. ROSELLO, «*Suite de membres*» de Gisèle Prassinos, in J. CHENIEUC-GENDRON e M.C. DUMAS, *Jeu Surréaliste et humour noir*, cit., p.75.

la tradition (1956), «tende [...] a essere utilizzata come un bavaglio»²¹⁶ (OC, IV, 946; 384). Se come abbiamo osservato André Breton respinge senza riserva alcuna un intero settore del comico, quello del carnevalesco rinascimentale, che trova il suo più alto rappresentante in François Rabelais, non sarà più clemente con il genere di comicità che nel XVII secolo diverrà di fatto espressione del *comique traditionnel* francese, che trova principalmente incarnazione nelle figure di Charles Sorel (*L'histoire comique de Francion*, 1623), di Paul Scarron (*Roman comique*, 1651-1657) e soprattutto di Molière; non manca infine una chiara presa di distanza dall'ironia illuminista di Voltaire. André Breton riconosce come Charles Baudelaire sia stato tra i primi a distinguere lo *humour* dal genere di comicità propria dello spirito francese: «Nessuno più di lui [Baudelaire] si è preoccupato di caratterizzare l'humour in contrapposizione all'allegria triviale o al sarcasmo sogghignante in cui lo “spirito francese” ama riconoscersi. Colloca Molière a capo delle “ridicole religioni moderne”; Voltaire, è “l'antipoeta, il re dei babbei, il principe dei superficiali, l'antiartista, il predicatore delle portinaie, il babbo Gigone dei redattori del *Siècle*»²¹⁷ (OC, II, 957; 109). Anche Marko Ristić nel già citato articolo *Humour et poésie* rileva alcuni precisi limiti che distinguono specificandola l'immaginazione umoristica: «Nello stesso modo, si cercherà invano questo humour, questa immaginazione “umoristica” che pone le cose in nuove relazioni, in Molière, in Sterija, in Nušić. Niente di più lontano da questo humour dell'ironia malsana di un Anatole France. Non è presente in Dickens, per quanto si parli di sovente del suo “humour leggero”»²¹⁸.

216 Il testo *Le surréalisme et la tradition* nella traduzione di Paola Dècina Lombardi è stato riportato in appendice alla nuova edizione dell'*Antologie dello humour nero* da **essa** curata.

217 Nel saggio *De l'essence du rire et généralement, du comique dans les arts plastiques* Baudelaire afferma come il comico che viene prodotto secondo lo spirito francese sia di tipo significativo, ovvero espressione della superiorità dell'uomo sull'uomo, un comico dei costumi: «In Francia, ove domina la chiarezza del pensiero e della dimostrazione, e l'arte mira naturalmente e direttamente all'utile, il comico è di norma significativo. Molière rappresenta in questo genere la più alta espressione francese; ma poiché il fondo del nostro carattere sta nel tenersi lontano da ogni estremo, e uno dei segni particolari di ogni passione, scienza, arte francese è di rifuggire dall'eccessivo, dall'assoluto e dal profondo, ne consegue che raro è da noi il comico feroce; e analogamente il grottesco di rado s'eleva all'assoluto. Rabelais, che è il gran maestro francese in grottesco, conserva nel mezzo delle sue fantasie più enormi qualcosa di utile e di loico. Egli è direttamente simbolico, il comico in lui ha quasi sempre la trasparenza di un apologo. E ritroveremo poi questo spirito dominante nella caricatura francese, nell'espressione plastica del comico. Tuttavia, bisogna convenire che il prodigioso buon umore poetico di cui ha bisogno il vero grottesco si riscontra da noi di rado in dose uniforme e costante. Di quando in quando, il filone torna alla luce, ma non è espressamente nazionale. Solo da ricordare qui alcuni intermezzi di Molière, sfortunatamente troppo poco letti e troppo poco rappresentati, tra cui quelli del *Malade imaginaire* e del *Bourgeois gentilhomme*, e le figure carnevalesche di Callot. Quanto al comico dei Contes di Voltaire, così tipicamente francese, sempre esso trae la sua ragion d'essere dall'idea di superiorità, ed è, in tutto e per tutto significativo». C. BAUDELAIRE, op. cit., pp. 987-988, tr. it., pp. 149-150. Questo lo differenzia dal comico assoluto che è invece espressione della superiorità dell'uomo sulla natura il cui riso ha qualcosa di assiomatico e primitivo che lo avvicina maggiormente all'*humour noir*.

218 «Mélusine», No. XXX, cit., p. 158.

Sebbene alcuni luoghi dell'opera di Rabelais, si pensi all'episodio in cui Gargantua urina da una delle torri di Notre-Dame annegando un gran numero di sventurati (*Gargantua*, Ch. XVII) o a quello di Frère Jean des Entommeures (*Gargantua*, Ch. XXVII) che salva la vigna dell'abbazia dalla razzia massacrando i ladri a colpi di bastone, parrebbero per diversi aspetti riconducibili alla nozione di *humour noir*, questi vengono tuttavia travolti dal principio più generale che sorregge l'opera. Tale principio cosmico, gioioso, festoso, vitale e ottimistico, inteso come principio di riconciliazione con la fecondità della terra, viene negato senza riserve da André Breton e trova di fatto nell'*humour noir* la sua esatta antitesi, come infatti abbiamo potuto osservare quest'ultimo ha come necessario presupposto la negazione della realtà, il massimo allontanamento quasi fino all'inesistenza da ciò che provoca sofferenza, questa reazione, si potrebbe dire allergica, è una propria del soggetto isolato e solitario, si pensi ai ritratti psicologici degli *humoristes*, costantemente ricacciati ai margini della società, oggetto costante di scherno e di chiacchiera da parte della massa, differente è inoltre il tipo di riso che viene chiamato in causa, se quello di Rabelais è un riso chiassoso, conviviale, quello che fa capo all'*Anthologie de l'humour noir* è un riso disincarnato, esiziale, selvaggio e offensivo che si consuma nelle insondate profondità del soggetto.

In *Le Comte de Lautréamont et Dieu* Léon Pierre-Quint scrive: «Il comico tradizionale, quello di Molière, Lautréamont e i suoi discepoli ne hanno orrore»²¹⁹. André Breton e il gruppo surrealista, che hanno accolto la rivelazione totale contenuta negli *Chants de Maldoror* e nelle *Poésies* di Isidore Ducasse, siedono accanto al maestro e rimirando con occhio pura verginità la miseria della propria epoca comprendono come ridere del medesimo riso del passato sarebbe possibile solamente compiendo il sacrificio di Maldoror, incidendosi le giunture della bocca con un rasoio a creare un orribile ghigno. Il riso del periodo classico, sebbene non manchi di mettere in scena le imperfezioni dell'aristocrazia, mantiene difatti un certo riguardo per l'opinione del pubblico e non si risolve mai in un diretto attacco all'ordine stabilito. Possiamo dire che un riso di questo genere trovi un corrispettivo nella teoria del comico esposta da Henri Bergson in *Le Rire: essai sur la signification du comique*, dove numerosi sono infatti i richiami al teatro di Molière, la cui funzione sociale assume un carattere punitivo nei confronti dell'individuo la cui rigidità è sintomo di allontanamento dal gruppo; è per questo motivo, suggerisce Bergson, che il comico è spesso conforme ai pregiudizi di una determinata società. Questo è il caso di Alceste personaggio di *Le Misanthrope* di Molière, che per quanto sia

219 L. PIERRE-QUINT, *Le comte de Lautréamont et dieu*, cit., p. 146.

in regola con la morale non lo è con i costumi della società, non interamente sovrapponibili a quest'ultima, da tale inadeguatezza viene prodotto l'effetto comico. Il teatro di Molière possiede dunque una funzione moralistica che acquisisce un effetto prevalentemente correttivo delle manie e dei vizi che corrompono la vita degli uomini. L'*Anthologie de l'humour noir* al contrario si pone come fine quello di scardinare l'insieme dei valori che si trovano alla base della buona coscienza, della conformità inconsapevole, della tiepida religiosità, non ricerca il gusto del pubblico ma intende al contrario indispettarlo, turbarlo, aggredirlo, indignare e creare repulsione, facendo così in modo che una stilla di vetriolo si insinui nelle coscienze. Questo viene fatto come abbiamo visto in precedenza in primo luogo riabilitando una fitta schiera di autori insociabili, le cui individualità emergono prepotentemente dal gruppo provocandone l'estromissione dalla società e la messa a margine della letteratura della loro opera; in questa esaltazione dell'unicità vi è molto della lezione ducassiana e della naturale simpatia che egli nutriva per gli esseri eccezionali e per questo rinnegati. In secondo luogo facendo in modo che dai brani raccolti facesse seguito l'esposizione di una crudeltà irrispettosa dei divieti stabiliti dalla comunità e che assume l'inquietante carattere della *gratuità*. Sebbene la violenza fisica non mancasse nella commedia classica, tuttavia questa viene di sovente rivolta nei confronti di individui o che ricoprono posizioni di dominio, niente di più ridicolo che un padrone venga battuto da un servo, o al contrario laddove la violenza viene esercitata in senso inverso questo produce il *pathos* secondo la forma della buona coscienza, in questo modo nulla delle dinamiche di potere viene alterato. All'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* invece la pratica della violenza, a cui fa seguito lo sguardo impietoso e quasi compiaciuto dell'*humoriste* per le vittime, viene esercitata a scapito di creature comunemente considerate deboli come infanti, anziani, donne e poveri.

La nozione di crimine gratuito, inteso come disinteressato e immotivato atto criminale che non procura al suo artefice alcun beneficio se non il crimine in sé, risulta essere già presente nell'immaginario di Sade: questa infatti da una parte caratterizza il *libertinage apathique*, ovvero capace di elevarsi al di sopra delle mere motivazioni passionali, mentre dall'altra garantisce l'impunità dalla giustizia. Sono almeno due i riferimenti all'interno di *Histoire de Juliette* (1801): nel primo caso La Durand (?) consiglia a Juliette «Negate, e siate ferma; che il crimine sia gratuito; che non vi si trovi motivo di interesse per averlo commesso, e sarete al sicuro»²²⁰, mentre nel primo caso sarà Juliette

220 D.A.F. DE SADE, *Opere scelte*, tr. it. a cura di Pino Bava, Feltrinelli, Milano 1962, p. 321.

a fare la lezione a Olympe Borghèse criminale per bisogno «Ma il delitto che hai compiuto, e quello che vai meditando, sono delitti di necessità. Io invece vorrei da te delitti gratuiti. Forse che il crimine non è di per se stesso abbastanza delizioso, perché non lo si commetta senza motivo? C'è dunque bisogno di avere un pretesto?»²²¹. Si può dire che tale nozione intesa come impulso elementare e primitivo sia presente anche in alcuni racconti di Edgar Allan Poe come *The Black Cat* (1843), *The Tell-tale heart* (1843) e *The Imp of the Perverse* (1845). L'atto gratuito è ancora al centro del breve racconto *Le Mauvais Vitrier* di Charles Baudelaire, dove ne vengono rintracciate le cause nella noia e nella fantasticheria, mentre nella letteratura francese dell'inizio del Novecento troviamo altri due esempi in Jean Lorrain *Monsieur de Phocas* (1901) e nelle *Divagations sur le meurtre* contenuto nei *Contes cruels* (1885-99) di Octave Mirbeau. Nonostante questi illustri precedenti, l'atto gratuito viene generalmente riferito al gesto compiuto da Lafcadio Wluiki a scapito di Amédée Fleurissoire in *Les caves du Vatican* di André Gide. A tale messa in pratica si accompagna una teoria che viene esposta come segue da Julius de Baraglioul al cognato Fleurissoire:

“Ebbene, ecco, caro Amédée; l'idea mia è che dopo La Rochefoucaud, e sulle sue orme, ci siamo sbagliati in tutti i nostri giudizi; che il profitto non è la sola motivazione della condotta umana; ci sono azioni disinteressate”

“Spero bene”, interruppe candidamente Fleurissoire.

“Non capitemi così in fretta per favore. Quando dico disinteressato, intendo gratuito. E penso che il male, ciò a cui diamo il nome di male, può essere tanto gratuito quanto il bene”

“Ma, in tal caso, perché farlo?”

“Appunto! Per lusso, per spreco, per gioco. Perché sostengo che le anime più disinteressate non sono necessariamente le migliori, nel senso cattolico della parola; anzi, dal punto di vista cattolico l'anima più degna è quella che sa far meglio i suoi conti”²²².

Ulteriori riferimenti potrebbero essere ancora essere fatti al racconto *Érostrate* di Jean-Paul Sartre, che compare nella raccolta *Le Mur* (1939), oppure ancora a *L'Étranger* (1942) di Albert Camus.

Sebbene non impiegato con questo nome, l'atto gratuito assume una particolare rilevanza teorica, a partire dal *Second manifeste du surréalisme* quando André Breton enuncerà la più semplice azione surrealista, quella di uscire in strada con la rivoltella in pugno e sparare finché si può tra la folla. Come abbiamo osservato in precedenza tale gesto trova alla sua radice una necessità di giustizia suprema, non senza rapporti

²²¹ Ivi, p. 346.

²²² A. GIDE, *Romans Récits et sotties : Œuvres lyriques*, intr. par M. Nadeau, notices et bibliographie par Y. Davet et J.-J. Thierry, Gallimard, Paris 1958, tr. it. A cura di Elena Spagnoli Vaccari in A. GIDE, *I sotterranei del Vaticano*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 128.

sotterranei con l'anarchismo, che in una dialettica di disperazione e rinascita non intende votarsi a nessuna causa che non sia unicamente quella della *révolte absolue*.

Ritroviamo tale concezione della violenza nelle pagine dell'*Anthologie de l'humour noir*. Sebbene André Breton non riporterà alcun brano da *Les caves du Vatican*, in favore di un estratto di *Le Prométhée mal enchaîné*, diversi riferimenti vengono fatti al gesto di Lafcadio: in una porzione della lettera a egli indirizzata da Jacques Vaché il 18 agosto del 1917 dove leggiamo «Concedo un po' di umour a Lafcadio, perché non legge e produce solo sotto forma di esperienze divertenti, come l'Assassinio» (OC, II, 1131; 314). Vaché aveva fatto un ulteriore riferimento all'assassinio divertente in una lettera scritta a Théodore Fraenkel nell'estate del 1918: «Sogno delle buone Eccentricità molto sentite, o qualche divertente impostura che faccia un sacco di morti, il tutto in abito ben sagomato molto chiaro, sportivo, riuscite a immaginare i begli scarpini rosso granato?»²²³. Mentre in riferimento a Sade leggiamo nella nota e gli consacrata nell'*Anthologie*: «Egli [Sade] sembra aver inaugurato nella vita, d'altronde atrocemente a sue spese, quel tipo di sinistra mistificazione che confina con l'“assassinio divertente” nel senso in cui lo intenderà Jacques Vaché» (OC, II, 891; 36). Il luogo privilegiato dove la gratuità del male trova la sua espressione è all'interno di alcuni dei testi raccolti. Abbiamo visto come la *Modest Proposal* di Jonathan Swift avanzasse il disumano proponimento di divorare gli infanti al fine di ripascere le casse dello stato, per cui sarebbe dato di pensare che, considerato il fine polemico facente capo al testo, questo esuli dal quanto andiamo affermando, in realtà risulta chiaro dalla stessa nota introduttiva consacrata allo scrittore irlandese, come questo trovi posto all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* secondo una differente sfumatura della comicità, quella della facezia feroce e funebre che certamente si distingue dalla satira. L'antropofagia viene dunque presa in considerazione per la sua natura mostruosa e sconcertante, ma non da meno per il suo risvolto assurdo e comico: se abbiamo visto essere uno degli eccessi del libertino nel brandito di Sade, si potrebbe allo stesso titolo prendere in considerazione l'irriverente brano *Le Croque-Mort* di Pétrus Borel, dove viene allestito un insolito banchetto: «Là, in un giardino solitario, sotto un magnifico catafalco, era apparecchiata una tavola immensa (la tovaglia era nera, cosparsa di lacrime d'argento e di ossa ricamate a croce di Sant'Andrea) e tutti si mettevano a sedere. Veniva servita la minestra in un cenotafio – l'insalata in un sarcofago – le acciughe dentro i feretri! – Si stava sdraiati sulle tombe – seduti sui cipressi; – le coppe erano urne – si beveva birre di ogni sorta, si mangiavano

223 J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, cit., 70.

frittelle, e sotto il nome di gelatine al naturale, di embrioni alla béchamelle, di ragù di orfanelli, di civet di vegliardo, di suprême di corazieri, di deglutivano le vivande più delicate e sontuose» (OC, II, 943; 94); oppure ancora il brano tratto da *En rade* di Joris-Karl Huysmans dove dalla scoperta della ptomaina, un alcaloide prodotto dalla putrefazione dei cadaveri, da parte di Francesco Selmi viene prefigurata la produzione su scala industriale di profumi e aromi per arricchire le vivande.

Il brano che all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* meglio esprime l'idea della violenza gratuita risulta essere *Le Mauvais Vitrier* di Charles Baudelaire, autore che abbiamo visto possedere per numerosi motivi una posizione centrale all'interno della raccolta. Il narratore racconta di un gesto impulsivo dettato semplicemente da «un odio improvviso e dispotico» (OC, II, 960; 112) per via del quale lascia cadere un vaso di fiori dalla finestra su un vetraio colpevole di non avere portato tra le sue merci per la visita ai quartieri poveri dei vetri colorati. Baudelaire lega tale attitudine alle nature contemplative e negate all'azione, le quali tuttavia in preda a un'energia misteriosa, tale che nemmeno moralisti e medici riescono a comprendere, agiscono con una rapidità della quale loro stessi si sarebbero detti incapaci. Ancora, nel brano di Villiers de l'Isle-Adam il sinistro positivista Tribulat Bonhomet, caricatura tragica e vendicativa archetipo del suo tempo, grottescamente abbigliato si immerge in uno stagno per fare strage di cigni e trarre piacere dal l'ultimo canto che questi lanciano prima di morire. Mentre nel racconto *Plaisir d'été* di Alphonse Allais il personaggio conduce alla morte una vecchia signora vicina di casa attraverso una serie di scherzi di cattivo gusto i cui risultati si riserva di osservare compiaciuto da una posizione privilegiata. Prima di iniziare il racconto il narratore anticipa: «È morta, e mi sono fatto delle belle risate quando l'ho vista annaspere con le lunghe braccia scarne e afflosciarsi sull'erba stenta nel suo del suo ridicolo giardinetto troppo curato» (OC, II, 1023; 186). Ancora, nelle sue carte pubblicate postume (*Papiers posthumes*, 1934) Jacques Rigaut, dopo aver affermato di pizzicare volutamente i figli dei mendicanti, aver negato al padre di ascoltare le sue ultime volontà e non aver esitato quando si trattava di ingannare un amico, scrive: «Ma vi è poco merito a farsi beffe della bontà, a schernire la carità, e l'effetto comico più sicuro si ottiene spogliando la gente della sua piccola vita, senza motivo, per ridere. I bambini, che non si sbagliano mai, sanno assaporare tutto il piacere che si prova a gettare il panico in un formicaio o a schiacciare due mosche sorprese in amore. Durante la guerra ho buttato una bomba in un rifugio dove due compagni si preparavano prima di andare in licenza. Che risate, nel vedere la mia amante rotolare qualche passo più in

là, col viso spaventato sotto i colpi che le sferravo col pugno di ferro, mentre lei si aspettava una carezza; e che spettacolo, la gente che si azzuffava per uscire del Gaumont-Palace, dopo che io vi avevo appiccato fuoco!» (OC, II, 1143; 328). Come abbiamo già osservato il brano *La débutante* di Leonora Carrington dove si assisteva al brutale assassinio della giovane serva consumato nella completa indifferenza e infine il brano *Suite de membres* di Gisèle Prassinos ancora la violenza su un infante tenuto chiuso dentro una cassa di legno e infine calciato dal padre fuori dalla porta di casa, sacrificato in questo modo per il solo piacere umoristico del lettore.

Il corpo umano viene dunque trasportato all'interno del corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir* dove viene smembrato, umiliato, offeso, elevato a oggetto di un macabro rito sacrificale per il compiacimento esclusivo del lettore. La pratica efferata della violenza che ha luogo nelle pagine della raccolta possiede inoltre il carattere sconcertante della mancanza di un fine che ne costituirebbe una giustificazione e del fatto di essere rivolta nei confronti di esseri facilmente soggiogabili. Non risulta difficile comprendere come un testo del genere potesse provocare l'indignazione del pubblico in un particolare momento storico come quello in cui, sottratta alla censura, l'opera potette finalmente circolare liberamente, quando si era consumata una delle più grandi stragi di innocenti della storia umana. Poco tempo dopo l'uscita della raccolta, in data 16 giugno 1945, compare su «Front national» un articolo intitolato «L'Humour noir» scritto da Raymond Queneau in cui lo scrittore giudica l'*humour noir* una pratica di tipo reazionaria e afferma come l'antologia bretoniana sia ormai datata. Si può pensare come l'opinione dello scrittore potesse essere largamente condivisa dalla popolazione stremata dai lunghi anni del conflitto:

L'humour noir si rivolta, dice Breton. Anche contro il mondo borghese. Ne dà un'immagine esagerata che ha un forte valore dissociativo. Ma questa immagine esagerata è realizzata solo dal nazismo, che fa passare nel reale i brutti scherzi di un Sade o del Rajah di Alphonse Allais. Ma la lotta contro il nazismo non s'è fatta sul piano di questo humour noir. Si è fatta a colpi di mitragliatrice e di bombe da dieci tonnellate. Ecco a che punto siamo. E dopo?²²⁴

Fermente deciso a rompere il legame con la troppo quieta tradizione comica francese, fiaccata e resa pressoché innocua dalla prossimità con i centri in cui si determinano le dinamiche del potere, André Breton esprime attraverso l'esposizione di tale crudeltà il severo rifiuto della compassione propria della buona coscienza, che

224 R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1994, p. 179, tr. it. a cura di G. Bogliolo in R. QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981, p. 259.

comporterebbe il rischio di ricadere ancora una volta nel cerchio dell'ipocrisia sociale da cui il gruppo surrealista ha tentato con violenza l'emancipazione. L'epoca storica in cui compare la raccolta antologica è stata testimone di una così ingente quantità di orrore e ingiustizia da non poter consentire in alcun modo una quieta accomodazione e *l'Anthologie de l'humour noir* rappresenta un importante documento di tale impossibilità.

PARTE III

La struttura dell'Anthologie de l'humour noir

CAPITOLO 7

L'Anthologie de l'humour noir tra storia e genere

Come altri fenomeni culturali anche quello del surrealismo può essere osservato secondo differenti piani possibili di indagine storica, che, in alcuni casi efficacemente, mentre meno in altri, vengono spesso a integrarsi tra di loro; operiamo una distinzione in modo da meglio chiarire quale particolare aspetto faremo da questo momento oggetto della nostra attenzione. In primo luogo le vicende che coinvolgono il movimento surrealista si trovano a essere necessariamente soggette all'incalzante susseguirsi degli eventi dell'epoca storica in cui vengono a iscriversi la sua nascita, la sua maturazione, i significativi mutamenti avvenuti all'interno al gruppo, fino all'esaurirsi delle sue risorse. Come affermerà André Breton nel corso di una conferenza tenutasi il 10 dicembre del 1942 all'università di Yale «Insisto sul fatto che il surrealismo non possa essere compreso storicamente che in funzione della guerra, intendo dire – dal 1919 al 1938 – in funzione sia di quella da cui parte sia di quella a cui ritorna» (OC, III, 720). In relazione a questo aspetto il gruppo surrealista da una parte si troverà inevitabilmente a subire la drammaticità degli eventi: l'esperienza del fronte, l'occupazione, il collaborazionismo, la scelta dell'esilio; mentre dall'altra si porrà come soggetto partecipe con l'intenzione di modificare attivamente il processo storico, dalla partecipazione nel 1925 alla protesta sulla guerra del Rif all'invasione della Cecoslovacchia da parte dell'Unione Sovietica nel 1968. In secondo luogo, da una certa data fino ai giorni nostri, il surrealismo risulta essere esso stesso oggetto di analisi storica, una prima *Histoire du surréalisme*, dai suoi esordi fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, che ebbe un considerevole numero di riedizioni, compare per le Éditions du Seuil nel 1945 a opera di Maurice Nadeau, mentre dieci anni prima compariva a opera di Georges Hugnet, allora membro del gruppo, la *Petite anthologie poétique du surréalisme* (1934), senza dimenticare l'importante studio di Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme* (1933). La consacrazione del movimento alla storia da parte del proprio ispiratore, costantemente impegnato peraltro in un lavoro di trasmissione all'esterno del gruppo delle direzioni prese volta volta dalle attività surrealiste, avverrà con la serie di interviste radiofoniche rilasciate da André Breton ad André Parinaud diffuse sulle onde del Programme National dal febbraio al giugno del 1952 e comparse, sul finire del giugno dello stesso anno, nella collezione «Le Point du jour» delle edizioni Gallimard. Diversi membri del gruppo surrealista non mancheranno in varie occasioni di dare il proprio contributo

nella ricostruzione delle vicende del gruppo, si pensi al lungo articolo *Lautréamont et nous* (1967) di Louis Aragon oppure ai volumi delle *Mémoires de l'Oubli* (1981-1986) di Philippe Soupault. Infine, in terzo luogo, il gruppo surrealista si fa portatore, nella sua impresa di disintegrazione della cultura della propria epoca, di un particolare metodo critico di scrittura della storia che si sviluppa in contrapposizione con la presunta oggettività della storiografia moderna¹. Nella breve quanto incisiva riflessione sulla necessità di riforma delle modalità di trasmissione della cultura che, riguadagnata la terra al termine dell'escursione, accompagna l'ultimo sguardo di André Breton all'isola di Bonaventure in *Arcane 17*, leggiamo:

Sarebbe opportuno, prima di tutto, abbandonare l'idea che la cultura umana, così come viene diffusa dai manuali, sia il prodotto di un'attività ordinata e necessaria, mentre invece è stata edificata sull'arbitrio ed ha accettato di seguire il percorso generale che le assegnava l'abitudine. Non c'è assolutamente niente di fatale nel fatto che essa sia pervenuta a questo o a quel livello, poiché nulla nella sua essenza ne ostacolava uno sviluppo, se non libero, almeno sottoposto a tutt'altri condizionamenti. Nessun valido determinismo, all'interno del loro contesto, giustifica dunque la fissità della maggior parte delle idee che si trasmettono da un'epoca all'altra; e le pochissime idee originali che si innestano su di esse di guadagnano dal trasgredirle se non in punti di dettaglio. (OC, III, 55; 34-35)

A tali limiti intrinseci a una certa ottusità nell'uso delle categorie storiche, vanno ad aggiungersi i difetti del sistema educativo e di quello di propaganda nazionale che costituiscono luoghi di iscrizione del potere piuttosto che di produzione della verità, per cui l'autore raccomanda di tenere un atteggiamento di estrema diffidenza nei confronti della Storia proponendo un purificatore «bagno di scetticismo prolungato» (OC, III, 57; 37). Nell'operazione di radicale svalutazione del metodo storiografico e di presa di distanza dall'avanzare contraddittorio dell'umanità nel periodo dell'*entre-deux-guerres*, che condurrà al decisivo «Noi ci dichiariamo in insurrezione contro la Storia» che si legge nel *tract* firmato congiuntamente dal gruppo surrealista e dai membri della rivista «Clarté» *La Révolution d'abord et toujours !* (1925), particolare funzione assume il processo di riscrittura della Storia della letteratura intrapreso già dagli albori dell'impresa surrealista da parte di André Breton e di alcuni dei suoi compagni.

¹ Relativamente alle modalità interpretative del processo storico da parte dal gruppo surrealista, questione che tratteremo solo marginalmente, si vedano: P. PLOUVIER, R. VENTRESQUE et J.-C. BLACHÈRE, *Trois poètes face à la crise de l'histoire: André Breton, Saint-John Perse, René Char*, dans Actes du Colloque tenu à Montpellier III, les 22 et 23 mars 1996, pp. 11-59; «Mélusine», No. XI, *Histoire-Histoiregraphie*, L'Âge d'Homme, Paris 1990 e S. BAKER, *Surrealism, History and Revolution*, Peter Lang, Oxford 2007.

7.1. *La storia della letteratura secondo André Breton*

*L'histoire littéraire française est faite de censures qu'il faudrait inventorier.
Il y a toute une autre histoire de notre littérature à écrire, une contre-histoire,
un envers de cette histoire, qui serait l'histoire de ces censures précisément.*

R. BARTHES, *Réflexions sur un manuel*

«Prenderò come punto di partenza l'Hôtel des Grands Hommes a Place du Panthéon, nel quale abitavo verso il 1918» (OC, I, 653; 16), facendo riferimento al luogo in cui soggiornerà fino al luglio del 1920, André Breton intraprende in questo modo la narrazione in *Nadja*. Il medesimo indirizzo figurerà come sede della redazione sul primo numero della rivista «Littérature», diretta da Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. Comparsa per la prima volta il 19 marzo del 1919, la rivista, il cui titolo, suggerito da Paul Valéry, viene accettato per antifrasi, diventerà il principale strumento per il gruppo di giovani scrittori di rimeditazione in merito alla storia e alle presunte finalità che all'epoca venivano attribuite alla letteratura. Nel corso di un intervento all'interno della serie di conferenze pronunciate ad Haiti tra la fine del 1945 e il debutto del 1946, sul cui contenuto ci riserviamo di tornare a breve, André Breton affermerà «La verità è che la storia letteraria è da riscrivere» (OC, III, 216), tale proponimento di rielaborazione della storia letteraria prese in realtà avvio molti anni prima e venne perseguito secondo differenti pratiche e metodi che consentono di rintracciare i tratti distintivi dello sguardo retrospettivo che sarà proprio del teorico del surrealismo.

Risultato di una pratica collettiva, alla quale presero parte Louis Aragon, André Breton, Gabrielle Buffet, Pierre Drieu la Rochelle, Paul Éluard, Théodore Fraenkel, Benjamin Péret, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault e Tristan Tzara, un primo sistematico confronto con la storia letteraria del passato trova posto sul diciottesimo numero di «Littérature», comparso nel marzo del 1921, che riporta una griglia dal titolo *Liquidation* [Doc. 1], sulla cui sinistra trova posto una lunga lista alfabetica di scrittori, pittori e musicisti, non mancano inoltre personaggi storici (Napoleone; Georges Clemenceau; il reggente di Prussia Guglielmo II) e alcune presenze extra-artistiche di cui di sovente si nutre l'immaginario surrealista (l'autore della *réclame* Pilules Pink; il milite ignoto), ai quali vengono attribuiti secondo una scala numerica dei giudizi di valore. Le finalità riposte in tale esercizio e il funzionamento dello stesso vengono delucidati nel breve preambolo introduttivo:

Non ci si aspettava di trovare dei nomi noti su «Littérature». Ma, volendo farla finita con tutta questa gloria, abbiamo creduto utile riunirci per conferire a ognuno gli elogi che merita. Ecco perché abbiamo steso la lista seguente e stabilito una scala che va da -25 a 20 (dove -25 esprime la più grande avversione, 0 l'indifferenza assoluta). Questo sistema scolastico, che ci appare abbastanza ridicolo, ha il vantaggio di presentare più semplicemente il nostro punto di vista. Teniamo d'altra parte a far notare che non proponiamo un nuovo ordine di valori, essendo il nostro scopo non di classificare ma di declassare².

Gli autori che prendono parte al gioco precisano dunque come l'intento primario non sia quello di erigere un nuovo ordine di valori, bensì quello, più coerente con lo spirito dadaista che all'epoca, sebbene ancora per breve tempo, animava la rivista, di far cadere in discredito figure alle quali veniva portata una ingiustificata riverenza; a un intento classificatorio, ritenuto troppo razionale e gerarchico, si sostituisce dunque quello declassatorio, più istintivo e irriverente. I risultati di tale pratica vengono in questo modo esposti in un'ulteriore griglia comparativa, le cui sommatorie vengono eseguite da Philippe Soupault, intitolata *Les Premiers et les Derniers* [Doc. 2], che trova posto nelle pagine finali dello stesso numero della rivista: nonostante Tristan Tzara, che attribuisce il più delle volte il voto -25 rischiando di falsare i risultati, i punteggi più alti vengono ottenuti, ancora coerentemente con lo spirito progressista di dada, dagli stessi appartenenti al gruppo di «Littérature», André Breton (16,85), Philippe Soupault (16,30), Paul Éluard (15,10), Louis Aragon (14,10), Tristan Tzara (13,30), vi compaiono tuttavia alcune figure di riferimento, come Arthur Rimbaud (15,95), Isidore Ducasse (14,27), Alfred Jarry (13,09), Donatien-Alphonse-François de Sade (11,27), Jacques Vaché (11,90) e Jonathan Swift (11,09), che andranno a occupare stabilmente una posizione di rilievo per il futuro gruppo surrealista.

Se, come riportato nel preambolo introduttivo a cui abbiamo fatto sopra riferimento, il proposito di *Liquidation* voleva essere principalmente quello di negare una tradizione poetica e culturale, quello di *Erutarettil* [Doc. 3], che compare nell'ottobre del 1923 sul numero 11-12 della nuova serie di «Littérature», è invece di presentare il panorama di una rinnovata tradizione letteraria. Come si evince dai manoscritti, il documento risulta essere con buona probabilità, il prodotto della collaborazione tra André Breton e Robert Desnos, che aveva avuto modo di fare la conoscenza del primo

² Il corsivo è di chi scrive. «Littérature», No. 18, marzo 1921, p. 1. In una lettera indirizzata a Jacques Doucet poco dopo l'uscita del numero della rivista in questione André Breton scrive: «Sono cosciente quanto un tale procedimento possa avere di scioccante, ma la tabella così costituita la dirà, io credo, più lunga sullo spirito di *Littérature* che una serie di articoli critici dei diversi collaboratori. Avrà il vantaggio di inquadrarci precisamente e anche di mostrare da dove procediamo, a cosa ci riallacciamo, sia quello che ci lega che quello che ci separa». Riportato in H. BÉHAR, *André Breton: le grand indésirable*, cit., p. 112.

al debutto del 1921³. Già dalla stessa intestazione *Erutarettil*, che costituisce il rovescio del vocabolo che dà il titolo alla rivista, il documento rivela il proposito dei suoi compilatori, che nel presentare una serie di nomi di autori, riportati con quattro caratteri tipografici di differente stile e grandezza, vanno a comporre un'inedita costellazione di riferimenti che si iscriverà pressoché stabilmente nel firmamento di quello che presto sarà il gruppo surrealista⁴. Nonostante l'apparente caoticità nella dislocazione dei nomi, il documento può essere letto secondo una precisa direzione che segue una linea indicativamente cronologica che si muove dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra, dai progenitori più lontani ai più recenti ispiratori, alla quale si aggiunge l'evidente maggiore rilevanza che visivamente i caratteri tipografici attribuiscono ad alcuni personaggi: lettere capitali sono infatti riservate a Young, Sade, Lewis, Rabbe, Lautréamont e Vaché e ancora, a Swift, Baffo, Hegel, Maturin, Hugo, Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Nouveau, Jarry, Apollinaire e al personaggio di fantasia Fantômas nato dall'immaginazione di Marcel Allain e Pierre Souvestre. La dimensione temporale e quella spaziale vengono dunque entrambe chiamate in causa nella composizione non solamente di un nuovo assetto della storia delle letterature, ma anche di una nuova maniera di fare storia della letteratura: la linearità temporale non costituisce in primo luogo un criterio ordinatore privilegiato, questa passa infatti in secondo piano rispetto alla più autentica rappresentazione di un tessuto connettivo che legherebbe i diversi autori, capace di rendere una profondità storica che un criterio meramente cronologico rischia invece di trascurare al fine di rinforzare la continuità; non viene in secondo luogo riservato alcun posto d'onore alle grandi personalità del passato alle quali tradizionalmente viene riconosciuta riverenza; le classificazioni letterarie vengono in terzo luogo a cadere nelle loro rigide ripartizioni in favore di più fisici agglutinamenti dai confini permeabili, questo non impedisce tuttavia di riconoscere alcuni filoni di interesse: uno magico-alchimistico che si dipana da Ermete Trimegisto, ad Apuleio, Raimondo Lullo, Nicolas Flamel e Cornelio Agrippa in alto a sinistra nella prima pagina, la corrente del *roman noir* inglese, Young, Radcliffe, Lewis, Maturin, sulla pagina sinistra in alto, l'idealismo tedesco con Fichte e Hegel in alto al centro, il romanticismo francese con Hugo, Rabbe, Nerval, Borel, Desbordes-Valmore,

3 Il manoscritto appartenuto ad André Breton è attualmente custodito presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet e fu presentato nel corso del XXIII Salon International du Livre Ancien tenutosi al Grand Palais dal 29 aprile al primo maggio 2011.

4 Limitatamente al caso di André Breton, si possono notare alcune discrepanze tra le valutazioni da egli attribuite in *Liquidation* e la presenza invece degli stessi autori in *Erutarettil*, in particolar modo questo riguarda Alfred de Musset, a cui veniva attribuito (-17) e che prenderà un totale di (-14,09) e Émile Zola a cui veniva attribuito (-9) e che prenderà un totale di (-18,68).

Chateaubriand, Senancour, Eugène Sue, che corre in una linea a partire dalla sinistra fino al centro nella pagina di destra e si trova alle spalle di Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont che da questi saranno in parte ispirati, il naturalismo trova infine una più ridotta compagine sulla pagina di destra in basso con Zola e Huysmans, la cui opera ne segnerà di fatto il superamento; entrano infine a fare parte dello scenario letterario autori di natura più varia da Fichte a Hegel, da Charcot, a Marat, che hanno indelebilmente segnato l'immaginario della nuova generazione letteraria, come anche opere letterarie come *Les Mille et Une Nuits* e *La Religieuse portugaise*. Possiamo dunque dire che attraverso questo importante documento il gruppo di «Littérature» sta lentamente gettando le basi di una rinnovata geografia letteraria che molto presto andrà a comporre il pantheon surrealista.

Nel corso di questi anni, precisamente dal debutto dell'estate del 1921 fino al dicembre del 1924, André Breton collaborerà come consigliere culturale del collezionista Jacques Doucet, per il quale si occuperà di completare la biblioteca letteraria che questi aveva iniziato ad allestire dal 1916 grazie al contributo di André Suarès. In una lunga lettera indirizzata a Jacques Doucet, datata febbraio 1922 e firmata congiuntamente da André Breton e Louis Aragon – anch'egli assunto dal collezionista all'inizio dello stesso anno –, i due intellettuali redigono un progetto che, come viene chiaramente affermato, trova ispirazione in un unico criterio, il rendere conto della «formazione della mentalità poetica della nostra generazione» (OC, I, 631); vedremo come questo criterio manterrà inalterata nel tempo la sua validità. Una prima sezione della lettera viene dedicata alle opere di filosofia che secondo i giovani dovranno comparire all'interno della biblioteca: un posto di rilievo viene attribuito alla filosofia tedesca, se di Kant si ritengono importanti appena due capitoli relativi all'estetica trascendentale della prima *Kritik*, una maggiore rilevanza viene attribuita invece a Hegel, «l'uomo che per Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Jarry e soprattutto Dada, fu il vero messia : [...] il cui “idealismo assoluto” esercita oggi un'enorme influenza» (OC, I, 632), la cui opera deve essere presente nella sua integralità, mentre nel passaggio tra Kant e Hegel una menzione viene fatta a Fichte limitatamente a il *Destinée de la science* e il *Discours à la nation allemande*. Per quanto riguarda la filosofia francese compare solamente Condillac e in particolare il *Traité des sensations* e la *Logique*. Viene dunque fatta menzione a Sade di cui si consiglia l'acquisto di quattro opere fondamentali (*La Philosophie dans le boudoir*; *Justine*; *Les Cens vingt jours de Sodome*; *Discours prononcé à la Fête décernée par la section des Piques aux mânes de Marat et de Le Peletier*), anche se sarebbe bene possedere l'opera nella

sua completezza. Uno spazio viene inoltre riservato a completare la biblioteca filosofica di alcuni autori mistici, in quanto, scrivono gli autori, il misticismo è «la soluzione poetica dei problemi fondamentali» (OC, I, 633), Raimondo Lullo e Emanuel Swedenborg. Una sezione viene dunque dedicata ai moralisti francesi del XVII secolo: vengono consigliati i *Pensées* e il *Discours des passions de l'amour* di Pascal, Vauvenargues e La Rochefoucauld, autori parodiando i quali Isidore Ducasse ha intentato il processo alla morale e al linguaggio. Un posto viene inoltre riservato ad alcuni testi che si pongono a margine della produzione filosofica e degli scritti dei moralisti: gli *Entretiens en Prison* di Jean-François Lacenaire, *L'Ami du Peuple* di Marat e le *Lettres à Joséphine* di Napoleone Bonaparte. Una breve sezione viene dedicata ad alcuni autori minori del romanticismo francese caduti in oblio come Alphonse Rabbe, Charles Dovalle, Eugène Sue. Ancora, un posto viene riservato alla tradizione del *roman noir*, del quale abbiamo visto André Breton subirà il grande fascino per tutto il corso della sua attività intellettuale, di cui figurano *Le Roman de la forêt* e *Les Mystères d'Udolphe* di Ann Radcliffe. Viene infine consigliato l'acquisto delle opere complete di due romantici tedeschi «la cui influenza è stata ovunque considerevole e che al giorno d'oggi in Francia è quasi impossibile procurarsi» (OC, I, 636), Jean Paul Richter e Adam Mickiewicz. Ritornando sull'esperienza svolta in questi anni al servizio di Jacques Doucet, Louis Aragon affermerà: «Questi libri, la cui ricerca ha richiesto dei mesi, talvolta degli anni, sono andati a costituire all'interno di questa biblioteca una specie di prospettiva alla letteratura, creata per vie alternative a quelle ufficiali»⁵. Risulta infatti possibile rinvenire nell'esperienza svolta dai giovani scrittori al servizio del collezionista una prima messa in pratica di un'attitudine nei confronti della storia della letteratura che permarrà pressoché invariata con il passare degli anni. Se già nel corso della giovinezza André Breton aveva subito la fascinazione esercitata da figure della letteratura meno note, come Jean Royère, Francis Vielé-Griffin, Saint-Pol-Roux – a cui peraltro verrà dedicata nei seguenti termini la raccolta poetica *Clair de terre* «A quelli che come lui si concedono il magnifico piacere di farsi dimenticare» –, Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse, tale disposizione si traduce in una sempre più metodica volontà di restituire a tali – e ad altri – autori piena dignità letteraria. Abbiamo visto come la rivista «Littérature» costituisca uno strumento capace di adempiere a tale proposito, che in questi anni viene ulteriormente perseguito nella forma di dichiarazione collettiva, comparsa su «L'Eclair» il 23 settembre del 1923, che recita «Chi sono i migliori romanzieri e poeti sconosciuti

⁵ Il corsivo è di chi scrive. L. ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Paris 1964, p. 19.

dal 1885 al 1914? Lautréamont, Jarry, Nouveau, Apollinaire et Saint-Pol-Roux»⁶ e di un articolo comparso invece nel novembre del 1923 sulla rivista «Les Nouvelles littéraires» dedicato alla figura di Pétrus Borel, annoverato dalla tradizione critica tra i *petits romantiques*, che avrebbe dovuto inaugurare una rubrica tenuta da André Breton sotto l'emblematico titolo di «Ceux dont on ne parle pas». Nonostante la rubrica si arresterà a questo numero André Breton mostra nella sua corrispondenza privata di avere elaborato un piano che avrebbe previsto di consacrare i successivi articoli ad Agrippa, ad Alphonse Rabbe, a Germain Nouveau, a Matthew Gregory Lewis, a Paul Reverdy, a Francis Poictevin, a Charles Robert Maturin.

Parte integrante di tale disposizione viene costituita da un certo gusto per la compilazione di *elenchi* e di *liste*, in parte eredità di alcuni autori che costituiscono un costante riferimento per il giovane André Breton, si pensi alla lista presenta al capitolo IV del primo libro di *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* di Alfred Jarry, oppure all'elenco delle Grandes-Têtes-Molles compilato da Isidore Ducasse in *Poésies I*, per non dimenticare l'abitudine di Charles Baudelaire di pianificare in anticipo i propri progetti letterari⁷. Tale propensione costituisce un certo *habitus* rinvenibile sino dai primi anni dell'impresa intellettuale del teorico del surrealismo e che egli non abbandonerà fino alla fine. Possiamo rinvenirne una primissima testimonianza nella lettera da questi indirizzata a Louis Aragon al ritorno dal permesso in Bretagna al termine dell'estate del

6 J. PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Le Terrain vague, Paris 1980, p. 11.

7 Al capitolo IV del Libro I di *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* viene riportato il seguente elenco: «1. BAUDELAIRE, un tomo di EDGAR POE, traduzione; 2. BERGERAC, *Œuvres*, tomo II, contenente l'*Histoire des États et Empires du Soleil*, e l'*Histoire des Oiseaux*; 3. Il *Vangelo* di SAN LUCA, in greco; 4. BLOY, *Le Mendiant ingrat*; 5. COLERIDGE, *The Rime of the ancient Mariner*; 6. DARIEN, *Le Voleur*; 7. DESBORDES-VALMORE, *Le Serment des petits hommes*; 8. ELSKAMP, *Enlumines*; 9. Un volume scompagnato del *Théâtre* di FLORIAN; 10. Un volume scompagnato delle *Mille et Une Nuits*, traduzione GALLAND; 11. GRABBE, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, commedia in tre atti; KAHN, *Le Conte de l'or et du silence*; 13. LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*; 14. MAETERLINCK, *Aglavaine et Sélysette*; 15. MALLARMÉ, *Vers et prose*; 16. MENDÈS, *Gog*; 17. L'*Odyssee*, edizione Teubner; 18. PÉLADAN, *Babylone*; 19. RABELAIS; 20. JEAN DE CHILRA, *L'Heure sexuelle*; 21. HENRI DE RÉGNIER, *La Canne de jaspe*; 22. RIMBAUD, *Les Illuminations*; 23. SCHWOB, *La Croisade des enfants*; 24 *Ubu Roi*; 25. VERLAINE, *Sagesse*; 26. VERHAEREN, *Les Campagnes hallucinées*; 27. VERNE, *Le Voyage au centre de la terre*». A. JARRY, *Œuvres Complètes*, I, cit., p. 661, tr. it. a cura di C. Rugafiori in A. JARRY, *Gesta e opinioni nel dottor Faustroll patafisico*, Adelphi, Milano 2010, p.p. 19-20. In *Poésies I* si legge: «Riannodiamo la catena regolare con i tempi passati; la poesia non è progredita di un millimetro. Essa è regredita. Grazie a chi? Alle Grandi-Teste-Frolle della nostra epoca. Grazie alle femminucce, Chateaubriand, il Mohicano-Melanconico; Sénancourt, l'Uomo-in-Gonnella; Jean-Jacques Rousseau, il Socialista-Stizzoso; Anne Radcliffe, lo Spettro-Dissennato; Edgar Poë, il Mammalucco-dai-sogni-Alcolizzati; Mathurin, il Compare-delle-Tenebre; Georges Sand, l'Ermafrodito-Circonciso; Théophile Gautier, l'Incomparabile-Droghiere; Leconte, il Prigioniero-del-Diavolo; Goethe, il Suicida-per-Piangere; Sainte-Beuve, il Suicida-per-Ridere; Lamartine, la Cicogna-Lacrimosa; Lermontoff, la Tigre-che-Ruggisce; Victor Hugo, la Funebre-Pertica-Verde; Miśkiéwicz, l'Imitatore-di-Satana; Musset, lo Zerbinotto-senza-Camicia-Intellettuale; et Byron, l'Ippopotamo-delle-Giungle-Infernali» I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 293, tr. it., pp. 578-579. Infine per quanto riguarda Baudelaire si veda C. BAUDELAIRE, op. cit., pp. 311-316 e 513-522. Confrontando attentamente i suddetti elenchi con gli autori che andranno a occupare il pantheon surrealista è possibile notare numerose corrispondenze.

1918, dove viene tratto un bilancio delle proprie passioni letterarie e artistiche che mostra la sempre più pressante necessità, sul finire del primo conflitto mondiale, di emanciparsi dai maestri della giovinezza Paul Valéry e Guillaume Apollinaire, che appunto non figurano nella lista, e di spingersi in direzione di un rinnovato spirito moderno:

Rimbaud	Reverdy	Picasso	Jarry
Derain	Braque	Vaché	Marie Laurencin
Lautréamont	Aragon	Matisse	

Quelli che ancora amo⁸

Se questo è il caso di una necessità giovanile di redigere un bilancio dell'evoluzione del proprio pensiero, come abbiamo visto nel caso della rivista «Littérature», tale pratica risulta essere inoltre espressione della sempre più urgente ricerca di un'identità che troverà radicamento nella differenza piuttosto che nella continuità rispetto alla tradizione poetica precedente. Non stupisce dunque ritrovare le medesime forme di domesticazione del pensiero laddove il teorico del surrealismo si accinge compilare un documento come il *Manifeste du surréalisme*, a cui viene attribuita la funzione di contenere il programma del gruppo e dunque di costituire un solido punto di riferimento. Vi troviamo infatti il celebre elenco di scrittori surrealisti in qualche aspetto:

Swift è surrealista nella cattiveria.
 Sade è surrealista nel sadismo.
 Chateaubriand è surrealista nell'esotismo.
 Constant è surrealista in politica.
 Hugo è surrealista quando non è stupido.
 La Desbordes-Valmore è surrealista in amore.
 Bertrand è surrealista nella morte.
 Rabbe è surrealista nella morte.
 Poe è surrealista nell'avventura.
 Baudelaire è surrealista nella morale.
 Rimbaud è surrealista nella pratica della vita e altrove.
 Mallarmé è surrealista nella confidenza.
 Jarry è surrealista nell'assenzio.
 Nouveau è surrealista nel bacio.
 SaintPol-Roux è surrealista nel simbolo.
 Fargue è surrealista nell'atmosfera.
 Vaché è surrealista in me.
 Reverdy è surrealista a casa sua.
 Saint-John Perse è surrealista a distanza.

⁸ H. BÉHAR, *André Breton: le grand indésirable*, cit., p. 64.

Roussel è surrealista nell'aneddoto.
Ecc. (OC, I, 329; 31)

Breton specifica dopo avere riportato la lista come «Insisto, non sono sempre surrealsiti, nel senso che scorgo in ciascuno di loro un certo numero d'idee preconcelte cui – molto ingenuamente! – essi tenevano. Ci tenevano perché non avevano *udito la voce surrealista*, quella che continua a predicare alla vigilia della morte e al di sopra delle tempeste, perché non volevano servire soltanto a orchestrare la meravigliosa partitura. Erano strumenti troppo fieri, per questo non hanno sempre reso un suono armonioso»⁹ (OC, I, 329-330; 31-32). Tale lista subirà alcune variazioni nel corso degli anni, in un primo momento in un lungo testo intitolato *Le Surréalisme hier, aujourd'hui, demain*, che compare, presentando alcuni errori, con il titolo *Surrealism yesterday, today, tomorrow* nella traduzione inglese a opera di Edward W. Titus su «This Quarter» nel settembre del 1932. In questa occasione André Breton integra la lista presentata nel *Manifeste* senza per questo invalidarla:

Eraclito è surrealista nella dialettica.
Albertus Magnus nell'automazione.
Lullo nella definizione.
Flamel nella notte d'oro.
Uccello nella libertà di ogni lotta.
Redcliffe nel paesaggio.
Carrier nell'annegamento.
Lewis nella bellezza del male.
Maturin nella disperazione.
Arnim tra tutti e tutto e principalmente nel tempo e nello spazio.
Nerval nell'allegoria.
Borel nella libertà.
Fornet nella massima.
Harvey Saint-Denys nel sogno diretto.
Cros nello specchio dell'orecchio.
Carrol nel nonsenso.
Gustave Moreau nella fascinazione.
Huysmans nel pessimismo.
Allais nella mistificazione.
Helen Smith nella lingua.
Picasso nel cubismo.
Cravan nella sfida.
Chirico nel manichino.
Duchamp nei giochi.

⁹ In una nota a queste righe André Breton riporta un ulteriore elenco di filosofi e pittori che potrebbero aggiungersi alla lista: «Potrei dire la stessa cosa di alcuni filosofi e pittori, per non citare tra questi ultimi che Paolo Uccello tra gli antichi, e nell'epoca moderna Seurat, Gustave Moreau, Matisse (nella *Musica* per esempio), Derain, Picasso (di gran lunga il più puro), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (per tanto tempo ammirevole), Klee, Man Ray, Max Ernst e, vicinissimo a noi, André Masson» (OC, I, 330; 32). Un ulteriore elenco, in questo caso non di progenitori quanto piuttosto dei membri del gruppo e di artisti che vi gravitano attorno, acquisisce la nota forma del castello che l'immaginazione del teorico del surrealismo pone alla periferia di Parigi. Cfr. OC, II, 321-322.

Mac Sennet nel movimento.
Il Postino Cheval nell'architettura¹⁰.

Infine in *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934), testo della conferenza pronunciata da André Breton in occasione dell'esposizione tenutasi presso il Palais des Beux-Arts a Bruxelles nella primavera del 1934, le due liste, quella del 1924 e quella del 1932, vengono combinate tra di loro per ottenerne una terza «che guadagnerà [...] a essere in questo modo epurata» (OC, II, 239):

Eraclito	è surrealista	nella dialettica.
Lullo	-	nella definizione.
Flamel	-	nella notte dell'oro.
Swift	-	nella cattiveria.
Sade	-	nel sadismo.
Carrier	-	negli annegamenti.
Lewis	-	nella bellezza del male.
Arnim	-	tra tutti e in tutto nello spazio e nel tempo.
Rabbe	-	nella morte.
Baudelaire	-	nella morale.
Rimbaud	-	nella pratica di vita e altrove.
Harvey	-	nel sogno diretto.
Saint-Denys		
Carroll	-	nel non-senso.
Huysmans	-	nel pessimismo.
Seurat	-	nel motivo.
Picasso	-	nel cubismo.
Vaché	-	in me.
Roussel	-	nell'aneddoto.
Etc.		

(OC, II, 239)

Queste affermazioni sembrerebbero venire pressoché integralmente revocate nel *Second manifeste du surréalisme* dove leggiamo: «Alla disposizione di spirito che chiamiamo surrealista e che vediamo così attenta a se stessa, ci pare sempre meno necessario cercare degli antecedenti, e per quanto mi riguarda, non ho niente in contrario a che i cronisti, giudiziari e d'altro genere, la considerino specificamente moderna» (OC, II, 783; 66). Nel passaggio in questione, e nelle righe che seguono, ha luogo il violento

10 «Heraclitus is surrealist in dialectic. Albertus Magnus in the automation. Lulle in definition. Flamel in the night of gold. Uccello in the free for all fight. Redcliffe in the landscape. Carrier in drowning. Monk Lewis in beauty of evil. Maturin in despair. Arnim an out and out surrealist and chiefly in time and space. Cros in allegory. Borel in liberty. Forneret in the maxim. Harvey Saint-Denys in the directed dream. Nerval in the mirror of the ear. Carroll in nonsense. Gustave Moreau in fascination. Huysmans in pessimism. Allais in mystification. Helen Smith in the tongue. Picasso in cubism. Cravan in the challenge. Chirico in the effigy. Duchamp in the games. Mac Sennett in movement. The Postman Cheval in architecture». Considerato che le pagine originali del manoscritto in lingua francese presentano una lacuna dove compare la suddetta lista e i notevoli errori commessi da parte del traduttore, gli autori dell'edizione delle opere complete di André Breton per la Bibliothèque de la Pléiade hanno provato a ricostruire il testo originale. Cfr. OC, II, 1624-1625).

rifiuto di antenati che, con toni aspri e in maniera risoluta, costituisce uno dei più rilevanti elementi di distanza tra i due manifesti – quello del 1924 e quello del 1930. Facendo riferimento alla sterilità che comporta la continua interrogazione dei defunti laddove questi hanno permesso che l'ombra dell'equivoco si distendesse sul loro cammino, André Breton respinge Arthur Rimbaud, Lenin, Alphonse Rabbe, Sade, Baudelaire e Poe, mentre l'unica figura a resistere a tale parricidio collettivo risulta essere quella di Isidore Ducasse, che, in virtù dell'enigma che avvolge la propria esistenza e della contraddizione che anima la propria opera, non avrebbe lasciato alcun luogo della propria opera aperto a interpretazioni disonorevoli. Sebbene in conclusione André Breton emetterà la sentenza «In materia di rivolta, nessuno di noi deve avere bisogno di antenati» (OC, II, 784; 67), non si deve pensare che la pratica di confrontarsi con la storia letteraria del passato sarà in questo modo definitivamente abbandonata. Ne sono dimostrazione in primo luogo il protrarsi delle attività che abbiamo incominciato a esaminare, che, nel corso dei decenni che vanno dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, giungeranno ad acquistare un statuto teoretico di una certa rilevanza, e in secondo luogo l'apertura, sul finire degli anni Trenta, della stagione delle antologie surrealiste.

Nel corso del 1931 viene infatti redatto *Lisez-Ne lisez pas* [Doc. 4], che assume la forma di dichiarazione collettiva che comparirà sul quarto di copertina del *Catalogue des livres et publications surréalistes en vente à la librairie José Corti* (1931), editore di numerose pubblicazioni surrealiste. Organizzata in due colonne, l'una riportante un elenco di letture consigliate, dove trovano posto gli autori di riferimento del gruppo surrealista, mentre l'altra di quelle sconsigliate, la griglia pone in fragoroso contrasto un certo numero di autori del panorama letterario europeo passato e presente. Senza perdere l'aspetto ludico che di consueto guida le pratiche collettive del gruppo, *Lisez-Ne lisez pas* unisce ancora una volta la fascinazione per la lista all'aspetto critico che presiede alla determinazione di gettare in discredito una durevole tradizione, costruendo nello stesso tempo un elenco di autori consigliati tra i quali numerosi nomi appartengono già da lungo tempo al cosmo letterario di André Breton. Proprio per la loro violenza ideologica, alcuni accostamenti, di certo meditati con attenzione dagli autori, permettono di vedere il radicale cambiamento di valori di cui il gruppo surrealista si fa portatore: l'*humour* feroce di Jonathan Swift viene preferito al *comique traditionnel* di Molière, il verso di Gerard de Nerval a quello «informe, immobile, verboso»¹¹ di Alphonse de Lamartine, l'*écriture frénétique* di Pétrus Borel a quella romanzesca di Balzac,

11 R. CREVEL, *Le clavecin de Diderot*, J.-J. Pauvert, Paris 1966, p. 53.

la modernità dell'opera di Arthur Rimbaud a quella di Verlaine, le *Lettres de guerre* (1919) di Jacques Vaché alla *Jeune Parque* (1917) di Paul Valéry.

Nel 1950 viene lanciata da Raymond Queneau un'inchiesta dal titolo *Pour une bibliothèque idéale*, la risposta di André Breton comparirà accanto a quella di altri autori chiamati in causa nel volume *Pour une bibliothèque idéale, enquête présentée par Raymond Queneau*, pubblicato nel 1956 da Gallimard. Tra le preferenze, come anche tra le omissioni, che figurano nell'elenco di 112 titoli elaborato dal teorico del surrealismo non troviamo, se non per la presenza di alcune opere classiche dell'antichità, alcuna particolare sorpresa rispetto a quanto abbiamo avuto fino a questo punto modo di osservare¹².

Forma ludica, ma non per questo priva di serietà¹³, assume l'inchiesta *Ouvrez-vous ?* [Doc. 5], che compare sul primo numero della nuova serie della rivista «Médium» nel novembre del 1953. Le regole del gioco si presentano tanto elementari quanto capaci di destabilizzare i principi della storiografia letteraria: si immagini che un visitatore proveniente dalle epoche passate si presenti alla nostra porta e che le uniche alternative possibili siano lasciarlo entrare, con più o meno entusiasmo, o al contrario licenziarlo, con più o meno riguardi. Nel testo che introduce l'inchiesta, firmato da André Breton, leggiamo «Come abbiamo verificato in comune, interrogarsi a riguardo (per avere, ovviamente, una risposta immediata) introduce una nuova dimensione nel rapporto che possiamo intrattenere con le figure del passato» (OC, III, 1100). Di fatto si viene implicati in una situazione che, mettendo da parte il calcolo razionale, offre la possibilità di rivelare la natura complessa dei sentimenti che vengono nutriti nei confronti delle diverse figure chiamate in causa. Viene inoltre avanzata una considerazione che costituisce, come abbiamo in parte già avuto occasione di vedere in precedenza (§ 5.5.2), un criterio di valutazione dell'opera artistica: «Ci si accorge rapidamente che delle considerazioni di ordine inusuale tendono qui a prevalere su tutte le altre: è così che gli esseri la cui vita non sarebbe possibile separare dall'opera che ne scaturisce godono, sotto l'aspetto dell'attrazione, di una manifesta superiorità sugli altri»¹⁴ (OC, III, 1101).

12 Per l'elenco completo redatto dal teorico del surrealismo si veda il tomo IV delle *Œuvres complètes* di André Breton. Cfr. OC, IV, 1059-1062

13 In *L'Un dans l'Autre*, comparso sul secondo numero di «Médium» nel febbraio del 1954, André Breton ricorderà il ruolo che il gioco ebbe all'interno delle pratiche surrealiste: «Se c'è nel surrealismo una forma di attività la cui persistenza ha avuto il dono di esercitare l'astio degli imbecilli è proprio l'attività del gioco, di cui ritroviamo traccia nella gran parte delle nostre pubblicazioni dei trentacinque anni passati. Sebbene, per misura di difesa, talvolta abbiamo inteso questa attività come “sperimentale” vi cercavamo prima di tutto il divertimento. Quello che vi abbiamo potuto scoprire di arricchente in rapporto con la conoscenza è venuto in seguito» (OC, IV, 883).

14 Vedi OC, III 1004

Tra le figure chiamate in causa, Honoré de Balzac, Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, Jean-Pierre Brisset, Paul Cézanne, Chateaubriand, Juliette Drouet, Charles Fourier, Sigmund Freud, Fulcanelli, Paul Gauguin, Goethe, Goya, Caroline de Gunderode, Hegel, Hugo, Huysmans, Lénine, Mallarmé, Karl Marx, Gustave Moreau, Gérard de Nerval, Friedrich Nietzsche, Germain Nouveau, Novalis, Edgar Allan Poe, Thomas de Quincey, Robespierre, Henri Rousseau, Jean-Jacques Rousseau, Georges Seurat, Stendhal, Vincent Van Gogh, Paul Verlaine, ricorrono numerosi nomi che abbiamo avuto diverse occasioni di incontrare. Il documento consente di vedere da una parte come il teorico del surrealismo abbia in alcuni casi mutato atteggiamento nei confronti di alcune figure storiche, si prenda come esempio quello di Marx a cui viene negato l'ingresso «per spossatezza», mentre dall'altra di come le opinioni dei membri del gruppo chiamati a rispondere all'inchiesta tendano a uniformarsi davanti a certe figure di fondamentale importanza: ottengono l'unanime consenso a entrare Charles Baudelaire, Gustave Moreau, Novalis e Thomas De Quincey, mentre Verlaine è tra tutti quello che più trova il più grande numero di dissensi.

Torniamo infine indietro di alcuni anni in modo da poterci soffermare più distesamente sulla seconda delle *Conférences d'Haïti*, pronunciata l'11 gennaio 1946, dedicata alle fonti straniere del romanticismo, in quanto in quest'occasione la riflessione di André Breton, che finora abbiamo analizzato nella pratica, si fa attenta interrogazione dei criteri epistemici soggiacenti al metodo storiografico. Il proponimento del teorico del surrealismo non è infatti quello di ricostruire un quadro neutro di uno specifico periodo della storia letteraria francese come si cerca di fare nei manuali e nelle antologie letterarie, quanto piuttosto di levare il velo sulla presunta oggettività della narrazione storica rilevandone le insufficienze e mettendo in guardia nei confronti del dannoso irrigidimento dei paradigmi di lettura del passato. Leggiamo infatti:

Del resto credo che siamo giunti in un'epoca in cui la crisi generali dei valori è così comunemente avvertita che abbiamo meno bisogno di un tracciato analitico esaustivo in tutti i sensi e d'un sol fiato delle divergenti andature dell'attività creatrice che della messa in evidenza delle vere linee di forza e della designazione con a matita rossa dei *generatori* validi almeno per oggi. Penso che sia ormai ora di reagire contro la pigrizia di un insegnamento tutto accademico che ripete senza fine della valutazioni che non corrispondono alla sensibilità moderna, che pretende anche, di dettare tra le opere una scelta e una gerarchia che la prospettiva storica si oppone a sancire. (OC, III, 214)

Il sistema educativo era già stato sottoposto a una dura apostrofe quando pochi anni prima in *Arcane 17* André Breton ne aveva rilevato la parzialità di vedute e il danno per le generazioni future:

L'educazione attuale è interamente difettosa nella misura in cui, spacciandosi per concreta, comincia con il tradire la fiducia del bambino proponendogli come verità ciò che è soltanto apparenza provvisoria, o mera ipotesi, quando non una manifesta controverità; e anche nella misura in cui impedisce al bambino di formarsi in tempo utile una opinione da solo, dandogli in partenza certe impronte che rendono illusoria la sua libertà di giudizio. Gli stessi fatti che gli vengono presentati come vissuti, con i quali si provvede a riempire la sua memoria, che sono dati in pasto alla sua giovane esaltazione, vengono amplificati, o ridotti, oppure mischiati a finzioni, o quanto meno presentati in modo tendenzioso per le esigenze di una causa che – per non dire altro – non è la causa dell'uomo ma quella di una certa casta di individui. (OC, III, 55-56; 35)

Per tali motivi per quanto riguarda la storia letteraria francese André Breton esprime la propria sfiducia nei confronti dei manuali di insegnamento secondario che «richiedono di essere abordati con un'estrema prevenzione»¹⁵ (OC, III, 214). Laddove si sono trovati a inventariare il patrimonio culturale francese, la maggior parte degli intellettuali viventi, prosegue Breton, sono infatti ben lontani dal condividere l'idea, appoggiata invece dai docenti e suffragata dai manuali e dalle antologie, secondo la quale il XVII secolo costituisce il punto di culmine di una curva che vede il suo momento di depressione alla fine del XIX secolo. Sebbene il teorico del surrealismo non neghi che il XVII secolo abbia prodotto, in particolar modo con Racine e Pascal, contributi di rilievo, il giudizio sul *Grand Siècle* si fa particolarmente severo. Per essere considerato tale infatti questo avrebbe dovuto trovare espressione in opere di virtù emancipatrice ben maggiore, criterio questo particolarmente caro al teorico del surrealismo, che tuttavia non ne riviene le tracce nell'opera di Boileau e soprattutto di La Fontaine. Il XVII secolo francese sarebbe stato infatti secondo l'autore un secolo di sottomissione, cortigiano di un potere assoluto che ha inevitabilmente prodotto una eguale remissività a un certo novero di canoni artistici. La sovrastimazione del XVII secolo avviene inoltre sulla base di alcuni presupposti animati da un certo spirito reazionario, che vengono tenuti ben celati: «Dico che l'atteggiamento estasiato, che comporta la dimissione del giudizio critico, frequentemente adottato nei riguardi della produzione letteraria del XVII secolo francese, rivela molto meno un gusto per l'equilibrio e la misura, come ci si vorrebbe far credere, di quanto non celi un desiderio di fissazione su un'epoca storica in cui la rivendicazione popolare non poteva manifestarsi» (OC, III, 216).

L'interrogazione di André Breton si rivolge dunque a quali principi bisogna ispirarsi

15 L'osservazione avanzata da André Breton si inserisce in un conteso polemico che, come nota Emmanuel Fraisse, accompagna i manuali scolastici e le antologie almeno a partire dall'indomani della prima guerra mondiale. Cfr. E. FRAISSE, *Les anthologies en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, pp. 233-243.

nel processo di riscrittura della storia letteraria, tali criteri, non solamente devono emanciparsi dalla passione partigiana¹⁶, ma anche non fare affidamento sulle nozioni astratte di qualità e di valore che conducono unicamente a discussioni senza fine per giungere a ogni modo a risultati comunque parziali. I criteri che vengono ricercati devono dunque risultare meno rigorosi e più duttili. Il primo di questi principi viene tratto dall'opera di Benedetto Croce *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, che abbiamo già avuto occasione di incontrare come testo che guidò il teorico del surrealismo nella lettura del filosofo tedesco: l'estensione del criterio che muove lo scritto crociano alle opere e ai movimenti letterari e più in generale alla fisionomia di ogni secolo fa in modo che esso possa costituire un discrimine al fine di accogliere quei soli aspetti attuali della cultura passata che hanno avuto un'influenza attiva sulle generazioni presenti. Abbiamo visto come su questo medesimo criterio trovava fondamento il progetto elaborato da André Breton e Louis Aragon per la biblioteca di Jacques Doucet, sempre in quegli anni, animerà il *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, predisposto anche se non portato a termine da parte di Louis Aragon, il cui indice compare nel settembre del 1922 sul quarto numero della nuova serie di «Littérature». In *Agadir*, prefazione al *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, che comparirà invece nel marzo del 1923 sul nono numero della stessa rivista, leggiamo:

Un piccolo numero di fatti eclatanti, meno per il loro effetto che per il loro valore *parlante*, segna di un'impronta comune tutta una generazione; e di averli riconosciuti, di averli ricevuti come uno choc verso la stessa età, verso lo stesso istante del loro spirito, unisce in modo misterioso, indelebile, qualche migliaio di individui così diversi che non si comprende cosa abbia creato tra loro quest'aria di famiglia, questa offensiva parentela. La data di nascita, un grafologo espero potrebbe coglierla dalla scrittura, attraverso la somiglianza delle scritture strettamente contemporanee, e questa non è ancora che una

16 Come la storiografia surrealista prende le distanze dal canone accademico e borghese, non meno difficoltà vengono riscontrate da parte di André Breton nell'eventualità di elaborare una storia marxista della letteratura. Nel corso di una riunione tenutasi sotto gli auspici dell'A.É.A.R nel febbraio del 1933, André Breton, che si trova nella giuria di un concorso di letteratura proletaria organizzato da «L'Humanité», nel tentativo di uscire dalle difficoltà teoriche, in quanto egli stesso non condivide la nozione di letteratura proletaria, propose l'elaborazione di un «manuale marxista di letteratura generale» (OC, III, 339) che avrebbe avuto il compito di emancipare il proletariato dagli insegnamenti avuti nel corso della formazione scolastica. Ritornando in merito a quelle circostanze nel corso della seconda delle *Conférences d'Haïti*, il teorico del surrealismo afferma: «Alla ricerca di un metodo che offrisse delle garanzie sotto il profilo del rigore, sono stato il primo a domandare nel 1929 all'Association des écrivains et artistes révolutionnaires di Parigi, che si provasse a stabilire un manuale marxista di storia letteraria. Devo dire che la realizzazione di questo progetto si scontra con le più grandi difficoltà. In effetti, agli occhi di Marx ed Engels, che ne danno espressa testimonianza, un'opera come *La Comédie humaine* di Balzac, a dispetto dello spirito essenzialmente reazionario del suo autore, può costituire, per quanto riguarda lo spirito, i costumi, così come l'economia di un'epoca, un documento della più grande importanza, mentre un'altra opera, a dispetto dello spirito rivoluzionario che la anima – Marx ed Engels portano come esempio quella di Jules Vallès –, resta del tutto trascurabile dal punto nella prospettiva marxista. Per raggiungere questa altezza di vedute, è necessario prima potersi elevare al di sopra di qualunque passione partigiana e c'è da temere che ben pochi uomini impegnati nella lotta sociale possano giungervi» (OC, III, 216).

grossolana immagine della realtà: i modi di pensare, le associazioni di idee, ecco cosa costituisce i tratti di questa somiglianza, ecco cosa ci permette di scrivere prima di ogni altra cosa la parola *generazione*, quello che rende naturale che parli qui della *mia* generazione. È di questa, che lo voglia o no, che posso scrivere la storia¹⁷.

Nel discorso più generale di André Breton un corollario viene portato in aggiunta a tale principio che così preso rischierebbe ancora di cadere nella parzialità: «Questo compito di messa a punto mai definitiva dovrebbe essere ripreso a ogni generazione» (OC, III, 217). Non meno che ogni altro prodotto dello spirito, l'opera letteraria deve dunque essere secondo André Breton non più considerata per i suoi meriti intrinseci, né allo stesso tempo in funzione del suo adeguamento alle circostanze storiche che l'hanno prodotta, bensì in funzione di ciò che essa conserva o meno per la generazione poetica attuale. In poesia e in arte ciò che conta sono dunque quelle opere letteralmente capaci di ribollire e ispirare in questo processo la produzione del nuovo che André Breton non esita a chiamare *œuvres-ferments*. Infine un ultimo criterio viene rinvenuto nell'*originalità* che, contrariamente a quanto si intende generalmente, non costituisce affatto un dono innato quanto piuttosto si il risultato di una vasta cultura e di duro lavoro. Per pervenire all'*originalità* l'artista deve dunque: 1) possedere un eccezionale senso della qualità che consente di operare una scelta rigorosa ed elettiva tra le opere del passato; 2) possedere una altrettanto eccezionale facoltà di rifiutare tutto quello che si presenti come già visto, già sentito, già espresso in una forma simile.

André Breton si occupa dunque nel seguito della conferenza di illustrare il proprio metodo critico portando l'attenzione sulla storia del romanticismo francese, in quanto questa, per come viene presentata nei manuali, risulta affetta da un vizio di struttura fondamentale: da una parte vengono lasciate in ombra le forze generatrici della poetica romantica, specie quelle che provengono dal di fuori della Francia, mentre viene invece attribuita una posizione troppo rilevante all'apporto di alcuni poeti francesi come Lamartine, Musset, Vigny e Gautier che in realtà, secondo il teorico del surrealismo, non furono a tal punto determinanti; in secondo luogo è stata stabilita una non chiarita gerarchia nel rispetto della quale si ha cessato di interrogare alcune delle figure del passato che al contrario costituiscono un eccezionale alimento all'inquietudine spirituale propria dell'epoca moderna. Tali errori compiuti nell'interrogazione della storia letteraria del passato sono il risultato da una parte del timore della rivelazione e della diffusione di alcune delle proposizioni romantiche più estreme, rispondendo a una certa tendenza propria della storiografia di non esaltare ciò che risponde a una nuova

17 «Littérature», No. 9, marzo 1923, p. 3.

aspirazione quanto piuttosto di scongiurarlo; mentre dall'altra dall'aver concepito il romanticismo unicamente come un movimento artistico, non collocandolo nel più ampio tessuto filosofico e sociale da cui esso discende. Dati questi presupposti, interviene a questo punto il processo di riscrittura e correzione da parte del teorico che surrealismo che individua la duplice provenienza delle influenze straniere sul romanticismo francese, specificando come sia «solamente muniti di queste referenze che si ha la possibilità di distinguere, nel movimento romantico francese, quello che è rilevante e quello che è trascurabile» (OC, III, 225): da una parte viene ripercorso il ruolo della tradizione del *roman gothique* inglese che prende piede dalla fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo con le figure di Horace Walpole, Anne Redcliffe, Edward Young, Matthew Gregory Lewis e Charles Robert Maturin, che esercitano la loro influenza principalmente per mezzo della *sensazione* che costituisce la forma di reazione alle contraddizioni dell'epoca; dall'altra l'influenza della filosofia e della poesia tedesca della fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si esercita in una certa ricerca dello spirito che si traduce nel caso di Hegel, di Fichte e sul piano letterario di Achim d'Arnim nell'approfondimento della scienza logica e del criticismo, mentre nel caso di Schelling e poeticamente di Novalis e di Hölderlin nel misticismo naturalista che pone in maniera più o meno esplicita alla sua base l'estasi.

Un passo ulteriore consiste invece nel dimostrare come la figura di Victor Hugo padre indiscusso del romanticismo francese, la cui solenne cerimonia di sepoltura al Pantheon avverrà nel 1885, resti in realtà in gran parte sconosciuta. Si tratta in questo caso di un attacco ben preciso alla memoria storica del popolo francese. Scrive Breton:

Hugo, secondo me, non è tale come lo si racconta. La sua bella figura patriarcale resa popolare al massimo attraverso l'immagine, le sue poesie scelte, sempre le stesse, che si apprendono a scuola, il suo umanitarismo a grana grossa, la sua opposizione largamente spettacolare all'Impero, valgono al più conosciuto poeta francese di essere nello stesso tempo il più sconosciuto. (OC, III, 225)

Servendosi in particolar modo degli studi compiuti da Auguste Viatte (1901-1993), André Breton mostra come il padre del romanticismo fu in un primo momento sedotto, seppure senza abbandonarvisi, dalla voga mistica che si diffuse in Europa alla fine dell'*Ancien Régime* e di come questi ebbe frequenti contatti con cabalisti e occultisti, tra tutti una figura che esercitò sul suo spirito un'influenza decisiva fu l'esoterista e teosofa Alphonse Louis Constant, meglio noto come Eliphas Lévi, l'avvicinamento alla cui dottrina si mostra più che mai evidente nell'opera lirica *La Fin de Satan* (1886), veritabile

testamento poetico di Hugo. Non conoscere il percorso compiuto da Eliphas Lévi e le idee che animarono la sua ricerca, commenta Breton, vuole dire essere condannati a non comprendere nulla del pensiero di Victor Hugo¹⁸. L'intervento di André Breton si conclude infine con la messa in rilievo di alcune espressioni poetiche estratte da un'antologia che prende il significativo titolo di *La Bouche d'ombre*, comparsa nel 1943 per Gallimard, che raccoglie una serie di poemi di Victor Hugo caduti in oblio in cui tuttavia meglio si può scorgere la vicinanza con il gusto proprio della sensibilità moderna.

Riassumiamo per concludere i punti distintivi della disposizione che, a partire sin dalla primissima giovinezza e in maniera sempre più metodica nel corso dell'età matura, André Breton manifesta nei confronti della Storia della letteratura e delle principali funzioni da essa assunte: a) differentemente dallo spirito che, al termine del primo conflitto mondiale, animò la radicale reazione di dada contro la tradizione letteraria, Tristan Tzara scrive nel *Manifeste Dada 1918* (1918) «C'è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, pulire»¹⁹, e che – seppure con troppa generalità – si attribuisce alle avanguardie, sino dalla sua giovinezza intellettuale André Breton, come anche i suoi compagni Louis Aragon e Philippe Soupault, non rifiuta in alcun modo l'eredità letteraria facendosi anzi carico di rendere conto di tali legami attraverso un'intensa attività di critico, si pensi a una raccolta di saggi come *Les Pas perdus*, alla redazione dei manifesti, alla ancora vivace attività di conferenziere, alle diverse interviste radiofoniche, all'elaborazione infine di raccolte antologiche. Scrive Maurice Blanchot: «I surrealisti sono apparsi ai loro contemporanei come dei distruttori. [...] Oggi, quello che ci colpisce, è quanto il surrealismo affermi piuttosto che non neghi. C'è in lui una forza meravigliosa, una giovinezza ubriaca e potente. In un certo modo, ha bisogno di fare *tabula rasa*, ma lo fa prima di tutto per trovare il suo *Cogito*»²⁰; b) come risulta dalle dichiarazioni e dai documenti che abbiamo presentato finora, la tradizione letteraria seguendo il cui solco il gruppo surrealista orienterà le proprie attività viene lentamente e costantemente costruita come risultato di un'intensa attività di scavo ai margini della storia letteraria e di graduale riabilitazione di una intera schiera di autori – solo per citarne alcuni: Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire,

18 La rivalutazione delle scienze occulte, sebbene sempre accompagnata da prudenti riserve, costituisce per altro un punto di critica che, specie nel periodo della maturità del movimento, il gruppo surrealista solleverà rispetto alla direzione presa dalla Storia che ha messo a margine questi saperi in favore del metodo scientifico.

19 «Dada», No. 3, décembre 1918, p. 3.

20 M. BLANCHOT, *La Part du Feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 91.

Donatien-Alphonse-François de Sade, Pétrus Borel, Xavier Forneret, Achim von Arnim – che vengono di fatto annoverati a costituire una *tradizione letteraria altra*, il radicamento nella quale costituisce la forza motrice capace di alimentare un movimento che pone alla radice della propria poetica la differenza. Il violento rifiuto della cultura contemporanea e dei suoi valori, sedimentati intorno alle idee inviolabili di famiglia, di stato e di religione, inesorabilmente destinati a tramontare, fa tutt'uno con una sistematica azione di terrorismo intellettuale che non si limita ad aggredire questi stessi valori e la classe che se ne fa portatrice, ma si scaglia a sua volta sulle stesse radici culturali produttrici di tali valori, ottemperando in questo modo all'ordine ubuesco «Cornoventraglia! Non avremo demolito tutto se non demoliamo anche le rovine!»²¹. Il metodo della storiografia moderna, inevitabilmente selettivo e predisposto all'esclusione con il fine di favorire la linearità del discorso storico, non poteva dunque non essere messo in discussione, al contrario per il gruppo surrealista assume valore superiore lo *scarto*, l'evento, letterario o meno, che, ricaduto a margine della continuità storica, non solamente è stato rinnegato ma nella gran parte dei casi rimosso. È possibile trovare una rappresentazione di questo nella riproduzione già nel 1922 da parte di Robert Desnos del *Le cimetière de la Sémillante* [Doc. 6] al termine di *Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides*, dove i progenitori si trovano interrati al centro del cimitero, in una fossa comune, luogo che storicamente accoglie le spoglie dei dimenticati e dei senza nome, mentre intorno si ergono le lapidi degli intellettuali della generazione poetica che meglio è stata in grado di accoglierne il messaggio. Tale scarto, la cui inquietante presenza può essere colta dalla permanenza di residui superficiali che domandano di essere interrogati, concentra in sé tutta l'essenza della rivolta, unica attitudine in grado di garantire il dinamismo della libertà; c) l'esercizio di riscrittura della storia letteraria non si esaurisce solamente nell'essere un mero *divestissement* intellettuale che si risolve tra gli scaffali delle biblioteche e nemmeno in una critica formale alla presunta oggettività del metodo storico, ma prevede una corrispondente azione editoriale di *riedizione* e *diffusione*, un rigoroso impegno di *vigilanza* sulle figure riabilitate, per non lasciare da parte infine una pratica *sistematicamente dispregiativa* nei riguardi di un certo tipo di intellettuali e del genere di letteratura che essi difendono. Si ricordi che nella primavera del 1919 André Breton ricopierà a mano il solo esemplare delle *Poésies* di Isidore Ducasse, che si trovava allora a titolo di deposito legale alla Bibliothèque Nationale, le cui due parti troveranno di lì a

21 A. JARRY, *Œuvres Complètes*, I, cit., p. 427, tr. it. a cura di Bianca Candian in A. JARRY, *Ubu : Ubu re, Ubu Cornuto, Ubu incatenato, Ubu sulla collina*, Adelphi, Milano 2010, p. 108.

poco spazio editoriale su «Littérature», o che ancora si occuperà, congiuntamente con Louis Aragon, di presentare nel 1924 un testo inedito di Arthur Rimbaud *Un Coeur sous une soutane*, mentre, insieme a Paul Éluard, di ripubblicare sul numero 9-10 di «La Révolution surréaliste» *Et la lune donnait et la rosée tombait* (1836) di Xavier Forneret o ancora la vera e propria opera di riabilitazione di Sade che troverà posto in diversi numeri di «Le Surréalisme au service de la révolution»²². Gli autori ai quali viene restituita piena dignità letteraria devono essere sottoposti a un attento regime di sorveglianza, si pensi allora all'*Affaire de « La Chasse spirituelle »*, occasione in cui André Breton smaschererà un falso poema di Rimbaud, oppure ancora al *tract Lautréamont envers et contre tout*, firmato congiuntamente da André Breton, Louis Aragon e Paul Éluard con l'intento di confutare l'affermazione del vecchio compagno Philippe Soupault secondo la quale Isidore Ducasse sarebbe stato un agitatore rivoluzionario di tendenza blanquista, o ancora all'accesa polemica contro il testo *l'Homme révolté* di Albert Camus di cui abbiamo avuto occasione di parlare (§ 1.2), o infine all'appassionata difesa di Sade in occasione dell'*Affaire Sade* che vide l'editore Jean Jacques Pauvert davanti alla diciassettesima camera del tribunale correzionale di Parigi. La pratica di aperta e violenta polemica nei confronti di alcuni intellettuali e delle loro posizioni fece parte sin da subito delle strategie proprie del gruppo surrealista che di proposito si compiaceva nello sfidare in questo modo l'opinione pubblica, si può pensare all'*Affaire Barrès*, processo del periodo dadaista allestito nel 1921 da André Breton e Louis Aragon, dove la nuova generazione poetica si emancipa dalla profonda influenza che su questa ebbe Maurice Barrès, tra le altre cose colpevole di essersi creato «una reputazione di uomo di genio, che lo mette al riparo da ogni investigazione profonda, da ogni controllo, da ogni sanzione» (OC, I, 413), oppure ancora al primo *pamphlet* surrealista *Un cadavre*, al quale Breton contribuirà con *Refus d'inhumer*, comparso nell'ottobre del 1924 in occasione della scomparsa di Anatole France, le cui grandi onoranze rappresentavano secondo l'opinione del gruppo l'espressione dell'asservimento che questi dimostrò nei confronti del potere, ancora, il rancore mai sopito da parte di André Breton nei riguardi di scrittori quali Paul Claudel, a cui verrà indirizzata con la firma di numerosi surrealisti la *Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon* (1925) e colpevole tra l'altro di avere favorito interpretazioni di Rimbaud in chiave religiosa, e Jean Cocteau, dei quali

22 Su «La Révolution surréaliste» No. 8 del 1° dicembre 1926 compare l'articolo scritto da Paul Éluard *D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire*; su «Le Surréalisme un service de la Révolution» compaiono quattro parti della cronaca di Maurice Heine *Actualité de Sade* la prima e la seconda sul No. 2, la terza sul No. 4 e la quarta sul No. 5; sul No.2 compaiono inoltre *l'Hommage à D.A.F. de Sade* scritto da René Char, una *Lettre Inédite du Marquis de Sade* e un frammento di *Les Infortunes de la Vertu*.

non cesserà di ribadire il fallimento letterario: «autori di poemi patriottici infami, di professioni di fede nauseabonde, approfittatori ignominiosi del regime e contro-rivoluzionari di prim'ordine» (OC, II, 289); d) la diffidenza dimostrata rispetto ai principi della storiografia letteraria, all'insegnamento manualistico nelle scuole e all'elezione di un pantheon abitato da figure che si pretendono essere di imprescindibile riferimento, acquisiscono un significato squisitamente sociale: il processo di riscrittura della Storia della letteratura corre in questo modo parallelo al movimento di emancipazione nel percorso di evoluzione della cultura umana dalla logica selettiva del potere e alla difesa di quella libertà che da sempre ha indirizzato le attività surrealiste. Una questione che potrebbe dunque sulle prime apparire come mera erudizione letteraria incontra la problematica della memoria collettiva; e) infine, avremo modo di tornare su quest'ultimo punto, il processo di riscrittura della storia letteraria e il conseguente radicamento del gruppo surrealista in una tradizione altra costituisce uno strumento che, se in un primo momento, ci riferiamo principalmente ai primi documenti comparsi su «Littérature», corrisponde alla ricerca di un'identità collettiva e di reperimento dei tratti distintivi di quell'*esprit moderne* che tanta distanza segna rispetto alla tradizione poetica precedente, diviene nel tempo un mezzo *coesivo*, utile a tracciare i confini di quella stessa identità comune in costante mutamento, traendo un bilancio dei rinnovamenti e delle nuove direzioni prese dalle attività del gruppo; questo risulta evidente dalla natura spesso collettiva e ludica di tali pratiche, che costituiscono delle forme di aggregazione del gruppo e degli strumenti utili a sondare i punti di accordo e quelli di disaccordo.

Volendo trarre un bilancio momentaneo di quanto detto ritorniamo infine all'Hôtel des Grands Hommes in Place du Panthéon da cui abbiamo preso avvio, in modo da poterci interrogare in merito ai risultati raggiunti dal progetto di riscrittura della Storia della letteratura intrapreso da parte di André Breton e del gruppo surrealista. Nel 1948 comparirà *Le Surréalisme contre la Révolution*, un *pamphlet* polemico dove Roger Vailland si impegna a mettere in luce alcuni limiti dell'impresa surrealista all'indomani del secondo conflitto mondiale. «[Breton] – scrive Vailland – continua a revisionare, dal punto di vista del surrealismo, la storia della letteratura e della filosofia: ieri la famosa lista *A lire, à ne pas lire*, avventieri la “scoperta” di Petrus Borel e dei *romans noirs*, oggi, quella di Fourier ed Helvétius»²³. Come abbiamo potuto vedere, tale affermazione non risulta essere del

23 R. VAILLAND, *Le Surréalisme contre la Révolution*, Éditions Complexe, Bruxelles 1988, p. 42.

tutto infondata, potrebbe anzi essere estesa al ripensamento della storia delle arti plastiche da parte del teorico del surrealismo²⁴, si pensi a *Le surréalisme et la peinture* e soprattutto a *L'Art magique*, essa risulta tuttavia essere in buona parte il risultato della severità dei giudizi e della violenza delle pratiche che distinguono il metodo di riscrittura della storia letteraria da parte di André Breton e del gruppo surrealista e che sono costitutive più in generale del linguaggio proprio delle avanguardie storiche: l'aggressività delle proposizioni surrealiste fa in modo che emerga nella sua nudità strutturale il processo di costruzione di un anti-canone letterario e la ricorrente necessità, propria di ogni generazione poetica, nessuna esclusa, di confrontarsi dialetticamente con quella precedente. Se questi aspetti della vita letteraria sono pur stati in passato tacitamente presenti, nella prima metà del Novecento viene sentita l'urgenza di fare i conti con una tradizione non più in grado di soddisfare le esigenze della modernità e il surrealismo ha certamente avuto il merito di rivelare la natura inesorabile di tale meccanismo dialettico.

Non si può non constatare come gli sforzi profusi dal gruppo di «Littérature» prima e da quello surrealista poi abbiano avuto senza dubbio la più grande efficacia, al punto da andare ben oltre le intenzioni di partenza, se si pensa infatti agli autori contemplati nel pantheon surrealista si riconosceranno numerose figure ormai entrate a pieno diritto a fare parte dei manuali di storia della letteratura e delle antologie letterarie, si prendano i casi più notevoli di Donatien Alphonse François de Sade, del romanticismo francese, di Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse. In un'intervista rilasciata a Madeleine Chapsal, comparsa su «L'Express» del 9 agosto 1962 e andata in seguito a confluire in *Perspective cavalière*, André Breton, facendo con buona probabilità riferimento all'edizione del 1902 della celebre *Histoire de la littérature française* di Gustave Lanson, afferma: «In quell'epoca i manuali scolastici, che celebravano Leconte de Lisle e Sully Prudhomme, accusavano Baudelaire di cattivo gusto e si scusavano quasi di consacrarli qualche riga, Rimbaud era appena menzionato. Una vera e propria rivoluzione è stata operata a questi riguardi e il surrealismo vi ha preso una parte preponderante: ai miei occhi questo sarebbe già un titolo sufficiente alla sua gloria» (OC, IV, 1014). Ci si può tuttavia lecitamente domandare se l'intero processo di denuncia degli errori della storiografia letteraria e la costruzione di una rinnovata tradizione che da esso discende, a cui le epoche successive faranno imprescindibile

24 Si veda in merito P. PASCALINE MOURIER-CASILE, *Histoire de l'art surréaliste ou histoire surréaliste de l'art ?* in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. I, *Emission-réception*, L'Age d'Homme, Lausanne 1979, pp. 231-255.

riferimento, non abbia per un certo verso avuto alla lunga avuto il medesimo risultato che in passato, quello di ricadere in un canone letterario circondato dalla pericolosa interdizione della sacralità. Quando sul finire del XVIII secolo l'Assemblea costituente decise di trasformare la chiesa di Sainte-Geneviève nel Panthéon des grands hommes, luogo memoriale ai grandi uomini della rivoluzione, Jean-Paul Marat scriveva su l'«Ami du peuple»: «Non mi soffermo qui sul ridicolo offerto da un'assemblea di uomini mediocri, servili, vili e inetti che si eleggono giudici d'immortalità. Come degli uomini coperti di disonore hanno l'impudenza di erigersi come dispensatori di gloria! Come hanno la stupidità di credere che la generazione presente e quella futura sottoscriveranno i loro giudizi!»²⁵. Il metodo che abbiamo visto essere impiegato da André Breton e dal gruppo surrealista nel processo di riscrittura della storia letteraria produce un duplice movimento: se da una parte questo risponde a una primaria necessità negatrice alla quale si accompagna una ricerca letteraria che conduce alla costruzione di una tradizione alternativa alla quale fare riferimento, per un altro verso in virtù proprio di questo primo movimento si produce la garanzia che il processo non solamente risulta passibile, ma richiede di essere ripetuto ancora e ancora. Rendendo infatti centrale la nozione, che più volte abbiamo incontrato, di generazione poetica, questa viene chiamata di volta in volta non solamente a non scordare l'eredità che la precede, sia essa da accogliere o da rinnegare, ma a non cessare di interrogarla e metterla in discussione al fine di evitarne l'irrigidimento. I documenti prodotti da questa interrogazione resteranno insieme testimonianza e monito per le generazioni a venire. Nella prefazione dell'*Anthologie de la poésie française* (1949) di André Gide, che al momento dell'uscita della raccolta ha ormai quasi sessant'anni di magistero letterario, trova espressione una concezione delle dinamiche della profondità temporale di questo genere, viene inoltre suggerito come genere dell'antologia, che affronteremo a breve, costituisca un importante strumento di scrittura della storia letteraria:

Sono abbastanza anziano ora per aver assistito a molte sostituzioni nel pantheon poetico: l'adorazione resta la medesima, ma non viene più indirizzata agli stessi dei. Non sono molto certo che alcune devozioni di oggi non faranno sorridere tra vent'anni. [...] Ogni generazione, quando si lancia nella vita, giudica con certezza, e molto scortesemente alle volte, quello che non va nella propria direzione; si immagina in possesso di criteri infallibili, mediante i quali inchiodare le persone, giudicare le opere, conferire i brevetti... Avendo vissuto a sufficienza per aver visto rigiocarsi due o tre volte questa commedia, ho perso la mia arroganza. [...] Questa antologia non sarebbe dunque niente più che il desueto breviario di una generazione che se ne va. Possa essa almeno apportare una testimonianza, nel bene o nel male, nello stato in cui ci troviamo prima del ritorno al

25 J.-P. MARAT, «L'Ami du peuple», 5 aprile 1791.

7.2. *L'antologia come genere nel surrealismo*

Come eredità di due tradizioni di differente natura, una erudita fondata sulla lista, il catalogo e l'indice e una certa concezione mondana ed edonistica della letteratura, che si incontrano intorno alla fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo nel genere della raccolta, l'antologia moderna si sviluppa pienamente nel XIX secolo, in particolar modo dopo il 1880²⁷. L'interrogazione relativa alla forma e alle funzioni proprie dell'antologia letteraria, intesa come raccolta ordinata e ragionata di testi con il proposito di delineare la tipicità della produzione di un autore o di un paese, di un genere o di una tematica letteraria particolare, comporta l'emergere di alcuni aspetti teorici che è bene tenere presenti prima di addentrarci nella specificità che il genere antologico verrà ad assumere nel surrealismo. In primo luogo, nel corso della sua storia, la forma antologica si trova a essere soggetta a una costante e irriducibile tensione tra due funzioni principali e antitetiche: da una parte una *funzione di conservazione*, che fa della raccolta un deposito che preserverebbe l'evento letterario dall'oblio, interviene qui un annosa questione relativa all'alternativa se riportare autori di conclamata fama – e di questi opere note o meno note – oppure al contrario preservare l'opera di autori meno noti; dall'altra una *funzione di dichiarazione della differenza* o dell'esistenza di una letteratura altra; Emmanuel Fraisse, riconoscendo come questo secondo aspetto subisca un maggiore impulso all'indomani del primo conflitto mondiale, parla dell'antologia nei termini di «manifesto della modernità»²⁸. Funzioni ulteriori sarebbero costituite da una certa volontà divulgativa della letteratura, in parte legata alla necessità di informazione e in parte al piacere della lettura, e una educativa e formativa, ivi compresa la formazione scolastica. In secondo luogo, ben lungi dal caratterizzarsi come un genere neutro, l'antologia si distingue per essere sempre interpretazione e definizione del fatto letterario: l'elaborazione di una raccolta antologica viene preceduta da dei presupposti teorici, che possono essere espliciti o meno, come anche consapevoli o inconsapevoli, relativi a una certa concezione storiografica e si configura dunque nello stesso tempo come atto di scrittura di una storia della letteratura. In particolar modo, il genere di antologia letteraria con il

26 A. GIDE, *Anthologie de la poésie française*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1952, pp. 13 e 39.

27 Per avere un quadro storico generale dell'evoluzione del genere antologico in Francia si veda E. FRAISSE, *Les anthologies en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.

28 Cfr. Ivi, pp. 173-214.

quale ci confronteremo direttamente, l'*antologia d'autore*, si qualifica, in maniera analoga al processo di traduzione linguistica, come un *processo creativo*, luogo di espressione riflesso di un determinato rapporto con la storia letteraria, ma anche con la scrittura e la lettura, e non da ultimo di una particolare concezione estetica.

Il periodo che attraversa i decenni che vanno dalla fine degli anni '30 e la fine degli anni '50 si caratterizza all'interno del gruppo surrealista come un momento di intensa produzione di raccolte antologiche [Tav. 1]. Se si tratta di anni difficili per la storia europea, che vedono l'allungarsi sinistro delle ombre dei regimi totalitari, lo scoppio di un secondo conflitto armato fino all'instaurazione del clima opprimente della cortina di ferro, si tratta di un periodo particolarmente turbolento anche per il gruppo surrealista, che risente più che mai delle convulsioni della Storia. Si susseguono in questo modo in un seppure breve arco di tempo la rottura definitiva con il PCF, una lunga serie di epurazioni – se nella prima metà degli anni trenta erano stati allontanati gli amici di più vecchia data come Louis Aragon (1932) e Théodore Fraenkel (1934), a questi fanno seguito seguito René Char e René Crevel (1935), Paul Éluard (1936-1938), Salvador Dalí (1939), Matta (1948), Victor Brauner (1948) –, e infine l'esilio volontario di numerosi membri del gruppo, dallo stesso André Breton a Marcel Duchamp, André Masson, Yves Tanguy, Man Ray, Matta, Max Ernst e Benjamin Péret. Nonostante tali difficoltà, proprio in questi anni ha luogo la più grande apertura internazionale del surrealismo, ne sono una chiara testimonianza le quattro uscite tra l'aprile del 1935 e il settembre del 1936 del «Bulletin International du Surréalisme» (Praga, Tenerife, Bruxelles e Londra) e la prima Exposition Internationale du Surréalisme tenutasi alle Burlington Galleries di Londra dall'11 giugno al 4 luglio nel 1936 organizzata da Herbert Read, Roland Penrose e David Gascoyne con la collaborazione di André Breton. Se da una parte questa apertura consentirà al surrealismo di ampliare il proprio spazio di attività e di allargare il gruppo in estensione, ricevendo suggestioni da diversi contesti culturali, dall'altra avrà la conseguenza di indebolirlo al suo interno. In questo periodo viene elaborato attraverso il contributo di diversi autori un veritabile *corpus antologico* all'interno del quale le diverse raccolte si collegano tra di loro laddove non direttamente in maniera più o meno sotterranea. In questo contesto risulta possibile individuare nell'antologia non solamente un strumento funzionale a diversi utilizzi, ma anche una particolare forma in cui viene a declinarsi il discorso surrealista, al punto che ci sarà possibile rinvenirne degli aspetti specifici.

Nel 1924 compare per le edizioni Simon Kra l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, raccolta destinata ad avere un grande successo e numerose riedizioni²⁹. Sebbene non venga indicato il nome dei curatori, la storia della casa editrice, la qualità della scrittura del paratesto e le scelte operate, lasciano presupporre con un buon grado di certezza che la raccolta si debba pressoché interamente alla responsabilità di Philippe Soupault – che partecipò attivamente alle attività dada parigine e fu membro del gruppo surrealista fino al 1926 –, introdotto presso Simon Kra da parte di Leon Pierre-Quint assieme a cui sarà condirettore della sezione letteraria a partire dal gennaio del 1923. Il criterio che guida Philippe Soupault, coadiuvato dallo stesso Leon Pierre-Quint, e con buona probabilità da Mathias Lübeck e da Francis Gérard, nella selezione di autori e testi è quello di rendere conto di quel fenomeno che, dagli inizi degli anni Venti, viene indicandosi come *esprit moderne*; si ricorderà che con un intento simile anche André Breton aveva cercato di delineare i caratteri di tale fenomeno in occasione della conferenza *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*. Nella prefazione all'*Anthologie de la nouvelle poésie française* leggiamo: «Nel 1920, abbiamo sentito parlare a nostra volta di *esprit moderne*. Ci piaceva un quadro, una macchina, una poesia, un sistema filosofico e matematico, perché era secondo l'*esprit moderne*»³⁰. Se numerosi teorici hanno tentato di dare una definizione di tale fenomeno, nessuno di questi è riuscito nell'intento, tuttavia risulta indiscutibile agli occhi degli autori come l'*esprit moderne* esista e sia reale. L'*Anthologie de la nouvelle poésie française* vuole porsi quindi come un *documento* in grado, se non di portare una definizione, di comprendere e circoscrivere la natura di tale fenomeno che viene fatto rimontare fino a Charles Baudelaire, la cui poesia avrebbe fecondato l'opera di Stéphane Mallarmé, di Arthur Rimbaud, di Lautréamont, di Charles Cros e di Germain Nouveau, per giungere infine nella modernità a essere espressione di quelle «nuove realtà» che costituiscono due aspetti della medesima suggestione «la massa e l'inconscio», ai quali si accompagna una crescente emancipazione della tecnica poetica. In sede di prefazione gli autori si soffermano in maniera critica sul compito del compilatore di raccolte antologiche e sulla funzione che si presuppone queste

29 L'*Anthologie de la nouvelle poésie française* si inserisce in un progetto editoriale più ampio che comprende anche l'*Anthologie de la nouvelle prose française* (1926), l'*Anthologie des essayistes français contemporains* (1929) e l'*Anthologie de la philosophie française contemporaine* (1931). Le ragioni che motivarono il progetto di Léon Pierre-Quint e Philippe Soupault sono le seguenti: Antologie di ogni genere sono comparse e compariranno ogni anno. Questa collezione è caratterizzata dal fatto che intende dare un'immagine esatta della produzione dalla fine della guerra. È lo spirito di questo nuovo secolo che le raccolte riflettono fedelmente [...] È senza dubbio la prima volta che delle antologie si presentano così, non contenendo che i testi essenziali, che i nomi caratteristici del movimento moderno della nostra epoca». Catalogo *Livres publiés par les Éditions du Sagittaire, Anciennes Éditions Kra, 56 rue de Rodier, Paris IX^e, février 1938*.

30 L. PIERRE-QUINT e P. SOUPAULT, *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Simon Kra, Paris 1930, p. 1.

dovrebbero avere: riguardo la prima questione, nonostante venga riconosciuta la necessità di approssimarsi quanto possibile all'imparzialità, una parte di parzialità nelle scelte viene riconosciuta come inevitabile, in particolare modo laddove, davanti a un fenomeno attuale non si ha sufficiente distacco storico; riguardo la funzione attribuita al lavoro antologico questo si contraddistingue come il riflesso delle preoccupazioni di un'epoca storica, per cui se la raccolta sancisce l'importanza di un fenomeno letterario, non è detto che le caratteristiche a esso attribuite permarranno invariate, nel momento in cui le si potrà osservare con maggiore distacco storico, «è molto possibile, è anche probabile che quello che oggi ci sembra considerevole passerà per trascurabile e, al contrario, quello che noi trascuriamo apparirà come il punto di partenza, la realizzazione o la conclusione di un movimento»³¹. Impiegando con precisione gli strumenti dell'antologia moderna e in accordo con i presupposti sopra osservati, gli autori includono nella raccolta un novero di scrittori, per lo più all'epoca ancora in vita, effettuando una serie di omissioni volontarie e non volontarie che sono di nostro particolare interesse. In seguito alle proteste suscitate dalla prima edizione della raccolta, le prime trovano una giustificazione nella breve prefazione alla nuova edizione, l'esclusione volontaria dei poeti simbolisti e di Paul Verlaine, con l'apostrofe «Verlaine è un capolinea»³², è dovuta al fatto che questi non partecipano dell'*esprit moderne* così come questo viene inteso dagli autori. Differente risulta essere la questione per quanto riguarda quelle esclusioni che si sottraggono al volere degli autori che di buon grado avrebbero voluto avvalersi della collaborazione del gruppo surrealista la cui assenza dalla raccolta avrebbe inevitabilmente riprodotto un panorama solamente parziale della modernità poetica francese. Leggiamo nella prefazione alla nuova edizione della raccolta: «Avremmo desiderato pubblicare i poemi di Vildrac, di Saint Léger Léger (Saint John Perse) e d'altra parte quelli di Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, ma con nostro grande rammarico non abbiamo potuto ottenere la loro autorizzazione»³³. Ritornando sulla questione molti anni più tardi, lo stesso Philippe Soupault ricorda come il gruppo surrealista, in modo particolare Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard e Benjamin Péret, fece una tenace opposizione alla loro presenza all'interno della raccolta:

Ho dovuto lottare a lungo e anche accettare di fare qualche concessione, perché comparisse questa antologia eclettica [...] ed è a causa di questo eclettismo che i

31 Ivi, p. 3.

32 Ivi, p. 6.

33 Ib.

surrealisti hanno rifiutato, malgrado la mia insistenza, di figurarvi. Me ne sono sempre dispiaciuto. André Breton, Loius Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret mi rifiutarono la loro collaborazione. Credo abbiano avuto torto. Si mostrarono inflessibili, non so per quale ragione. Senza dubbio nella speranza di far fallire l'impresa. Fui costretto a pubblicare una nota che segnalasse il loro rifiuto. Peccato. Sapevo che quel rifiuto, che era una manifestazione di ostilità, avrebbe ritardato il riconoscimento del genio poetico dei miei vecchi amici divenuti miei nemici³⁴.

Come suggerisce Philippe Soupault la ragione che fece desistere i membri del gruppo surrealista dal comparire all'interno della raccolta antologica che egli andava preparando fu probabilmente l'eterogeneità nella selezione degli autori, in nessun modo all'epoca questi avrebbero voluto trovarsi nella medesima raccolta in cui figuravano anche Marcel Proust, Paul Valéry, Max Jacob, Paul Claudel e Jean Cocteau. Stando in questo modo le cose la raccolta beneficerà solamente della presenza di Georges Ribemont-Dessaignes, di Francis Gérard, di Mathias Lubeck e dello stesso Philippe Soupault, che a detta degli autori della raccolta rappresentano ampiamente lo spirito della poesia degli autori assenti. Secondo quanto detto sarebbe erroneo considerare nel suo complesso l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* come una raccolta eminentemente surrealista, in quanto questa risente delle crescenti tensioni tra il gruppo e Philippe Soupault³⁵. Essendone tuttavia questi il compilatore vi si possono ritrovare non solamente un gran numero di autori facenti parte del pantheon surrealista, qui visti come capiscuola della modernità poetica (Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, Charles Cros, Arthur Rimbaud, Germain Nouveau, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Raymond Roussel, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy) ma anche alcuni segni distintivi delle strategie che il gruppo adotterà nel fare proprio il genere antologico.

Elaborata invece sotto l'attenta supervisione di André Breton e Paul Éluard, nel giugno del 1934 compare per le edizioni Jeanne Bucher la *Petite anthologie poétique du surréalisme*, ordinata da Georges Hugnet, unitosi al gruppo surrealista nel 1932 ed espulso poco dopo l'Exposition internationale du surréalisme tenutasi ad Amsterdam nel 1938. La raccolta costituisce un caso abbastanza isolato di antologia elaborata da parte di un membro del gruppo surrealista e specificamente dedicata a fare un rendiconto delle attività del gruppo stesso, compito generalmente assolto attraverso l'attività critica, la

34 P. SOUPAULT, *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Lachenal et Ritter, Paris 1986, pp. 104-105.

35 La nota introduttiva ai poemi di Philippe Soupault all'interno dell'*Anthologie de la nouvelle poésie française* recita: «Egli è amico di Éluard, di Tzara, di Aragon, di Breton. Cita volentieri i nomi di Apollinaire, di Giraudoux, di Roussel. Ammira Lautréamont. Ma la sua curiosità intellettuale l'ha portato su terreni molto diversi, aumentando la sua cultura, e l'intensa necessità di realizzazioni, di attività, l'ha condotto, almeno in apparenza, abbastanza lontano dal punto della sua partenza». L. PIERRE-QUINT e P. SOUPAULT, op. cit., p. 429.

pubblicazione di riviste e dall'intensa attività di conferenze, mezzi attraverso i quali il gruppo rende conto delle proprie attività aprendosi alla scena internazionale. La raccolta presenta una lunga introduzione, dove vengono riferiti gli eventi essenziali che segnarono la storia del movimento, a cui fa seguito la selezione di autori, ordinati secondo ordine alfabetico, ai quali viene associata una completa bibliografia; sono incluse infine una serie di immagini di opere plastiche di Max Ernst, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Valentine Hugo, Alberto Giacometti, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Hans Arp, Man Ray, Pablo Picasso e René Magritte, che costituiscono un ulteriore supporto al fine di rendere conto della direzione delle attività del gruppo. La ragione che motiva l'elaborazione della raccolta viene esplicitata da Georges Hugnet in sede di introduzione:

Vedremo da quest'antologia, che ha come fine quello di esporre il più chiaramente possibile la sua attività poetica [del movimento surrealista], che non è affatto preoccupato di immagini abili o di iridescenze intellettuali, ma che ha realizzato la sua ambizione di creare, non un risvolto del pensiero, ma uno stato e una visione che sconfinano nella vita, di cui ha cambiato il significato generale e particolare, mentre deviava il corso idealizzato della scrittura³⁶.

Interamente dedicata alle attività surrealiste, tutti gli autori antologizzati sono al momento attivi all'interno del gruppo – questo spiega l'esclusione di Louis Aragon –, la *Petite anthologie poétique du surréalisme* più che fungere da strumento di rilettura della Storia della letteratura, vuole essere un'esposizione dei principali raggiungimenti in termini poetici cui il gruppo surrealista è giunto nel periodo dell'*entre-deux-guerres*.

Nel 1940, stesso anno in cui viene data alla stampa l'*Anthologie de l'humour noir*, compare per le Éditions du Sagittaire *Le Miroir du merveilleux* di Pierre Mabilie, accompagnato da sette illustrazioni di André Masson e con una copertina ornata da un disegno di Yves Tanguy³⁷. La nozione di *merveilleux* percorre l'intera opera di André Breton a partire dal *Manifeste du surréalisme*, passando attraverso l'articolo *Le merveilleux contre le mystère* (1936), *Limites non-frontières du surréalisme*, per giungere fino a *Pont-levis* – che costituirà la prefazione dell'edizione di *Le Miroir du merveilleux* del 1962 – e a *L'Art magique* (1957), ponendosi dunque come una categoria fondamentale sulla quale riposa l'insieme eterogeneo delle concezioni estetiche proprie del movimento surrealista, compreso il

36 G. HUGNET, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, J. Bucher, Paris 1934, p. 21.

37 *Le Miroir du merveilleux* sarà riedito nel 1962 per le Éditions de Minuit con una prefazione scritta, a dieci anni dalla scomparsa del suo autore, da André Breton intitolata *Pont-levis* (1962) che verrà in seguito inclusa nella raccolta di testi dispersi degli anni 1952-1966 ordinata da Marguerite Bonnet *Perspective cavalière* (1970).

rinnovamento della nozione di Bello³⁸. «Il meraviglioso – scriverà André Breton – risplende all'estrema punta del movimento vitale e coinvolge l'affettività tutta intera» (OC, IV, 1009). Se, come si legge in una lettera datata 28 gennaio 1925 indirizzata a Denise Lévy³⁹, già intorno alla metà degli anni '20 André Breton seguirà il progetto di un *glossaire du merveilleux*, sarà Pierre Mabille, vicino agli ambienti surrealisti di cui condivideva il programma e qualificato da André Breton «uomo di grande consiglio» (OC, IV, 1000), a realizzare una raccolta di tale genere comprendente testi esoterici, folkloristici e letterari, al seguito della cui uscita André Breton farà costante riferimento⁴⁰. Come leggiamo nella lunga introduzione a *Le Miroir du merveilleux*, sebbene il lettore potrebbe pensare alla raccolta come una collezione di testi dalla grande forza evocatrice, simile agli *herbiers* confezionati dalle giovani di un tempo, il suo autore ha voluto al contrario attribuirgli una differente direzione: «Vorrei – scrive Pierre Mabille – che sia una collezione di carte, che vada dalla carta della tenerezza al planisfero celeste, passando per gli schemi che i corsari lasciano a loro seguito per designare l'ubicazione dei loro tesori sepolti»⁴¹. Queste piante traccerebbero una griglia di rotte alternative a quelle che la ragione pratica suggerisce comunemente di seguire, che consentirebbero di rinvenire ciò che si cela a margine dei percorsi frequentati, tracciando in questo modo una rinnovata geografia che consenta un'esplorazione più completa della realtà universale; precisamente questo costituisce «il vero scopo del viaggio meraviglioso»⁴². Cosciente di come la necessità di operare una selezione comporti sempre qualcosa di arbitrario e di come un lavoro, anche per quanto minuzioso, non condurrà mai a esaurire un tema non solamente così vasto ma anche, come aveva già suggerito André Breton nel *Manifeste du surréalisme*, in costante rinnovamento a seconda della sensibilità dell'epoca, Pierre Mabille esprime con chiarezza la funzione e i limiti che attribuisce alla propria raccolta:

[...] questo libro, avesse avuto cento tomi, non sarebbe meno incompleto. Un'altra scelta sarebbe stata allo stesso modo criticabile. Quello che viene qui fatto mira meno a

38 Si veda a riguardo «Mélusine», No. XX, *Merveilleux et surréalisme*, L'Age d'Homme, Lausanne 2000.

39 La lettera viene citata da Pierre Naville in P. NAVILLE, *Le Temps du surréel*, I, Éditions Galilée, Paris 1977, p. 307. Relativamente alle vicende della composizione mai portata a termine di un *glossaire du merveilleux* si veda P.-H. KLEIBER, *Les dictionnaires surréalistes : alphabet et déraison*, I, H. Champion, Paris 2013, pp. 111-115.

40 Interrogato da «Le Figaro» nel febbraio del 1940 in occasione dell'inchiesta *Que lisent les soldats ?* André Breton affermerà: «Da qualche giorno infine, sono alla scoperta e alla valutazione comparativa dei testi a mio avviso più sensazionali di tutte le lingue, che Pierre Mabille presenta con autorità nel suo *Miroir du Merveilleux*». J. PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, II, 1940-1969 : suivis de compléments au tome I, 1922-1939, Le Terrain vague, Paris 1982, p. 4.

41 Il corsivo è di chi scrive. P. MABILLE, *Le Miroir du merveilleux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1962, p. 17.

42 Ivi, p. 24.

stabilire una giustizia imparziale che a servire un'azione lucidamente concentrata. Alcuni grandi nomi sono stati volontariamente omissi. Altri sono stati solamente dimenticati per la sola ragione che questi non si trovano nel circolo abituale del mio universo sensibile. Abbandonando ogni preoccupazione enciclopedica, mi sono limitato a suggerire a qualche ipotetico viaggiatore il pericoloso itinerario della grande avventura⁴³.

Un libro sul *merveilleux*, il cui percorso conoscitivo tanto differisce dal metodo delle scienze esatte che respingono i fattori individuali di conoscenza mirando al risultato pratico, che richiede nella sua ricerca di liberarsi dalle relazioni guidate dal giudizio dell'utile e dalla polvere dell'abitudine, che infine per il suo costante fremito di esplorazione di ciò che è ignoto si distingue dalla religione, non può essere che un trattato d'iniziazione. L'esperienza insegna come un libro di questo genere non può essere scritto in termini chiari e che risulta possibile solamente suggerire un orientamento definito. I precetti dell'alta scienza, capace di rispondere alle inquietudini umane fondamentali, sono in possesso di pochi, ed essendo nascosta tale disciplina, che sola consentirebbe un accesso diretto al *merveillux*, è al *folklore* che l'autore si rivolge nella ricerca della direzione che conduce al «regno meraviglioso». Rivolgersi all'insieme organico di pratiche tradizionali che si trovano alla radice delle culture umane e che segnano un fenomeno di permanenza nei costumi, come anche nelle arti plastiche e in letteratura, significa rivolgersi a una natura condivisa e ai suoi motivi arcaici, a un individuo collettivo e alla parte più celata della psiche di tale individuo.

Tutti questi aspetti che costituiscono le premesse del discorso di *Le Miroir du merveilleux* informano la struttura che la raccolta viene ad assumere a seguito delle ben meditate scelte da parte del suo autore. In primo luogo diversamente dal canonico modello organizzativo secondo il quale il paratesto si compone di una prefazione, dove vengono di norma esplicitati i criteri che hanno guidato la scelta, un corpo di note introduttive agli estratti testuali, dove viene tracciato un profilo biografico e letterario dell'autore o del fenomeno mettendo in risalto, nel caso di antologie tematiche, il contributo dell'autore in relazione al contesto contemplato, *Le Miroir du merveillux* assume la forma di *narrazione*, dove il suo autore ci invita a seguirlo lungo l'itinerario che conduce al *merveillux* a supporto del quale vengono portati i testi più diversi, una gran parte dei quali, trattandosi di miti, leggende o racconti tradizionali prodotti delle più svariate culture e periodi storici, hanno una fonte anonima, anche se non mancano autori cari al gruppo surrealista, come Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, John Millington Synge, Matthew Gregory Lewis e

43 Ivi, p. 20.

Charles Robert Maturin e scrittori surrealisti tra i quali André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, René Char e Julien Gracq. In secondo luogo l'organizzazione del materiale antologico non poteva evidentemente essere di tipo cronologico, né tanto meno alfabetico e se Pierre Mabille afferma in sede di prefazione di essere stato in un primo momento tentato di dare un'organizzazione geografica, un'analisi più approfondita del materiale a propria disposizione, accompagnata da una riflessione in merito al risultato finale che intendeva perseguire, ha fatto comprendere all'autore come l'organizzazione per temi fosse l'unica possibile. Grazie a tale ordine risulta infatti possibile far notare come intorno a un certo numero di temi fondamentali come la creazione, la distruzione del mondo, gli elementi, la morte, il viaggio meraviglioso, la predestinazione e la ricerca del Graal, è possibile trovare una sostanziale convergenza di culture e tempi.

Rispettoso per tutto il corso della sua vita del surrealismo ortodosso e legato per quasi quarant'anni da un pressoché ininterrotto sodalizio con André Breton, con cui stabilirà un proficuo scambio di idee, Benjamin Péret pubblica nel 1956 per le edizioni Albin Michel l'*Anthologie de l'Amour sublime*, mentre l'anno seguente alla sua scomparsa, sempre per la medesima casa editrice, comparirà l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (postumo 1960). Nella lunga introduzione all'*Anthologie de l'Amour sublime* che prende il significativo titolo di *Le noyau de la comète* Benjamin Péret chiarisce le ragioni che l'hanno condotto alla scelta dell'espressione *amour sublime* tra le altre utilizzate in passato per identificare l'amore elettivo: «Non vedo che l'espressione “amour sublime” per esprimere il senso reale di questo legame. Questo implica il più alto grado di elevazione, il punto limite in cui si opera la congiunzione di tutte le sublimazioni, qualsiasi via esse abbiano preso, il luogo geometrico dove vengono a fondersi in un diamante inalterabile, lo spirito, la carne e il cuore»⁴⁴. In accordo con la costante tensione dei contrari e la preoccupazione della loro risoluzione proprie del sistema di pensiero surrealista – che trova la sua più limpida immagine nel *point sublime* che André Breton raggiungerà all'ingresso delle gole del Verdon nelle Alpi dell'Alta Provenza⁴⁵ –,

44 B. PÉRET, *Anthologie de l'Amour sublime*, A. Michel, Paris 1956, p. 9.

45 Numerosi sono i riferimenti al *point sublime* o *suprême* all'interno dell'opera di André Breton: nel *Manifeste du surréalisme* si legge: «Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealtà, se così si può dire» (OC, I, 319; 20); mentre il *Second manifeste du surréalisme* riporta: «Tutto porta a credere che esista un punto dello spirito in cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddittorii. Ora, sarebbe vano cercare, alla base dell'attività surrealista, altro movente che non sia la speranza di determinare questo punto» (OC, I, 781; 64); infine nel VII capitolo di *L'Amour fou* «Ho parlato di un certo “punto sublime” nella montagna. Non ho mai pensato di adagiarmi in questo punto. Anche perché, a partire da quel momento avrebbe smesso

l'amour sublime rappresenta il luogo di incontro delle aspirazioni primordiali dell'essere umano, lacerato per sua natura da un profondo sentimento di dissociazione tra se medesimo e il mondo. In tale luogo il desiderio opera quella che costituisce la sua giustificazione ultima: la fusione della carne e dello spirito in un'unità superiore tale che non sia più possibile distinguere l'una dall'altro. Tuttavia, in passato come oggi, degli impedimenti si sono frapposti all'adempimento di tale percorso ascendente che costituisce «il punto estremo che l'umanità di oggi può sperare di raggiungere»⁴⁶: la religione, singolarmente il cristianesimo, che non può ammettere la venerazione dell'essere umano e che in particolar modo nei secoli che vanno dal V al X risulta colpevole di avere contrapposto la carne allo spirito provocando inevitabilmente anche la corruzione di quest'ultimo, e le stringenti maglie della società moderna⁴⁷. In questo senso, scrive Benjamin Péret: «L'*amour sublime* rappresenta dunque dapprima una *rivolta dell'individuo* contro la religione e la società, che si sostengono vicendevolmente»⁴⁸. L'autore delinea in questo modo una storia dell'erotismo, che lungi dall'essere traducibile in un percorso lineare e continuo si caratterizza per irregolari avanzamenti e regressioni: partendo dai rapporti di forza che si stabiliscono tra uomo e donna all'alba dell'umanità, si passa attraverso i costumi dell'antichità greca e romana, al cui declino imperiale cerca di fare fronte la rigida morale cristiana dei primordi che presto si muterà in un potere universale, l'eresia dei Catari costituirebbe in quest'epoca un primo momento di un lento processo di riabilitazione della figura della donna, il debutto del XII secolo è segnato dal nascere dell'*amour courtois* che tramonterà nella seconda metà del XIII secolo, il graduale emergere nel corso di quest'ultimo secolo della scienza sperimentale comporta un ulteriore inaccomodamento dell'*amour sublime* con la rinnovata immagine del mondo, si passa dunque al tentativo di conciliazione di Agostino e Tommaso proprio di Port-Royal la cui impresa viene arrestata dai gesuiti, passando per il richiamo all'amore dai tratti luciferini propria del *roman noir* inglese per

di essere sublime, e avrei smesso, io, di essere un uomo» (OC, II, 780; 136).

46 B. PÉRET, *Anthologie de l'Amour sublime*, cit., p. 20.

47 Nei *Vases communicants* André Breton aveva affrontato il rapporto tra passione amorosa e società civile facendo riferimento a *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) di Friedrich Engels: «Anche qui il progresso non è concepibile se non in una serie di trasformazioni la cui durata costituisce un certo intoppo al corso della mia vita, trasformazioni tra le quali ne conosco una che si impone con urgenza [...]: si tratta di quella che permetterà l'accesso all'amore a agli altri beni della vita alla nuova generazione annunciata da Engels: "Una generazione di uomini i quali, durante la loro vita, non si saranno mai trovati nelle circostanze di comperare la concessione di una donna col danaro o mediante altra forza sociale; e una generazione di donne che non si saranno mai trovate nella circostanza di concedersi ad un uomo per qualsiasi motivo che non sia vero amore, né di rifiutare di concedersi all'uomo che amano per timore delle conseguenze economiche» (OC, II, 186-187; 105).

48 Il corsivo è di chi scrive. Ib.

giungere infine alle soglie del romanticismo. Il *merveilleux* e l'*amour sublime* costituiscono i principali strumenti per mezzo dei quali i poeti romantici esprimono la loro rivendicazione nei confronti della società, la cui mediocrità non può fare altro che produrre una caricatura degradata dell'*amour sublime* come l'amore borghese e coniugale, stabilito sul conteggio dell'utile. L'esigenza di creare le condizioni umane e sociali che permettano il trionfo di tali urgenze e la difficoltà ad adempiere a tale compito producono lo sconforto che si traduce nel *désespoir romantique* oppure, come nel caso di Maurice Maeterlinck, nel cercare rifugio nella vita onirica. Il movimento surrealista, che mai ha taciuto i suoi legami con la grande tradizione romantica del XIX secolo, risulta essere il solo ad averne ripreso con rinnovato vigore le rivendicazioni, favorendo ancora più di questi ultimi la riabilitazione della carne. Più che ogni altro, scrive Benjamin Péret, «André Breton ha riconosciuto nell'amore il centro esplosivo della vita umana, che ha il potere di illuminarla o di oscurarla, il punto di partenza e di arrivo di ogni desiderio, in una parola l'unica giustificazione della vita»⁴⁹.

Ripercorrendo l'opera di André Breton a partire almeno dalla trilogia composta da *Nadja*, *Les Vases communicants* e *L'Amour fou* e seguita da *Arcane 17*, assistiamo a una sempre maggiore rilevanza attribuita alla risorsa dell'amore, insieme alla quale risulta possibile scorgere il graduale declinarsi di una veritabile formazione amorosa: Percy Bysshe Shelley, Gérard de Nerval, Achim von Arnim, Novalis, Heinrich von Kleist, Abelardo ed Eloisa, Jonathan Swift, le *Lettres de la Religieuse portugaise*. Si potrebbe pensare a questa formazione come diametralmente opposta a quella che viene presentata dallo stesso autore nell'*Athologie de l'humour noir*, *amour* e *humour noir* costituiscono di fatto due categorie antitetiche, conciliante la prima e disgiuntiva la seconda. Si sarà dunque sorpresi nel rinvenire tra gli autori contenuti nella raccolta di Benjamin Péret più di un nome comune con quelli dell'*Anthologie* di André Breton: Edgar Allan Poe, Xavier Forneret, Charles Baudelaire, Germain Nouveau, John Millington Synge. Questo paradosso viene rilevato anche dallo stesso Péret che in sede di introduzione all'*Anthologie de l'Amour sublime* riconosce come pochi scrittori siano stati capaci di esprimere tale sentimento con l'intensità che emerge dalle lettere e dai poemi che Charles Baudelaire consacrò a Apollonie Sabatier. Solo difficilmente sarebbe possibile trovare in liriche impalpabili come *Réversibilité* (1853) e *Hymne* (1857) la figura di Charles Baudelaire, scrive infatti Péret: «[...] ci viene offerto un ritratto completamente opposto a quello di un Baudelaire angosciato, malaticcio, melanconico, i nervi costantemente irritati al punto

49 Ivi, p. 67.

di ricorrere all'oppio o all'hashish. Questa angoscia, questa malinconia e questa costante sovraccitazione nervosa mi appaiono peraltro l'indice, in Baudelaire, di un sentimento acuto della condizione umana. La miseria di questa doveva essergli particolarmente sensibile nell'ambito dei rapporti tra l'uomo e la donna, dove la mancanza essenziale di umanità si rivela più crudamente»⁵⁰. L'autore dell'*Anthologie de l'amour sublime* si spinge oltre suggerendo come anche Donatien-Alphonse-François de Sade, che seppure non compare all'interno della raccolta, abbia subito, per quanto paradossale questo possa sembrare, la tentazione dell'*amour sublime*. È pur tuttavia vero, non si può fare a meno di rilevarlo, che alcune altre figure di *humoristes* che compaiono nell'*Anthologie de l'humour noir* come Isidore Ducasse, Alfred Jarry, Jacques Rigaut e Jacques Vaché si siano dimostrate lontane da tale concezione al punto da sfociare in alcuni casi esplicitamente nella misoginia.

Sebbene risultino essere attitudini antitetiche, *eros* e *rire*, *amour sublime* e *humour noir*, espressione della più completa apertura dell'io all'altro la prima, mentre individuale e principalmente difensiva la seconda, questo non esclude che possano coesistere nel medesimo soggetto in quanto si distinguono entrambe per essere, come volle intenderle Georges Bataille, esperienze esistenziali eccessive. Il gruppo surrealista le vedrà come manifestazioni dell'impetuosità del *désir* nei confronti delle condizioni della realtà, per tale motivo queste suggeriscono la sovversione di tutte le barriere che cercano di asservire l'uomo, che vengono e verranno erette come argine alla libera espressione di tale sensibilità. Inoltre entrambe le disposizioni si pongono sotto quel *signe ascendant*, dell'orientamento verso l'alto, in direzione di ciò che eccita la sensibilità umana, che André Breton ha voluto fosse la cifra distintiva del surrealismo: se l'"amour" si qualifica secondo Benjamin Péret come "sublime" in quanto comporta il più alto grado di elevazione possibile, non da meno lo è l'*humour noir*, come infatti si ricorderà André Breton riporterà nella prefazione alla sua raccolta antologica quanto Sigmund Freud scrive nel saggio *Der Humor* «L'humour non ha solamente qualcosa di liberatorio [...] ma ha inoltre qualcosa di sublime e di elevato» (OC, II, 871-872; 15).

Non appare del tutto casuale dunque come l'*Anthologie de l'humour noir* e l'*Anthologie de l'Amour sublime* siano, tra le altre antologie surrealiste, quelle che mostrano maggiori affinità strutturali: entrambe si aprono con una prefazione che si occupa di circoscrivere l'argomento e il cui titolo, *Paratonnerre* nel caso dell'*Anthologie de l'humour noir* e *Le noyau de la comète* nel caso dell'*Anthologie de l'Amour sublime*, rimanda significativamente a fenomeni

50 Ivi, p. 15.

naturali esplosivi, produttori di luce e calore, a cui fa seguito una serie di note, accompagnate da una breve bibliografia, che introducono agli autori antologizzati, questi sono disposti in ordine cronologico dal più antico al più recente, dalle più lontane origini fino al surrealismo, cosa che dimostra un esplicito interesse ad accogliere e a rendere ancora una volta viva una tradizione; infine entrambe le raccolte contemplano un corpus di immagini che per scelta volontaria non vengono poste in appendice al testo, ma entrano a farne parte a pieno diritto. Se André Breton scriverà in *Les Vases communicants* «L'amore umano è da riedificare, come tutto il resto» (OC, II, 186; 104) il contributo dato da Benjamin Péret con l'*Anthologie de l'amour sublime* costituisce per certo un importante passo in questa direzione.

L'introduzione all'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, che viene composta in due tempi, una prima parte, portata a termine nel novembre del 1942, nel corso del lungo esilio messicano del suo autore, e una seconda parte, più breve, terminata nel corso di uno dei diversi viaggi in Brasile nell'agosto del 1955, si presenta come una evidente dichiarazione di intenti. Le ricerche di Benjamin Péret si ricongiungono in questo caso con una delle preoccupazioni formulate per la prima volta da André Breton in *Position politique du surréalisme* (1935), ripresa in seguito nel fascicolo *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation* (1942), e ancora in *Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe* (1942) e che giungerà infine all'evocazione dei «grands transparents» che ha luogo nei *Prologomènes à un troisième manifeste ou non* (1946), ovvero la necessità, sempre più urgente in un'epoca come quella moderna in cui l'uomo si appartiene meno che mai, della creazione di una veritabile *mitologia moderna*. In modo tale da poter avere un efficace valore sociale, aspetto questo che il gruppo surrealista non ha mai abbandonato pur avanzando in alcuni casi in maniera non priva di contraddizioni, l'elaborazione di «nouveau mythe», che non esclude anche il rimettere insieme i residui di miti di epoche passate che hanno segnato una permanenza manifesta o latente nel tempo, deve necessariamente essere un *mito collettivo*. La raccolta di Benjamin Péret, ben lungi dal volersi prendere carico di fornire un esaustivo repertorio della produzione dei popoli dell'America dall'era precolombiana fino ai tempi recenti, come pure di assolvere a un compito etnografico, viene presieduta da un unico criterio che ha ordinato la selezione dei testi, un *criterio di tipo poetico*. L'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* mostra come il pensiero poetico faccia la sua comparsa sin dall'aurora dell'umanità e come relativamente all'aspetto del mito questo costituisca insieme il primo stato della

poesia e «l'asse attorno al quale essa continua a ruotare con una velocità indefinitamente accelerata»⁵¹. Se dunque l'origine della poesia ha luogo nell'immemorabile profondità della storia in quanto si radica nella stessa natura dell'essere umano a cui il linguaggio, come sappiamo dal *Manifeste du surréalisme*, «è stato dato [...] perché ne faccia un uso surrealista» (OC, I, 334; 36), il mito costituisce un serbatoio energetico in cui confluiscono residui di illuminazioni, di intuizioni, di presagi che provengono dalle più grandi profondità della coscienza delle popolazioni. I miti, le leggende e i racconti raccolti da Benjamin Péret sono dunque dimostrazione di come in passato la poesia, che nell'epoca moderna viene praticata da singoli individui spesso destinati all'emarginazione, sia stata frutto della ricettività, dell'immaginazione e della collaborazione attiva di interi popoli. Ben lungi dunque dal costituire meri residui di un pensiero arcaico, indistinto, superstizioso, appartenente dunque al passato dell'umanità che ha sviluppato una utilitaria razionalità logica e scientifica, il mito costituisce un'essenziale risorsa in grado di emancipare l'uomo dalla miseria materiale e intellettuale in cui questi versa nella società moderna, eretta attraverso l'imposizione della morale e la degradazione del mito in religione. La pratica di una poesia collettiva sarebbe possibile dunque solamente in una società liberata dall'oppressione: «Sviluppandosi senza alcuna costrizione, questo pensiero poetico creerà dei miti esaltanti, dall'essenza puramente meravigliosa, perché il meraviglioso non lo spaventerà più come oggi»⁵². Il ruolo del poeta autentico di fronte alle misere condizioni imposte dalla società moderna non può che essere, sulle impronte del *poète maudit* romantico, che quella del non conformismo assoluto nei confronti del mondo in cui vive, «Il poeta attuale – scrive Benjamin Péret – non ha altra risorsa che essere rivoluzionario o di non essere poeta»⁵³.

Le antologie elaborate in questi anni da André Breton, da Pierre Mabille e da Benjamin Péret, costituiscono con tutta evidenza un efficace strumento di messa a punto di alcune nozioni fondamentali, quali *merveilleux*, *humour noir*, *amour (sublime)*, *mythe*, intorno alle quali si sorregge la poetica surrealista, questo comporta un costante riferimento da parte degli autori a due preoccupazioni che sin dal principio indirizzano le attività surrealiste: la volontà di ridestare il linguaggio irretito nella sua mera funzione denotativa e la chiarificazione della funzione che la poesia dovrebbe assumere in relazione alla società al fine di preparare un terreno che consenta la messa in pratica del

51 B. PÉRET, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, A. Michel, Paris 1960, p. 9.

52 Ivi, p. 28.

53 Ivi, p. 30.

cambiamento auspicato. In relazione con una certa pratica archeologica della ricerca letteraria, la forma dell'antologia consente agli autori di sviluppare con efficacia il proprio discorso mostrando come, lungi dall'appartenere esclusivamente alla modernità, tali nozioni evocano una tradizione occultata dai meccanismi del potere, siano questi deliberatamente stabiliti o automatici nel loro protrarsi secolare, in quanto giudicata dannosa per gli equilibri della società. Il disseppellimento di una linea genealogica che giace occultata nei luoghi interdetti della storia letteraria e la sua riattualizzazione costituisce, come stiamo cominciando a vedere, un carattere distintivo della pratica antologica surrealista, che trova una ragione nella determinazione da parte del gruppo surrealista di destabilizzare tali equilibri che trovano fondamento sull'ipocrita promessa di una buona convivenza sociale. Come recita la dichiarazione del 27 gennaio 1925: «Noi non pretendiamo di cambiare nulla dei costumi degli uomini, ma pensiamo di dimostrare la fragilità dei loro pensieri, e su quali fondamenta mobili, su quali cave, hanno stabilito le loro vacillanti case»⁵⁴. Viene in questo modo tracciato un percorso di emancipazione lungo il quale l'uomo moderno viene invitato a ritrovarsi prendendo contraddittoriamente coscienza di se stesso.

Un discorso a parte deve essere fatto per Louis Aragon, coredattore insieme ad André Breton e Philippe Soupault di «Littérature» e membro fondatore del gruppo surrealista da cui sarà estromesso nel 1932, ponendo anche fine alla lunga amicizia che l'aveva legato ad André Breton per quindici anni, e Paul Éluard, anch'egli compagno di giovinezza di André Breton dal 1919, la cui rottura definitiva con il gruppo surrealista si consumerà, a seguito di diverse incrinature, nel 1938, che resta senza alcun dubbio il più prolifico autore di raccolte antologiche che abbia operato tra le file del gruppo surrealista.

A Louis Aragon si devono due raccolte, entrambe comparse quando la rottura con il gruppo surrealista si era ormai da lungo tempo consumata e i presupposti teorici, che insieme alle ragioni politiche costituirono motivo di discordia, si sono stabilmente consolidati presso il poeta: un'antologia poetica dal titolo significativo di *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, che compare nel marzo del 1952 per Les Éditeurs Français Réunis, e una raccolta di articoli comparsa invece per Les écrivains réunis sul finire dell'ottobre del 1954 intitolata *Journal d'une Poésie Nationale*.

Comparsa in occasione dell'anniversario dei cento cinquant'anni dalla scomparsa del padre del romanticismo francese, *Avez-vous lu Victor Hugo ?* presenta un'impostazione di

54 J. PIERRE (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, I, cit., p. 35.

aperta polemica politica – ci troviamo nel pieno della guerra fredda –, a cui si accompagna, similmente alla pratica antologica surrealista, il volere di «riparare all'oblio, vincere l'inerzia e il dubbio, di rimettere a nuovo questo monumento nazionale»⁵⁵. Le alterne vicende che coinvolsero il monumento realizzato da Louis-Ernest Barrias in onore a Victor Hugo, posto al centro della piazza dedicata allo scrittore, costituiscono motivo scatenante di riflessione da parte dell'autore: il gruppo bronzeo, inaugurato all'inizio del novecento, sarà infatti rimosso e fuso con il fine di produrre materiale bellico durante l'occupazione tedesca, mentre in seguito, in occasione delle celebrazioni per il bimillenario di Parigi, non solamente la figura del romanziere non sarà chiamata in causa, ma nel luogo in cui sorgeva il monumento a egli dedicato verrà esposta un'automobile Ford. Nel più ampio processo di memoria e oblio collettivi è questa la maniera in cui viene incoraggiata la cancellazione di un culto: alla pratica dell'iconoclastia nazista, per cui un simbolo distrutto lascia comunque la sua traccia evidente, si preferisce la sostituzione di un culto con un altro. Attento all'autonomia intellettuale del proprio paese, Louis Aragon intende dunque restituire dignità a quello che egli riconosce come il più grande poeta francese, la cui opera, secondo un'immagine usata dall'autore, costituisce un'immensa foresta che, per via della trascuratezza, nel corso del tempo è divenuta sempre più impenetrabile. Come ogni buon autore di raccolte letterarie, che non può sottrarsi dal ritornare a meditare criticamente sull'antologia come genere, Louis Aragon appare ben cosciente di come la sua raccolta sia solamente una delle antologie possibili e di come dunque sia necessario scegliere un percorso, che viene in questo modo chiaramente delineato:

Il cammino di questa antologia, va dal piccolo Hugo [...] all'Uomo-di-bronzo che i nazisti hanno rubato, il cammino ignorato dagli scolasti, dai giornalisti, dai falsi poeti, dai falsari della gloria e dai naufragatori del genio, dai sofisti, dai falsificatori, da coloro che, riprendendo alla rovescia la lezione delle *Contemplations*, dicono alla pera che doveva *ridivenire il lungo frutto d'oro*, di coloro che rimettevano i fiori di giglio a quel dizionario acconciato da Victor con il berretto rosso... è il cammino di coloro il cui cuore è rimasto aperto ai quattro venti dello Spirito, di coloro, che hanno tutta la ragione di trovare in Hugo il loro poeta, e a chi, soli, schermo degli abili, concerto degli sciocchi, la maschera dei *Tartuffes*, rischiano di nascondere il viso splendente della poesia nazionale⁵⁶.

L'antologia poetica commentata scrupolosamente da Louis Aragon vuole avere come compito propriamente il mettere in luce il carattere nazionale della poesia di Victor Hugo. «La grandezza, il cuore, l'altezza di vedute, le prospettive prodigiose,

55 L. ARAGON, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Les Éditions français reunis, Paris 1952, p. 8.

56 Ivi, pp. 39-40.

l'amore per la pace e per il progresso, la fiducia nell'uomo e la sua elevazione illimitata»⁵⁷, tali caratteristiche, insieme ad avere ispirato con i suoi versi l'opera di generazioni di letterati a venire, fanno di Hugo il più grande poeta della nazione.

Solamente con una certa difficoltà si potrebbe considerare antologia in senso stretto il *Journal d'une Poésie Nationale*, raccolta di articoli comparsi tra novembre del 1953 e l'agosto 1954 in «Les Lettres françaises», di cui Louis Aragon fu direttore nell'intervallo tra il 1953 e il 1972, anni in cui la rivista beneficiò del sostegno del PCF. In una breve nota conclusiva, lo stesso autore si riserva di fare alcune precisazioni in merito alla natura del proprio lavoro: «Questo *Journal d'une poésie nationale* – scrive Aragon – è un semplice taccuino, non tanto un'impresa sistematica. Ancora meno un *libro*, e niente affatto un manale»⁵⁸. Nonostante queste riserve, l'intento che l'autore ripone nel riunire la propria raccolta trova spiegazione nel contesto di una polemica letteraria all'interno della quale, prendendo le distanze dal proprio passato e i suoi stessi vecchi compagni, egli persegue una strenua difesa del verso tradizionale francese, considerato come la vera forma della poesia nazionale, questione riguardo la quale, come abbiamo potuto vedere poco sopra, egli si mostra particolarmente sensibile⁵⁹. Il *Journal d'une poésie nationale*, che include poemi di Guillevic, Henri Pichette, Gaston Baissette, Pierre Descamps e altri, vuole dunque essere una testimonianza della rinascita del verso alessandrino.

Come si ricorderà, all'inizio degli anni '20 Louis Aragon si era occupato, insieme ad André Breton, di redigere un progetto per la biblioteca letteraria del collezionista Jacques Doucet e aveva inoltre avanzato il proposito di compilare una storia letteraria della propria generazione poetica. Senza dubbio il cambiamento di vedute in merito ai mezzi e ai fini della scrittura che segna l'allontanamento del poeta dal gruppo surrealista, si riflette nella seppure occasionale composizione di raccolte antologiche. Sebbene l'intenzione di riscoprire e preservare possa ricordare la pratica critica surrealista, la volontà di presentare i termini di un poeta rappresentativo della nazione, come avviene in *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, o una forma di poesia nazionale, come avviene nel *Journal d'une Poésie Nationale*, non possono in alcun modo convergere da una parte con il rifiuto senza riserve del nazionalismo, riguardo cui André Breton mette in guardia nel primo degli *Ajours* in *Arcane 17*⁶⁰, e la grande apertura internazionalista del movimento

57 Ivi, p. 40.

58 L. ARAGON, *Journal d'une Poésie Nationale*, Les Écrivains Réunis, Henneuse, Lyon, 1954, p. 153. Anche in *Les collages* (1965), raccolta di propri testi riuniti dallo stesso autore, Louis Aragon chiarisce come questa non costituisca in alcun modo di un manuale scolastico. Cfr. L. ARAGON, *Les collages*, Hermann, coll. Miroirs de l'art, Paris 1965, p. 20.

59 A riguardo si veda anche E. FRAISSE, op. cit., pp. 211-214.

60 In questa occasione proprio Paul Éluard e Louis Aragon costituiscono gli obbiettivi polemici del

surrealista e dall'altra con il violento rifiuto in più momenti pronunciato da parte del teorico del surrealismo dell'asservimento della poesia a una qualunque causa esterna a essa⁶¹. Questi elementi segnano indubbiamente una grande distanza tra Louis Aragon e il vecchio gruppo di compagni, purtuttavia il genere antologico resta anche per il poeta uno strumento attraverso il quale incanalare la propria urgenza polemica e meglio definire i caratteri della poesia.

Nel 1937 sul decimo numero della rivista «Minotaure» compare *Premières vues anciennes*, un articolo di Paul Éluard accompagnato dalla nota seguente: «Estratti di un volume *Avenir de la poésie* a comparire presso le edizioni della NRF». Sostanzialmente modificato andrà in seguito a confluire sotto il medesimo titolo in *Donner a voir*, eterogenea raccolta di prose poetiche e teoriche scritte tra il 1919 e il 1938 riunite dallo stesso autore⁶². Sebbene la struttura di *Premières vues anciennes*, che a prima vista potrebbe sembrare una mera giustapposizione di citazioni, difficilmente possa ricordare quella di un'antologia moderna, questa rivela la natura del rapporto che per tutto il corso della sua attività il poeta intratterrà con le figure del passato e mostra inoltre come tale attitudine sovrintenda all'organizzazione della stessa forma della raccolta. Abbiamo fatto osservare come, alcune volte in maniera dichiarata, mentre in altre meno, nessuna antologia possa prescindere da dei presupposti teorici che presiedono alla selezione degli autori e degli estratti testuali e alla costruzione dell'architettura formale della raccolta, nel caso specifico di Paul Éluard le numerose antologie da egli elaborate rivelano più che mai la decisa intenzione di fornire una determinata estetica poetica. Nel gioco di specchi predisposto in *Premières vues anciennes* tale estetica viene gradualmente elaborata per mezzo di un'interlocuzione attiva dell'autore con le figure del passato, con le quali viene tessuto un produttivo dialogo in merito alla natura dell'immagine, della parola, dell'impiego dell'analogia, della funzione della ragione e del rapporto tra le arti. Tali meditazioni, che entrano in costante risonanza tra di loro, creano dei nuclei di senso che trovano un'unità fondamentale nel proposito di delineare un avvenire della poesia. Interlocutori privilegiati chiamati in causa all'interno discussione sono ancora le

molteplici figure che abbiamo visto abitare il pantheon surrealista, solo per citarne

teorico del surrealismo. Cfr. OC, III, 98. Si veda anche quanto viene affermato più avanti in OC, III, 74-76.

61 Si vedano *Misère de la poésie : L'Affaire Aragon devant l'opinion publique* e *À propos du concours de littérature prolétarienne organisé par « L'Humanité »* in *Point du jour*.

62 Oltre una produttiva attività che vede Paul Éluard impegnato nell'elaborazione di raccolte antologiche, il poeta si impegna direttamente anche nella composizione delle raccolte dei propri scritti. Si veda in merito J.-Y. DEBREUILLE, « *Le meilleur choix de poèmes ...* » : *Les anthologies d'Éluard*, in A. DIDIER (a cura di), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, coll. Littératures de langue française, P. Lang, Bern, Berlin, Bruxelles 2011, pp. 235-247.

alcuni: Isidore Ducasse, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Novalis, Edgar Allan Poe, Ludwig Feuerbach, William Blake, Achim von Arnim. Si comprende bene come il discorso di Éluard solo difficilmente avrebbe potuto trovare libera espressione nelle forme abituali della raccolta antologica che l'autore sente l'esigenza di modificare secondo le proprie esigenze teoriche, dandoci in questo modo occasione di partecipare alla stessa ricerca da egli svolta.

In occasione dell'Exposition internationale du surréalisme, tenutasi tra il gennaio e il febbraio del 1938 alla Galerie des Beaux-Arts, Paul Éluard e André Breton hanno la possibilità di sospendere momentaneamente il loro crescente dissenso collaborando nella redazione del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, che avrebbe dovuto fungere da catalogo dell'evento, organizzato con il concorso di Marcel Duchamp, Claude le Gentil, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray e Wolfgang Paalen. Il *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, la maggior parte dei cui lemmi si devono a Paul Éluard, costituisce, come scrive Emilie Frémond, un «oggetto ibrido intersemiotico»⁶³ che condivide alcuni elementi strutturali con i generi del dizionario, del glossario, dell'antologia e del catalogo e nella sua forma finale costituisce senza dubbio il luogo di espressione della poetica surrealista. Del dizionario viene mantenuto l'ordine alfabetico, sono contemplati 412 lemmi in totale, tra i quali per la maggior parte nomi comuni di cose che posseggono una particolare rilevanza all'interno del cosmo surrealista, un nutrito numero di nomi propri di persone, principalmente coinvolti nella storia del gruppo surrealista o autori di riferimento (ARNIM Achim d'; BAUDELAIRE Charles; BRISSET Jean-Pierre; CARROLL Lewis; FORNERET Xavier; GRABBE Chr. D.; JARRY Alfred; LAUTRÉAMONT Isidore Ducasse, *dit* comte de; LEWIS M.G.; LICHTENBERG G. Chr.; MATURIN Ch.-R.; NERVAL Gérard de; NOVALIS; RADCLIFFE Ann; ROUSSEL Raymond; SADE D.A.F. de), infine un numero molto ridotto di verbi e aggettivi. Se nel caso di un numero ristretto di articoli, come per alcuni nomi propri di persona, viene riportata una breve biografia e una bibliografia delle opere principali, oppure in quello di vocaboli creati dal gruppo surrealista (CADAVRE EXQUIS; DÉCALCOMANIE; DÉCOLLAGE; FROTTAGE) o che per questi acquistano una particolare accezione (HASARD; HUMOUR), che prevedono una breve descrizione, nella gran parte dei casi gli autori si sottraggono alla definizione per mezzo della citazione o l'accostamento, secondo il principio del *collage textuel*, di citazioni tratte da

63 E. FRÉMOND, *L'anthologie surréaliste ou la collection dédaigneuse*, in A. DIDIER (a cura di), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, cit., p. 174. Si veda anche Claude Maillard-Chary, *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme au pied de la lettre : ou l'étrange survie d'un catalogue d'exposition* in «Mélusine» : Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XII, *Lisible-Visible*, L'Age d'Homme, Paris 1991, pp. 105-122.

autori facenti parte ancora del gruppo surrealista o da essi prediletti, che vanno a occupare l'intero spazio testuale del lemma, cosa dunque che il *Dictionnaire abrégé du surréalisme* ricava dalla forma antologica⁶⁴. Nonostante l'opera sia priva di apparato critico il proponimento dei due autori risulta essere chiaro dall'epigrafe in apertura tratta dal linguista Georg von der Gabelentz: «Il linguaggio non serve solamente all'uomo per esprimere qualcosa, ma anche per esprimere se stesso» (OC, II, 787). In accordo con l'impegno profuso in favore dell'emancipazione del linguaggio dal suo mero valore d'uso, l'elaborazione di un'opera che utilizzi il modello del dizionario compendiato, che trova un momento di grande sviluppo in Francia tra il XVIII e il XIX secolo, e si avvalga nello stesso tempo delle forme proprie della raccolta letteraria, permette agli autori di mostrare quanto grandi siano le risorse del linguaggio laddove ci si riappropria di quest'ultimo liberi da ogni pregiudizio e afflato definitorio. Il *Dictionnaire abrégé du surréalisme* costituisce infine non soltanto nel suo contenuto, ma nella sua stessa struttura formale, l'espressione della poetica surrealista, presieduta da categorie come il *merveilleux* e il *dépaysement*, che provocatoriamente, ma non in maniera fine a se stessa, deformano o meglio donano nuova forma ai generi letterari più diversi.

Ci soffermiamo invece solo brevemente sulla raccolta antologica di testi di Charles Baudelaire curata da Paul Éluard che compare per le edizioni G.L.M. nel 1939. Facendo riferimento all'affermazione baudeliana «Non concepisco affatto (il mio cervello sarebbe uno specchio stregato?) un tipo di Bellezza in cui non vi sia dell'Infelicità», l'autore mostra in sede di prefazione le ragioni che rendono necessaria l'elaborazione della raccolta: «Questo gusto per l'Infelicità fa di Baudelaire un poeta eminentemente moderno, allo stesso titolo di Lautréamont e Rimbaud»⁶⁵. Ancora una volta dunque il proposito risulta essere quello di delineare per mezzo della forma antologica i tratti della sensibilità moderna.

Ci troviamo davanti a una situazione analoga a *Premières vues anciennes* con la raccolta *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, la cui pubblicazione nel 1942 per la collana Poésie 42 di Pierre Seghers si deve all'amicizia con Louis Parrot, nella corrispondenza privata con

64 Con continuità a partire dalla seconda metà degli anni '20 fino agli anni '70 inoltrati, il gruppo surrealista intraprende una rimediazione del genere del dizionario: il *Glossaire j'y serre mes gloses* (1925-1926 e 1939) elaborato da Michel Leiris, il *Dictionnaire critique* della rivista «Documents» (1929-1930), il *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) composto da André Breton e Paul Éluard, *Le Da Costa encyclopédique* (1948), *Le Mémento universel Da Costa* (Fascicule I, 1948; Fascicule II, 1949) il *Lexique succinct de l'Érotisme* (1959), il *Petit Dictionnaire arbitraire* (1970) a opera di Annie Le Brun. Si veda in merito P.-H. KLEIBER, *Les dictionnaires surréalistes : alphabet et déraison* (2013). Relativamente al trattamento antologico del dizionario P.-H. KLEIBER, op. cit., pp. 273-303.

65 P. ÉLUARD, *Œuvres complètes, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler*, I, Gallimard, Paris 1968, p. 916.

il quale Éluard affermerà «Questo libro deve essere utile, fecondo»⁶⁶. Anche in questo caso il lettore si trova a essere in un primo momento disorientato in quanto solamente un principio di mera accumulazione, più proprio delle raccolte dei secoli che vanno dal V al XV, sembrerebbe avere ordinato l'insieme di estratti testuali di scrittori, filastrocche infantili, canzoni, trascrizioni di sogni, invenzioni popolari, le cui fonti sono spesso anonime oppure delle quali l'autore della raccolta non precisa l'opera di provenienza. Nella breve prefazione, Paul Éluard chiarisce le ragioni che l'hanno guidato nella scrupolosa costruzione di tale eterogenea raccolta, che potrebbero essere condensate nell'incisiva frase di apertura «I veri poeti non hanno mai creduto che la poesia gli appartenesse in proprio»⁶⁷. Nonostante l'allontanamento dal gruppo surrealista, la raccolta viene elaborata nei suoi propositi in accordo con l'interpretazione da parte del gruppo di uno dei principi che figurano nelle *Poésies* di Isidore Ducasse «La poesia deve essere fatta da tutti. Non da uno», mentre nella forma con quanto Arthur Rimbaud, trovando derisoria la celebrità inseguita da pittori e poeti, scriveva nell'*Alchimie du verbe*: «Mi piacevano le pitture idiote, sovrapposte, addobbi, tele di saltimbanchi, insegne, immagini popolari; letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza ortografia, romanzi delle bisavole, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli sempliciotti, ritmi ingenui»⁶⁸. Paul Éluard non fa distinzione, ancora secondo quanto affermava Ducasse nelle *Poésies*, tra poesia intenzionale («poésie intentionnelle») e personale, frutto di singoli individui, e quella impersonale e involontaria («poésie involontaire»), prodotta invece dal contributo della collettività e del suo inconscio. Se il linguaggio è comune all'uomo, come lo è anche, secondo William Blake il genio poetico («Nello stesso modo in cui tutti gli uomini sono simili per la loro forma esteriore (e con la stessa infinita varietà), sono simili per il Genio poetico»), ciò che minaccia l'unità del genere umano non sono le sensibili differenze linguistiche quanto piuttosto l'interdizione, formulata in nome della ragione pratica, della libertà assoluta della parola. Attraverso la provocazione di una raccolta che mette insieme l'elevata arte poetica e la sua forma più popolare, il poeta si fa dunque portavoce del sommo tramestio che ne domanda la definitiva liberazione.

Risulta invece possibile apparentemente riscontrare una maggiore aderenza alla forma dell'antologia moderna in *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* :

66 Ivi, p. 1616.

67 P. ÉLUARD, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, Seghers, Paris 2011, p. 15.

68 A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972, p. 106, tr. it. a cura di Diana Grange Fiori in A. RIMBAUD, *Opere*, Mondadori, Milano 2001, p. 241.

1818-1918 che compare sul finire del 1947 per le Éditions du Sagittaire. Secondo quanto annunciato la raccolta costituirebbe il primo di quattro volumi ancora a comparire: un ulteriore tomo dovrebbe raccogliere testi del periodo che va dal XV al XVI secolo, un altro sarebbe dedicato all'intervallo tra il 1918 e il 1947 e infine un terzo si sarebbe occupato degli scrittori stranieri. Solamente il secondo di questi tomi comparirà diviso in due volumi, il primo da Philippe de Thaun a Pierre de Ronsard mentre il secondo da Joachim Du Bellay a Claude Chénier, ricoprendo dunque un periodo di tempo dal XII fino al debutto del XVIII secolo, nel 1951 per le edizioni Pierre Seghers con il titolo di *Première anthologie vivante de la poésie du passé*. Sebbene *Le meilleur choix* rispetti, più in linea con i modelli di antologia moderna, un criterio formale di ordine cronologico e uno selettivo di pertinenza linguistica, in quanto raccoglie unicamente autori che scrivono in lingua francese, alcuni elementi distinguono la raccolta dal canone facendone dunque un modello alternativo. La breve prefazione *À mes Amis* esprime attraverso il tono informale e il carattere teorico poco marcato, piuttosto che un intento scientifico rigoroso un ingaggio prevalentemente affettivo, scrive infatti Paul Éluard: «Pertanto, mancando uno specchio comune, scambiamoci il nostro ritratto. Vi offro oggi uno dei miei, il più ospitale, se non il più somigliante: le poesie che ho più amato. Datemi il vostro e confronteremo i nostri gusti, ridurremo le nostre differenze»⁶⁹. La presunta oggettività delle raccolte antologiche solleva ancora una volta le perplessità dell'autore, leggiamo infatti sempre in sede di prefazione: «I professori di poesia sono stati concepiti ma non ancora nati, diffido dalle antologie oggettive. Vi impariamo a morire piuttosto che a vivere, a nasconderci piuttosto che a rivelarci. Ma siamo sensibili e quello che è più vivo per noi, alla condizione che noi proclamiamo molto alto, lo diverrà per tutti gli altri»⁷⁰. La raccolta non intende dunque avere alcun fine didattico, questo viene ulteriormente testimoniato dalla mancanza di annotazioni relative agli autori raccolti, come di dati biografici o ulteriori indicazioni bibliografiche, che conferma come la prefazione non abbia un tono meramente retorico, ma venga piuttosto lasciato spazio al piacere della lettura e della sorpresa. Nonostante al momento della sua comparsa la rottura con il gruppo surrealista si sia ormai consumata da quasi un decennio, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* dimostra come Paul Éluard sia da una parte rimasto fedele a certi criteri, propri del gruppo di «Littérature» prima e del gruppo surrealista poi, relativi alla maniera di concepire il processo storico

69 P. ÉLUARD, *Le Meilleur Choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi : 1818-1919*, Sagittaire, Paris 1947, p. 8.
70 *Ib.*

generale e quello particolare della storia della letteratura; dall'altra come questi si riconosca ancora in certe figure rappresentative del pantheon surrealista: Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Charles Cros, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire occupano un cospicuo numero di pagine all'interno della raccolta, se di Victor Hugo compare solamente il poema *Booz endormi*⁷¹, ampio spazio viene invece dedicato alla riscoperta dei *petits romantiques* come Marceline Desbordes-Valmore, Aloysius Bertrand, Xavier Forneret, Gérard de Nerval. Non sorprendono dunque l'esclusione di Alfred de Musset e di Alphonse de Lamartine, si ricordi che in *Liquidation*, a cui anche Éluard aveva preso parte, il primo aveva avuto come valutazione -14,18 mentre il secondo -14,09 e come entrambi figuravano nella colonna delle letture sconsigliate in *Lisez-Ne lisez pas*. Non mancano purtuttavia alcuni autori che venivano invece guardati con sospetto, quando non con aperto disprezzo, da parte del gruppo surrealista ortodosso come Alfred de Vigny, Paul Verlaine, Paul Valéry, Paul Claudel.

Tra le diverse antologie letterarie elaborate da Paul Éluard la *Première anthologie vivante de la poésie du passé* si presenta da subito come quella più disciplinata rispetto alla struttura: viene infatti impiegato un ordine di tipo cronologico e adottato un sistema di note e annotazioni in virtù del quale ha luogo una, seppure breve, presentazione degli autori antologizzati. Nonostante questo, ancora una volta, alcuni elementi di peculiarità intervengono in qualche modo a turbare il modello dell'antologia moderna. In sede di prefazione Éluard si interroga in merito alla questione dell'eredità poetica e di come la presa di distanza segnata dal tempo consenta di fruirne in maniera meno problematica degli autori del passato: «Baudelaire – scrive Éluard – è uno specchio nel quale ci riconosciamo, dove ci studiamo, Villon è solo un vetro dietro il quale ci sfugge il passato. Baudelaire appartiene alla nostra famiglia e, in quanto tale, ci dà dei problemi. Villon, malgrado la sua voce giovanile, è nostro antenato: ci dà solamente da sognare»⁷². Secondo un criterio che abbiamo già avuto modo di incontrare, il poeta non concepisce il gesto antologico come meramente archivistico, al contrario, mettendo in guardia nei confronti di uno «sterile ritorno indietro»⁷³, si impegna nella costruzione di una raccolta appunto “vivante” che guarda innanzitutto all'avvenire della poesia. Anche nel caso della *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, Éluard non nasconde di non essersi

71 Paul Éluard dedicherà tuttavia ben due conferenze al padre del romanticismo francese negli anni seguenti: *Hugo, poète vulgaire*, pronunciata il 25 febbraio 1952 all'Istituto Gorkij di Mosca e *Victor Hugo* pronunciata il 26 febbraio dello stesso anno. Cfr. P. ÉLUARD, *Œuvres complètes*, cit., II, pp. 920-924 e pp. 925-929.

72 P. ÉLUARD, *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, I, Seghers, Paris 1951, p. 7.

73 Ivi, p. 8.

affidato, nella selezione di autori e testi, ad altri criteri che non siano il proprio gusto personale, il proprio senso del bene e del bello, e non da ultimo alla volontà di mostrare una certa continuità nella poesia di lingua francese. Come abbiamo visto, il processo di elaborazione di una raccolta antologica presuppone sempre una particolare estetica, nel caso in questione un'estetica della poesia che racchiude una concezione della parola, del linguaggio più in generale, dell'immagine, della funzione del poema e del ruolo attribuito al poeta nella società, che si trova ad avere ancora molto in comune con le trasformazioni a cui essa è stata sottoposta in seguito alla rivoluzione surrealista. Questo determina in primo luogo la compresenza all'interno della raccolta di versi e di prosa, che si spiega facendo riferimento a una concezione della poesia propria di una certa modernità che non opera distinzione alcuna tra le due forme, che trovano opposizione invece in una concezione prosaica e utilitarista del linguaggio. Tale idea risulta essere a tal punto e da lungo tempo radicata che Brunetto Latini, François Rabelais, Cyrano de Bergerac, le *Lettres portugaises*, Charles Perrault, Marie-Catherine d'Aulnoy, trovano legittimamente posto all'interno della raccolta, senza che l'autore si preoccupi di giustificarne la presenza. In secondo luogo viene fatto ricorso alla pratica della riabilitazione letteraria, come abbiamo visto propria degli ambienti surrealisti, di autori che non sono stati iscritti nel graduale processo della memoria letteraria collettiva e di testi popolari: si spiega in questo modo il grande numero di autori anonimi, che trovano posto nella raccolta in quanto espressione della necessità poetica «Le loro poesie ne costituiscono la fase elementare, la linea più bassa»⁷⁴, tali autori «Ingenui e spesso maldestri, hanno voluto esprimersi. Ci sono riusciti e questo è il grande merito della poesia, che ha mille piccole porte di tavole per una porta di pietra, mille uscite a giorno per una gloria trionfale»⁷⁵. In questo orizzonte la canzone viene vista come luogo di rivolta, leggiamo infatti «Ma vi sono in questo libro delle canzoni. Esse sono tutte, come le poesie più sovversive, anonime. Esse sono state pertanto composte da degli uomini ben localizzati sulla terra, coloro che vengono chiamati gli umili, coloro che sono alla fonte della voce umana»⁷⁶. Infine, come avveniva nella raccolta precedente, anche la *Première anthologie vivante de la poésie du passé* contempla alcune esclusioni di autori e testi oramai da lunga data screditati dal gruppo surrealista, come le tragedie di Jean Racine e di Pierre Corneille e Jean de La Fontaine, che nell'ordine erano stati valutati 0,36, -10,27 e -4,81 in *Liquidation*, e tra i quali solamente Racine compariva in caratteri piccoli

74 Ivi, p. 9.

75 Ivi, p. 10.

76 Ivi, p. 13.

in *Erutaretil* e La Fontaine nella colonna delle letture sconsigliate in *Lisez-Ne lisez pas*. Scrive Paul Éluard in sede di prefazione: «Ed è perché ho voluto, senza esitare, essere sincero, che non si troveranno qui estratti delle tragedie di Jean Racine, di Pierre Corneille, né delle favole di La Fontaine. Mi avrebbero troppo contraddetto, avrebbero nociuto alla vena sincera che si fa strada per me attraverso tutta la poesia francese»⁷⁷.

Riproduzione del testo di cinque emissioni radiofoniche diffuse tra l'ottobre e il novembre del 1949 sul Chaîne Nationale, *Les Sentiers et les Routes de la Poésie* (1952) costituisce un ulteriore esempio della conversazione che senza posa Paul Éluard intrattene con i grandi poeti del passato. Come nei casi emblematici di *Donner a voir* e di *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, anche la struttura di *Les Sentiers et les Routes de la Poésie* sottraendosi alle forme rigide dell'antologia moderna ne vivifica il genere lasciando ampio spazio alla sorpresa e alla scoperta, in questo modo, ancora una volta, la raccolta non si riduce a essere un semplice museo o un inerte repertorio del passato. A confermare quanto il poeta ha più volte voluto dimostrare nella propria intensa attività di produzione di raccolte antologiche, le più diverse forme letterarie vi trovano posto, dal poema alla massima, dalla canzone popolare alla filastrocca, alle lettere d'amore e vengono impiegate attivamente nella discussione, concepita in un alternarsi di più voci, dei motivi più cari al poeta, come il linguaggio, la poesia, l'immaginazione, l'amore. Il fecondo rapporto che naturalmente si crea nel poeta tra lettura e scrittura, genera, insieme a numerose altre implicazioni che meriterebbero di essere analizzate, un peculiare sguardo sul passato, che nel processo attivo di rilettura e riscrittura viene a intrecciarsi con il presente e pone le basi per una poesia dell'avvenire.

Se le diverse antologie poetiche ordinate da Paul Éluard fungono da strumento di elaborazione e trasmissione della propria estetica della poesia, nel caso dell'*Anthologie des écrits sur l'art*, la forma antologica costituisce inoltre il luogo in cui viene fornita un'estetica delle arti plastiche, di cui l'autore, come anche l'amico André Breton, sarà un abile teorico. Comparsa in tre volumi (*Les Frères voyants*, 1952; *Lumière et morale*, 1953; *La Passion de peindre*, 1954), di cui due postumi, per le Éditions Cercle d'art, l'*Anthologie des écrits sur l'art* si presenta come una raccolta di testi di artisti o critici d'arte, organizzata per nuclei tematici. Non ci dilungheremo in merito al contenuto dell'opera che, andando a coinvolgere il complesso rapporto tra visibile e leggibile, immagine e testo, che ha costituito uno dei campi di indagine di Paul Éluard e del gruppo surrealista, ci porterebbe ora troppo lontano; ci sia dato tuttavia di riportare per esteso quanto Paul

⁷⁷ Ivi, p. 11-12.

Éluard scrive nella prefazione al primo volume della raccolta, dal momento che quanto viene affermato potrebbe essere esteso all'intera produzione antologica del poeta come alla più parte delle raccolte elaborate dal gruppo surrealista:

L'inevitabile disordine delle mie citazioni è in qualche modo un ordine naturale. La logica non giunge a impormi alcuna cronologia, nemmeno alcuna gerarchia. La mia attenzione è sottoposta al ricordo, all'attualità, ai casi degli incontri felici con le opere d'arte. E non ho la pretesa di regnare sul vasto impero della rappresentazione, della figurazione e delle immagini di cui i miei occhi sono avidi. Ma vorrei rendere contagiosa questa avidità⁷⁸.

Sul finire del 1957 compare per le edizioni Jean-Jacques Pauvert l'*Anthologie du nonsense* di Robert Benayoun, entrato a fare parte del gruppo surrealista sul finire degli anni Quaranta. La raccolta presenta un paratesto costruito con attenzione in una densa introduzione teorica, dove vengono delineati con perizia i caratteri distintivi della nozione, e una serie di note introduttive agli autori antologizzati che forniscono alcune informazioni biografiche e presentato il contributo di questi in materia letteraria, infine una ricca appendice affronta, nella forma di brevi saggi, i rapporti del *nonsense* con le arti plastiche e quelle visive e in chiusura vengono riportati per i lettori inglesi alcuni testi in lingua originale. Attendendosi a un rigoroso ordine cronologico, la raccolta viene divisa in tre sezioni (*Les origines; L'âge l'or; Tenants et aboutissants*), facendo in modo di ripercorrere la preistoria della nozione, dal XIII secolo fino a Edgar Allan Poe, il momento di più intensa produzione, che ha luogo nel XIX secolo e contempla sei autori di lingua inglese (Edward Lear, William Brighty Rands, Lewis Carroll, Mark Twain, William Gilbert, C.S. Calverley) e infine un gruppo di autori che nei tempi moderni hanno fatto proprio lo strumento letterario del *nonsense*. Tra questi ultimi, insieme ad alcune figure di riferimento proprie del gruppo surrealista, come Alphonse Allais, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, troviamo alcuni vecchi membri del gruppo surrealista, come Philippe Soupault e Robert Desnos, infine la raccolta si chiude significativamente sull'opera poetica di Benjamin Péret. In sede di introduzione Robert Benayoun dichiara apertamente come il *nonsense* abbia costituito «una delle componenti essenziali del surrealismo»⁷⁹ in quanto forma che, seppure in maniera apparentemente innocente, attenta alla realtà. In questa apparente innocenza si trova la principale differenza con l'*humour noir*, scrive Benayoun «E se il *nonsense*, per il suo andamento placidamente caotico, avanza più discretamente per la sua strada che non, per esempio, l'*humour noir*,

78 P. ÉLUARD, *Anthologie des écrits sur l'art*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1987, p. 11.

79 R. BENAYOUN, *Anthologie du nonsense*, J.J. Pauvert, Paris 1957, p. 23.

seminatore di rivolta, in materia di risultati, non vi è ancora prova della della sua inferiorità»⁸⁰. Tuttavia risulta possibile rinvenire qualcosa in comune tra *nonsense* e *humour noir* andando alla loro radice più profonda, Benayaun afferma infatti come piuttosto che un genere letterario il *nonsense* costituisca un «sens nouveau», allo stesso modo dell'udito e dell'odorato, questo non può non riportare alla mente la definizione di *amour* che a seguito di lunghe pressioni Jacques Vaché darà ad André Breton. Se sarebbe incauto voler vedere tra le pagine dall'*Anthologie du nonsense* un processo di appropriazione, certamente è presente la messa in luce di come un certo tipo di modernità, ivi compreso il gruppo surrealista, abbia sentito la necessità di accogliere la categoria del *nonsense* e di farne strumento di provocazione e sottile messa in crisi di tutto ciò che volta volta sorregge l'immagine dominante del mondo.

Tenute in considerazione le diverse riserve fatte presenti finora, risulta chiaro come, lungi dall'avere una mera funzione archivistica o educativa, all'interno del gruppo surrealista la forma dell'antologia letteraria guadagna a pieno diritto lo statuto di *genere letterario* che possiede dei tratti distintivi e delle funzioni ben precise. La generazione a cui appartengono André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard e Benjamin Péret ha beneficiato, nel corso degli studi secondari, dell'insegnamento della cultura classica, tale denominazione deve essere intesa in senso più ampio andando a ricoprire principalmente lo studio della letteratura del XVII secolo francese e delle eventuali fonti antiche greche e romane a cui questo fa riferimento⁸¹. Questo è il genere di cultura letteraria in cui i surrealisti si trovano inevitabilmente coinvolti e che – sebbene seguendo itinerari complessi – essi hanno cercato di rigettare con maggiore violenza. Abbiamo avuto modo di osservare in diversi momenti come le raccolte antologiche surrealiste, alcune nei proponimenti altre nella struttura formale, si siano di proposito poste in antitesi con i manuali scolastici, accusati di costruire una storia artificiosa e falsamente oggettiva, andando a costituire in questo modo un modello alternativo, spesso dichiaratamente privo di ogni intento didattico. L'avversione nei confronti dei manuali scolastici trova la sua più limpida espressione laddove André Breton sarà impegnato, in occasione di un concorso di letteratura proletaria indetto da «L'Humanité», nel difficile compito di riflettere sulle effettive possibilità di sviluppo di una letteratura proletaria: se questa trova un primo limite nella ristrettezza delle letture

80 Ivi, p. 7.

81 Cfr. É. TONNET-LACROIX, *La culture classique chez quelques surréalistes*, in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XVI, *Cultures Contre-Cultures*, L'Age d'Homme, Lausanne 1997, p. 154-170.

degli operai, che per ragioni di tempo e denaro sono spesso ridotte ai soli quotidiani, un secondo limite viene rinvenuto ancora nel sistema educativo. Scrive Breton:

Al di fuori di questa influenza preponderante, l'altro influsso che appare con chiarezza è essenzialmente quello esercitato a distanza, in assenza di ogni valida concorrenza, di un modesto numero di letture fatte sul finire dell'infanzia e di «brani scelti» imparati a scuola. Basta dire che queste letture, in Francia, sono abbandonate al capriccio borghese della composizione delle biblioteche municipali popolari in cui penso che si continui a chiedere in particolare le opere di Dumas padre, di Zola, di Georges Ohnet, di Hugo, di Paul Féval e di Tolstoj. Quanto ai brani scolastici, e tiriterie recitate per intere generazioni, sapete bene che sono tratti da miserabili manuali contro i quali si sono scagliati, a più e più riprese, perfino gli intellettuali borghesi, tanto appare evidente che il disinteresse per la qualità letteraria ha dettato la loro compilazione e che, per contro, sono concepiti interamente in vista dell'esaltazione, della glorificazione, della famiglia, della patria e della religione borghesi. (OC, II, 336; 81)

Questo presuppone di necessità, come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza (§ 7.1), un atteggiamento critico nei confronti dei metodi e dei risultati della storiografia letteraria ufficiale e non meno dei suoi rappresentanti all'epoca più autorevoli: alle critiche avanzate in diversi momenti da parte di André Breton al sistema educativo si può aggiungere la canzonatura che nel *Traité du style* Louis Aragon indirizza successivamente ad alcuni dei nomi più affermati della critica letteraria francese, Ernest Seillère («Il barone Sellières non è buffo. Lui si crede Nietzsche»⁸²), Henri Brémond («L'Abbé Brémond si crede Fénelon. Lui sì che è buffo»⁸³) e Gustave Lanson («Lanson affondato!»⁸⁴), autore dell'*Histoire de la littérature française* (1895) e di diversi manuali scolastici. Se da una parte, sebbene con alcune oscillazioni dovute principalmente alle scissioni interne e alle predilezioni del singolo individuo, il processo di riscrittura della Storia della letteratura per mezzo dello strumento dell'antologia letteraria da parte del gruppo surrealista comporta l'esclusione di autori del XVII secolo come Pierre Corneille, Molière, Jean Racine, Jean de La Fontaine e del XIX come Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Théophile Gautier; dall'altra altri autori entrano stabilmente a fare parte delle raccolte surrealiste come Donatien-Alphonse-François de Sade, Charles Baudelaire, Charles Cros, Isidore Ducasse, Germain Nouveau, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Raymond Roussel, tra le pagine delle antologie letterarie surrealiste ha luogo inoltre una considerevole parte della riabilitazione del romanticismo francese, dalla riscoperta degli aspetti meno noti dell'opera dei grandi come Victor Hugo alla valorizzazione dei *petits romantiques*, Étienne

82 L. ARAGON, *Traité du Style*, cit., p. 12, tr. it., p. 24.

83 *Ib.*, tr. it., p. 24.

84 *Ivi*, p. 77, tr. it., p. 50.

Pivert de Senancour, Alphonse Rabbe, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Pétrus Borel, Xavier Forneret. Come abbiamo visto, diversamente dallo spirito che animò la rivoluzione dadaista, risoluto a fare quasi senza esclusioni *tabula rasa* dell'arte e della letteratura del passato, il gruppo surrealista si preoccupa non solo di smantellare una tradizione, ma di proporre, attraverso un metodico processo di riabilitazione, un'alternativa a questa che non si limiti esclusivamente al presente. La differenza nell'impegno elargito in questi termini e la validità della forma antologica come strumento privilegiato attraverso il quale riscrivere la storia letteraria risulta evidente in particolar modo se si confronta la profusione di raccolte antologiche elaborate da parte del gruppo surrealista con quella invece decisamente ridotta da parte del gruppo dada: tra la seconda metà degli anni '10 e i primissimi anni '20 vengono intrapresi diversi progetti di respiro internazionale, come l'ambizioso *Dadaco*, che non vedrà mai la luce per via delle divergenze che andranno a crearsi tra Richard Huelsenbeck e Tristan Tzara, se il primo riuscirà infine a pubblicare a Berlino il *Dada Almanach* (1920), sotto la direzione del secondo comparse invece nel maggio del 1919 come numero 4-5 della rivista «Dada» l'*Anthologie Dada*, questi cercherà inoltre di riprendere in parte il progetto originario di *Dadaco* sotto il nome di *Dadaglobe* senza riuscire neanche questa volta a condurlo a termine⁸⁵. Coerentemente con il risoluto rifiuto della letteratura del passato e con l'internazionalismo che distinguono il movimento dada, diversamente dalle raccolte antologiche surrealiste, tutte le raccolte sopracitate annoverano solamente autori attivi all'interno del gruppo, senza preoccupazione alcuna di riordinare la storia letteraria del passato.

Le raccolte antologiche surrealiste svolgono inoltre una funzione di primaria importanza per quanto riguarda le dinamiche interne al gruppo: in primo luogo queste fungono da strumento di perfezionamento e riordino di alcune nozioni essenziali come *humour noir*, *hasard objectif*, *amour (sublime)*, *merveilleux*, *mythe*, *poésie*, e vedremo presto *rêve*, che vengono ricondotte al momento della loro comparsa ricostruendone, o in alcuni casi costruendone metodicamente, una tradizione e ribadendo la loro urgenza in accordo con i dettami della sensibilità moderna; in secondo luogo, insieme alla realizzazione di progetti editoriali come il numero speciale della rivista «Variété» intitolato *Le Surréalisme en 1929* che si deve alla collaborazione di André Breton e Louis Aragon o come l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, comparso nel 1950 come numero speciale della rivista

85 Si veda in merito C. DUFOUR, *Un projet d'almanach international: Huelsenbeck et Tzara entre Dadaco, Dadaglobe et Dada Almanach*, in H. BÉHAR e C. DUFOUR, *Dada circuit total*, L'Âge d'Homme, Lausanne, Paris 2005, pp. 195-204 e M. SANOUILLET, *Le Dossier de Dadaglobe*, in «Cahiers Dada-Surréalisme», No. 1, octobre 1966.

«La Nef», in decenni come quelli a cui abbiamo fatto riferimento, particolarmente delicati dal punto di vista della coesione interna e dell'identità del gruppo surrealista, l'elaborazione di raccolte antologiche non solo costituisce uno strumento utile a rafforzare quest'ultima, ma anche da strumento di mediazione comunicativa verso l'interno e verso l'esterno delle direzioni prese volta volta dal gruppo che, come noto, più che una scuola letteraria, si costituisce come un laboratorio sperimentale in costante movimento aperto sull'esperienza della vita.

Risulta infine possibile rinvenire nel genere dell'antologia surrealista degli aspetti distintivi che consentono di considerare questa, non diversamente dal testo automatico, dal poema, dal romanzo, dal manifesto, dal *pamphlet*, dal dizionario, come un particolare modo del declinarsi del discorso surrealista. Scrive Michel Murat «Il surrealismo ha un carattere fortemente antologico»⁸⁶, mentre Pierre-Henri Kleiber «L'antologia è il surrealismo elevato alla potenza»⁸⁷. L'insieme di pratiche che sovrintendono all'elaborazione di una raccolta letteraria intrattengono infatti una serie di relazioni intimamente connesse con alcuni aspetti precipui dell'estetica surrealista, se queste analogie da una parte hanno indirizzato l'interesse del gruppo sul genere antologico, dall'altra ne hanno guidato la volontà di modificarlo secondo i propri scopi. La fascinazione per il corpo e per l'esibizione della fisicità nei suoi aspetti più interdetti costituisce una componente frequente in molti autori surrealisti, la più parte dei quali ha avuto esperienza diretta dei corpi umani che sono andati ammassandosi del corso delle due guerre: in una linea continua che parte almeno dalla scomposizione cubista dell'oggetto, lo smembramento del corpo umano diviene un luogo catalizzatore del desiderio sadico ed erotico per molti autori surrealisti, si può pensare ai corpi dilaniati riprodotti in numerose tele di André Masson oppure alla bambola disarticolata di Hans Bellmer (*La Poupée*, 1935-1936) o ancora alla denaturalizzazione del corpo di donna in un *photopoème* come *Facile* (1935) dovuto alla collaborazione tra Paul Éluard e Man Ray. Tale fascinazione coinvolse anche lo stesso André Breton, si può pensare al corpo di donna, che viene scomposto per essere celebrato in *L'Union libre* (1931) e al riferimento in *Arcane 17* al mito egizio di Iside che ricostruisce il corpo di Osiride smembrato da Seth. Dal punto di vista della tecnica poetica e artistica più in generale questa fascinazione si riflette nella pratica del *collage* e nella teoria dell'analogia poetica per la

86 M. MURAT, *Comment les genres font de la résistance : Quelques réflexions, suivies de remarques sur la configuration générique du surréalisme*, in M. DAMBRE e M. GOSSELIN-NOAT (a cura di), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 2001, p. 30.

87 P.-H. KLEIBER, op. cit., I, p. 283.

quale l'immagine risulta il prodotto di due realtà isolate dal loro contesto che vengono fatte rincontrare in un contesto altro, senza dimenticare infine il celebre gioco collettivo del *Cadavre exquis* ideato dal gruppo surrealista. Non si deve dunque sottovalutare l'operazione che viene messa in atto nella realizzazione di una raccolta antologica: da una parte questa si compie in maniera immateriale sul corpo eterogeneo e proteiforme della Storia della letteratura e della memoria letteraria collettiva, scartandone delle parti atrofizzate e investendo su altre il cui turgore vitale fa in modo che queste vengano riconosciute, secondo quanto voleva André Breton, come delle «œuvres-ferments»; mentre dall'altra un autore impegnato nella fabbricazione di una raccolta antologica opererà in maniera concreta sul corpo del testo originale da cui chirurgicamente vengono recise delle porzioni che insieme alle altre andranno a costituire un corpo del testo altro, all'interno del quale la singola parte acquista un valore differente da quello del testo di origine, questo, secondo le esigenze dell'autore che dispone arbitrariamente di quanto egli ritiene rilevante investendo, secondo una disposizione riconducibile al romanticismo tedesco e che andrà a costituire la cifra distintiva della modernità, sul *frammento* e sulle relazioni, esplicite e implicite, volontarie e non, che vengono a prodursi tra i diversi inserti testuali.

L'atto per mezzo del quale viene esercitato il gesto antologico risulta essere dunque un atto teorico e pratico di natura risoluta e violenta: il prodotto di tale pratica, in cui viene insufflato lo spirito di rivolta e provocazione che anima le opere letterarie e plastiche surrealiste, va a costituire un contromodello irrispettoso del manuale scolastico, veritabile *livre objet* la cui disturbante fisicità va a collocarsi nella rete editoriale delle altre antologie tradizionali perturbando in questo modo il tradizionale e deteriorato metodo di apprendimento.

7.3. *L'Anthologie de l'humour noir nel progetto di riscrittura della storia della letteratura*

Come abbiamo potuto osservare dalla collaborazione con Paul Éluard nella redazione del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, il genere dell'antologia non è del tutto estraneo ad André Breton che proprio in quegli anni andava preparando il materiale che presto avrebbe composto l'*Anthologie de l'humour noir*. Sempre nel corso dello stesso anno in cui compare il *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, il teorico del surrealismo si occuperà inoltre di riunire documenti al fine di comporre un'ulteriore raccolta che, comparsa nel marzo del 1938, costituirà la settima uscita della collezione «Cahiers

G.L.M.», interamente consacrata al sogno, che da lunga data costituiva uno dei luoghi di indagine privilegiati del gruppo surrealista. La raccolta, su cui la critica si è concentrata solo marginalmente e che, a differenza dell'*Anthologie de l'humour noir*, non viene contemplata dai curatori dell'edizione delle opere complete dell'autore per la Bibliothèque de la Pléiade, riporta su quindici esemplari di lusso il significativo titolo di *Trajectoire du rêve*, con il quale viene generalmente indicata. Il testo si apre con una nota scritta da André Breton che condanna le persecuzioni che Sigmund Freud e la sua famiglia stavano subendo da parte della Gestapo⁸⁸, a cui fa seguito, con funzione di prefazione, un breve saggio di Albert Béguin intitolato *Le rêve et la poésie*. Viene introdotta in questo modo la parte propriamente antologica che raccoglie in una prima sezione testi di varia natura, aventi come argomento il sogno, di Paracelso, Lichtenberg, Karl Philipp Moritz, Albrecht Dürer, Girolamo Cardano, Aleksandr Puškin, Xavier Forneret e Lucas, mentre in una seconda parte vengono riportati dei testi che variano dal *récit de rêve* al saggio breve, aventi sempre come argomento il sogno, composti da autori surrealisti o che gravitavano intorno agli ambienti del gruppo: André Breton, Marcel Lecomte, Michel Leiris, Ferdinand Alquié, Benjamin Peret, Pierre Mabilie, Paul Eluard, Guy Levis-Mano, Gui Rosey, Maurice Blanchard, Georges Hugnet, Gisèle Prassinos, George Mouton, Armel Guerne, Henri Pastoureau, J. M. Bellaval⁸⁹. La raccolta presenta un paratesto di dimensioni ridotte dove il curatore si preoccupa, limitatamente alla prima sezione, a riportare gli estremi biografici degli autori antologizzati e in alcuni casi a introdurre brevemente i testi. L'operazione realizzata con *Trajectoire du rêve* da parte di André Breton rispecchia nel metodo e nelle finalità la pratica storiografica di cui ci siamo finora occupati: si ricorderà che l'interesse del teorico del surrealismo per il sogno rimonta alla lettura giovanile del manuale di psichiatria scritto da Emmanuel Régis e Angelo Hesnard [§ 2.2], il cui capitolo finale presentava la teoria psicoanalitica freudiana allora poco diffusa in Francia, muovendo da tale interesse giovanile – che si farà luogo di indagine pratica a partire dal 1922 con le sperimentazioni collettive durante l'*époque des sommeils* per raggiungere la sua più limpida trattazione in *Les Vases communicants* –, l'autore ricerca dei precursori nella storia scientifica e letteraria del

⁸⁸ Sotto il titolo di *Note à propos de l'arrestation annoncée de Freud* si può trovare la nota in OC, II, 1213-1214. André Breton solleciterà lo stesso Sigmund Freud a inviare un testo che sarebbe dovuto comparire all'interno dell'antologia, ma questi risponderà con un rifiuto nel dicembre del 1937, avanzando le proprie perplessità in merito alla validità scientifica di una siffatta raccolta. Un facsimile della risposta dello psicanalista compare senza traduzione francese alla fine di *Trajectoire du rêve*.

⁸⁹ La raccolta è inoltre corredata da delle illustrazioni a opera di Alexei Rezimov, Albrecht Durer, Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, André Masson, Remedios, Max Ernst, Jacqueline Breton, René Magritte, Man Ray, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Salvador Dalí, Oscar Dominguez, Maurice Henry, Marcel Jean, Espioza, Matta Echaurren.

passato, in parte trascurata dalle linee maestre della storiografia ufficiale, soffermandosi sull'antichità rinascimentale (Paracelso, Cardano) e ancora una volta sul pre-romanticismo e romanticismo tedesco (Georg Christoph Lichtenberg, Karl Philipp Moritz) russo (Aleksandr Puškin) e francese (Xavier Forneret), tracciando in questo modo una linea di discendenza che si ponga alla base della ripresa dell'esplorazione da parte del gruppo surrealista.

Nel corso della IV delle *Conférences d'Haïti*, pronunciata sul finire del gennaio del 1946, André Breton dichiara inoltre di avere per qualche tempo concepito il progetto di un'antologia critica della *libertà*, che costituisce la forza motrice principale delle attività surrealiste. Il teorico del surrealismo dichiara in tali circostanze: «Trovavo allettante, pensavo che potesse essere di grande profitto confrontare le diverse concezioni della libertà, come possono essere tratte o dedotte dal percorso storico di un certo numero di opere e attitudini umane. Al termine di tale confronto la speranza spontanea è o di giungere a operare una sintesi delle diverse aspirazioni che sono emerse sotto il nome della libertà, o di stabilire una solida discriminazione tra quello che, sotto questa bandiera, milita di sincero e di ipocrita, così come di valido e non valido» (OC, III, 252). Il proposito non ebbe tuttavia seguito in quanto, riflettendo sui rischi che avrebbe comportato intraprendere una tale impresa, egli si rese conto che «L'idea di libertà si sostiene male allo stato astratto, scivola facilmente verso la metafisica, dove è portata a volatilizzarsi molto rapidamente» (OC, III, 252).

Bisogna infine far notare come se il genere dell'antologia letteraria possiede una storia di lunga data, venendo in seguito ad assumere la forma dell'antologia moderna solo sul finire del XIX secolo, in questo stesso periodo comincia ad affermarsi una pratica del tutto nuova, quella della raccolta di versi o prose ordinata per mano del loro stesso autore, la cui comparsa si potrebbe far rimontare almeno a René Ghil (*Œuvre*, 1889-1926) o a Paul Valéry (*Vers et Prose*, 1926; *Variété I-V*, 1924-1944). Tale pratica, che diventerà ordinaria nel XX secolo, sarà largamente impiegata da parte del gruppo surrealista, si pensi a Paul Éluard (*Choix de poèmes*, 1941-1946-1951; *Une longue réflexion amoureuse*, 1945; *Premiers poèmes 1913-1921*, 1948; *Poèmes pour tous*, 1952) e allo stesso André Breton che a più riprese elaborerà raccolte di prose diverse come *Les Pas perdus* (1924), *Point du Jour* (1934), *La Clé des Champs* (1953) o di versi, semplicemente intitolata *Poèmes 1919-48* (1948).

De l'humour noir, che rappresenta una delle più rilevanti pre-pubblicazioni che precedono la comparsa dell'*Anthologie de l'humour noir*, esce per le edizioni Guy Lévis

Mano nell'ottobre del 1937 in occasione della serie di conferenze previste nel quadro dell'Exposition Internationale de Arts et Techniques dans la Vie Moderne, andando a costituire un documento di fondamentale importanza. Il fascicolo si apre anche in questo caso con un testo di Albert Béguin estratto da *Gérard de Nerval. Suivi de : Poésie et mystique* (1936) che, nel discutere la relazione tra poesia moderna e realtà, suggerisce come l'aggressione e la conseguente riformulazione nei confronti quest'ultima sia, come abbiamo osservato in precedenza [§ 3.3.3; § 3.3.5], uno degli aspetti distintivi dell'*humour noir*. A tali considerazioni fa seguito, a dimostrare l'origine della fascinazione per lo *humour*, su cui abbiamo avuto occasione di soffermarci [§ 1.1], quella che costituirà, con sensibili variazioni di punteggiatura e alcune aggiunte nel finale, la nota a Jacques Vaché nell'*Anthologie de l'humour noir*. L'iscrizione «La veine d'humour noir dans la poésie contemporaine» apre dunque la raccolta che, ben lungi dall'impiegare le forme rigide dell'antologia moderna, si presenta piuttosto come un *collage* di estratti testuali, violentemente accostati per mezzo dello strumento tipografico: vi compaiono nell'ordine Friedrich Nietzsche, John Millington Synge, Jacob van Hoddis, Lichtenberg, Sade, Alfred Jarry, Philippe Soupault, Lewis Carroll, Paul Éluard, Xavier Forneret, Hans Arp, Thomas de Quincey, Benjamin Péret, Georges Hugnet, Jacques Rigaud, Gilbert Lély, Arthur Cravan, Gisèle Prassinos e Isidore Ducasse, buona parte dei quali verranno ripresi all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*. Sebbene diversamente dall'*Anthologie de l'humour noir* il fascicolo pubblicato per Guy Lévis Mano non sia corredato di un paratesto e non rispetti alcun criterio ordinatore preciso, ricordando piuttosto certune antologie di Paul Éluard, *De l'humour noir* non si presenta del tutto privo del proposito da parte dell'autore di inquadrare una categoria, che comincia già in questo caso a legarsi alla necessità di rintracciare una tradizione del passato. Se la violenza visiva costituisce il principio in vista del quale viene elaborato il fascicolo, segnale evidente di tale predisposizione può essere rinvenuto in un documento che trova posto all'interno di *De l'humour noir*: si tratta di un *collage* fatto dallo stesso André Breton che porta il titolo di *Qu'est-ce que l'Humour noir ?* [Doc. 7], che, in maniera simile a come avevamo avuto modo di osservare in *Erutaretil*, a differenza del quale però non si direbbe si possa rinvenire un ordine cronologico di lettura, riporta un insieme di autori che compongono la costellazione della categoria dell'*humour noir*. Vi trova posto l'integrità degli autori che saranno presenti nella prima edizione dell'*Anthologie de l'humour noir*, più alcuni altri nomi che verranno menzionati in sede di prefazione, come Francisco Goya, Roscoe “Fatty” Arbuckle, Luis Buñuel, Harpo Marx, Max Ernst, Pancho Villa e Mac Sennett.

Testimonianza dunque delle ricerche che André Breton andava compiendo con maggiore intensità in questi anni, *De l'humour noir* rappresenta una prima collezione che, sebbene nella struttura apparentemente caotica, non nasconde una certa esigenza di metodo che troverà espressione nell'*Anthologie de l'humour noir*.

La perseveranza nelle attività di progressivo smantellamento e di riscrittura della storia letteraria, che ha come presupposto un atteggiamento costantemente critico nei confronti del metodo storiografico, unita al perfezionamento della pratica antologica, avviato a partire dalla seconda metà degli anni '30, conducono alla pubblicazione nel 1940 della prima edizione dell'*Anthologie de l'humour noir*. La raccolta elaborata da André Breton costituisce una prima collezione preparata all'interno del gruppo surrealista che si avvale appieno delle risorse di un genere cattedratico e formalizzato come quello dell'antologia letteraria, è con essa che si aprirà di fatto la grande stagione delle antologie surrealiste, che nonostante presentino tra di loro alcune diversità di impostazione trovano numerosi elementi comuni. Bisogna tuttavia prestare attenzione a non pensare che l'impiego apparentemente fedele delle forme del genere antologico voglia dire sottomettersi alle finalità previste da quest'ultimo; del resto non si tratterebbe di una circostanza isolata in cui il gruppo surrealista si sia compiaciuto nel deformare la fissità dei generi letterari anche avvalendosi dello strumento dello *humour* – si pensi al tono ironico di Breton ed Éluard quando in *L'Immaculée Conception* propongono il saggio di simulazione usato in *Les possessions* in alternativa ai generi caduchi della ballata, del sonetto, dell'epopea e del poema inconcludente. Difatti, quanto abbiamo avuto modo di osservare in merito alla disposizione di André Breton e del gruppo surrealista in relazione alla storiografia e alla storiografia letteraria penetra a fondo tra le pagine dell'*Anthologie de l'humour noir*, in quanto, come abbiamo più volte ricordato, lungi dall'essere un genere neutro quello antologico riposa sempre su dei presupposti teorici ben precisi. In primo luogo, come avverrà in seguito per diverse altre antologie elaborate da autori appartenenti o appartenuti al gruppo surrealista, viene risolutamente escluso che la raccolta posseda un fine didattico, da questo punto di vista si rivela l'avversione per il modello del manuale scolastico di “morceaux choisis” e per i testi di Storia della letteratura a cui abbiamo fatto diverse volte riferimento: se, come si è detto, non è possibile dare una definizione di *humour*, nello stesso modo, come leggiamo nella prefazione dell'*Anthologie*, non è possibile «servirsene a fini didattici» (OC, II, 868; 10). Sarebbe, prosegue Breton, come voler trarre dal suicidio una morale della vita, o ancora, citando quanto scrive Armand Petitjean in *Imagination et réalisation* (1936) «Non vi

è niente, è stato detto, che un humour intelligente non possa risolvere in uno scoppio di risa, neppure il Nulla..., il riso, in quanto una delle più sontuose prodigalità dell'uomo, e anche la dissolutezza, sono sulle sponde del nulla, ci danno il nulla in garanzia» (OC, II, 868; 11). La natura asistemica e corrosiva dello *humour*, che già era stata riconosciuta da Hegel, non solamente non consente di darne una definizione alla quale il fenomeno sempre si sottrae, ma nemmeno di costruirne una raccolta in ogni sua parte coerente, l'autore si trova a essere costantemente messo in difficoltà, costretto a indietreggiare laddove sembra compiere un passo in avanti, a muoversi pericolosamente sul filo della contraddizione e di un'interpretazione soggettiva; in questo modo, nonostante gli sforzi profusi, la stessa struttura della raccolta diviene essa stessa campo di trionfo dello *humour*, il suo corpo lacerato e paradossale, meraviglioso e grottesco, ne diviene immagine fedele. Si deve ricordare in merito quanto era stato detto riguardo la manifesta contraddizione riconoscibile all'interno dell'opera di Isidore Ducasse [§ 1.2] e di come interrogandosi a lungo André Breton giunse alla conclusione che l'identità tra gli *Chants de Maldoror* e le *Poésies* trovi fondamento nello *humour*. Quanto si legge nella nota introduttiva agli estratti testuali del conte di Lautréamont nell'*Anthologie de l'humour noir* «l'humour che giunge con lui alla sua suprema potenza e ci sottomette fisicamente, nel modo più totale, alla sua legge» (OC, II, 988; 145) ha valore dunque più in generale anche per la stessa raccolta antologica che, nel tentativo di esserne veicolo, non può non sottostare alla sua legge annientatrice. Si potrebbe ricordare quanto nel recensire la prima edizione dell'*Antologie* scrisse Georges Le Breton «André Breton si rifiuta di dare qualsivoglia definizione dello humour, definizione che, divenendo immediatamente oggetto di humour, si distruggerebbe essa stessa»⁹⁰. In secondo luogo si è detto come il genere dell'antologia letteraria nasca dall'incontro di due tradizioni, una erudita e l'altra mondana, ragione per cui, in relazione con l'entità più vasta della biblioteca a cui questa rimanda, tanto lo scopo di conservazione quanto quello di diffusione a un pubblico il più vasto possibile ne costituiscono dei presupposti fondamentali. L'*Anthologie de l'humour noir* possiede al contrario uno statuto paradossale, in quanto se nella forma si attiene fedelmente alle strutture dell'antologia moderna, per via della volontà di scandalo e di provocazione, che come eredità di dada entra a fare parte delle strategie – letterarie e non letterarie – proprie dell'estetica surrealista, non viene evitato, ma al contrario sapientemente previsto che il lettore, in particolar modo quello la cui coscienza trova un

90 G. LE BRETON, *Anthologie de l'humour noir: situation du surréalisme*, in «Fontaine», No. 47, dicembre 1945, p.149.

quieto accomodamento sui dettami della buona società borghese, ne venga respinto. Si deve infatti ricordare come al termine della prefazione all'*Anthologie* André Breton faccia preciso riferimento al «torneo nero dell'humour» a cui sarebbe possibile prendere parte solamente se si lasciano cadere dei limiti quali «la stupidità, l'ironia scettica, la facezia senza peso [...] quel sentimentalismo dall'aria eternamente braccata [...] e una certa fantasia di corto respiro, che troppo spesso si spaccia per poesia» (OC, II, 873; 16). In questo modo ancora deve essere letto quanto, alcuni mesi prima di lasciare la Francia per gli Stati Uniti, André Breton confidava nella sua corrispondenza privata a Léon Pierre-Quint: «Niente mi interesserebbe tanto quanto la sua pubblicazione in un'epoca simile»⁹¹; trova espressione dunque la chiara determinazione a produrre un libro scomodo, come ricorderà lo stesso André Breton negli *Entretiens*, alla domanda da parte dell'editore che vide il testo interdetto da parte della censura, fu risposto di non attirare ulteriormente l'attenzione sul suo autore in quanto questi rappresentava «la negazione dello spirito di rivoluzione nazionale» (OC, III, 556; 176). Infine, come abbiamo anticipato, André Breton attribuisce all'edizione dell'*Anthologie de l'humour noir* del 1966 il valore di edizione definitiva. Nel riflettere riguardo tale decisione da parte dell'autore Mireille Rosello offre una importante suggestione: «La sfiducia nei confronti dell'aggiornamento che farebbe perdere il testo di valore (un annuario non ha immaginazione, un annuario non è surrealista, un albo d'onore evoca sistemi di selezione borghesi) va di pari passo con la sacralizzazione implicita di una “destinazione originale” del libro e con il desiderio di togliere ai futuri lettori il diritto di considerare il suo libro come una tappa provvisoria»⁹². Non differentemente da una buona parte delle antologie surrealiste di cui abbiamo avuto occasione di parlare, lungi dal ridursi a un mero strumento di archiviazione, come neppure di mera diffusione e tanto meno di educazione, l'*Anthologie de l'humour noir* assurge a dignità di opera d'arte, prodotto della creatività del suo autore e capace non solamente, come voleva André Breton, di segnare la propria epoca ma anche di essere espressione di una funesta profezia la cui ombra si distende sull'avvenire della storia umana.

Tenendo in considerazione quanto detto fino a questo punto, si potrà riconoscere nello sfogliare le pagine dell'*Anthologie de l'humour noir* come gli autori più rivelanti del pantheon letterario surrealista vi trovino naturalmente posto. Se nel corso della seconda delle *Conférences d'Haïti* abbiamo visto il teorico del surrealismo impegnato a isolare un

91 Riportato in OC, II, 1749.

92 M. ROSELLO, «Suite de membres» de Gisèle Prassinos, in J. CHENIEUC-GENDRON e M.C. DUMAS, *Jeu Surrealiste et humour noir*, Collection «Pleine marge», Lachenal & Ritter, Paris 1993, pp. 68-69.

rinnovato insieme di criteri storiografici utili al fine di restituire, in linea con le urgenze della sensibilità moderna, ad alcuni autori la corretta posizione che questi dovrebbero occupare nel più ampio processo della storia letteraria, già nel momento in cui questi raccoglieva il materiale che avrebbe utilizzato per comporre l'*Anthologie de l'humour noir* aveva ben presente un ulteriore criterio che, sebbene non verrà menzionato nel discorso pronunciato in occasione della seconda delle *Conférences d'Haïti*, trova espressione in sede di prefazione all'*Anthologie*, rivelando la funzione che questa assume nel processo di riscrittura della storia letteraria: «Diventa sempre più lecito pensare, viste le esigenze specifiche della sensibilità moderna, che le opere poetiche, artistiche, scientifiche, i sistemi filosofici e sociali privi di *questa specie* di humour, lascino molto a desiderare e che siano condannati a perire rapidamente» (OC, II, 868). Si potrebbe portare ancora l'esempio dell'opera di Isidore Ducasse, che, come scriverà André Breton nel *Second manifeste du surréalisme*, in virtù del principio di *humour* sul quale essa riposa, risulta essere priva di luoghi che possano dare adito a letture ambigue; se Charles Baudelaire aveva reclamato il diritto a contraddirsi, Isidore Ducasse fondando la sua opera sull'incoerenza, dove tutto viene affermato e tutto viene negato, la rende inattaccabile. Come inoltre abbiamo avuto occasione di vedere, l'*humour* costituisce propriamente una garanzia dal pericolo dell'irrigidimento, costantemente all'erta in poesia, punto sul quale concordano il surrealista serbo Marko Ristić e Louis Aragon [§ 5.5.1], che ancora ventisei anni dopo l'uscita del *Traité du Style* scriverà di se stesso nella nota finale al *Journal d'une Poésie Nationale* «Egli [Louis Aragon] avrà questi giorni cinquantasette anni, e questo è per egli una ragione in più per temere di perdere quel senso dello humour, senza il quale... Senza il quale non vi è poesia»⁹³; la medesima garanzia offerta dallo *humour* è valida, come si ricorderà, anche nel caso delle arti plastiche come affermava André Breton nel caso dell'opera di Picasso [§ 5.5.3]. La presenza dello *humour* infine come fattore partecipa nella costruzione di sistemi filosofici – si ricordi che trovano posto all'interno dell'*Anthologie* figure come Friedrich Nietzsche, Georg Christoph Lichtenberg e Charles Fourier – che costantemente crea e ricrea rapporti, lasciando che un chiarore lambisca luoghi insondati dell'essere.

La necessità di delineare con precisione una tradizione di riferimento unita a quella di cui presto ci occuperemo di dare consistenza e credibilità alla nozione fin troppo oscillante di *humour noir*, sintagma che, ricordiamo, secondo quanto scrive André Breton non aveva significato prima della comparsa della raccolta, si risolvono in una struttura

93 L. ARAGON, *Journal d'une Poésie Nationale*, cit., p. 153.

estremamente sorvegliata come può essere osservata nell'*Anthologie de l'humour noir* in cui il ruolo dell'autore va ben oltre il compito del mero raccoglitore.

CAPITOLO 8

La struttura dell'Anthologie de l'humour noir

Sin dalla propria giovinezza poetica André Breton ha mantenuto una posizione di una certa ambiguità rispetto all'esercizio della scrittura e alla pratica della letteratura, che, secondo gli insegnamenti di Arthur Rimbaud, di Paul Valéry – almeno fino a quando questi non riceverà gli onori pubblici – e di Jacques Vaché, praticò costantemente e provocatoriamente in equilibrio tra le due tendenze opposte della parola e del silenzio, dell'impegno puramente letterario e di quello sociale. Significative risultano essere le circostanze per cui in un'intervista da egli rilasciata a Roger Vitrac, comparsa con il titolo *André Breton n'écrit plus* su «Le Journal du peuple» il 7 aprile 1923, questi annuncerà il proprio ritiro dalla vita letteraria, quando proprio all'inizio dell'estate dello stesso anno rimonta il progetto della seconda raccolta poetica *Clair de terre* che comparirà infine in autunno. Sulla base di questa disposizione intellettuale e seguendo una linea che, tra la metà del XIX e il debutto del XX secolo, si dipana dall'esperienza del poema *Un coup de dés* di Stéphane Mallarmé che Maurice Blanchot considererà «il libro a venire», dei *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire, delle pubblicazioni futuriste e dada, e non da ultimo di testi come *Sans titre* (1838) e *Encore un an de "Sans titre"* (1840) di Xavier Forneret, il libro stampato, in quanto supporto della scrittura, come anche della possibilità della sua negazione, si pone all'attenzione delle avanguardie artistiche come entità problematica. Nell'esperienza giovanile di André Breton lo statuto enigmatico del libro trova una sua irrisolta, e dunque più che mai fertile, rappresentazione nella tela di Giorgio de Chirico *Le Cerveau de l'enfant* (1914) che il poeta, riconoscendone il «potere di *choc* eccezionale» (OC, IV, 873), acquistò nel 1919 e appese sopra il letto del proprio atelier. Il quadro rappresenta un uomo a torso nudo con gli occhi chiusi e un libro, posato davanti a lui e rivolto verso lo spettatore, dalla copertina giallo oro anch'esso chiuso su un segnalibro rosso. Scriverà André Breton: «Diverse volte, da allora, non mi sono sorpreso di interrogarmi nuovamente sul titolo di quel libro avanzatoci ingannevolmente incontro, sul contenuto di quella pagina del secondo terzo indicata dal segnalibro» (OC, IV, 886-887). In quanto crocevia di trasmissione e prosecuzione della tradizione letteraria inserito nel divenire storico della cultura umana, il libro viene in diverse occasioni visto con sospetto da parte del teorico del surrealismo: congiuntamente con Philippe Soupault negli *Champs magnétiques* questi denuncerà «La nostra prigionia è fatta di libri che amiamo, ma non possiamo evadere,

per via di tutti questi forti odori che ci addormentano» (OC, I, 55; 35); mentre nell'articolo *Pour Dada* scrive «Come [un uomo] potrebbe trovarsi a proprio agio dentro i limiti in cui lo rinchiudono quasi tutti i libri [...]?» (OC, I, 236); nelle pagine conclusive di *Nadja* da una parte viene commentata la vanità della carriera letteraria, «Invidia (per modo di dire) l'uomo che ha il tempo di preparare qualcosa come un libro, che, avendolo portato a termine, trova il modo d'interessarsi alla sorte di tale oggetto o alla sorte che dopo tutto un tale oggetto gli riserva» (OC, I, 744; 126), mentre dall'altra vengono avanzate alcune esitazioni in merito alla necessità del libro in quanto supporto («Poiché esisti, come tu sola sai *esistere*, non era forse poi tanto necessario che questo libro esistesse» OC, I, 752) e all'irriducibile trascendenza dell'evento rispetto a questo («La vita è altra cosa da ciò che si scrive» OC, I, 689). Se da una parte il libro costituisce dunque un elemento di seduzione da parte di quel mondo letterario da cui il gruppo surrealista rivendicherà da subito la propria assoluta lontananza, costruendo la propria identità collettiva proprio in questa differenza, dall'altra questo è anche il luogo dove realmente è possibile ordire lo scontro con la tradizione passata. Quello che risulta dalla messa in moto di tale meccanismo dialettico è che il supporto libresco, sia in quanto oggetto tipografico materiale che nella sua forma immateriale, si pone necessariamente al centro delle preoccupazioni del gruppo surrealista. Sebbene André Breton dichiarerà «Non sono di quelli che amano i libri per i libri» (OC, III, 539; 154) è certamente innegabile come egli e il gruppo surrealista non abbiano mancato di concentrarsi sull'aspetto propriamente materiale del libro. Diverse circostanze dimostrano infatti una particolare attenzione rivolta non solamente al processo editoriale ma anche all'aspetto tipografico più artigianale: in primo luogo il lavoro svolto in taluni casi a stretto contatto con gli editori, nel caso specifico di André Breton, con l'amico dei tempi del Collège Chaptal René Hilsum, fondatore delle edizioni *Au sans pareil*, con Simon Kra prima e Léon Pirre-Quint poi delle *Éditions du Sagittaire*, con Gaston Gallimard e Jean-Jacques Pauvert, con diverse altre case editrici che si occuparono della diffusione dei testi surrealisti; se è vero in secondo luogo che, dal punto di vista tipografico, il libro surrealista rappresenta un ritorno indietro rispetto alle audacie di dada, si hanno numerose testimonianze di un lavoro svolto a diretto contatto con gli artigiani del libro⁹⁴; infine, l'esistenza stessa delle *Éditions surréalistes*⁹⁵, che tra il 1926 e il 1968 si prenderanno carico di pubblicare numerosi testi appartenenti esclusivamente al gruppo

94 Si veda «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. IV, *Le Livre surréaliste*, L'Age d'Homme, Lausanne 1982, pp. 327-335.

95 Si veda a riguardo G. SEBBAG, *Les Éditions surréalistes*, IMEC, Paris 1993.

surrealista, tra questi *Légitime défense* (1926) di André Breton, *Ralentir travaux* (1930) di André Breton, René Char e Paul Éluard, *L'Immaculée conception* (1930) di André Breton e Paul Éluard, *Misère de la poésie* (1932) di André Breton. A conferma di questo merita di essere riportato quanto Henri Béhar dichiarerà in occasione dell'esposizione Livres surréalistes tenutasi dal 13 maggio al 29 giugno del 1981 alla Bibliothèque publique d'information del Centro Georges-Pompidou: «Il motivo per cui il surrealismo apre una nuova pagina nella storia del libro [...] è che propone una fisica rivoluzionaria del libro. Per questo scambio reciproco che si stabilisce dal testo all'immagine, dalla tipografia al discorso, per il respiro che suggerisce la pagina bianca»⁹⁶. Questa considerevole partecipazione al processo di produzione del libro, che giunge in alcuni casi alla deformazione della stessa fisicità del supporto, risulta strettamente legata alla determinazione, che riposa su alcuni precisi imperativi antiletterari, a modificarne la forma strutturale, fino al punto di farne uno strumento che, nelle seppure differenti manifestazioni, assume una sua particolare specificità. Il libro surrealista si caratterizza in primo luogo come messa in questione della scrittura stessa, del rapporto che questa intrattiene con il reale e dei mezzi che devono essere impiegati. Nel primo *Manifeste du surréalisme* André Breton aveva scagliato una violenta critica nei riguardi dell'attitudine realista in letteratura, i termini di tale invettiva investono inevitabilmente gli strumenti propri della poetica realista: il genere ormai consunto del romanzo, di cui già Isidore Ducasse nelle *Poésies* aveva scritto essere «un genere falso»⁹⁷, e lo strumento prosaico della descrizione, attraverso il quale si pensava di avere una presa mimetica sulla inesauribile varietà del reale, ma che tuttavia appare ai giovani scrittori surrealisti come il mero sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo: «E le descrizioni! Niente è paragonabile al nulla delle descrizioni; è il puro e semplice sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo, e l'autore prende sempre più confidenza, approfitta dell'occasione per rifilarmi le sue cartoline, cerca di strappare il mio consenso su una serie di luoghi comuni» (OC, I, 314; 14). Elaborato tenendo ben presenti tali presupposti *Nadja* mette in crisi la struttura del romanzo ponendo da subito in dubbio la validità di un'opera letteraria: «Se già, nel corso di questo libro, l'atto stesso di scrivere un libro qualsivoglia – e più ancora di pubblicarlo – viene posto nel novero delle vanità, che mai si può pensare della compiacenza che ha spinto l'autore, dopo tanti anni, a volerne poco o

96 «Mélusine», No. IV, *Le Livre surréaliste*, cit., pp. 340-341. Un altro numero della rivista è stato interamente dedicato alla questione del libro surrealista «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XXXII, *Livre surréaliste-Livre d'artiste*, L'Age d'Homme, Lausanne 2012.

97 I. DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, op. cit., p. 283, tr. it., p. 571.

tanto migliorare la forma! (OC, I, 645; 3). L'avvenimento sembra costantemente fuggire al tentativo di essere racchiuso dalla scrittura, scrive infatti André Breton nel momento di tirare le conclusioni del suo libro:

Le brusche spaziature tra parola e parola in una frase sia pure stampata, il tratto che si tira parlando sotto un certo numero di proposizioni delle quali è indispensabile poter fare la somma, l'elisione completa degli eventi che, da un giorno all'altro, o ad altri giorni ancora, sconvolgono da cima a fondo i dati di un problema di cui s'è creduto di poter fare attendere la soluzione, l'indeterminabile coefficiente affettivo del quale si caricano e si scaricano nel corso del tempo le idee più lontane che si pensa di esprimere, così come le più concrete reminiscenze: tutto questo fa sì che io abbia più cuore di sporgermi se non sull'intervallo che divide queste ultime righe da quelle che, a sfogliare questo libro, parrebbero, due pagine prima, essere appena finite. (OC, I, 744; 126-127)

L'autore di *Nadja* cercherà in secondo luogo di sopperire all'inconsistenza delle descrizioni attraverso una consistente documentazione fotografica di luoghi, persone e oggetti, che, come ha ben dimostrato Jean Arrouye, lungi dall'aver meramente tale funzione crea una serie di rapporti ben più complessi e articolati⁹⁸. Un ulteriore aspetto del libro surrealista, su cui la critica si è particolarmente concentrata almeno a partire dai primi anni '80 fino al momento presente è la relazione che viene a instaurarsi tra elemento verbale e figurativo. Se una prima rottura del paradigma mimetico tra testo e illustrazione, che vede in quest'ultima un mero supporto, una parafrasi visuale alla narrazione, proprio del XIX secolo avviene con l'edizione del 1897 dei *Fleurs du Mal* illustrata da Odilon Redon⁹⁹, sarà il libro surrealista ad arrecarvi un'ulteriore cesura facendo dell'immagine un elemento di veritabile interazione con il testo. Lo spazio libresco diviene luogo della realizzazione della pratica di quella messa in comune che si trova alla radice della formazione del surrealismo come gruppo, andando a costituire, volendo usare un'espressione di Andrea Oberhuber «un oggetto d'investigazione di sguardi incrociati»¹⁰⁰ tra scrittori e pittori, tra i mezzi espressivi dei quali il surrealismo ha dichiarato la caduta definitiva delle frontiere che li separavano. Più che una semplice eguaglianza, nei termini della formula oraziana *ut pictura poesis*, si tratta di una proficua interazione, di un'esplorazione reciproca del figurale e del letterale, della complessità sempre rinnovabile dei rapporti che si producono tra il visibile e il leggibile non meno che tra l'invisibile e l'illeggibile. In questa ricerca non necessariamente la pagina risulta essere espressione della convergenza tra i mezzi espressivi, ma vengono a prodursi una

98 Cfr. J. ARROUYE, *La photographie dans Nadja*, in «Mélusine», No. IV, *Le Livre surréaliste*, op. cit., pp. 121-151.

99 Cfr. R.R. HUBERT, *Surrealism and the book*, University of California Press, Berkeley Los Angeles London 1988, p. 4.

100 «Mélusine», No. XXXII, *Livre surréaliste-Livre d'artiste*, cit., p. 9.

complessità di rapporti tra la parola, poetica o narrativa, e il figurale, sia questa disegno o fotografia, che in taluni casi questa si costituisce come luogo di incontro, mentre in altri di scontro. Solamente per citare alcune di queste collaborazioni: Michel Leiris e André Masson *Simulacre* (1925) Tristan Tzara e Hans Arp *De nos oiseaux* (1929), Paul Éluard e Max Ernst *Les Malheurs des immortels* (1922), Paul Éluard e Man Ray *Facile* (1935), Paul Éluard e Man Ray, *Les Mains libres* (1937), André Breton e Joan Miró *Constellations* (1959). Questa esplorazione può anche essere condotta da un singolo autore, come nel caso dei già citati *romans-collages* di Max Ernst. Il libro surrealista incontra inoltre intorno agli anni Trenta l'interrogazione surrealista intorno all'oggetto, che abbiamo avuto modo di affrontare in precedenza [§ 5.5.3], si può pensare la produzione da parte dello stesso André Breton di *poèmes-objets*, che, con particolare intensità tra il 1933 e il 1937, darà luogo a una fusione di verbale e visuale, letteratura e arti plastiche, che come egli stesso scrive secondo l'espressione decisiva di Paul Éluard risponde alla necessità di una «fisica della poesia» (OC, IV, 684; 277); oppure ancora alla denominazione di *livre-objet* attribuita a partire dal 1934 da Georges Hugnet ad alcune rilegature da egli prodotte. Come conseguenza della magmatica interrogazione del libro viene dunque sollecitato un nuovo tipo di lettore, che davanti allo *choc* provocato dalla deformazione della forma tradizionale viene reso maggiormente cosciente della natura niente affatto definitiva e stabile del supporto materiale e in questo modo invitato a circolare all'interno del testo secondo itinerari complessi che non mancano di prendere in considerazione differenti stimoli.

In una riflessione che si ricongiunge alle questioni affrontate relativamente alle strategie di ricezione del testo surrealista [§ 6.1], a quelle riferibili al processo di riscrittura della storia letteraria [§ 7.1] e dell'antologia come genere letterario che acquisisce una sua specificità all'interno del gruppo surrealista [§ 7.2], tenendo presente quanto appena detto in merito alla nozione, per quanto ancora non del tutto stabile, di *livre surrealiste*, la presente sezione si occuperà di considerare l'*Anthologie de l'humour noir* proprio in quanto libro surrealista, preoccupandosi di mettere in luce il modo in cui questa è stata sapientemente fabbricata, le strategie impiegate dal suo autore, per concentrarci infine sulla ricezione della raccolta da parte del lettore. Il lungo processo che ha condotto alla realizzazione dell'*Anthologie de l'humour noir* e la posizione assunta dall'autore rispetto al testo ci consentirà infine di vedervi non solamente una semplice raccolta bensì una vera e propria opera creativa.

8.1. *La fabbricazione dell'Anthologie de l'humour noir*

Come abbiamo visto la fascinazione di André Breton per lo *humour* ci porta indietro al debutto del 1916 al momento dell'incontro con il giovane soldato Jacques Vaché e alla lettura, che risale almeno al 1915 con buona probabilità sotto l'influenza di Théodore Fraenkel, dell'opera di Alfred Jarry e alla scoperta degli *Chants de Maldoror* e delle *Poésies* di Isidore Ducasse, dovuta alcuni anni dopo a Louis Aragon. Un periodo invece di interrogazione collettiva relativamente al significato che il riso viene ad assumere in relazione alla sensibilità moderna attraversa senza sosta il periodo dada parigino (1920-1922) e la nascita del gruppo surrealista, per giungere fino alla seconda metà degli anni Trenta. A partire dal debutto del 1935 fino alla data in cui la raccolta sarà mandata in stampa, nel giugno del 1940, ha concretamente luogo la composizione dell'*Anthologie de l'humour noir*. Nel corso di questi anni viene operata la selezione degli autori e dei brani antologici che compariranno all'interno della raccolta, la messa a punto della sua struttura, una serie di rilevanti pre-pubblicazioni, che si concentrano tra l'autunno del 1937 e l'estate del 1938, e infine vengono intrattenuti gli alterni rapporti con le case editrici.

Se le circostanze storiche di un'Europa che si avvicinava sempre più a un secondo conflitto mondiale in cui ha luogo la più intensa fase di elaborazione dell'*Anthologie de l'humour noir* non furono delle più favorevoli, non lo furono neanche le vicende personali di André Breton. Il poeta si trovava infatti in uno dei frequenti periodi di ristrettezze economiche, cosa che spiega una certa sollecitudine e la ricerca di un contatto stretto con i rappresentanti dell'editoria, ambiente per il quale egli nutriva da lungo tempo un certo sospetto. In un'intervista a Édouard Roditi realizzata da François Laurent questi ricorda:

Verso il 1934-1935, non ricordo precisamente se non che André Breton si era da poco risposato e che sua moglie era incinta e che aveva bisogno di denaro, Bomsel, che era membro del consiglio di amministrazione e amico di Breton, ci propose di accordargli un anticipo su un prossimo libro. Perché no, ma quale libro? Una raccolta di poesie? Ma le sue raccolte si vendevano molto male. Riflettemmo e proponemmo un'antologia che sarebbe divenuta quella dell'*humour noir*. Breton accettò questa idea e cominciammo a lavorare assieme¹⁰¹.

Il primo riferimento all'elaborazione dell'antologia da parte di André Breton figura infatti in una lettera da egli indirizzata in data 11 febbraio 1935 a Edmond Bomsel,

101 Intervista a Édouard Roditi realizzata da François Laurent il 12 marzo 1986. F. LAURENT e B. MOUSLI, *Les Éditions du Sagittaire*, Éditions de l'IMEC, Paris 2003, p. 241.

allora responsabile editoriale delle Éditions du Sagittaire:

Sono riuscito senza difficoltà a ristabilire la lista dei nomi che mi sembra debbano figurare in un'antologia dello Humour come la concepisco.

Questa lista sarà pressappoco la seguente.

Swift. – Maturin. – Jean-Paul. – Borel. – Baudelaire. – Lacenaire. – Cros. – Lautréamont. – Synge. – Wilde. – Carroll. – Huysmans. – Villiers de l'Isle-Adam. – Jarry. – Allais. – Hamsun. – Gide. – Apollinaire. – Cravan. – Roussel. – Vaché. – Duchamp. – Picabia. – Arp. – Tzara. – Rigaut. – Péret. – Dali.

Sarà attribuita, naturalmente, a ciascuno degli autori precedenti una sorte corrispondente alla sua importanza particolare dal punto di vista che ci interessa, questo vale tanto per la redazione delle note che per quanto concerne l'attribuzione del numero di pagine di estratti nel volume. L'accento sarà messo, certamente, su Swift, Lautréamont, Huysmans, Jarry, Allais, Vaché. Vi prometto che sarà un libro sensazionale e vendibile. [...] Dimenticavo di dirvi che, per quanto concerne l'antologia dell'Humour (da qualificarsi o meno), è un'idea che da tempo condivido con Paul Éluard, che, forse, desidererà di conseguenza redigere un certo numero di note e firmare con me l'opera¹⁰².

Appare chiaro sino dalla prima pianificazione come le linee essenziali dell'*Anthologie* siano già solidamente stabilite, nonostante la lista degli autori non sia ancora completa, alcuni verranno eliminati mentre altri saranno aggiunti, e nonostante la paventata collaborazione nella redazione del testo con Paul Éluard non avrà luogo a causa degli attriti che nasceranno sul finire del 1936 per condurre nel 1938 alla rottura definitiva. Emerge inoltre già da questa prima lettera, e sarà ancora più evidente osservando gli autori che verranno in seguito integrati all'interno della raccolta, la ricerca di un internazionalismo nella scelta dei brani antologici. Come abbiamo avuto modo di anticipare proprio in questi anni infatti una parte cospicua degli sforzi di André Breton e dei membri del gruppo surrealista sono impegnati all'apertura in direzione della scena internazionale.

Una seconda lettera del 28 settembre 1936 indirizzata sempre a Edmond Bomsel riporta per la prima volta, per quanto la scelta appaia ancora incerta, il sintagma "humour noir" e prospetta una più strutturata organizzazione teorica anticipando come le riflessioni in merito all'umorismo elaborate da Hegel e da Freud costituiranno la principale direzione di ricerca. Riportiamo un estratto:

Ho cercato di redigere un piano approssimativo dell'antologia dell'Humour (humour noir? humour moderne? il qualificativo è da trovare). Ecco, a mio parere, come dovrebbe essere distribuita, supponendo che contempliamo un volume tra le duecentocinquanta e le trecento pagine:

Redigerò un'introduzione in modo da situare chiaramente il problema e di conciliare, in particolare sulla questione dello humour, le concezioni di Hegel, di Freud (concezioni

102 L'estratto viene riportato insieme ad altri nella nota all'*Anthologie de l'humour noir* compilata da Étienne-Alain Hubert contenuta nel secondo volume delle opere complete per la Bibliothèque de la Pléiade di André Breton. OC, II, 1760.

teoriche) con quelle degli autori più rappresentativi dell'antologia, come Swift, Jarry, Vaché, per esempio. La rappresentanza di ciascuno di questi autori sarà naturalmente proporzionata alla sua importanza da questo punto di vista¹⁰³.

Segue dunque una lista di autori che apporta alcune modifiche a quella presentata nella precedente lettera, in questo caso inoltre i nomi vengono seguiti da un ipotetico numero di pagine: ad Alfred Jarry 25 pagine, a Swift 20, a Lautréamont 15, a Lewis Carroll 12, a Charles Cros, André Gide e Guillaume Apollinaire 10 pagine, a Raymond Roussel e a Petrus Borel 8, ai «romantici tedeschi» Jean Paul Richter e Georg Christoph Lichtenberg 7 pagine, etc. Secondo il diagramma presentato all'interno di questa lettera figurano inoltre anche gli stessi André Breton e Paul Éluard dei quali sarebbe dovuto comparire l'*Essai de simulation de la démence précoce*, testo contenuto nella seconda parte *Les possessions* di *L'Immaculée Conception*. La raccolta antologica avrebbe dovuto essere completata con l'aggiunta di una serie di testi di malati mentali, una raccolta di testi automatici e una scelta di aneddoti e di mistificazioni sinistre («mystifications sombres»). Infine l'autore suggerisce, cosa che poi si realizzerà, di inserire alcuni ritratti fotografici degli scrittori più importanti. A completare la lettera il teorico del surrealismo stende infine un piano dettagliato redatto su otto fogli di formato commerciale piegati a formare un quaderno le cui diciotto pagine riportano annotazioni relative allo schema della prefazione e alcuni dubbi ancora vivi relativamente agli autori da prendere in considerazione¹⁰⁴.

Stretti dunque gli accordi con le Éditions du Sagittaire André Breton ha occasione di dare un'anticipazione del suo lavoro all'interno delle manifestazioni letterarie che nello stesso periodo venivano organizzate al Trocadéro e alla Comédie des Champs-Élysées per l'Exposition Internationale de Arts et Techniques dans la Vie Moderne tenutasi nel 1937 a Parigi. All'annuncio di tale evento fa seguito nel mese di ottobre la pubblicazione ravvicinata di due differenti esemplari di una piccola *brochure*: la prima, del numero di 32 di pagine in ottavo non numerate, che costituisce di fatto il programma della conferenza, riporta su una copertina arancione un disegno di Yves Tanguy e la dicitura «André Breton parlera dell'Humour noir. Alla Comédie des Champs Élysées sabato 9 ottobre alle 16 h 15». Al suo interno si trovano una serie di estratti testuali, che in buona parte ritroveremo all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*, giustapposti attraverso un utilizzo violento del mezzo tipografico e un *collage* di André Breton intitolato *Qu'est-ce que*

103 OC, II, 1761.

104 Un breve resoconto sul contenuto quaderno che fa parte di una collezione privata viene dato da Étienne-Alain Hubert in OC, II, 1762-1764.

l'humour noir ?. Una seconda invece, il cui numero di pagine è ridotto a 24 sempre in ottavo non numerate, riporta su una copertina blu il medesimo disegno di Tanguy e questa volta il titolo *De l'humour noir*, al suo interno troviamo ancora una serie di estratti testuali e il medesimo collage di André Breton¹⁰⁵. Tale pubblicazione, che abbiamo avuto modo di analizzare in precedenza [§ 7.3] risulta essere la più rilevante di un insieme di pre-pubblicazioni che si concentrano tra gli ultimi mesi del 1937 e la metà del 1938: già nel settembre dello stesso anno, in occasione della rappresentazione di *Ubu enchaîné* da parte della Compagnie du Diable écarlate alla Comédie des Champs-Élysées dal 22 al 26 del mese, era comparsa la *brochure* collettiva *Ubu enchaîné* che raccoglie i contributi di Gui Rosey, Georges Hugnet, Benjamin Péret, Pierre Mabille, Paul Éluard, Gilbert Lély, Maurice Heine e i disegni di Pablo Picasso, Yves Tanguy, Wolfgang Paalen, Marcel Jean, Man Ray, Joan Mirò e René Magritte¹⁰⁶. Il fascicolo si apre con uno scritto di André Breton dal titolo *Écllosion et prolifération sociale d'Ubu* che riporta, con alcune modifiche, una lunga porzione di quella che sarà la nota introduttiva ad Alfred Jarry nell'*Anthologie de l'humour noir*. Un'ulteriore pubblicazione di particolare importanza è costituita dall'anticipazione di sei note, G.-C. Lichtenberg, C.-D. Grabbe, J.-P. Brisset, R. Roussel, F. Kafka, X. Forneret, che compariranno nell'*Anthologie de l'humour noir*, che vengono riportate, accompagnate da un ritratto degli scrittori, nell'inverno del 1937 sul decimo numero della rivista «Minotaure» sotto il significativo titolo di *Têtes d'orage*; un asterisco posto accanto al titolo rimanda alla nota «Note estratte da un'*Anthologie de l'humour noir*». Sempre all'interno dello stesso numero della rivista troviamo l'articolo *It's a Bird* dedicato all'omonimo film di Harold Muller, che anticipa la sezione relativa al cinema che ritroveremo nella prefazione dell'*Anthologie* e alcune riproduzioni di opere di José Guadalupe Posada accompagnate da un commento che andrà anch'esso a confluire con modifiche trascurabili nella prefazione alla raccolta. Infine nell'edizione delle *Œuvres complètes* di Isidore Ducasse, comparsa nel 1938 per Guy Lévis Mano, l'introduzione scritta da André Breton anticipa, senza alterazioni rilevanti, la nota introduttiva alla figura di Lautréamont all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*.

Per ragioni probabilmente riferibili al periodo di difficoltà che all'epoca le Éditions du Sagittaire stavano attraversando, non potendo allora permettersi di stampare un libro come l'*Anthologie de l'humour noir*, che si prevedeva particolarmente dispendioso,

105 Cfr. A. CORON (réd.), *Les Éditions G.L.M. : bibliographie* / Bibliothèque nationale, [Département des livres imprimés], Impr. Union, Paris 1981, pp. 36-37.

106 La *brochure* verrà riportata all'interno del primo tomo della raccolta presentata da José Pierre *Tracts surréalistes et déclarations collectives : 1922-1939*, Le Terrain vague, Paris 1980, pp. 314-332.

queste si trovarono in procinto di abbandonare il progetto editoriale. Scoraggiato dalle esitazioni della casa editrice, André Breton decide di sottoporre il manoscritto a Robert Denoël, che si fece carico di predisporre un testo di prova al fine di apportare le necessarie correzioni e di affidarne la stampa alla tipografia A. Ray di Lione¹⁰⁷. L'uscita del libro viene per giunta annunciata su «Arts et métiers graphiques» del 15 marzo 1937. Anche in questo caso tuttavia, con buona probabilità a causa della dichiarazione di guerra avvenuta nel settembre 1939, la pubblicazione viene revocata. André Breton decide allora di rivolgersi a Gaston Gallimard, a cui nello stesso periodo aveva proposto una riedizione della trilogia narrativa *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou* che non vide mai la luce, che nonostante i contatti intrattenuti con Robert Denoël in merito alla pubblicazione, sembra non dare seguito alle richieste¹⁰⁸. Venendo a cadere anche quest'ultimo accordo la proposta di pubblicazione dell'antologia ritorna alla prima casa editrice le Éditions du Sagittaire, il testo di Breton, come egli stesso scrisse il 4 aprile all'allora direttore Léon Pierre-Quint sembra «sotto l'effetto di un maleficio dopo il suo allontanamento dalle edizioni Sagittaire»¹⁰⁹. Sul finire dello stesso mese Edmond Bomsel e Léon Pierre-Quint chiudono con successo le negoziazioni con le Éditions Denoël e la tipografia Ray. Il 24 aprile Léon Pierre-Quint annuncia infine la pubblicazione in una lettera privata ad André Breton: «Il vostro libro è infine svincolato. Le operazioni di cessione sono state realizzate tra Denoël e Le Sagittaire. Ci siamo d'altra parte messi in contatto con lo stampatore che chiede circa sei settimane per portare a termine il lavoro»¹¹⁰. L'*Anthologie de l'humour noir* sarà stampata a Lione presso la medesima tipografia Ray il 10 giugno del 1940 uscendo dunque per le Éditions du Sagittaire. Gli esemplari correnti del testo riportano su una copertina arancione con caratteri tipografici essenziali il nome dell'autore e il titolo dell'opera, mentre gli esemplari di lusso, in numero di 57, saranno stampati numerati da 1 a 3 su carta giapponese, con un'acquaforte originale di Pablo Picasso firmata dall'autore che rappresenta probabilmente Dora Maar, e numerati da 4 a 10, su carta olandese van Gelder, sempre con un'acquaforte di Picasso, infine 35 esemplari, numerati da 14 a 48, stampati su carta velina puro filo. Infine vengono stampati fuori commercio 9 esemplari, 2 su carta

107 La copia di prova porta la ragione sociale delle Éditions Denoël con un copyright del 1938 e la data di impressione del 5 maggio 1939.

108 Gaston Gallimard scrive a Edmond Bomsel il 16 aprile 1940: «Ho appena visto Denoël, che mi farà presto arrivare tutti i dettagli relativi all'*Anthologie de l'humour noir*. A quanto dice Denoël non c'è altro da pagare allo stampatore, per ottenere il libro, che le spese strettamente relative al libro. L'opera è interamente composta, corretta, il "visto si stampi" dell'autore è stato dato, la carta acquistata, resta dunque la stampa». F. LAURENT e B. MOUSLI, op. cit., p. 242.

109 Ivi, p. 242.

110 Ib.

giapponese numerati da I a II, 2 su carta olandese, numerati da III a IV e 5 su velina puro filo numerati da V a IX. Gli esemplari di lusso, sulla cui stampa André Breton fa particolari pressioni alla casa editrice in quanto la vendita offre una maggiore fonte di reddito, avrebbero dovuto portare una copertina eseguita da Marcel Duchamp, come di fatto è ancora riportato nella descrizione della tiratura, un biglietto contenuto all'interno del testo segnala tuttavia l'errata corripge «Essendo Marcel Duchamp attualmente in America, la copertina degli esemplari di lusso è di M. Dominguez». Come abbiamo in diversi momenti anticipato l'opera non avrà tuttavia occasione di incontrare immediatamente il suo pubblico, André Breton, che al periodo si trovava ospite alla Villa Air-Bel a Marsiglia, riceve il 21 gennaio del 1941 una lettera da parte di Léon Pierre-Quint che lo informa del fatto che il testo sarà prossimamente sottoposto all'ufficio della censura del Regime di Vichy. Rispondendo il 4 febbraio Breton si dirà particolarmente interessato alla vicenda della pubblicazione della sua opera massimamente in un'epoca come quella che il paese si trovava ad attraversare:

Avete già inviato *l'Humour noir* alla censura? Nulla mi interesserebbe tanto quanto la sua pubblicazione in un'epoca simile. Mi sembra che sia precisamente lì l'avventura che quest'opera ingrata (contro il suo autore), che quest'opera, dico, delle più furbe e ombrose debba correre e che lì si trovino anche le sue possibilità principali. Mi vorrebbe tenere al corrente?¹¹¹

Il visto della censura verrà negato e *l'Anthologie de l'humour noir*, che comincerà a circolare nel 1941, per quanto alcune fonti affermino come questa non sarà rilegata in broccura fino al 1943, dovrà attendere il 1945 per poter essere distribuita, senza tuttavia ottenere grande successo di pubblico e risonanza della critica¹¹². La raccolta antologica sarà riedita e stampata il 25 maggio del 1950 sempre per le Éditions du Sagittaire presso la tipografia Chassaing a Nevers, riuscendo a trovare questa volta maggiori apprezzamenti¹¹³. Gli esemplari correnti portano una copertina a opera del tipografo Pierre Faucheux che presenta insieme al nome dell'autore e del titolo degli inserti tratti dalle illustrazioni contenute all'interno del testo, mentre in numero di 50, di cui 17 su carta olandese van Gelder e 33 su carta velina Johannot, firmati dall'autore, gli esemplari di lusso contengono una litografia a colori a opera di Joan Miró. Dal punto di vista dei contenuti tra la prima e la seconda versione della raccolta antologica

111 OC, II, 1749.

112 Tra queste si segnala la recensione essenzialmente descrittiva da parte di Georges Le Breton intitolata *Anthologie de l'humour noir : situation du surréalisme* comparsa nel dicembre del 1945 sul numero 47 della rivista «Fontaine» alla pagine 149-152.

113 Si veda l'entusiasta recensione di Bernard Halda comparsa in «La Gazette des Lettres» del 15 dicembre 1950.

interverranno significative modifiche, alcuni testi verranno soppressi mentre altri verranno aggiornati a dimostrare l'infaticabile ricerca che è propria del metodo dell'autore. Infine l'edizione definitiva dell'opera verrà stampata il 10 giugno 1966 dalla tipografia S.I.P. a Montreuil per le edizioni Jean-Jacques Pauvert e riporterà sulla copertina, ancora affidata a Pierre Faucheux, delle costruzioni effettuate attraverso la tecnica del *collage* di alcune delle illustrazioni contenute all'interno della raccolta.

Aggravatesi bruscamente le sue condizioni di salute, André Breton si spegnerà alcuni mesi dopo la comparsa dell'edizione definitiva dell'*Anthologie de l'humour noir*. Secondo le affermazioni di alcuni critici questo evento segnerebbe anche il concludersi della parabola surrealista, in ogni caso a tre anni dalla scomparsa del suo ispiratore sarà Jean Schuster a proclamare con l'articolo *Le quatrième chant*, comparso su «Le Monde» il 4 ottobre del 1969, la fine del «surréalisme historique». Il lungo processo di elaborazione della nozione di *humour noir* e le difficili traversie della pubblicazione dell'*Anthologie de l'humour noir*, ricoprono dunque non solamente l'intero arco dell'impresa intellettuale di André Breton, ma anche quello più vasto della storia del gruppo surrealista. Se in *Perspective cavalière*, uno degli ultimi testi composti dal teorico del surrealismo, egli scriverà «Il surrealismo è una dinamica» (OC, IV, 1030) facendone così una disposizione di spirito in continua effervescenza, la stessa nozione di *humour noir* viene indirizzata verso un eterno avvenire.

Vale la pena di soffermarci su alcuni aspetti inerenti all'elaborazione dell'*Anthologie de l'humour noir*, che tra le opere di André Breton risulta essere quella che ha attraversato le più difficoltose traversie editoriali. Sebbene secondo quanto è stato ricostruito la sua genesi sembri legata a delle contingenze personali del suo autore, questo non deve trattenerci dall'avanzare alcune considerazioni. In primo luogo occorre individuare le ragioni per cui la scelta del genere letterario attraverso il quale trattare il fenomeno dello *humour* sia ricaduta proprio sulla forma dell'antologia letteraria, che abbiamo visto cominciare a essere impiegata metodicamente all'interno del gruppo surrealista sul finire degli anni '30, per acquisire in breve tempo una propria specificità. Se la commerciabilità editoriale del prodotto viene messa in luce da parte dello stesso André Breton, questi aggiunge come da tempo egli condivideva il progetto di una siffatta antologia con Paul Éluard, si ricorderà inoltre come, presumibilmente a seguito delle riunioni al Café de la Place Blanche a cui i surrealisti serbi presero parte, Marko Ristić in *Humor i poezija* (1930) sembra anch'esso prospettare la forma della raccolta come la più

adatta in materia di *humour*. Differentemente da altre forme in cui viene declinato il discorso teorico surrealista, come quella del saggio, dell'articolo, della conferenza, dell'inchiesta, del proclama, del testo argomentativo di più ampio respiro, adottare la forma della raccolta antologica consente di meglio trattare il fenomeno adattandosi alla sua irrimediabile difformità. La preferenza accordata alla forma antologica, come abbiamo avuto occasione di vedere non è tuttavia esclusiva di André Breton [§ 3.1 n. 97; § 3.3], ma risponde piuttosto una certa tendenza propria degli inizi del Novecento per cui al fine di eludere una definizione di *humour* considerata impossibile, l'autore si riserva di compilare un paratesto di dimensioni più o meno ampie, decidendo piuttosto di lasciare spazio agli autori antologizzati. Se così facendo non si corre il rischio di cadere nell'oziosità di una disputa che a ogni modo condurrebbe a una sempre troppo limitata definizione, vengono comunque delineate delle caratteristiche ben precise, da una parte attraverso indicazioni fornite dall'autore all'interno del paratesto e dall'altra attraverso la selezione degli autori e degli estratti testuali. Come avremo modo di vedere presto, l'apparente neutralità dell'autore e dunque la presunta possibilità di un livellamento tra questi e il lettore deve essere quanto meno ridimensionata. Questo ci porta in secondo luogo alle modalità di selezione degli autori che troveranno posto all'interno della raccolta antologica, questione riguardo la quale lo stesso André Breton non si esime dal pronunciarsi sul finire della prefazione: «Non ci difenderemo dall'accusa di grande parzialità nella scelta dei testi, tant'è vero che un simile atteggiamento ci pare l'unico idoneo per un compito di tale fatta» (OC, II, 872; 16); come abbiamo avuto occasione di vedere, tale dichiarazione costituirà una costante dell'antologia letteraria surrealista. Interrogato in diverse occasioni, Édouard Roditi, che ai tempi della messa in cantiere dell'*Anthologie de l'humour noir* si era da poco unito al gruppo delle Éditions du Sagittaire, ricorda come in quell'occasione rimase sorpreso dalla limitatezza della cultura letteraria di André Breton¹¹⁴. Possiamo valutare questo episodio alla luce di quanto abbiamo detto finora: nell'elaborare l'*Anthologie de l'humour noir* il teorico del surrealismo, coerentemente

114 Intervista a Édouard Roditi da Mark Polizzotti il 21 aprile 1987: «Non aveva mai sentito parlare, per esempio, di Ambrose Bierce, aveva solamente la più vaga nozione di Mark Twain, e solo recentemente aveva cominciato a sentir parlare di Kafka; né aveva mai pensato di potere trovare esempi di “black humor” nei classici francesi, come le scritture di Cyrano de Bergerac o Rabelais. Durante il nostro primo incontro Breton era stato capace di suggerire, come scrittori da includere nell'antologia proposta, solo Swift, Sade, Baudelaire, Lautréamont, Charles Cros, Alphonse Allais, Alfred Jarry, Raymond Roussel, e un paio d'altri i cui nomi erano già comparsi in alcuni dei suoi scritti precedenti». M. POLIZZOTTI, *Revolution of the mind: The life of André Breton*, Black Widow Press, Boston 2009, p. 374. Polizzotti nota come la mancanza di una conoscenza enciclopedica da parte di André Breton viene colmata da una dote ben più pregiata: l'intuizione poetica intesa come capacità di utilizzare le idee altrui come base di lancio per una propria personale riflessione.

con quanto abbiamo potuto osservare relativamente alla disposizione nei confronti della storiografia letteraria e al genere dell'antologia letteraria surrealista, non intende in alcun modo presentare un quadro né generale e né tantomeno oggettivo del fenomeno, bensì, come avverrà per altre categorie proprie del sistema di pensiero surrealista, in primo luogo ribadire come questo costituisca un motivo distintivo della sensibilità moderna e in secondo luogo tracciarne una precisa genealogia che si allontana dagli itinerari consueti della Storia della letteratura. Questo non esclude ovviamente la profusione di grande impegno nel reperire e mettere a confronto i documenti, riportando alla luce il progetto dettagliato dell'*Anthologie* Étienne-Alain Hubert ha ben dimostrato l'ampiezza delle ricerche da parte dell'autore, questo presenta infatti un ampio novero di nomi delle più diverse nazionalità, tra i quali James Beresford (1764-1840) Thomas Lovell Beddoes (1803-1849), di Mariano José de Larra (1809-1837), di Frank Wedekind (1864-1918), di Ángel Ganivet (1865-1898), Georges Fourest (1867-1945), Jaroslav Hašek (1883-1923), mentre l'annotazione che ricorda di consultare il testo di Maurice Dekobra *Le Rire dans le brouillard* (1927) attesta una conoscenza della tradizione umoristica inglese e americana¹¹⁵. Come abbiamo rilevato in precedenza, l'*Anthologie de l'humour noir* costituisce un'occasione della messa in pratica delle modalità di ricerca letteraria che André Breton andava affinando da lungo tempo, a questo viene ad aggiungersi la necessità di inserire gli autori antologizzati in un discorso di più generale coerenza all'interno della raccolta, la cui più stabile unità riposa appunto sulle categorie proprie del sistema surrealista. Ben lungi dunque dal trattarsi di noncuranza o ristrettezza di cultura letteraria, l'*esclusione* costituisce nella composizione dell'*Anthologie de l'humour noir*, e nella pratica antologica surrealista più in generale, uno strumento sistematico di cui viene fatto consapevolmente utilizzo al fine di mettere in risalto la radicale differenza rispetto al passato; come sappiamo esclusioni dalla raccolta di André Breton come quelle di François Rabelais e di Molière non sono nient'affatto casuali [§ 6.2]. Se quanto appena detto riguarda la natura dello sguardo retrospettivo, che presiede alla ricostruzione, o per meglio dire alla costruzione, di una genealogia, sarebbe bene trattarsi ora sul panorama contemporaneo presentato dall'autore della raccolta, dunque su quella generazione di scrittori nati principalmente tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e attivi nella prima metà del Novecento, dove anche un ruolo fondamentale viene giocato dalla pratica dell'esclusione. La critica si è difatti in diverse occasioni pronunciata avanzando ipotesi sulle ragioni dell'esclusione di alcuni vecchi

115 Cfr. OC, II, 1762-1764.

compagni, per menzionarne solamente alcuni: Tristan Tzara, che figura nella corrispondenza privata tra André Breton ed Edmond Bomsel, ma il cui alterno rapporto con il teorico del surrealismo andrà gradualmente deteriorandosi a partire dal febbraio del 1935; Louis Aragon, a cui viene fatta menzione due volte all'interno della raccolta (Cfr. OC, II, 869 e 963), ma la cui rottura definitiva con il gruppo surrealista avverrà nel corso del 1932; Philippe Soupault e di Paul Éluard, che comparivano entrambi, il primo con *Les cinq frères* mentre il secondo con *Les Conséquences des rêves* (1921), nel fascicolo *De l'humour noir*, ma che saranno estromessi dal gruppo rispettivamente nel 1926 e nel 1938; René Crevel il cui romanzo *Êtes-vous fou ?* (1929) costituisce un piccolo capolavoro di *humour noir*; Roger Vitrac attivo insieme ad Antonin Artaud nell'interrogazione collettiva degli anni '20 e primo ad essere escluso dal gruppo surrealista; infine di Henri Michaux, principalmente ostile alle raccolte antologiche, il cui *Plume* (1938) contiene tuttavia un genere di *humour* molto prossimo a quello a cui fa riferimento la raccolta di André Breton. Numerose ragioni, comprendendo tra queste le esclusioni dal gruppo surrealista, i dissidi personali e non da ultimo le necessità editoriali, non obbligatoriamente tutte riconducibili a un medesimo motivo possono avere agito indirizzando le scelte dell'autore dell'*Anthologie de l'humour noir*. Sebbene le epurazioni parrebbero sembrare la ragione più ricorrente, un caso come quello di Benjamin Péret, a cui André Breton fu legato più di ogni altro compagno da un'ammirazione pressoché senza interruzioni, seppure presente nel piano dettagliato steso nel settembre del 1936, ma che non entrerà a fare parte della raccolta prima dell'edizione del 1950, basta a smentire la troppa generalità di tale ipotesi.

Quello che risulta dalla meditata preparazione del materiale da parte dell'autore dell'*Anthologie de l'humour noir* è un documento che si carica dello stato delle ricerche surrealiste e, sebbene la parola “surréalisme” non vi compaia direttamente che poche volte (OC, II, 870, 988 e 1067), questo costituisce un momento fondamentale nella ricerca di André Breton e nella più ampia avventura estetica ed etica del gruppo surrealista. I riferimenti alle attività e preoccupazioni surrealiste che attraversano la raccolta da parte a parte si riflettono anche nel processo di inclusione e di esclusione, andando a costituire un principio di coerenza ben più solido degli assi hegeliano e freudiano.

8.2. *Anthologie de l'humour noir tre versioni*

Come abbiamo diverse volte fatto presente André Breton concepisce tre differenti versioni dell'*Anthologie de l'humour noir* (1940, 1950, 1966) che presentano tra di loro delle rilevanti differenze per quanto riguarda la selezione degli autori e degli estratti testuali, alcuni dei quali saranno aggiunti mentre altri eliminati [Tav. 2]. Nel passaggio da un'edizione all'altra l'autore della raccolta si riserva inoltre di correggere alcuni errori presenti nelle versioni precedenti, principalmente relativi agli estremi biografici di alcuni scrittori, e di ampliare la bibliografia aggiornandola. Ci soffermeremo su queste variazioni del corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir* in modo da poter meglio comprendere la natura dei procedimenti che condussero all'elaborazione della versione finale e il genere di propositi che motivarono le scelte dell'autore.

Le pagine destinate a Donatien-Alphonse-François de Sade, già presente nella prima versione dell'*Anthologie* con un brano estratto dalla *Juliette*, vengono aumentate nella seconda versione con l'aggiunta della lettera *À Madame de Sade*, in quest'occasione l'autore della raccolta sente la necessità di riprendere la parola redigendo una breve nota supplementare che ha il compito di integrare la precedente. Con la scomparsa di Maurice Heine – avvenuta nello stesso anno in cui veniva data alle stampe l'*Anthologie de l'humour noir* – che, proseguendo a sua volta l'opera cominciata da Guillaume Apollinaire, aveva consacrato il proprio operato alla riscoperta e all'edizione di Sade (*Dialogue entre un prêtre et un moribond*, 1925; *Historiettes, Contes et Fables*, 1926; *Les Infortunes de la vertu*, 1930), lo studio dell'opera del *Divin Marquis* trovò nell'immediato dopoguerra un prosecutore in Gilbert Lély che si assunse «nobile lavoro» (OC, II, 897; 42) della riabilitazione letteraria dello scrittore, pubblicandone la corrispondenza inedita (*L'Aigle, Mademoiselle*, 1949; *Le Carillon de Vincennes*, 1953; *Monsieur le 6*, 1954) ed elaborando una monumentale biografia (*Vie du marquis de Sade*, 1952-1957). Il lavoro di Gilbert Lély assume rispetto all'*Anthologie de l'humour noir* una rilevanza di primo ordine per due ragioni: in primo luogo se André Breton scriveva in apertura alla nota introduttiva a Sade nella prima edizione dell'antologia «Non si può pretendere di sottoporre all'ottica particolare che ispira questa raccolta un'opera i cui molteplici orizzonti cominciano a chiarirsi solo ai giorni nostri» (OC, II, 890; 35), negli anni che separano la prima dalla seconda versione della raccolta l'operato di Lély ha dato conferma del presentimento dell'autore relativamente alla presenza nell'opera di Sade di un riso di natura ben diversa dalla «vieille gaîté française» rabelesiana, quest'ultima poco compatibile con i toni della *Juliette* o di *La Nouvelle Justine*. In particolar modo infatti nella corrispondenza

inedita del marchese de Sade si rivela come nei lunghi anni di detenzione questi metta in opera «l'atteggiamento ironico, che è poi la difesa più eroica e nello stesso tempo più efficace che l'uomo possa adottare contro le aggressioni della realtà esterna»¹¹⁶. Percorrendo per la prima volta la corrispondenza di Sade, si può avere l'impressione di trovarvi i toni che, un secolo più tardi, apparterranno a Friedrich Nietzsche, a Isidore Ducasse e ad Alfred Jarry, facendo dunque riferimento alla definizione avanzata da Sigmund Freud e aprendo in questo modo un proficuo dialogo con André Breton, scrive Gilbert Lély: «La rivolta geniale del nostro prigioniero risponde esattamente a questa definizione e nella corrispondenza Sade ci mostra gli aspetti più moderni di quell'humour nero di cui la famosa antologia di André Breton reca numerosi esempi»¹¹⁷. In secondo luogo, se l'*Anthologie de l'humour noir* è presieduta dalla determinazione di riscrivere la storia letteraria che abbiamo visto essere propria di André Breton, questi non poteva esimersi, non nascondendo la propria ammirazione per il lavoro di Maurice Heine e di Gilbert Lély, dal presentare lo stato di avanzamento delle ricerche relativamente a uno degli autori per la cui riabilitazione letteraria il gruppo surrealista ha più attivamente partecipato.

La seconda edizione dell'*Anthologie de l'humour noir* contempla rispetto alla prima l'introduzione di diversi autori: Charles Fourier, Benjamin Péret, Jean Ferry, Leonora Carrington, Jean-Pierre Duprey. Se sulle ragioni che potrebbero avere spinto il teorico del surrealismo ad aggiungere alcuni di questi abbiamo avuto occasione di soffermarci in precedenza [§ 5.2] ci tratteremo ora su Charles Fourier. Se si potrebbe far rimontare un primo contatto di André Breton con la figura di Charles Fourier almeno alla lettura di *L'Ennemi des lois* (1893) di Maurice Barrès e, come apprendiamo anche dalla stessa nota contenuta all'interno dell'*Anthologie*, dall'approfondimento dell'opera filosofica di Marx ed Engels nel corso della seconda metà degli anni '20, la scoperta, che appare a tutti gli effetti come una rivelazione, dell'opera del filosofo da parte del teorico del surrealismo risale al periodo in cui questi si trovava in esilio volontario negli Stati Uniti. La rimediazione del pensiero di Charles Fourier, la cui opera più di qualunque altra appare al teorico del surrealismo «interamente rivolta verso l'avvenire» (OC, III, 266), e la riabilitazione della sua figura costituiscono le principali preoccupazioni di André Breton nell'immediato dopoguerra: la violenta critica mossa da Fourier al sistema sociale, in molte delle sue parti ancora valida all'epoca in cui Breton scrive, la sua

116 G. LÉLY, *Vie du marquis de Sade*, Nouvelle édition entièrement refondue, J.-J. Pauvert, Paris 1965, p. 428, tr. it. a cura di Gian Piero Brega in G. LÉLY, *Sade profeta dell'erotismo*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 231.
117 Ivi, p. 429, tr. it., p. 232.

psicologia delle passioni, nessuna delle quali deve essere repressa, su cui solamente può essere fondata la società futura, si trovano perfettamente in accordo con i presupposti del sistema di pensiero surrealista e con le esigenze teoriche sentite da Breton intorno agli anni Quaranta. Al teorico del surrealismo non sfuggono inoltre due caratteri distintivi dell'organizzazione dell'opera di Fourier: il vagabondare dell'immaginazione, che a lungo fece diffidare i contemporanei del filosofo, e il linguaggio da questi impiegato, che possiede un respiro poetico. Breton dichiarerà nella quarta delle conferenze da egli tenute ad Haiti «Ma l'opera di Fourier presenta d'altronde un lato poetico in cui l'immaginazione più feconda si concede ogni licenza, andando a urtare in ogni momento le vedute realiste» (OC, III, 266), mentre nella nota a egli consacrata all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* leggiamo di come il sistema economico del filosofo conviva con le sue «vertiginose ascese nel regno dell'incontrollabile e del meraviglioso» (OC, II, 909). L'insieme di questi punti giustifica ampiamente la necessità dell'inclusione di Charles Fourier nella seconda edizione della raccolta antologica, il filosofo non ebbe alcun timore né riserva alcuna nell'asestare un duro colpo alle convenzioni che si cristallizzano attorno a un presunto senso comune, la sua opera non manca inoltre di quel genere di *humour*, che nella prefazione all'*Anthologie de l'humour noir* André Breton considera essenziale per la sopravvivenza delle opere filosofiche e scientifiche nella modernità, si pensi al brano riportato nella raccolta, tratto da *Le Nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle, distribuée en séries passionnées* (1829) in cui l'autore mette ironicamente in luce l'ambiguità della punteggiatura facendo corrispondere a questa la disorganizzazione della società e il principio oscurantista che vi si trova alla radice.

Altro caso rilevante risulta essere quello di Raymond Roussel, che consente di percepire quanto l'*Anthologie de l'humour noir* concorra alla pratica di riabilitazione letteraria che abbiamo visto essere propria del sistema di pensiero surrealista. Autore di romanzi come le *Impressions d'Afrique* (1909) e *Locus Solus* (1914) e di drammi come *L'Étoile au Front* (1925) e di *La Poussière de Soleils* (1927) Raymond Roussel solo con difficoltà avrebbe raggiunto la fama che attualmente gli viene riconosciuta senza l'attività di promozione svolta in un primo momento da parte del gruppo surrealista: Philippe Soupault, in un articolo comparso su «Littérature» nell'aprile del 1922, riconoscerà la modernità delle *Impressions d'Afrique*, mentre Robert Desnos scriverà una entusiasta recensione di *L'Étoile au Front* su «391» nel giugno del 1924, Roger Vitrac avrà occasione di parlarne su «La Nouvelle Revue française» nel febbraio 1928 e Salvador Dalí

dedicherà una comunicazione in merito alle *Nouvelles Impressions d'Afrique* sull'ultimo numero di «Le Surréalisme au service de la révolution»; mentre in seguito alla scomparsa dello scrittore di interpretazione della sua eredità svolto da Michel Leiris, Jean Ferry e dello stesso André Breton¹¹⁸. Sebbene i membri del gruppo surrealista non giunsero da subito a comprendere a pieno la reale portata dell'opera rousseliana, questi colsero tuttavia intuitivamente di trovarsi davanti a qualcosa meritevole di attenzione: la ricchezza dell'immaginazione, il lavoro di rinnovamento del linguaggio e dei meccanismi della creazione letteraria – sui quali l'autore aprirà alcuni rilevanti spiragli in *Comment j'ai écrit certains de mes Livres* –, le reazioni ostili da parte del pubblico e della critica, rendono lo scrittore particolarmente vicino agli orizzonti del gruppo surrealista, sulla base dei quali, coerentemente con quanto detto in precedenza, questi si dedicano alla esegesi del suo lavoro letterario. Come scrive Henri Béhar «i surrealisti hanno difeso Roussel e agevolato la sua sopravvivenza letteraria nella misura il cui egli colmava il loro orizzonte d'attesa»¹¹⁹. Lo stesso André Breton non mancherà di dare il suo contributo in materia, Raymond Roussel si trova sin dal primo momento nei fogli preparatori all'*Anthologie de l'humour noir*, mentre la nota a egli consacrata compare per la prima volta già in *Têtes d'orage* sul decimo numero di «Minotaure» andando in seguito a confluire senza variazioni rilevanti all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir*¹²⁰. Il percorso attraverso il quale gli estratti testuali tratti dall'opera di Raymond Roussel troveranno posto all'interno della raccolta non si dimostrerà tuttavia così semplice, infatti per via del rifiuto da parte delle Éditions Lemerre, allora in possesso dei diritti sull'opera dello scrittore, questi potranno comparire, andando a costituire l'unica differenza degna di nota tra la seconda e la terza edizione, solamente in quest'ultima. Per le versioni precedenti André Breton e le Éditions du Sagittaire dovranno adottare un espediente di fortuna, pubblicando i riassunti di *Locus Solus* e *L'Étolie au Front* a opera di Jean Ferry, che al periodo stava lavorando al suo studio sullo scrittore allora parzialmente comparso sulla rivista «Documents» tra il gennaio e il febbraio del 1934. In chiusura della nota consacrata a Roussel come questa compare nelle prime due versioni dell'*Anthologie* leggiamo «Attraverso questi [riassunti] pensiamo sia possibile apprezzare il clima di quest'opera unica». Risulta evidente dunque la necessità sentita dall'autore dell'*Anthologie*

118 Alla relazione tra Raymond Roussel e il gruppo surrealista è dedicato il VI numero della rivista «Mélusine», *Raymond Roussel en gloire*.

119 H. BÉHAR, *Heureuse méprise : Raymond Roussel et les surréalistes*, in «Mélusine» : Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. VI, *Raymond Roussel en Gloire*, L'Age d'Homme, Lausanne 1984, p. 57.

120 André Breton dedicherà inoltre un lungo studio a Raymond Roussel, avanzando una lettura esoterica ispirata a Fulcanelli, che comparirà come prefazione allo studio di Jean Ferry *Une étude sur Raymond Roussel* (1953) per andare in seguito a confluire in *La Clé des champs*.

di inserire sin dalle prime versioni l'opera di Raymond Roussel, che assieme a Isidore Ducasse risulta essere «il più grande ipnotizzatore dell'epoca moderna» (OC, II, 1068; 238), nonostante questo produca difficoltà non solamente editoriali, come infatti abbiamo potuto osservare in precedenza il ruolo dello *humour* all'interno dell'opera dello scrittore non risulta chiaro al punto di spingere l'autore della raccolta a parlare di *humour* involontario. Come il caso di Donatien-Alphonse-François de Sade, anche quello di Raymond Roussel dimostra come il corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir* nelle sue tre versioni costituisca certamente un laboratorio sperimentale, ma le cui fondamenta giacciono su dei presupposti ben precisi.

Tra la prima e la seconda edizione dell'*Anthologie de l'humour noir* sono diversi i testi che vengono soppressi: *Un plaisant*, breve prosa tratta da *Le spleen de Paris*, di Charles Baudelaire; un brano estratto da *Les Sœurs Vatard* (1879) di Joris-Karl Huysmans; *Le coup des vrais muguets*, tratto dalla raccolta *Ne nous frappons pas* (1900) di Alphonse Allais; *Mode* tratto da *Le Poète assassiné* (1916) e *A travers l'Europe* tratto dai *Calligrammes* (1918) di Guillaume Apollinaire; *Souillure sarcastique*, tratto da *La Sauterelle arthritique* (1935), e *Reclame* di Gisèle Prassinos. Le ragioni utili a spiegare tali eliminazioni possono essere molteplici, ma non sembrerebbe vadano a rispecchiare, come alcuni critici hanno pensato, l'eventualità che la nozione di *humour noir* abbia subito dei mutamenti negli anni che intercorrono tra la prima e l'ultima edizione dell'*Anthologie*. Gli estratti testuali eliminati si trovano infatti nel loro insieme in accordo con il tono generale della raccolta e la loro presenza al suo interno non costituisce in alcun modo un problema all'unitarietà della nozione più di quanto lo potrebbero costituire altri. Sembrerebbe invece più verosimile provare a ricondurre le motivazioni da una parte alla determinazione dell'autore della raccolta di meglio focalizzare il carattere del singolo *humoriste* e la sua posizione nella rete che lo lega agli altri autori, non tanto per accumulazione quanto piuttosto per sottrazione, volendo portare un esempio il testo *Un plaisant* di Charles Baudelaire potrebbe trovare senza problema alcuno posto all'interno della raccolta, tuttavia la sola presenza di *Le mouvais vitrier*, di cui abbiamo visto il carattere portante in relazione al genere di riso contemplato della raccolta, consente una maggiore efficacia e incisività nella trasmissione del messaggio, vi si riconoscerà in questo modo Charles Baudelaire come padre del genere; dall'altra dal confronto tra di loro degli estratti eliminati risulta possibile notare come nessuno di questi contempi espliciti atti di crudeltà fisica, potrebbe essere possibile che quanto afferma André Breton nella nota consacrata a Jean-Pierre Duprey «oggi, rispetto a dieci anni fa, nella

miscela dell'humour nero occorre rinforzare la dose del nero puro» (OC, II, 1172; 361) consista appunto nella necessità, proporzionale al progredire dei tempi, di rafforzare l'emergere di tale aspetto; non sono infine del tutto da sottovalutare le necessità editoriali, l'opera come abbiamo visto subisce alcune aggiunte e dunque è possibile che al fine di mantenere le dimensioni del testo sia risultata necessaria la riduzione dello stesso in alcune delle sue parti.

Il mutare del corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir* nel succedersi delle sue diverse edizioni risulta essere una testimonianza di come, coerentemente con il sistema di pensiero surrealista la cui estrema mobilità risulta da una teorizzazione progressiva, l'elaborazione della nozione di *humour noir* intrapresa da lunga data non abbia avuto termine con la realizzazione dell'*Anthologie de l'humour noir*, ma nel processo di instancabile esplorazione del reale da parte del gruppo surrealista, tragga di volta in volta rinnovamento dal contatto con nuove suggestioni come dalle necessità presentate dal mutare delle circostanze storiche e sociali, nel XVI degli *Entretiens* André Breton afferma: «La volontà di lotta si definisce in relazione a ciò che si trova attorno a sé di più offensivo, di più intollerabile. Sotto questo aspetto la malattia che il mondo manifesta oggi, differisce da quella manifestata durante gli anni venti» (OC, III, 571; 197).

8.3. *André Breton autore dell'Anthologie de l'humour noir*

La forma dell'antologia letteraria intrattiene una relazione complessa con la più vasta entità della biblioteca universale, intesa come luogo astratto dove si troverebbero conservati nella loro integralità i testi ai quali la prima fa riferimento solamente in forma parziale. Da quanto abbiamo finora avuto modo di osservare relativamente alla pratica antologica surrealista, non necessariamente tale rapporto risulta essere privo di conflittualità, riducendosi in questo caso a un semplice rimando di questa a quella dove la mancanza di neutralità costituisce unicamente una inesorabile carenza dovuta in parte alla parzialità di vedute dell'ordinatore della raccolta, che si trova sempre a operare in una determinata epoca storica, in parte alla limitatezza connaturata alle facoltà mentali umane e infine alla forma intrinseca dello stesso strumento antologico che richiede di necessità una selezione. Il genere dell'antologia letteraria, seppure nelle sue diverse forme di realizzazione storica, prevede necessariamente come presupposto una corrispettiva nozione di biblioteca, suscettibile anch'essa di variazioni a seconda del succedersi delle epoche e degli orientamenti di pensiero, con la quale questa abbia modo

di intrattenere un rapporto. Se l'antologia, in quanto genere letterario, viene ad assumere una sua specificità all'interno del contesto surrealista, a questa corrisponde una particolare concezione della biblioteca come patrimonio che André Breton presenta nella brochure composta in occasione dell'apertura, nel maggio del 1937, della galleria Gradiva:

Abbiamo infine sognato di un paradiso dei libri – così pochi eletti – ma che i ripiani dove tenerli siano veramente dei raggi di sole. Condizione a parte per questi libri: che essi valgano tutti la pena di essere letti, che di essi e di essi soli si componga la sostanza fosforica di quello che abbiamo da conoscere, da amare, di quello che può farci agire non più all'indietro ma in avanti. (OC, III, 676)

Coerentemente con i presupposti che guidano il progetto di rielaborazione della storia letteraria che abbiamo finora osservato, viene dunque attribuita una finalità *progressiva* al patrimonio libresco, tale che i testi che vi trovano posto non permettano una ricaduta in un ammaliante, quanto tuttavia sterile e dannoso, culto del passato¹²¹. Risulta evidente come in quest'ordine di idee i termini della relazione che intercorre tra antologia, prodotto particolare e storicamente determinato, e biblioteca universale si pongano in tutta la loro conflittualità: l'autore impegnato nell'elaborazione di una raccolta antologica si dimostra pienamente consapevole della dimensione storica del proprio operato, capace di determinare la sopravvivenza o meno di intere regioni della produzione letteraria umana. Il gesto antologico, che abbiamo già visto distinguersi per la sua violenza, lo diviene in questo caso ancora di più, la posizione dell'autore non risulta essere quella di un ingenuo raccogliitore, animato dall'irrealizzabile impegno di conservazione integrale, ma questi presiede al tribunale della storia letteraria alla quale intende dare un nuovo ordine.

L'*Anthologie de l'humour noir* costituisce quella che convenzionalmente viene indicata come “antologia tematica”, vi trovano posto testi nei quali viene rinvenuto da parte dell'autore un determinato argomento o pratica letteraria. Sebbene come abbiamo visto l'*humour* provenga da una lunga tradizione in parte anglosassone e in parte germanica che, non senza certe resistenze, è lentamente penetrata in Francia, abbiamo potuto affermare come a seguito di un lungo percorso, personale e collettivo, sia ad André Breton che spetta la paternità della nozione di *humour noir*. La categoria possiede, come ancora abbiamo avuto modo di vedere, una sua specificità, possiamo quindi affermare

121 A dimostrazione della continuità di quanto André Breton afferma nella brochure con l'impresa di rielaborazione della storia letteraria, a tale affermazione fa immediatamente seguito una tabella identica a quella di *Lisez-Ne lisez pas* ma con le colonne invertite e vuota.

come sia ancora il teorico del surrealismo che, lecitamente o meno, la ritrova nella gran parte degli scrittori antologizzati, fondandone la realtà poetica evocata. Emerge dunque, aspetto questo precocemente rimarcato dalla critica, come il ruolo di André Breton nei confronti della propria raccolta abbia un peso che va ben oltre quello di un semplice ordinatore¹²²: di fatto è il teorico del surrealismo che, attraverso la composizione dell'*Anthologie*, ha determinato la particolare poetica che è propria dell'*humour noir* e risulta anche essere colui che, servendosi del metodo di indagine letteraria a cui abbiamo fatto riferimento, di fatto ne crea una genealogia. Bisogna riconoscere relativamente a quest'ultimo punto come i legami che sussistono tra gli autori che trovano posto all'interno dell'*Anthologie de l'humour noir* di fatto esistevano: Thomas de Quincey fa riferimento nei suoi scritti a Jonathan Swift, Alfred Jarry tradurrà con il titolo di *Les Silènes* la commedia *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* di Christian Dietrich Grabbe, Charles Baudelaire fu un avido lettore dei *petits romantiques*, mentre Guillaume Apollinaire fu il primo a riscoprire l'opera di Sade, tuttavia senza l'intervento di André Breton la portata di tali relazioni sarebbe restata inespressa.

Venendo al corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir*, l'esercizio del principio di autorità, valido per ogni raccolta antologica, diviene maggiormente tendenzioso e aggressivo: essendovi coincidenza tra la persona dell'autore della raccolta e quella di

122 Scrive Claude Mauriac: «Il ruolo di André Breton appare dunque, in questo libro, molto più considerevole che quello che ordinariamente spetta all'autore di un'antologia, sebbene le scelte di quest'ordine si distinguano per essere sempre più o meno vicine all'invenzione. Se Breton ritrova dell'*humour* dove Fourier o Roussel non l'avevano messo, questo *humour* ormai esiste, ma è stato egli, André Breton, ad averlo inventato». C. MAURIAC, *Idées et hommes d'aujourd'hui*, Éditions Albin Michel, Paris 1953, p. 152. Una particolare attenzione alla posizione di André Breton rispetto alla sua raccolta verrà in seguito data da parte di Mireille Rosello che ritrova tanto nell'*humour noir* quanto nell'*Anthologie* una struttura autoritaria e dominatrice: «Inscritto nell'*Anthologie*, [*l'humour noir*] approfitta di una struttura testuale privilegiata per imporsi e imporre il silenzio: il suo sistema di comunicazione è basato su un'eliminazione progressiva e sistematica del ricevente che è sempre percepito come un avversario, una potenziale minaccia. Se *l'humour* sembra obbligare i suoi critici a rassomigliargli o a tacere, *l'Anthologie* non ha nulla da invidiargli. Questi due tiranni sembrano avere compreso che fintanto che la liberà, di colui al quale il discorso, il mio discorso si indirizza, è garantita dalla possibilità di un dialogo, di una risposta, di una disapprovazione, l'emissione dell'*humour noir* non è al riparo da un rigetto, da una brutale defezione del lettore. Se *l'humour noir* dell'*Anthologie* si riconosce come comunicazione ad alto rischio, non fa a meno degli applausi dei suoi spettatori. Non vive senza la sicurezza di avere preso in trappola, di avere catturato il suo uditorio. La presenza del pubblico, la garanzia del lettore sedotto e affascinato è indispensabile alla sopravvivenza di questa attività tirannica. Per ridurre l'interlocutore all'impotenza senza eliminarlo completamente, il mezzo migliore è quello raggiungere la sua libertà senza la sua alterità: *l'humour noir* si indirizza a uno spettatore che deve essere presente, docile e sottomesso, che deve burlarsi a richiesta del testo, che deve dare prova di fedeltà e abdicare le su proprie possibilità di interpretazione [...] *L'Anthologie de l'humour noir* non ci lascerà facilmente scegliere il nostro punto di vista, il luogo da dove vogliamo leggere. Questo testo è autoritario e particolarmente abile a forzare l'attenzione, a imporre, grazie alla sua struttura, una griglia di lettura alla quale è difficile sfuggire. [...] Ora *l'Anthologie de l'humour noir* spinge all'estremo questa sorta di domanda di alleanza che forza il lettore a accettare o ad allontanarsi, ad approvare a escludersi. [...] *L'Anthologie* forza lo spettatore a uno stato di fusione, esige che si rida di quello che essa trova divertente, reclama un voto di fiducia, una sottomissione senza condizioni». M. ROSELLO, *L'Humour noir selon André Breton*, cit., pp. 16-17 e 131 e 133.

colui che possiede la paternità del fenomeno preso in esame, questi dispone pienamente non solamente della facoltà di scegliere alcuni autori ed escluderne altri, ma anche di quella di selezione all'interno della diversità della produzione di ogni singolo autore per ritagliarne infine degli estratti testuali nel modo che egli trova più conforme al fine di far emergere la natura del fenomeno. Risultato di questo è un'opera autoritaria che si serve di una struttura attentamente sorvegliata al fine di rinforzare un'argomentazione che, come più volte abbiamo riscontrato, rischia costantemente di cadere in contraddizione, e di persuadere il lettore della sua coerenza e unitarietà. Prima di affrontare la diretta analisi dell'architettura della raccolta, predisposta da un autore connotato come sopra, vale la pena domandarsi, anche in vista dell'approfondimento che presto faremo relativamente all'esperienza di lettura dell'*Anthologie*, se questa costituisce un testo aperto, all'interno del quale sia possibile percorrere itinerari sempre diversi, oppure al contrario un testo chiuso, dove il principio di autorità viene esercitato nella maniera più integrale. Questo costituisce un punto di particolare disaccordo per la critica¹²³, partendo dal presupposto avanzato da Roland Barthes secondo cui «La lettura più soggettiva che si possa immaginare è sempre e soltanto un gioco condotto secondo certe regole»¹²⁴ e facendo riferimento allo spazio testuale dell'*Anthologie*, cercheremo di occupare una posizione intermedia secondo la quale l'apertura e la chiusura del testo dipendono in primo luogo da alcune proprietà inerenti alla struttura propria dell'opera, mentre in secondo luogo sono relative allo stesso lettore e alle sue competenze. Bisogna notare relativamente a quest'ultimo punto come all'interno della raccolta solo in poche occasioni André Breton da una parte faccia riferimento diretto al movimento di cui è ispiratore – con buona probabilità perché al momento della comparsa della prima edizione dell'*Anthologie* il gruppo surrealista ha più di un quindicennio di notorietà artistica e letteraria, tanto in termini di plauso quanto di biasimo, sia davanti alla critica che pubblico più o meno coltivato¹²⁵–, mentre dall'altra in più momenti all'interno del

123 Sebbene secondo due approcci differenti, Mireille Rosello e Christophe Graulle giungono a due opposte conclusioni: in *L'humour noir selon André Breton* si legge «si tratta di far rinunciare il lettore alle sua facoltà di soggetto indipendente e di assimilarlo al sistema al punto che faccia tutt'uno con il testo, fino a che il suo atto di lettura non sia un accettazione, un'approvazione incondizionata»; mentre in *André Breton et humour noir : une révolte supérieure de l'esprit* «Questa esperienza di grande libertà è mutuata innanzitutto dal processo della libera associazione, dall'intervento dell'aleatorio e dalle reminiscenze involontarie che ogni lettura risveglia. Al margine delle traiettorie potenziali di lettura che rinchiodano i frammento, altri meccanismi, meno direttamente visibili e prevedibili dei primi, entrano dunque in gioco instaurando una totale libertà di lettura». M. ROSELLO, op. cit., p. 17 e C. GRAULLE, op. cit., p. 193.

124 R. BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Éditions du Seuil, Paris 1984, p. 35, tr. it. a cura di Bruno Bellotto in R. BARTHES, *Il brusio della lingua*, Saggi critici IV, Einaudi, Torino 1988, p. 25.

125 Si vedano in merito E. BENASSAYA, *Le surréalisme face à la presse* e E. TONNET-LACROIX, *Le monde littéraire et le surréalisme : premières réactions*, in «Mélusine» : Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme (Paris III), *Émission-Réception*, No. 1, L'Age d'Homme, Lausanne 1979, pp. 131-150 e 151-178 e Y. BRIDEL,

testo fa allusione a un sapere che appartiene allo spazio culturale del surrealismo che egli intende dunque come comune con il suo lettore.

Nel saggio *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (1969), Michel Foucault, che non resta indifferente al passaggio delle avanguardie e alle critiche da queste mosse alla nozione di opera, di autore e più in generale di letteratura come venivano intese dalla tradizione, si interroga in merito alla complessità del nome d'autore, che non costituisce un semplice elemento del discorso, quanto piuttosto una funzione, la *fonction-auteur*, propria di un certo genere di discorsi all'interno di una società¹²⁶. Ci possiamo domandare, secondo quanto detto finora, quale ruolo viene ad assumere il nome d'autore nell'ordine del discorso articolato in un testo come *L'Anthologie de l'humour noir*, all'interno del quale il nome di André Breton avanza un certo diritto di proprietà su una raccolta che a sua volta contiene un gran numero di altri nomi d'autore. Possiamo dire che la figura autoriale assume una specifica rilevanza su una pluralità di piani: facendo riferimento in primo luogo al nome di André Breton, essendo questi un'autorità pressoché esclusiva in materia, designa un diritto intellettuale ed economico di proprietà, come anche una certa garanzia, il nome dell'autore della raccolta equivale inoltre a una descrizione del fenomeno culturale del surrealismo; in secondo luogo, secondo quanto detto in precedenza relativamente al progetto di rielaborazione della storia letteraria da parte del gruppo surrealista comportante l'erezione di un rinnovato pantheon letterario, i nomi degli autori antologizzati possiedono un importante valore critico per cui il nome dell'autore risulta essere di massima rilevanza tanto nella sua presenza quanto nella sua assenza, non far entrare a far parte della raccolta Rabelais, Molière, Voltaire e altri, o farli comparire solamente con funzione denigratoria, costituisce una delle strategie proprie della pratica sistematicamente dispregiativa surrealista; infine, come presto vedremo, il nome d'autore acquista una rilevanza retorica laddove questo viene utilizzato dallo stesso

Miroirs du Surrealisme : essai sur la réception du Surrealisme en France et en Suisse française (1916-1939), L'Age d'Homme, Lausanne, 1988.

126 Com'è noto il testo di Foucault è tratto da una conferenza tenutasi il 22 febbraio 1969 presso la Société française de philosophie, questa si colloca nel più generale dibattito relativo alla morte dell'autore che, in parte anticipato da Maurice Blanchot, sul finire degli anni Sessanta ha come riferimento imprescindibile il saggio di Roland Barthes *La mort de l'auteur* (1968). Per quanto come l'autore stesso afferma sarebbe possibile rinvenire numerosi altri tratti della *fonction-auteur*, Michel Foucault ne rivela quattro fondamentali: «[...] la funzione-autore è legata al sistema giuridico e istituzionale che racchiude, determina, articola l'universo dei discorsi: essa non si esercita uniformemente e nella stessa maniera su tutti i discorsi, in tutte le epoche e in tutte le forme di civilizzazione; essa non è definita dall'attribuzione spontanea di un discorso al suo produttore, ma da una serie di operazioni specifiche e complesse; non rinvia puramente e semplicemente a un individuo reale; può dar luogo simultaneamente a molti ego, a molte posizioni-soggetto che classi diverse di individui possono occupare». M. FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, tr. it. a cura di V. Sorrentino, in M. FOUCAULT, *Antologia : l'impazienza della libertà*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 72-73.

André Breton a supporto del proprio discorso. Seppure questa notevole importanza attribuita al nome d'autore nel discorso dell'*Anthologie* comporti il riferimento a uno dei principi epistemici principali della critica letteraria tradizionale, che sappiamo costituire un bersaglio critico per del gruppo surrealista, riguardo il quale scriverà Roland Barthes in *La mort de l'auteur* «È dunque logico che in Letteratura fosse il positivismo, summa e punto d'arrivo dell'ideologia capitalistica ad attribuire la massima importanza alla “persona” dell'autore»¹²⁷, l'individualità, in modo particolare quella biografica, non poteva in alcun modo venire esclusa da una raccolta come l'*Anthologie de l'humour noir* che come abbiamo visto proprio nell'individualità vittoriosa trova il riscatto sulla realtà. Si viene tuttavia a creare un paradosso, che va ad aggiungersi ai diversi contenuti nella raccolta, in quanto alcune figure, come Jacques Vaché, Arthur Cravan e Jacques Rigaut, che fanno parte del pantheon surrealista non avendo scritto che poche righe, cosa che ne impedisce l'ingresso nei manuali di storia della letteratura e dunque permette loro di non ricadere nelle dinamiche della letteratura tradizionale, trovano uno spazio privilegiato nella raccolta di André Breton. Del resto già Maurice Blanchot aveva riconosciuto in *L'Entretien infini* come l'impresa surrealista è la dimostrazione di come per quanto si cerchi di uscirne si torna sempre nello spazio del libro.

A un diverso livello di lettura tuttavia, in certi luoghi del testo in cui il lettore può insinuarsi nella rigida struttura della raccolta, la figura autoriale tende a scomparire, a questo livello si ha una più libera circolazione attraverso i grandi temi che all'interno della raccolta ruotano attorno a una rinnovata estetica del riso.

8.4. *Funzionamento della raccolta e strategie autoriali*

Abbiamo visto come, sebbene con alcune rilevanti peculiarità dalle quali si evince una certa volontà di appropriazione del genere da parte degli autori surrealisti, nell'organizzazione della sua struttura l'*Anthologie de l'humour noir* rispetti le forme dell'antologia moderna, che all'epoca della comparsa della raccolta erano codificate da almeno mezzo secolo. Se portiamo in aggiunta all'impiego di tali forme precostituite quanto detto relativamente alla considerevole presenza dell'autore all'interno della raccolta, possiamo rilevare una struttura estremamente sorvegliata della quale il teorico del surrealismo si serve al fine di persuadere il proprio lettore. Osservata secondo quest'ottica la raccolta si articola in un paratesto comprendente una prefazione che

127 R. BARTHES, op. cit., p. 64, tr. it. pp. 51-52.

senza abbandonarsi alla retorica delinea con secchezza espositiva i passaggi che storicamente hanno condotto all'emergere della categoria dell'*humour noir* e suo al graduale proliferare in ogni campo artistico. Come sappiamo il teorico del surrealismo si serve in questo caso dell'incrocio dell'asse cronologico hegeliano che si distende in senso orizzontale nel susseguirsi delle epoche artistiche e quello psicologico freudiano che discende verticalmente nelle profondità del funzionamento dei meccanismi psichici dell'essere umano. L'autore non manca di riscontrare alcune difficoltà teoriche, facendo riferimento agli insuccessi delle inchieste, quella lanciata da René Crevel su «Aventure» e con buona probabilità quella condotta da Maurice Dekobra, alla reticenza di Paul Valéry nel produrre una definizione e alla prolissità di Louis Aragon, e di tornare a riflettere seppure incidentalmente sulla inevitabile limitatezza del genere antologico. Da questo punto di vista, come afferma Mireille Rosello, tutto si presenta al lettore come se il fenomeno dell'*humour noir* venisse trattato «come un oggetto di studio, il campo di una nuova scienza»¹²⁸. Il paratesto comprende ancora l'insieme di lunghi saggi introduttivi agli autori antologizzati, dove con abilità teorica e riferimento, nei termini che abbiamo detto, principalmente alle istanze psichiche freudiane della seconda topica e all'insieme di esperienze e attività nelle quali si è impegnato il gruppo surrealista, viene chiarita la particolare natura dello *humour* in ciascuno di questi. Entra infine a fare parte dell'apparato critico, come anche del corpo del testo più in generale, una galleria di ritratti con buona probabilità scelti dallo stesso André Breton e che egli volle inseriti all'interno del testo e non relegati alla fine del volume, come si legge in una lettera da questi indirizzata a Léon Pierre-Quint il 29 aprile 1940, in prossimità dunque della stampa della prima versione dell'*Anthologie*:

Sarebbe un peccato, a mio avviso, riunire i ritratti all'inizio o alla fine del volume. Ho constatato a diverse riprese che i libri o le riviste che ostentavano questa presentazione erano un'attrattiva molto minore per il pubblico. Non penso che comporti una grande difficoltà distribuirle diversamente all'interno del volume, né un grande inconveniente il fatto che alcune tra queste non si inseriscano nel testo voluto. Tirarle quattro per quattro non comporterà, credo, che un supplemento di spese insignificante e darà alle possibilità di classificazione una maggiore elasticità. Niente di più facile che deciderne al momento dell'impaginazione. Vi sarei riconoscente se mi farete inviare il prima possibile una copia di prova completa, o anche due (con le illustrazioni)¹²⁹.

Come predisposto dal suo autore, l'apparecchio formale del paratesto dell'*Anthologie de l'humour noir* si serve di alcuni artifici che posseggono una storia di lunga data per la tradizione retorica e della scrittura occidentale e che se si vuole trovano fondamento in

128 M. ROSELLO, op. cit., p. 14.

129 Riportato in F. LAURENT e B. MOUSLI, op. cit., p. 243.

atti ancora più elementari connaturati alla struttura del linguaggio, delle pratiche discorsive e del ragionamento. Il ricorso all'autorevolezza, che costituisce una delle funzioni del nome d'autore, rappresenta un primo di questi strumenti che per quanto all'interno della raccolta venga impiegato principalmente in riferimento ad autori annoverati in quella tradizione letteraria riscoperta dal surrealismo, viene impiegato nella medesima maniera che il ricorso alla tradizione consolidata. Tale riferimento all'autorevolezza si esprime di sovente per mezzo della citazione di cui costituisce, insieme a delle altre sia esterne che interne al testo, una delle funzioni principali in un repertorio in continua evoluzione e mutamento attraverso le epoche e secondo le necessità. Come giustamente scrive Antoine Compagnon: «La citazione è un elemento privilegiato dell'accomodazione in quanto costituisce un luogo di riconoscimento, un punto di riferimento della lettura. Questa è senza dubbio la ragione per cui nessun testo, per sovversivo che si voglia, non rinuncia alle forme della citazione. La sovversione sposta le competenze, confonde la loro tipologia, ma non le abolisce in principio, poiché ciò equivarrebbe a tagliarsi fuori da ogni lettura possibile»¹³⁰. L'uso della ripetizione, gesto elementare che si trova alla base dei procedimenti sopra citati (ripetizione del nome d'autore a cui viene riconosciuta autorevolezza, ripetizione delle parole di chi si ritiene autorevole) comporta, secondo una tradizione retorica stabilita dall'antichità, l'esercizio di un principio di potere da parte dell'autore rispetto al lettore per cui i luoghi in cui viene esercitata tale funzione discorsiva o testuale vanno a costituire un luogo di riconoscimento in quanto a lungo andare viene a instaurarsi tra enunciatore e ricettore una certa connivenza culturale. Quanto appena detto vale a maggior ragione nella fattispecie in cui il ricorso all'autorità viene esercitato in linea di massima facendo riferimento a figure contenute nell'*Anthologie* o di riferimento per il gruppo surrealista, si prenda in quest'ultimo caso l'occorrenza nella nota introduttiva a Franz Kafka del nome di Alphonse Rabbe (Cfr. OC, II, 1098), che seppure non trova posto tra gli autori antologizzati costituisce un nome significativo all'interno degli ambienti surrealisti.

La forma dell'antologia letteraria contempla per sua costituzione un ampio grado di *intertestualità*¹³¹, al fine di creare gradualmente un terreno comune con il proprio lettore e

130 A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris 1979, p. 23. Relativamente alla funzione della citazione in alcune riviste surrealiste si veda *Dépayement de l'aphorisme* pp. 66-84.

131 Alcuni critici hanno suggerito come questa costituisca anche una caratteristica della poetica surrealista. Si veda in merito M. RIFFATERRE, *Intertextualité surréaliste*, in «Mélusine», No. 1, pp. 27-37 e R. THEIS, H. T. SIEPE, *Le Plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité, roman populaire, surréalisme, André Gide, nouveau roman : actes du colloque à l'Université de Duisburg*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986.

rafforzare in questo modo la consistenza della tradizione letteraria riscoperta, la fitta rete di relazioni esterne al testo predisposte dall'autore dell'*Anthologie de l'humour noir* ricade ancora nel genere di letture favorite dal teorico del surrealismo e dai membri del gruppo, che abbiamo avuto occasione di conoscere nei capitoli precedenti. All'interno del paratesto l'autore allestisce nondimeno una fitta rete di *riferimenti intratestuali* in parte basati sulla tradizione ricostruita nei modi che abbiamo avuto occasione di vedere, per cui sono gli stessi autori a fare riferimento gli uni agli altri come nel caso di Thomas de Quincey e Jonathan Swift, in parte attraverso l'impiego dell'aneddoto e della testimonianza diretta, si prenda il caso di Apollinaire e Jarry, in parte infine frutto di collegamenti operati dallo stesso André Breton che mette in rapporto gli autori antologizzati, si prenda il caso di Lichtenberg e Swift («La vita di Lichtenberg è ricca come quella di Swift di contraddizioni appassionanti» (OC, II, 901; 47), Sade e Vaché («Egli [Sade] sembra aver inaugurato nella vita [...] quel tipo di mistificazione che confina con l'“assassinio divertente” nel senso in cui lo intenderà più tardi Jaques Vaché» (OC, II, 891; 36) o di Nietzsche e Rimbaud («È vero che l'euforia fa qui la sua apparizione: esplose a guisa di stella nera nell'enigmatico “Astù” che è il corrispettivo del “Baou!” di Rimbaud nella poesia *Dévotion*» (OC, II, 983; 139).

Non mancano infine plurimi casi di *allusione*, cosa che comprende sia alcune occorrenze in cui il testo viene menzionato letteralmente ma non ne viene indicata l'origine, sia luoghi in cui seppure non convocato questo appare secondo indici di riconoscimento più o meno chiari. Due possono essere le possibili interpretazioni, entrambe all'occasione coinvolte nell'*Anthologie*: o l'autore non ritiene necessario all'economia dei propri intenti il rimando diretto all'autorità, per cui si limita a formule del tipo «Si è fatto notare» o «I suoi commentatori si sono accordati»; oppure, si presume che l'allusione partecipi di un sapere comune sul quale si fonda l'appartenenza al medesimo spazio culturale, si tratta infatti in questo secondo caso di riferimenti ben noti a chi ha familiarità con il surrealismo, che vanno da Isidore Ducasse a Arthur Rimbaud, che circolano senza sosta all'interno dei testi come delle antologie elaborate da autori surrealisti e che dunque si presume il lettore fedele abbia bene presenti¹³².

¹³² È interessante notare come anche l'impresa dadaista, ben decisa a differenza del gruppo surrealista a tagliare ogni legame con il passato letterario, fonda la propria unità di gruppo attorno alla conoscenza delle dinamiche di funzionamento di determinate sentenze da essi stessi prodotte. Scrive Marie-Paule Berranger: «La sentenza dadaista nominativa, allusiva e strategica mantiene uno stato di allerta, di sospetto, di instabilità; ha essenzialmente un ruolo selettivo: definisce la cerchia degli iniziati, degli “happy-few” capaci di passare attraverso la denotazione o l'assurdità per afferrare il doppio senso, percepire l'allusione [...] All'interno stesso della cerchia degli iniziati, le sentenze dadaiste disegnano delle correnti di influenza, delle reti di alleanze, delle alleanze in movimento e distinguendo attorno al nucleo Dada dei cerchi concentrici: avanguardie concorrenti, simpatizzanti, critici...». M.-P. BERRANGER,

L'effetto prodotto dall'impiego di tali artifici retorici è quello di rafforzare l'argomentazione dell'autore, avvalorando l'unitarietà alla raccolta e assegnando solidità teorica alla nozione di *humour noir*, consegnando infine legittimità alla tradizione letteraria riscoperta. Al lettore, catturato in una struttura coercitiva e ridondante, nei quali rimandi trova plurimi luoghi di conferma, viene permesso di circolare solamente all'interno dello stesso testo, dove segue un preciso itinerario attentamente tracciato. Paradossalmente la risoluta determinazione di riscrittura della storia letteraria, che trova nell'*Anthologie* un efficiente strumento, si serve di strumenti retorici ben collaudati al fine di scardinare una tradizione divenuta inattuale.

Ogni autore che si trova in procinto di fabbricare una raccolta antologica, impieghiamo il termine “fabbricare” al fine di richiamare l'aspetto squisitamente materiale per il quale, secondo una certa modernità poetica che rinnega la tradizione letteraria, lo scrittore si fa *homo faber*, artigiano del testo¹³³, e insieme quello poetico del gesto antologico, si trova a davanti una scelta non semplice: collezionare all'interno della propria raccolta unicamente testi brevi, che possono essere riportati nella loro interezza senza che nulla, o quasi, del loro significato vada perduto, oppure mettere in pratica un sistema di tagli, e in alcuni casi di suture, di quelle parti che si ritengono maggiormente rilevanti. La prima regola di lavoro comporterebbe tuttavia l'esclusione della forma narrativa e in modo particolare del genere del romanzo, che tra gli altri generi letterari è quello che oppone maggiore resistenza alla frammentazione¹³⁴; nonostante la feroce critica mossa dal gruppo surrealista al romanzo, nel caso dell'*Anthologie de l'humour noir* questo avrebbe significato escludere alcuni autori particolarmente significativi. Rimanendo ancora sul caso limite del genere romanzesco, per cui il sistema di estrazione si complica nel costante rischio di trasgredire l'opera, propendere per la seconda direttiva comporta evidentemente delle precise scelte estetiche e morali. Privilegiando la forma breve e frammentaria, l'autore dell'*Anthologie de l'humour noir*, di certo non estraneo a questo genere di esperienze, pratica delle cesure ben precise nei testi antologizzati, conservando quanto egli ritiene importante alla messa in moto della meccanica del riso e scartando invece quanto metterebbe gli ingranaggi a rischio di incepparsi. Al gesto di ablazione di una porzione di testo fa seguito un necessario accomodamento della stessa nel testo ricevente, per cui alle operazioni di estrazione ne segue una di montaggio delle parti, sia tra di loro nel caso di testi lunghi di cui si

Dépaysment de l'aphorisme, José Corti, Paris 1988, pp. 38 e 39.

¹³³ Cfr. H. BÉHAR, *Littéruptures*, L'Âge d'homme, Lausanne 1988, p. 169.

¹³⁴ Si veda E. FRAISSE, op. cit., 121-123.

vogliono riportare diversi passaggi (Swift, Fourier, Cros, Allais, Kafka), oppure nel caso di interventi dell'autore a riassumere le sezioni mancanti, è il caso questo del dramma *Les Silènes* di Grabbe, e infine tra di loro nella più generale struttura della raccolta. In questo modo la porzione di testo prelevata e dunque sottratta al suo contesto d'origine acquista un diverso significato nel testo in cui viene accolta.

Anche in questo caso risulta evidente come al lettore dell'*Anthologie* non venga data la possibilità di valutare se la porzione di testo riportata sia o meno *humour noir*, ma questi deve necessariamente affidarsi all'autore che proprio per i tagli operati non può venire smentito se non facendo un ricorso esterno alla raccolta, andando dunque a ricollocare il testo nella sua posizione d'origine.

A questa struttura coattiva, che non deve dunque essere identificata con il solo paratesto, bensì estesa anche alla collezione di estratti testuali e identificata con il corpo del testo della raccolta antologica più in generale, corrisponde tuttavia, come abbiamo anticipato, una tendenza sotterranea al frammento e all'incontro di frammenti che offrirebbe una maggiore libertà di lettura. Anche in questo secondo caso la raccolta deve essere considerata nella sua interezza, si prenda il caso della frase di Baudelaire «Dopo aver assassinato il mio povero padre» riportata nella nota a questi consacrata, che entra in risonanza con il tema del parricidio presente per esempio nel testo estratto da *Le Baladin du monde occidental* di John Millington Synge, oppure, sempre nella medesima nota introduttiva, il riferimento al gusto del cervello dei bambini che rimanda ai testi di Swift e Sade. A un'architettura dell'opera che abbiamo visto essere particolarmente severa e coercitiva se ne affianca un'altra come una seconda natura, che trova la sue ragioni nelle particolari modalità di lettura dell'autore, nella loro caoticità e inesorabile parzialità, alle quali si aggiungono l'esperienza del *collage* e la teoria dell'immagine surrealista. L'antologia letteraria costituisce di fatto «una biografia sensibile»¹³⁵, vi penetrano dunque tutte le contingenze dell'esistenza¹³⁶, in modo che inevitabilmente l'arbitrio va a insinuarsi negli interstizi vuoti del tessuto testuale lacerato. Scrive Henri Béhar: «Non si tratta di tenere qualsivoglia discorso servendosi di enunciati costituiti [...] Ma, attraverso una lacerazione praticata nel tessuto del testo, di lasciarvi penetrare il caso, di dare vita alle parole che andranno a incontrarne delle altre, a provarle, a investirle, ad amarle e, chissà, a procreare!»¹³⁷. È in questo modo che il doppio risvolto della struttura

135 J. ROUDAUT, *L'auto-anthologie*, in «Le Magazine Littéraire», No. 340, febbraio 1996, p. 56.

136 «Ogni acquisizione, sia cruciale o di poco conto, segna un'irripetibile congiuntura di soggetto, oggetto trovato, luogo e momento». R. CARDINAL, *Collecting and collage-making: The Case of Kurt Schwitters*, in J. ELSNER and R. CARDINAL (eds.), *The culture of Collectiong*, Reaktion Books, London 1994, p. 68.

137 H. BÉHAR, *Littéruptures*, cit., p. 203.

dell'*Anthologie de l'humour noir* produce un'esperienza di lettura contraddittoria.

8.5. *Disiecta membra: l'esperienza di lettura dell'Anthologie*

Come deve essere letta un'antologia letteraria? La lettura deve necessariamente procedere dalla prima all'ultima pagina favorendo in questo modo la continuità di una narrazione che – sebbene non necessariamente – può anche avere il proposito di ricostruzione storica? Si tratta al contrario di un'opera di consultazione per cui ogni singolo autore, per quanto inserito all'interno di un contesto specifico (cronologico, geografico, tematico, etc.), può essere preso in considerazione separatamente dagli altri? Oppure ancora, può essere aperta a caso assecondando il semplice piacere della lettura? Vi è tra queste una sola modalità di lettura corretta oppure la forma della raccolta antologica si presta a sollecitare tutte queste diverse alternative? E quanto di questa presunta compresenza viene determinato e previsto dalle scelte di colui che predispone la raccolta? Ancora, nell'affrontare la lettura della raccolta bisogna attribuire maggiore rilievo al nome di quest'ultimo se risulta essere descrittivo di certo clima culturale o bisogna tenere conto dei nomi degli autori che vi trovano posto? Solamente del primo o solamente dei secondi? Il primo costituisce solamente un tramite, una voce suscettibile di passare in secondo piano rispetto agli autori antologizzati, oppure questi ultimi scompaiono quando parlano attraverso un autore che agendo materialmente sui loro testi, mutilandoli e decontestualizzandoli, produce un testo che in ogni sua parte risponde a una certo particolare metodo di lavoro che fa di questa un'opera creativa?

Una tela di René Magritte del 1928 che porta il significativo titolo di *La lectrice soumise* rappresenta una donna il cui corpo è interamente pervaso dallo *choc* provocatole dalla lettura di un libro che tiene aperto tra le mani. Questo libro, di cui non ci è dato conoscere né il titolo né il contenuto, luogo di incontro del visibile ma celato nella rappresentazione – si pensi anche ad altre opere del medesimo ciclo magrittiano *La grande guerre* (1964), *L'homme au chapeau melon* (1964) e *Le fils de l'homme* (1964) – e dell'illeggibile nella scrittura, ha tutte le caratteristiche per corrispondere al genere di letteratura che il gruppo surrealista ha contribuito a riscoprire e a quel «livre dangereux», scandaloso, capace di far inorridire la buona coscienza borghese, che intendono realizzare. Sono libri di questo genere quelli della «bibliothèque noire» di cui parla André Breton nei *Vases communicants* (Cfr. OC, I, 173), appartenenti al genere noto in Francia come *roman gothique*, *roman terrifiant* o *roman noir*, dove i fantasmi risvegliati dalle

scosse rivoluzionarie della fine del XVIII secolo si concretizzano nella perversione del desiderio, le proposizioni contenute nei libri dei *petits romantiques*, estreme a tal punto da essere relegate nei recessi della storia letteraria, gli *Chants de Maldoror* di Isidore Ducasse, l'eroticismo sfrenato che pervade l'opera di Sade, la biografia blasfema *L'Amour absolu* (1899) di Alfred Jarry, capace di indurre un riso feroce inatteso, come di questo genere è buona parte della produzione riconducibile al gruppo surrealista all'interno della quale l'*Anthologie de l'humour noir* occupa una posizione di primo piano.

Come abbiamo osservato in precedenza, sul lettore dell'*Anthologie de l'humour noir* vengono esercitate due generi di pressioni: una prima, alla quale questi si trova soggetto in quanto lettore del testo di *humour noir*, secondo una forma che chiama in causa l'*esthétique de la surprise* che proviene da Apollinaire e il *depaysement* surrealista, che producono la scossa necessaria affinché possa realizzarsi quello scompenso emotivo capace di innescare il riso e che permetta al fruitore di andare oltre le forme di lettura tradizionale [Cap. 6]; una seconda invece, in quanto lettore della raccolta, che deriva dal potere esercitato da parte dell'autore, che André Breton impiega ampiamente facendo utilizzo di strumenti retorici ben collaudati e intervenendo in maniera rilevante sui testi raccolti. Se queste costrizioni sono riconducibili in parte alle strategie testuali dello *humour noir*, in parte a un certo aspetto della struttura dell'*Anthologie* e delle raccolte letterarie più in generale, nondimeno la forma antologica permette anche il realizzarsi di una differente esperienza di lettura, quella di una *lettura frammentaria*, che tenendo presente quanto precedentemente detto riguardo l'antologia come genere letterario surrealista e quanto diremo qui di seguito vedremo possedere alcune caratteristiche distintive.

Che sia un gesto di sfida rivolto contro la letteratura, per lungo tempo considerata come paziente e regolata composizione riservata a pochi, che sia una modalità di sovversione sistematica dell'immagine consolidata della realtà, delle forme del pensiero razionalista e di quelle della *mimesis*, che sia una pratica creativa volta al reinvestimento di senso – ma senza nulla perdere della precedente deflagrazione – attraverso le macerie lasciate dalla tradizione, la pratica del *collage* rimonta al periodo di elaborazione del surrealismo¹³⁸. In una forma analoga ai *papiers collés* di Picasso e Braque, questa costituisce per André Breton tra il 1918 e il 1921 una forma di comunicazione privata, l'autore indirizzerà infatti diverse *lettres-collages* agli amici Théodore Fraenkel, Jacques

138 Si veda in merito E. ADAMOWICZ, *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Vaché e Louis Aragon, composte di ritagli di articoli di giornale, annunci pubblicitari, incarti di vario genere e altri elementi prelevati dalla realtà accanto ai quali si dispongono le scritte a mano. In questi stessi anni l'esperienza del montaggio comincia a essere familiare al giovane André Breton che frequentando le sale di proiezione di Nantes insieme all'amico Jacques Vaché si esercitava a montare mentalmente scene di film diversi. André Breton è inoltre autore di diversi *poèmes-collages*, *Pour Lafcadio* (1918) *Une maison peu solide* (1919), considerato da Louis Aragon il primo esemplare del genere realizzato sistematicamente¹³⁹, e *Le Corset Mystere* (1919), indicazioni sulla realizzazione dei quali saranno fornite in un primo momento da Tristan Tzara sul quindicesimo numero di «Littérature» nell'estate del 1920 (*Pour faire un poème dadaïste*)¹⁴⁰ e la cui forma sarà annoverata tra gli strumenti letterari surrealisti nel *Manifeste du surréalisme*: «È perfino lecito intitolare POESIA ciò che si ottiene con l'accozzaglia più gratuita (osserviamo se volete la sintassi) di titoli e di frammenti di titoli ritagliati dai giornali»¹⁴¹ (OC, I, 341; 44). Dal finire degli anni Venti in avanti il teorico del surrealismo realizzerà a più riprese anche diversi *collages picturaux*, in parte ancora come forma di comunicazione privata, come *Hébé, Nice te rit* (1953) e *Lotus de Pains* (1962), in parte come forma di espressione ludica e creativa, come *Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie* (1929), *Le Comte de Foix allant assassiner son fils* (1929), *L'Œuf de l'église (le serpent)* (1932), *Chapeaux de gaze garnis de blonde* (1934) e altri¹⁴². In una forma ancora differente, ma che non manca di aspetti comuni con il *collage* come con il *ready-made aidé* di Marcel Duchamp, seguendo il metodo già proprio di Isidore Ducasse, André Breton ribalterà alcuni pensieri di Pascal e massime di La Rochefoucauld prima nella corrispondenza privata [§ 1.2 nota 54], mentre in seguito in *La Confession dédaigneuse* e più tardi insieme a Paul Éluard le *Notes sur la poésie* di Valéry (Cfr. OC, I, 1014-1020) sul dodicesimo numero di «La Révolution surréaliste»; lungi dal trattarsi solamente di una mera forma di dissacrazione questa pratica della riscrittura fonda una vera e propria poetica. Il fascino subito dal teorico del

139 Cfr. L. ARAGON, *Les collages*, cit., p. 113 nota 1.

140 «Per fare una poesia dadaista: Prendete un giornale. Prendete delle forbici. Scegliete da questo giornale un articolo avente la lunghezza che desiderate dare alla vostra poesia. Ritagliate l'articolo. Ritagliate poi con cura ciascuna delle parole che formano l'articolo e mettetele in un sacchetto. Agitate dolcemente. Tirate fuori ciascun ritaglio uno dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacchetto. Copiate scrupolosamente. La poesia vi rassomiglierà. Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e di una sensibilità incantevole, benché incompreso dal volgo». «Littérature», No. 15, luglio-agosto 1920, p. 18.

141 A titolo di esempio André Breton fa seguire a tale formula un *poème-collage*. Altri undici realizzati nella stessa epoca, ma non inseriti nella pubblicazione, sono stati raccolti in OC, I, 562-590.

142 Diversi di questi sono stati raccolti in *Je vois, j'imagine : Poèmes-objets, choix des textes et catalogue établis par Jean-Michel Goutier, préface d'Octavio Paz traduite par Jean-Claude Masson*, Gallimard, Paris 1991. Uno studio è invece stato dedicato da parte di Elza Adamowicz, in *Hats or jellyfish? André Breton's collages*, in R. FOTIADE (éd.), *André Breton: The power of language*, Elm Bank, Exeter 2000, pp. 83-95.

surrealismo per il frammento e per il diverso significato che questo è suscettibile di acquisire quando, separato dalla sua posizione d'origine, viene collocato accanto ad altri in un diverso contesto, ricorre anche in un luogo che abbiamo diverse volte richiamato, il *marché aux puces*, in *Nadja* André Breton parla in questo modo del mercato di Saint-Ouen: «vado spesso in cerca di quegli oggetti che non si trovano altrove, fuori moda, frammentari, inutilizzabili, quasi incomprensibili, perversi nel senso che intendo io e che mi piace» (OC, I, 676; 42). La *trouvaille*, il reperto di cui questi luoghi fungono da catalizzatori, non è necessariamente un oggetto fisico, come lo sono i manufatti descritti in *L'Amour fou* (Cfr. OC, II, 697-709), ma può essere anche letterario, come la nota espressione a cui viene fatto riferimento nel primo *Manifeste* («C'è un uomo tagliato in due dalla finestra», OC, I, 325; 26) che si presenta spontaneamente alla mente del poeta come se «bussava ai vetri» (OC, I, 324; 26).

Sebbene sarà Louis Aragon a diverse riprese negli anni che vanno dal 1923 e il 1965 a concentrarsi maggiormente sulla pratica del *collage*, elaborando il primo testo sistematico (*La peinture au défi*, 1930) consacrato a tale tecnica, dove peraltro viene sollecitata l'elaborazione di una storia del collage in letteratura¹⁴³, nondimeno André Breton vi dedicò attenzione, anche se in particolare modo di quello pittorico. A partire dalla rivelazione avuta alla prima mostra di Max Ernst a Parigi nel 1921 [§ 5.3.1], il teorico del surrealismo non cesserà di tornare a più riprese, in particolar modo nei suoi scritti consacrati all'artista renano, sul significato teorico delle singole fasi del collage, procedimento che si trova come già sappiamo alla base della poetica dell'immagine surrealista come incontro di elementi eterogenei, che proprio nel catalogo dell'esposizione sopra citata trova una primissima teorizzazione: il primo momento, quello dell'ablazione di «oggetti considerati in partenza in modo elementare e “resi” quasi come sono raffigurati sul dizionario» (OC, IV, 382; 29), astraendoli da quello che in realtà non è altro che «un ordine convenzionale, come il gallo sul campanile, o passeggero, come le statue di cera che non hanno ancora lasciato lo studio del fabbricante per prender posto nelle vetrine dei grandi magazzini o al museo Grévin» (OC, IV, 382-383), per ricollocarli in un secondo momento, quello dell'assemblaggio «la facoltà meravigliosa, senza uscire dal campo della nostra esperienza, di congiungere due realtà distanti e di far scaturire una scintilla dal loro accostamento» (OC, I, 245-246)» e

143 Cfr. L. ARAGON, *Les collages*, cit., pp. 23 e 47 nota 1, si vedano inoltre gli articoli conclusivi *Le « thème secondaire »* (1964), *Collages dans le roman et dans le film* (1965) e *Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit*. Ivi, pp. 95-196 e 107-129 e 141-149. Louis Aragon ha inoltre dato un saggio dell'estetica eterogenea propria del *collage* nel suo romanzo giovanile *Les Aventures de Télémaque* (1922).

infine il momento conclusivo in cui, per mezzo dello «sconvolgimento del concetto di relazione» (OC, IV, 426; 64) e la privazione di ogni sistema di referenza che la pratica comporta, si assiste alla formazione di nuovi esseri¹⁴⁴. La poetica che soggiace al collage non manca di richiedere infine una trasformazione dello stesso supporto libresco, facendo riferimento all'opera grafica di Max Ernst scrive André Breton: «Piaccia o no, è sulla scia di Max Ernst che il libro si è svegliato – svegliato fisicamente – dal suo sonno secolare. Le pagine che egli ha non “ornato” ma reso veramente magiche sono altrettante palpebre che si sono messe a battere» (OC, IV, 552; 168).

Risulta fin da ora chiaro come la possibilità di una lettura frammentaria non giunge all'*Anthologie de l'humour noir* priva di rilevanti precedenti sia teorici che pratici, che ben prima che la raccolta venisse concepita hanno presieduto alla costruzione dell'edificio di pensiero surrealista.

Una certa nozione di organicità e sviluppo della scrittura, dovuta si voglia alla natura temporale dell'enunciato e ai suoi intenti razionali, come anche all'andamento della ricerca, riguardo il quale Maurice Blanchot riconosce la gravità del rifiuto di interrogarsi sulla propria stessa forma, che si esprime secondo il modello ricevuto dalla tradizione dell'esposizione proprio della dissertazione accademica, appartiene da lunga data alla letteratura occidentale. Naturalmente tali schemi si ripercuotono direttamente sul supporto materiale che, si prenda in considerazione il libro a stampa che è direttamente oggetto delle nostra analisi – ma sarebbe possibile avventurarsi ancora più indietro –, la tradizione ha destinato ad accogliere la scrittura: nella rilegatura che fissa le pagine, di sovente numerate in maniera progressiva, in un ordine stabilito, inducendo uno sfogliare che ammette due uniche direzioni prediligendo quella in avanti e nella continuità del testo che si distende senza brusche interruzioni sulla superficie della pagina, rivelando il timore per il bianco tipografico e per la pagina vuota. Scrive Roland Barthes in *Littérature et discontinu* (1962): «Il Libro (tradizionale) è un oggetto che *connette, sviluppa, fila e scorre*, in una parola ha il più profondo errore del vuoto»¹⁴⁵. Per quanto non del tutto assenti in passato – si pensi al libro biblico dei *Proverbi*, a una certa completezza ascrivibile ai frammenti eraclitei, alla definizione di *gnômê* data da Aristotele nella *Retorica* –, forme di scrittura discontinua al contrario possono essere rinvenute, in contrapposizione all'organicità alla retorica classica di matrice ciceroniana, nei moralisti

144 Louis Aragon scrive: «Egli [Max Ernst] sottrae ciascun oggetto del suo senso per risvegliarlo a una nuova realtà». L. ARAGON, *Les collages*, cit., p. 30.

145 R. BARTHES. *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1991, p. 176, tr. it. a cura di L. Lonzi in R. BARTHES, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 2002, p. 172.

del XVII secolo: negli *Essais* (1588) di Montaigne, nelle *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665) La Rochefoucauld, nei *Pensées* di Pascal e in La Bruyère (*Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, 1688). Secondo questi autori la scrittura discontinua sarebbe capace di meglio descrivere il movimento stesso della ricerca, di adattarsi all'eterogeneità del soggetto e dell'oggetto e di produrre un effetto di varietà e diversità: scrive Pascal «Scriverò qui i miei pensieri senza ordine, ma forse non in una confusione senza disegno. È questo il vero ordine, che impronterà sempre il mio oggetto col disordine stesso. Farei troppo onore al mio soggetto se lo volgessi con ordine, poiché voglio dimostrare che ne è incapace»¹⁴⁶; mentre Montaigne «Non son tanto io che ho fatto il mio libro quanto il mio libro che ha fatto me, libro consustanziale al suo autore»¹⁴⁷; e infine La Rochefoucauld «Quanto all'ordine delle riflessioni, facilmente si comprenderà che, riguardando esse materie diverse, era difficile poterlo rispettare; e sebbene ve ne fossero parecchio sul medesimo oggetto, non si è creduto bene metterle sempre l'una di seguito all'altra, per paura di annoiare il lettore»¹⁴⁸. Il frammento assurge tuttavia allo statuto di letteratura intorno alla seconda metà del XVIII secolo in particolar modo in Francia, non senza una presa di posizione polemica nei confronti di alcuni aspetti dei moralisti classici, con Vauvenargues (*Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, 1746) e con Chamfort (*Maximes et pensées. Caractères et anecdotes*, postumo 1795) e in Germania con Lichtenberg, autori che costituiranno un modello per il periodo immediatamente successivo. È infatti tra le pagine della rivista programmatica «Athenaeum» (1798-1800), fondata da August Wilhelm e Friedrich Schlegel, a cui presero parte anche Novalis, A.L. Hülsen e S. Bernhardt-Tieck, che vengono poste le basi teoriche attraverso le quali il frammento diverrà un genere letterario a tutti gli effetti¹⁴⁹. Scrive a riguardo Blanchot, che in diversi momenti torna sull'esigenza della discontinuità facendone anche la cifra della propria opera letteraria: «Qui sta, come notavo all'inizio, una delle più ardite intuizioni del romanticismo: la ricerca di una nuova forma di compimento che mobilità – renda mobile – il tutto interrompendolo e nei diversi modi dell'interruzione.

146 B. PASCAL, *Pensieri*, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 2004, p. 357 [457]. Si veda in merito J. LAFOND (éd.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Collection «De Pétrarque à Descartes», J. Vrin, Paris 1984.

147 M. DE MONTAIGNE, *Essais*, tr. it. a cura di F. Graviani, in M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, II, Adelphi, Milano 1966, p. 888 [II, XVIII].

148 LA ROCHEFOUCAULD, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par L. Martin-Chauffier, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1950, p. 239, tr. it. a cura di U. Bernasconi in LA ROCHEFOUCAULD, *Le Massime e altri scritti*, tr. it. a cura di U. Bernasconi, Mondadori, Milano 1950, p. 54.

149 Si vedano a riguardo F. SUSINI-ANASTOPOULOS, *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Presses Universitaires de France, Paris 1997 e P. LACOUÉ-LABARTHE e J.-L. NANCY, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978.

Questa esigenza di una parola frammentaria, non per ostacolare la comunicazione, ma per renderla assoluta»¹⁵⁰. Sarà ancora Blanchot a riconoscere come, sebbene sia possibile rinvenire nella totalità dell'opera di Nietzsche un discorso coerente e continuo – che il filosofo avrebbe talora desiderato condurre – questi non riesca ad accontentarsi appieno di tale forma: «E anche se una parte dei suoi frammenti può essere riferita a questa specie di discorso integrale, è evidente che un tale discorso – la filosofia stessa – è sempre già superato da Nietzsche, che egli più che esporlo, lo presuppone allo scopo di parlare più lontano, secondo un linguaggio tutto diverso, non più quello del tutto ma quello del frammento, della pluralità, della separazione»¹⁵¹. È tuttavia al debutto del XX secolo che sia in letteratura come per le arti plastiche, il fenomeno consacrato come genere letterario diviene la cifra distintiva della modernità, assumendo tutta la sua funzione insieme critica e rinnovatrice, si pensi all'utilizzo di materiale effimero nei *poèmes-conversations* di Apollinaire, all'incisività e alla consumabilità immediata dell'enunciato dada, al surrealismo come presto vedremo, ai *Cantos* di Ezra Pound e al *The Waste Land* (1922) di T. S. Eliot, a *Tel Quel I e II* (1941-1943), ai *Mouvaises pensées* (1941-1942) e alle *Histoires brisées* (1950) di Paul Valéry, al progetto rimasto inconcluso del *Passagenwerk* di Walter Benjamin, che tanto deve alla rappresentazione data da Louis Aragon del passage de l'Opéra nel *Paysan de Paris*, passando per i *Feuillets d'Hyphos* (1946), al *Poème pulvérisé* (1947) alla raccolta *La Parole en archipel* (1962) di René Char dove la parola giunge appunto alla forma dell'arcipelago¹⁵², fino a giungere all'autobiografia per frammenti *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) e ai *Fragments d'un discours amoureux* (1977) di Roland Barthes e ai *Petits Traités* di Pascal Quignard.

La possibilità di una narrazione continua, sia questa intesa come coerenza ai principi della logica od osservanza delle tre unità aristoteliche, che come successione degli stati del medesimo soggetto narrato o narrante, che come organicità delle diverse parti del discorso, viene apertamente messa in dubbio da parte del gruppo surrealista: nella già citata prefazione al catalogo dell'esposizione *La Mise sous Whisky Marin* si legge «Resta ancora di fare giustizia di diverse regole simili alla regola delle tre unità [...] Chissà se, in questo modo, non ci prepariamo a sfuggire un giorno al principio d'identità?» (OC, I, 246), se già nell'articolo *Les Chants de Maldoror* André Breton scriveva

150 M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 525, tr. it. a cura di R. Ferrara in M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento: scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977.

151 Ivi, p. 228, tr. it., p. 208.

152 Scrive Maurice Blanchot: «*Parola in forma di arcipelago*: ritagliata nella diversità delle isole, fa sorgere il profondo mare principale, antichissima immensità e ignoto sempre di là da venire indicato solo dall'emergere delle terre profonde, infinitamente separate». Ivi, p. 454, tr. it., p. 412.

«L'idea della contraddizione, che resta all'ordine del giorno, mi si presenta come un non-senso. Dall'unità del corpo si ha avuto troppa fretta di concludere l'unità dell'anima, mentre forse ospitiamo parecchie coscienze» (OC, I, 234), in *Misère de la poésie* viene rilevato come ormai da un secolo il soggetto della narrazione non può essere più determinato *a priori* nella sua artificiosa unitarietà, come testimonia il noto incipit del IV degli *Chants de Maldoror* («È un uomo o una pietra o un albero che s'accinge a cominciare il quarto canto»), infine in *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste* facendo riferimento al poemetto *Rêve* di Rimbaud l'autore riconosce come «L'interdipendenza delle parti del discorso poetico non ha smesso [...] di essere attaccato in ogni modo» (OC, II, 418). In questi e in altri presupposti trova in parte ragione la feroce critica indirizzata al genere romanzesco: la psicologia del romanzo viene accusata di essere superficiale e non priva di derive intellettualistiche, come si legge nel *Manifeste du surréalisme* «L'autore se la prende con un personaggio e, dato questo, fa peregrinare il suo eroe attraverso il mondo. Qualunque cosa accada, questo eroe, le cui azioni e reazioni sono mirabilmente previste, è tenuto a non sventare, pur avendo l'aria di sventarli, i calcoli di cui è oggetto. Potrà sembrare che i frangenti lo trascinino, lo travolgano, lo facciano precipitare in basso, egli apparterrà sempre a quel tipo umano formato» (OC, I, 315; 15). A partire da tali questioni, che il teorico del surrealismo andava meditando da tempo, che *Nadja* si aprirà con l'interrogazione «Qui suis-je?».

L'impiego di una poetica atta a favorire la discontinuità viene quindi sollecitato per quanto riguarda il metodo di scrittura: l'irruzione di materiale eterogeneo all'interno del testo – si pensi a *Le Paysan de Paris* o a *Nadja* –, la funzione dell'arbitrario («arbitraire») come strumento creativo nella scrittura collettiva (*Les Champs magnétiques*, 1920; *Démon du foyer*, 1920; *Ralentir travaux*, 1930; *L'Immaculée Conception*, 1930) come in quella individuale¹⁵³, l'esaltazione in alcuni casi non più della composizione quanto piuttosto della giustapposizione, non più della scrittura quanto della riscrittura, accettando quanto scrive Isidore Ducasse nelle *Poésies* correggendo La Bruyère «Nulla è stato detto. Arriviamo troppo presto, da più di settemila anni dacché esistono gli uomini»¹⁵⁴. Si potrebbe facilmente obiettare come l'*écriture automatique*, procedimento surrealista che prevede la continuità e l'immediatezza del flusso verbale incontrollato, possa sembrare in contraddizione con quanto detto, tuttavia anche in questo caso l'enunciato automatico costituisce un aperto attacco alle forme di continuità solo apparenti, frutto di

153 Cfr. OC, I, 332 e 810 nota. Si veda anche J. CHÉNIEUX-GENDRON, *Inventer le réel : Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, H. Champion, Paris 2015, pp. 214-234.

154 I. DUCASSE, op. cit., p. 320, tr. it., p. 631.

un intreccio che non risponde della totalità e della pienezza del reale. Affermando come nella letteratura moderna, si pensi agli *Chants de Maldoror*, alla *Recherche* di Proust, allo *stream of consciousness* joyciano, oppure allo stesso surrealismo, la ricerca di una parola continua abbia prodotto delle opere scandalose, Maurice Blanchot scrive: «L'eccesso di continuità disturba il lettore e disturba, nel lettore, le abitudini della comprensione regolare»¹⁵⁵. Una continuità assoluta, come anche una discontinuità assoluta, per quanto non realmente realizzabili, costituiscono delle esperienze limite tali che l'approssimarvisi da parte della scrittura produce il risultato di mettere in crisi l'andamento misurato e metodico che è proprio delle abitudini di lettura.

Il procedere razionale della lettura, come già aveva riconosciuto Edgar Allan Poe in *The Philosophy of Composition* (1846) trova fondamento in un inganno, che per funzionare come tale deve di necessità essere taciuto da parte dell'autore e non rilevabile dal lettore nel prodotto finito¹⁵⁶. Da questo derivano le metafore positive che il senso comune attribuisce al buon libro, nel già citato saggio *Littérature et discontinu* Roland Barthes scrive: «Le metafore benefiche del Libro sono la stoffa che si tesse, l'acqua che scorre, la farina che macina, il cammino che si segue, la tenda che svela, ecc.; le metafore antipatiche sono tutte quelle di un oggetto che si fabbrica, cioè che uno mette insieme da sé partendo da materiali discontinui: nel primo caso il “filato” delle sostanze viventi, organiche, l'incantevole imprevedibilità delle concatenazioni spontanee; nel secondo l'ingrato, lo sterile delle costruzioni meccaniche, delle macchine fredde e stridenti (è il tema del *laborioso*)»¹⁵⁷. La volontà al contrario di esibire il processo in atto della scrittura da parte del gruppo surrealista, in modo che sia essa stessa a rivelare la sua irrimediabile artificiosità – già Tristan Tzara affermava di potersi servire degli stessi mezzi della letteratura per distruggere il gusto per la stessa –, spiega l'attrazione per la pratica del *collage* che, secondo quanto scrive Henri Béhar, «sviluppa un carattere fittizio, artificioso,

155 M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, cit., p. 10, tr. it., p. 13.

156 «Ho spesso pensato quale interessante articolo potrebbe essere scritto da qualche autore che volesse – cioè, potesse – specificare, passo passo, i procedimenti con cui una qualsiasi delle sue composizioni ha raggiunto il perfetto compimento. Non so spiegarvi perché un tale articolo non sia mai stato scritto – tuttavia, forse, la ragione è da ricercarsi soprattutto nella vanità degli autori. I più degli scrittori – in modo particolare i poeti – preferiscono far credere ch'essi compongono con una specie di sottile frenesia – con un'estatica intuizione – e certamente rabbrivirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudelzze del pensiero – il vero fine colto solo all'ultimo momento – gli innumerevoli balenii di un'idea che non ha raggiunto la maturità dell'espressione – le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili – le caute scelte e i cauti rifiuti – le penose cancellature e le interpolazioni – in una parola le ruote e i rocchetti – i paranchi per i cambiamenti di scena – le scale e le trappole del diavolo, le penne di gallo, il belletto rosso e i nèi neri, che, novantanove volte su cento, costituiscono la prassi comune dell'*histrion* letterario» E.A. POE, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1971, pp. 1308-1309.

157 R. BARTHES. *Essais critiques*, cit., p. 176, tr. it. a cura di L. Lonzi in R. Barthes, *Saggi critici*, cit., p.

172.

della letteratura, che ne mette in causa i principi, continuando a servirsene»¹⁵⁸ e conseguentemente per la forma antologica intesa come montaggio di parti. Il genere dell'antologia letteraria, che abbiamo visto essere solamente in apparenza innocuo e imparziale, possiede difatti una potenziale carica sovversiva, la frammentarietà del corpo della raccolta è suscettibile di produrre una destabilizzazione nel lettore che si riconosce in quanto tale messo davanti all'artificio stesso della scrittura. La forma del *collage*, in particolar modo nel caso di quello letterario, costituisce inoltre una modalità che rimanda alla poetica dell'intertestualità a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, capace di innescare un differente genere di lettura: «La natura dell'intertestualità è tale da introdurre una nuova modalità di lettura che fa saltare la linearità del testo. Ogni riferimento intertestuale è il luogo di un'alternativa: o proseguire la lettura non vedendovi altro che un frammento come un altro, facente parte integrante della sintagmatica del testo, o ritornare al testo-origine operando una sorta di anamnesi intellettuale, dove il riferimento intertestuale appare come un elemento paradigmatico “dislocato” e proveniente da una sintagmatica dimenticata»¹⁵⁹.

All'interno dell'antologia letteraria la linearità del testo viene costantemente intralciata, sia che questo avvenga come si legge sopra per via della natura propria dell'intertesto, sia per via degli intervalli che intercorrono tra un frammento e l'altro del corpo del testo della raccolta. Nella brusca interruzione, nella cesura, nell'assenza di testo – il vuoto di cui secondo Barthes il libro tradizionale ha orrore – che insieme separa e mette in relazione, luogo che esibisce nella sua violenza la manipolazione del testo da parte dell'autore della raccolta, risiede propriamente la possibilità dello scoccare di quella scintilla («étincelle»), di cui abbiamo in diverse occasioni ribadito l'importanza per la poetica surrealista, che, introducendo un elemento di perturbamento delle abitudini di lettura determina la possibilità dei più distanti e più arbitrari accostamenti di termini. Anche laddove l'elisione funge da strumento che nell'economia del libro raccorda due lembi del medesimo testo, il luogo della congiunzione, della sutura, del ricongiungimento è il luogo di trionfo della discontinuità. Il lettore consuma allora la raccolta assumendosi il rischio, «La scrittura frammentaria – scrive Maurice Blanchot – sarebbe il rischio stesso»¹⁶⁰, di un pensiero che non ha più come garanzia l'unità. L'opera letteraria intesa in senso tradizionale come opera finita, coerente in tutte le sue parti, viene in questo modo messa in crisi sollecitando un'opera differente dove il lettore

158 H. BÉHAR, *Littéruptures*, cit., p. 183.

159 L. JENNY, *La stratégie de la forme*, «Poétique», No. 27, settembre 1976, p. 266.

160 M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 98.

ricopre un ruolo attivo nel processo sempre rinnovantesi di costruzione e decostruzione del senso. Scrive Blanchot in riferimento alla parola frammentaria: «Parola unica, solitaria, frammentata, ma, in quanto frammento, già completa, intera in questo spezzettamento e di uno splendore che non rinvia a qualcosa che sia esploso. [...] La parola frammentaria ignora la sufficienza, non è sufficiente, non si dice in vista di se stessa, non ha come senso il proprio contenuto. E nemmeno si compone con gli altri frammenti per formare un pensiero più completo, una conoscenza di insieme. Il frammentario non precede il tutto, ma si dice *al di fuori* del tutto e dopo di esso»¹⁶¹. Lungi dal rimpiangere le forme unitarie e concluse della comunicazione letteraria, o dal poter essere ridotto a un mero sintomo nella perdita dei valori che segue al seppure catastrofico susseguirsi di eventi nella prima metà del Novecento, il frammento si erge, nella sua radicale opposizione alla tradizione retorica di matrice ciceroniana che considera l'opera come una totalità organica, scrittura di una temporalità altra¹⁶², in tutto il suo splendore e in tutto il suo enigma che piuttosto che provenire da una polverizzazione del senso produce al contrario un eccesso, un'eccedenza, un'emorragia di senso.

Nel commentare i propri quaderni, che tenne per tutto il corso della sua attività poetica, Paul Valéry scrive: «Questi quaderni sono il mio vizio. Sono anche delle contro-opere, dei contro-finito. Per quanto concerne il “pensiero”, le *opere* sono delle falsificazioni, poiché esse eliminano il provvisorio e il non-reiterabile, l'istantaneo, e la miscela di puro e impuro, disordine e ordine»¹⁶³. Qualunque testo, per quanto possa apparire accuratamente organizzato secondo un procedere continuo, cela una composizione frammentaria, il discontinuo sembra anzi inscrivere all'origine stessa del lavoro letterario, che quando viene esposta nella sua nudità, cosa che inevitabilmente avviene nella forma dell'antologia letteraria, può indurre una differente esperienza di lettura.

Lungi dal costituire dei semplici contrari, per cui la presenza dell'uno esclude l'altro, continuo e discontinuo, unità e pluralità, compiuto e incompiuto, si richiamano e coimplicano vicendevolmente, in modo che osservando il corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir* risulta innegabile come da una parte sia presente un discorso continuo, in

161 M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, cit., p. 229, tr. it., p. 209.

162 Si vedano in merito E. HOPPENOT, *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “le temps de l'absence de temps”*, in R. RIPOLL, *L'écriture fragmentaire: Théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2002, pp. 103-122 e D. CUNNINGHAM, *A Question of Tomorrow: Blanchot, Surrealism and the Time of the Fragment*, «Papers of Surrealism», Issue 1 winter 2003.

163 P. VALÉRY, *Cahiers*, XX, CNRS, Paris 1957-1961, p. 678.

quanto il genere antologico costituisce per il gruppo surrealista uno strumento privilegiato di riscrittura della storia letteraria, mentre dall'altra questo sia intrinsecamente contraddistinto da un procedere discontinuo. Come abbiamo in parte lasciato intendere la strategia della discontinuità costituisce, considerata l'eterogeneità del fenomeno, l'unica possibilità dell'*Anthologie* di restare insieme, si potrebbe per un certo verso dire che proprio la discontinuità assicura la continuità, una continuità che tuttavia non risponde più a un modello retorico di tipo organicista, quanto piuttosto di un modello che fa del *disorganico* la propria forma costitutiva. Intendere una raccolta letteraria come montaggio di frammenti non comporta tuttavia il venire meno della figura dell'autore e di conseguenza di certe costrizioni che la presenza di questo all'interno del testo comporta. Come scrive Henri Béhar: «L'essenziale del collage non si trova nell'enunciato finale ma nell'enunciazione, vale a dire in una pratica gestuale che coinvolge tutto l'essere. Evacuato il soggetto creatore, non vi è assenza di essere, oggettivazione del letterario, ma al contrario apparizione di un soggetto altro, di una personalità che pure cancellandosi dietro un procedimento non è meno presente, percepibile attraverso le sue scelte, nello stesso modo in cui la mano dell'artigiano lascia la sua traccia sulla ceramica, su una maschera, su una statua»¹⁶⁴. In parte per via della forma propria dell'antologia letteraria in parte per l'utilizzo che di questa viene fatto all'interno del gruppo surrealista sulla base di certi presupposti come il rifiuto del sistema e più in generale delle forme razionali, l'esigenza della discontinuità, l'investimento sul frammento e sul montaggio di frammenti, la tendenza all'incompiuto, l'*Anthologie de l'humour noir* contempla entrambe le possibilità di lettura a cui abbiamo fatto riferimento, sulla quale costante tensione riposa l'equilibrio instabile della raccolta.

164 H. BÉHAR, *Littéruptures*, cit., p. 202.

CAPITOLO 9

Poetica dell'Anthologie de l'humour noir

Nel ripercorrere la genesi e l'evoluzione della forma dell'antologia letteraria in Francia, Emmanuel Fraisse si sofferma, seppure concisamente, su una questione di particolare rilevanza, scrive l'autore: «In quanto oggetto letterario, [l'antologia] può contribuire a diffondere un'estetica che le è propria. Allora non sarà tanto la quantità di testi selezionati, o il loro grado di celebrità che meriterebbero di essere menzionati quanto l'effetto prodotto dal loro raggruppamento»¹⁶⁵. La forma dell'antologia letteraria moderna non stabilisce solamente un rapporto che si potrebbe dire esteriore con la letteratura, mantenuto adempiendo alle funzioni di archiviazione e preservazione del patrimonio letterario, di strumento storico critico di catalogazione o di riordino, di supporto didattico ed educativo nella forma del manuale scolastico, ma in quanto oggetto letterario fonda essa stessa un rapporto intrinseco con la storia della letteratura, partecipandovi attivamente nel diffondere una sua propria estetica e determinando in parte la nostra concezione, e in certi casi la sopravvivenza, di certune forme letterarie¹⁶⁶.

Come abbiamo potuto vedere, l'antologia viene concepita all'interno del gruppo surrealista come un genere letterario a tutti gli effetti, la cui rivisitazione rispetto a un certo impiego, per lo più di tipo erudito, educativo e mondano, proprio della cultura borghese, viene condotta secondo i principi estetici che vengono progressivamente elaborati all'interno del gruppo attraverso l'apporto attivo dei suoi diversi membri. Questo ci consente di prendere in considerazione l'*Anthologie de l'humour noir* non solamente in quanto semplice raccolta, ma in quanto *opera letteraria*, tenendo presenti tutte le riserve che le avanguardie – e nel nostro caso specifico il surrealismo – hanno sollevato in merito allo statuto della stessa, come quella alla continuità, all'organicità e alla compiutezza del testo letterario, quella della sacralità dell'opera, che viene invece considerata solamente un momento, e non necessariamente il più importante, di una più generale attività estetica, quella che vede la letteratura come prodotto esclusivo dell'ispirazione di un singolo autore e ancora quanto Maurice Blanchot affermerà in merito alla sopravvivenza dell'opera nel tempo: «L'opera è sempre già in rovina, per la riverenza, per ciò che la prolunga, la mantiene, la consacra (l'idolatria propria ad un

165 E. FRAISSE, op. cit., pp. 116-117.

166 Scrive più avanti Fraisse: «Si sarebbe tentati di domandarsi se l'antologia non abbia, come la raccolta di poesie, contribuito a influenzare la sensibilità poetica moderna: potrebbero ambedue aver dato un quadro appropriato e una legittimità alle forme brevi e al lirismo». Ivi, p. 118.

nome) che questa si irrigidisce o si aggiunge alle buone opere della sua cultura»¹⁶⁷. Come abbiamo potuto vedere, la raccolta di André Breton risulta essere il *prodotto originale* di alcune precise scelte dell'autore, che seguendo certi principi non solamente ordina, ma consegna nuova forma a una materia letteraria preesistente. Se, come affermato in precedenza, la fabbricazione della raccolta ha proceduto per montaggio di frammenti, possiamo considerare valida la celebre formula di Max Ernst «Se sono le piume che fanno il piumaggio, non è la colla che fa il *collage*»¹⁶⁸, che è possibile illustrare con le parole di Henri Béhar «Non si potrebbe ridurre il *collage* a una questione di tecnica: il risultato dipende più dall'artigiano, dalla maniera in cui egli integra questo esercizio con la sua poetica, che delle forbici che impiega»¹⁶⁹. Lungi dunque dal rappresentare una semplice raccolta, risultato di una mera operazione tecnica, l'*Anthologie de l'humour noir* risulta portatrice di una sua particolare poetica, che costituisce precisamente l'oggetto di indagine del presente capitolo.

Come è stato detto in precedenza [§ 7.2], diverse sono le ragioni che hanno motivato l'appropriazione del genere antologico da parte del gruppo surrealista, che riassumiamo qui di seguito: la raccolta letteraria costituisce in primo luogo uno strumento rispondente al progetto di riscrittura della Storia della letteratura sul quale a più riprese si sono concentrate le energie del gruppo; in secondo luogo, se elaborata all'interno di un determinato clima o movimento culturale permette sia di mettere a fuoco alcune nozioni chiave sia di rinforzare la coesione interna al gruppo definendone di volta in volta una precisa identità; essa funge in terzo luogo da strumento di comunicazione con il pubblico dei mutevoli orizzonti della cerchia ristretta del gruppo; infine la forma dell'antologia letteraria e i procedimenti che ne presiedono alla fabbricazione costituiscono un oggetto di interesse in quanto trovano una corrispondenza con alcuni aspetti specifici dell'estetica surrealista. A queste varie ragioni dobbiamo ora aggiungere una certa predisposizione dell'antologia, determinata in parte dalla sua stessa forma costitutiva, per le *forme letterarie brevi*, di cui la discontinuità che si produce dalla riunione di queste in raccolta costituisce un corollario¹⁷⁰.

167 M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, cit., p. 127.

168 M. ERNST, *Écritures*, Gallimard, coll. Le point du jour, Paris 1970, p. 256.

169 H. BÉHAR, *Littéruptures*, cit., pp. 180-181.

170 Quella di "forma breve" è una nozione generale dai confini variabili per intendere alcune forme letterarie come la massima, la sentenza, il proverbio, l'epigramma, il paradosso, il saggio, il pensiero, l'aneddoto, l'aforisma, il frammento, che hanno le caratteristiche di *brevità*, *concisione* e *concentrazione*, tali forme si sono tuttavia modificate nel tempo e se ne sono aggiunte altre. Si vedano a riguardo: J. LAFOND (éd.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, coll. «De Pétrarque à Descartes», J. Vrin, Paris 1984, A. MONTANDON, *Les formes brèves*, Hachette, Paris 1993, B. ROUKHOMOVSKY, *Lire les formes brèves*, Nathan, coll. Lettres sup, Paris 2001.

Se forme espressive laconiche e sentenziose avevano già incontrato gli intenti antidogmatici e antiletterari di Dada, riempiendo le pagine di riviste come «391», «Dada», «Cannibale», «Proverbe», «Le Cœur à barbe», di massime, frammenti, note, slogan simili a quelli della *réclame*, proverbi, epigrammi, pensieri e aforismi, nondimeno all'interno del gruppo surrealista abbiamo una profusione di forme letterarie rotte e concise. Si pensi al largo impiego della poetica della riscrittura ducassiana che gli autori surrealisti qualificheranno come *jeu touchant*, ai 152 *Proverbes mis au goût du jour* (1925) di Paul Éluard e Benjamin Péret, ai giochi di parole di Rrose Sélavy, ai *papillons surréalistes* che ebbero un intenso momento di produzione tra il 1924 e il 1925, a *Peau-Asie* (1923) di Roger Vitrac, alla scrittura lacunaria di René Char, al frammento, alla pratica del collage, alle definizioni del *Glossaire* di Michel Leiris. Non si deve inoltre dimenticare che la brevità, insieme alla giustapposizione di enunciati di natura eterogenea, costituisce un carattere proprio della poesia moderna, di sovente impiegato contro l'armonia, la musicalità e la fluidità del vecchio ed esausto lirismo: il *lyrisme nouveau*, ispirato alla scrittura di Ducasse, di Jarry e di Rimbaud, celebrato da André Breton in *Les Pas perdus*, risulta essere al contrario «confusione: di piano, di tempo, di tono»¹⁷¹, ripetuti attentati contro le regole formali della lingua e del verso poetico, infine l'uso attivo del bianco tipografico. Questa propensione da parte del gruppo surrealista per le forme letterarie brevi e discontinue non esclude il frequente impiego di forme discorsive come il fluire incontrollato della lingua proprio della pratica dell'*écriture automatique* o addirittura come l'argomentazione razionale, impiegata nei trattati teorici e nelle dichiarazioni collettive. Sono infatti di diverso genere le esperienze fondamentali che si trovano alla base dello sviluppo delle modalità di produzione del testo surrealista: l'elaborazione da parte di André Breton e Philippe Soupault degli *Champs magnétiques* e l'esposizione *La Mise sous whisky marin* di Max Ernst. Risultando in parte dalle riflessioni che seguirono quest'ultima esperienza, l'impiego delle forme brevi risponde ad alcune priorità del gruppo surrealista che ne modificherà profondamente alcuni principi trasmessi dalla tradizione¹⁷².

171 L'espressione viene impiegata ad André Breton in una lettera inviata nel settembre del 1918 a Louis Aragon. Riportato in H. BÉHAR, *André Breton : Le grand indésirable*, cit., p. 61. Riguardo alla nozione di lirismo nel surrealismo si vedano: M. MURAT, *L'Homme qui ment : réflexions sur la notion de lyrisme chez Breton*, in *Le Sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle Sermet, Yves Vadé, «Modernités», No. 8, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1996, pp. 151-163 e J.-M. BAUDE, *Tzara-Breton : comment peut-on être lyrique ?*, «Mélusine», No. XVII, *Chassé-croisé Tzara-Breton*, cit., pp. 155-168.

172 Relativamente all'impiego delle forme letterarie brevi da parte del movimento dada e del gruppo surrealista si vedano: M.-P. BERRANGER, *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, Paris 1988 e P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Droz*, Genève 1997.

Come abbiamo detto l'*Anthologie de l'humour noir* può essere presa in considerazione in quanto montaggio di frammenti, procedimento che acquista un particolare significato all'interno del contesto teorico surrealista. Abbiamo anche precedentemente osservato come il frammento assurdo allo statuto di genere letterario a partire almeno dalla fine del XVIII secolo per divenire al debutto del Novecento una forma paradigmatica, al punto che la letteratura, come anche la critica, non hanno potuto fare a meno di confrontarsi con il fenomeno, che ha trovato una sua collocazione tra le forme brevi e discontinue. Il frammento assume nella modernità almeno una triplice accezione: a) questo è ciò che proviene dal passato, si tratta dunque del risultato di una rottura, della perdita di un intero la cui completezza non può essere, o sarebbe solo difficilmente, ricomposta – sono frammenti in questo senso la produzione di Saffo o dei filosofi presocratici giunta fino a noi; b) da una certa epoca storica in poi, come risultato della riflessione estetica all'interno del gruppo romantico di Jena, il frammento cessa di essere un mero accidente storico per essere creato appositamente come tale. Si legge nel frammento 24 della rivista «Athenaeum»: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere di autori recenti lo sono già al loro nascere»¹⁷³. La forma frammentaria andrà in questo modo ad assumere alcune particolari caratteristiche nella modernità, che prendono forma in contrapposizione alla pretesa esaustività di alcune forme letterarie: rifiuto dell'opera letteraria come finito e di conseguenza ricerca dell'inconcluso, rifiuto dell'ordine in favore dell'imperfezione, della difformità e dell'eterogeneità, rifiuto del sistema non di necessità in favore di una asistematicità, quanto piuttosto di un diverso genere di ordine; c) infine, in maniera analoga al primo significato, il frammento è una porzione testuale risultato di una rottura e di una perdita, tuttavia, differentemente da tale accezione, la frattura viene deliberatamente operata da parte di un autore (non necessariamente anche autore del testo) che, agendo in accordo con una propria regola di lavoro, asporta una porzione testuale dal suo contesto di origine, mentre, l'integrità del testo da cui viene prelevato il frammento risulta ancora rinvenibile, per quanto la porzione testuale non necessariamente vi sarà ricondotta da parte del lettore, oppure, se questo dovesse al contrario avvenire, vi è l'eventualità, considerato il processo di risignificazione, che risulti infine un corpo estraneo. Tenendo ben presenti le prime due accezioni, faremo principalmente riferimento a quest'ultima: la predisposizione del genere antologico per la forma breve

173 G. CUSATELLI (a cura di), *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, traduzione, note e apparato critico di Elena e Donatella Mazza, Bompiani, Milano 2008, p. 158.

unita al valore letterario che il frammento viene ad assumere nella modernità e in modo particolare nella pratica testuale surrealista caratterizzano la costruzione dell'*Anthologie de l'humour noir* determinandone la sua particolare poetica.

Abbiamo detto in precedenza che la forma dell'antologia letteraria, capace di accogliere l'eterogeneità e di protrarre un discorso discontinuo, ben si adatta alla natura mutevole dell'*humour noir*, inoltre, favorendo la brevità e la frammentarietà consente il corretto funzionamento del meccanismo del riso [§ 5.4]. Si ricorderà come la prefazione dell'*Anthologie* si apre con la formula baudeleraiana «Emanazione, esplosione», che costituisce anche secondo André Breton il modello fisico dello scambio di piacere umoristico. Il riso spasmodico e inatteso proprio dell'*humour noir*, risultato di un repentino rilassamento che fa seguito a una situazione di estrema tensione nervosa, richiede dunque di essere consumato brevemente, richiamando in questo modo l'ordine dell'istantaneo, tale valore effimero, prodotto anche di quella *esthétique de la surprise* e del *coup d'éclat* riconducibile ad *Alcools* (1913) di Guillaume Apollinaire, richiede continuamente nuovi stimoli, l'eterogeneità della forma e il brusco mutamento di tono.

In *La littérature et le mal* (1957) Georges Bataille fa riferimento a una lettera scritta da Charles Baudelaire al debutto del 1854 dove il poeta delinea l'intreccio di un dramma, il cui progetto non ebbe tuttavia seguito: un operaio avvezzo al bere ottiene un appuntamento in un luogo solitario dalla moglie che lo ha abbandonato, al rifiuto di questa di ritornare a casa, conduce la donna lungo una strada dove, con il favore delle tenebre, egli sa che precipiterà in un pozzo senza vera. All'origine del componimento si troverebbe la seguente canzone che avrebbe dovuto fungere da introduzione:

*Rien n'est aussi-z-aimable
Franfru-Cancru-Lon-La-Lahira
Rien n'est aussi-z-aimable
Que lo scieur de long.*

*Chante Sirène Chante
Franfru-Cancru-Lon-La-Lahira
Chante Sirène Chante
T'as raison de chanter.*

*Car t'as la mer à boire,
Franfru- Cancru-Lon-La-Lahira
Car t'as la mer à boire,
Et ma mie à manger !¹⁷⁴*

174 «Nessuno è tanto gentile / Tralla-la-rin-farin-fanfara / Nessuno è tanto gentile / Com'è un segatore di assi. / Canta Sirena, canta / Tralla-la-rin-farin-fanfara / Canta Sirena, canta, / E hai ragione di cantar. Perché il mare hai per bevanda, / Tralla-la-rin-farin-fanfara / E l'amica mia per pietnza!». G.

Nella forma apparentemente frivola della filastrocca, che abbiamo visto ricorrere anche nell'*Anthologie de l'humour noir* – si pensi alla *Chanson du décervelage* di Alfred Jarry oppure alle «belle canzoni dei manicomi» (OC, II, 1109; 287) di Jacob Van Hoddis – viene narrata una vicenda di estrema crudeltà, o come meglio specifica lo stesso poeta «di una rudezza singolare»¹⁷⁵, nella quale, aggiunge Bataille, «la lubricità, la tenerezza e il riso si fondono»¹⁷⁶. Il medesimo effetto non sarebbe invece raggiunto dalla poesia *Le Vin de l'assassin*, secondo Bataille uno dei componimenti più mediocri degli *Fleurs du Mal*, che pur mettendo in scena la medesima vicenda resta imprigionata nel ritmo lirico baudelairiano. Se Bataille non ignorava il senso di superiorità che viene dal ridere del tragico, come si comprende dal richiamo a Nietzsche «Veder affondare le nature tragiche e poterne ridere, nonostante la profonda comprensione, l'emozione e la simpatia che si provano è divino»¹⁷⁷, aveva ben presente la forma espressiva che a questo meglio si addice: se la struttura della canzone sopraccitata non fosse fatta da lampi, ellissi, e di parole che compaiono d'improvviso, l'effetto umoristico andrebbe inevitabilmente perduto¹⁷⁸. La brevità comporta inoltre un'ulteriore questione che ci rivela una particolarità dell'*humour noir*: affinché possa mettersi in moto il meccanismo del riso non è necessario che il lettore venga messo a conoscenza nel dettaglio della profondità di un contesto narrativo, l'*humour noir* si serve piuttosto di pulsioni archetipiche dell'essere umano, come morte, sadismo, erotismo, cannibalismo, parricidio, ed è in maniera contraddittoria, deridendo e in questo modo facendo inaspettatamente ridere di ciò che si ritiene più interdetto che si fanno presenti al soggetto le restrizioni che ipocritamente circondano questi ambiti. La profondità di un contesto, tale come potrebbe essere resa in un romanzo, che potrebbe anzi rivelarsi dannosa alla produzione del riso producendo nel lettore un moto di affezione nei confronti dei personaggi e delle loro vicende, viene inevitabilmente perduta laddove sottoposta ai processi di frammentazione,

BATAILLE, *Œuvres complètes*, IX, Gallimard, Paris 1979, p. 201, tr. it. a cura di Andrea Zanzotto in G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, Rizzoli, Milano 1973, pp. 196-197.

175 C. BAUDELAIRE, *Correspondance*, I, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de J. Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973, p. 157.

176 G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, IX, cit., p. 202, tr. it., p. 48.

177 *Ib.*, tr. it., p. 48.

178 L'importanza della concisione espressiva e quella del movimento violento di dislocazione sono caratteristiche da tempo riconosciute come distintive del comico, si pensi alla tradizione anglosassone del *wit*, oppure alla tradizione del *Witz* a partire da Lichtenberg, passando attraverso il romanticismo tedesco, dove questo «intrattiene con la frammentazione degli stetti rapporti», per giungere a Sigmund Freud, che nella sua analisi del motto di spirito (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*) riconosce come tra i meccanismi di funzionamento della tecnica arguta vi siano la condensazione («Verdichtung») e lo spostamento («Verschiebung»). P. LACQUE-LABARTHE e J.-L. NANCY, op. cit., p. 74. Si vedano anche A. MONTANDON, op. cit., pp. 91-92 e F. SUSINI-ANASTOPOULOS, op. cit., p. 195-210.

dislocamento, risignificazione, che sono propri del genere antologico, a cui come sappiamo la forma romanzesca male si adatta.

Come scrive Françoise Susini-Anastopoulos, brevità e frammentarietà suggeriscono come vi possa essere «un rapporto necessario tra la rottura dell'esposizione e la disposizione al “riso”»¹⁷⁹. Se l'etimologia del termine “frammento” proviene dal latino “fragmentum” che a sua volta rimanda al verbo “frango” ovvero spaccare, rompere, ridurre in pezzi, annientare, nella lingua greca a designare la parte separata troviamo le parole “klasma” (κλάσμα), “apoklasma” (αποκλάσμα), “apospasma” (απόσπασμα), da dove proviene anche “spasmos” (σπασμός), la convulsione, l'attacco nervoso che disloca¹⁸⁰. Se per la sua natura feroce e incontrollata avevamo avvicinato il riso indotto dall'*humour noir* ai fenomeni fisici del crampo, della convulsione e del conato [§ 5.4], queste stesse forme trovano una corrispondenza nella drastica revisione dei criteri del bello che si situa al cuore dell'estetica surrealista. Se la profonda crisi attraversata dalla categoria estetica del bello, che a partire dalla seconda metà del XIX secolo subisce incessanti attacchi dai padri della modernità poetica francese, tra i quali Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse¹⁸¹, sembrava preludere al suo congedo, come invece affermerà André Breton nel corso di un discorso tenuto presso l'università di Yale sul finire del 1942 «il surrealismo è riuscito a dare una nuova veste alla bellezza» (OC, III, 725). Questa rinnovata configurazione della bellezza, non chiara ma enigmatica, non statica ma dinamica, non più contemplativa e disinteressata bensì innervata di desiderio erotico (Cfr. OC, II, 678), contraddittoria e disarmonica, trova nella formula sulla quale si chiude *Nadja* «La bellezza sarà CONVULSA o non sarà» (OC, II, 753; 137), la cifra distintiva del rinnovamento estetico surrealista. Non del tutto soddisfatto della propria formula, come confesserà all'amico Paul Éluard in una lettera scritta nell'estate del 1930, il teorico del surrealismo si impegnerà nel primo capitolo di *L'Amour fou* a integrarla rimarcando come condizione la compresenza di elementi contraddittori che fanno di questa un eclatante paradosso estetico: «La bellezza convulsiva sarà erotico-velata, esplosiva-fissa, magico-circostanziale o non sarà» (OC, II,

179 F. SUSINI-ANASTOPOULOS, op. cit., p. 195-210, p. 195.

180 Cfr. A. MONTANDON, op.cit, p. 77.

181 Scrive Charles Baudelaire in *Fusées X*: «Non concepisco affatto (il mio cervello sarebbe uno specchio stregato?) un tipo di Bellezza in cui non vi sia dell'Infelicità»; mentre Arthur Rimbaud in *Une saison en enfer* «Una sera, ho fatto sedere la Bellezza sulle mie ginocchia. – E l'ho trovata amara. – E l'ho insultata»; infine Isidore Ducasse negli *Chants de Maldoror*: «È bello come la retrattilità degli artigli degli uccelli rapaci; o ancora, come l'incertezza dei movimenti muscolari nelle piaghe delle parti molli della regione cervicale posteriore; o piuttosto, come una trappola per topi perpetua, sempre ritesa dall'animale catturato, che può prender da sola roditori all'infinito, e funzionare anche nascosta sotto la paglia; e soprattutto, come l'incontro fortuito su un tavolo da dissezione d'una macchina da cucire e d'un parapioggia!».

687; 20).

Le dimensioni affini dell'istante, dell'immediato, dell'inatteso e del frammentario, che abbiamo visto essere tutte insieme coinvolte nel corpo del testo dell'*Anthologie de l'humour noir*, sia nella forma costitutiva della raccolta, sia nel funzionamento del meccanismo del riso, che infine richiamate dal repertorio linguistico metaforico impiegato da parte dell'autore, sono indicative della portata gnoseologica, che ancora emerge dalla convergenza della forma della raccolta intesa come montaggio di frammenti e di quella particolare forma che è l'*humour noir*. In quanto strumento di sovversione al massimo grado, di liberazione del piacere malgrado le condizioni di realtà, di messa in questione dei meccanismi di repressione mentale su cui riposa la quieta convivenza civile, di destabilizzazione delle strutture sociali quali stato, religione e famiglia, di perturbazione della tendenziosa stabilità del linguaggio, l'*humour noir* non può in alcun modo essere espressione di un pensiero logico e di una continuità discorsiva, di cui al contrario mostra senza posa i limiti. Sarà ancora una volta la relazione intrinseca che viene a costituirsi tra discontinuità e brevità, «la brevità sola – scrive Marie-Paule Berranger – rende percepibile la discontinuità e la rottura, conferisce loro il proprio carattere pugnace»¹⁸², a consentirne il corretto funzionamento¹⁸³. La modalità di acquisizione del senso, che ritrova in queste strategie testuali un mezzo adeguato alla sua forma, avviene in maniera immediata, imprevedibile e irregolare, capace di mettere a rischio la sensibilità dello stesso soggetto e delle sue facoltà psichiche – abbiamo avuto occasione di vedere da una parte come la tensione nervosa prodotta dal testo di *humour noir* non si può protrarre troppo a lungo, mentre dall'altra, come già Lichtenberg aveva affermato riguardo *Witz e Laune*, come anche l'*humour noir* nella pratica di vita debba essere impiegato con precauzione. Come suggerisce Marie-Paule Berranger con parole particolarmente adatte al nostro caso, il significato portato dalla scrittura discontinua rinvia meno a una pluralità di significati quanto piuttosto «ad una verità unica ma intermittente, abbagliante, che non è possibile sostenere se non sbattendo le palpebre – come il sole o la morte»¹⁸⁴. La destabilizzazione degli equilibri stabiliti che costituisce una prerogativa dell'*humour noir* comporta una scossa affettiva troppo forte da richiedere una differente modalità di accesso: la convulsività che abbiamo visto essere cifra della

182 M.-P. BERRANGER, *Dépaysement de l'aphorisme*, cit., p. 19.

183 Qualcosa del genere è stato anche suggerito da parte di Annie Le Brun: «In effetti, nella gioia immensa che lo spirito ritrova nell'*humour noir*, mai ridicibile a un'espressione discorsiva senza che questo comporti un'immediata neutralizzazione, si può affermare vi sia come un abbozzo di una modalità di apprensione, infine capace di soddisfarla interamente» A. LE BRUN, *L'Humour noir*, op. cit., pp. 108-109.

184 M.-P. BERRANGER, *L'Aphorisme contredit*, in D. LEUWERS (éd.), *René Char, Actes du colloque du 20-22 juin 1983*, Université de Tours, Sud, Marseille 1984, p. 155.

rinnovata estetica surrealista si fa dunque convulsività intellettuale. La durata in apparenza effimera e transitoria dell'atto conoscitivo non deve tuttavia per questo suggerire un'inferiorità qualitativa rispetto al pensiero discorsivo, temporalità e valore del contenuto si modificano a vicenda, si potrebbe fare riferimento a un verso – lapidario anch'esso – scritto da René Char in *La bibliothèque est en feu* «L'éclair me dure»¹⁸⁵, che restituisce pienamente il significato di tale esperienza della seppure paradossale durata prolungata dell'istante. Come scrive Françoise Susini-Anastopoulos nel suo studio consacrato alla scrittura frammentaria: «In effetti, il partito preso del frammentario presume da parte degli autori una certa e sempre “nuova” disposizione di spirito, che mette in gioco una quantità di virtù sottili: apertura alle situazioni inedite, capacità di “colarsi” nelle cose, di cedere alla fascinazione dell'interstizio e dei confini, “con l'ignoto davanti a sé” (Char), di assumere la passione dell'incompiutezza e di erigere la forza paradossale del caso contro l'onnipotenza dell'affermazione. E ancora, osare volgere a proprio profitto, nel tentativo di un pensiero a-razionale – ma mai piattamente irrazionale – concepito come mediatrice di un infine autentica profondità, i più bei fiori della logica formale»¹⁸⁶.

Per quanto riguarda gli aspetti finora presi in considerazione, la forma dell'antologia letteraria si è dimostrata particolarmente congeniale al genere di esigenze proprie del fenomeno dell'*humour noir*, questo vale anche nel caso di altri due aspetti intimamente connessi non solamente tra di loro, ma anche con quelli analizzati fino a questo punto e più in generale con le priorità dell'estetica surrealista: l'irrinunciabile presenza della contraddizione come motore dinamico e il rifiuto del sistema come organizzazione rigorosa del pensiero. La problematica del sistema in relazione all'impresa intellettuale e artistica del surrealismo, ha a più riprese posto alla critica non pochi grattacapi, suscettibili a riaprirsi laddove si è tentato di rinchiudere nella rigidità e nella coerenza di una teoria globale un movimento culturale teoricamente e storicamente non esente da esitazioni quando non da manifeste contraddizioni. Accogliendo in sé, seppure in diverse forme, dall'esplicita adesione all'ammirazione, fino all'aperta critica, i grandi sistemi filosofici del XIX secolo (marxismo, idealismo hegeliano, positivismo), il gruppo surrealista, in modo particolare attraverso la riflessione del suo maggiore teorico, ha in qualche modo elaborato una forma alternativa di sistema che più che una completa negazione dello stesso si configura come una maniera altra di articolare la relazione tra

185 «Il lampo mi dura». R. CHAR, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1983, p. 378.

186 F. SUSINI-ANASTOPOULOS, op. cit., p. 128.

il tutto e la parte secondo un differente ordine cognitivo. Nella prefazione alla raccolta *Position politique du surréalisme* (1935), André Breton scrive: «Un sistema è vivo soltanto finché non si dà per infallibile, per definitivo, ma fa gran conto, invece di quanto sembrano opporgli di più contraddittorio gli eventi successivi, sia per superare quella contraddizione, sia per rifondersi e tentare di ricostituirsi in modo meno precario a partire da essa, se è insormontabile» (OC, II, 412; 134). L'ostilità al sistema come forma di pensiero dispotica, mortifera e sclerotizzante, che per la sua natura metodica, rigorosa e votata alla ricerca dell'organicità tra tutte le sue parti è portato a escludere categoricamente l'enigma e la contraddizione, entrambi al contrario depositi di energia secondo la rinnovata visione surrealista, risponde tanto a quella che viene indicata come l'etica quanto all'estetica proprie dell'atto surrealista, fondate la prima essenzialmente sulla *révolte absolue*, mentre la seconda sul potere impetuoso e sulla spontaneità dell'immaginazione, sull'eterogeneità della forma come del contenuto, sull'estemporaneo e sull'arbitrario. La macchina di pensiero surrealista, servendosi all'occorrenza di alcuni strumenti privilegiati (*écriture automatique*, *collage*, *humour noir*, i giochi linguistici, le pratiche ludiche, l'esoterismo) utili a indagare alcune porzioni privilegiate dell'essere, tanto di quei luoghi interdetti della psiche in cui la ragione cede il passo alle spinte che provengono degli strati più primitivi del sentire, come nel sogno, nella pazzia, nella premonizione, nel riso, nell'eros, quanto di quegli aspetti della costruzione della realtà o della sua storicità, come il caso, il mito, il linguaggio, l'educazione, il potere, l'opinione, la fede, si caratterizza per la sua apertura non meno che per le sue irrevocabili interdizioni generalmente riconducibili a tutto ciò che è suscettibile di asservire il pensiero, a ogni modo predisposta ad accogliere al suo interno la contraddizione e il paradosso stessi al fine di mantenere una costante irrequietezza dello spirito. L'*humour noir*, che in *Situation du surréalisme entre le deux guerres* André Breton richiedeva tenacemente fosse permanentemente incorporato all'interno dell'apparato psichico, costituisce da lunga data parte integrante di questa esigenza propria del sentire moderno, della cui natura si fa congenere: da una parte infatti, come già rivelava la diffidenza di Hegel nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* nei confronti dell'ironia romantica e dell'*Humor* di Jean Paul, l'«istanza asistemica»¹⁸⁷ («Anti-systematischer Impuls») incontra la natura dello *humour noir*, forma corrosiva di ogni stabilità e di qualsiasi costruzione intellettuale;

187 Il termine viene impiegato da T.W. Adorno in *Der Essay als Form*, in *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, tr. it. a cura di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni, Enrico Filippini in T.W. ADORNO, *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012.

dall'altra come abbiamo osservato l'*humour noir*, che costituisce un fenomeno paradigmatico dell'ambiguità affettiva, sintesi contraddittoria di disposizioni contrastanti, trova proprio nello scontro, di soggetto e oggetto, di interiorità e condizioni esteriori, di riso e pianto, la sua natura più profonda e proprio risolvendo paradossalmente nel riso la lacerante contraddittorietà dell'esistenza permette una presa di consapevolezza. Anche in queste circostanze dunque, l'antologia letteraria permette, per via sua stessa forma strutturale, la convivenza non pacificata di evidenti contraddizioni, anche quando queste vengono esplicitamente riconosciute da parte dell'autore, come anche favorisce una certa disposizione asistemica senza la quale non sarebbe possibile affrontare un fenomeno di tale portata.

Pertanto, secondo quanto detto, la forma della raccolta antologica non costituisce solamente un mero strumento, quanto piuttosto uno spazio testuale sottoposto a determinate regole che la forma letteraria dell'*humour noir* modifica ma dalle quali a sua volta ricava le proprie strategie di scrittura. Prendendo in esame la prima direzione di questa azione reciproca abbiamo potuto osservare in primo luogo come la negazione di un qualsivoglia fine didattico della raccolta diverrà una delle caratteristiche proprie del genere antologico surrealista, nel caso specifico dell'*Anthologie de l'humour noir* questo avviene non solamente secondo le intenzioni dell'autore, ma per via della natura stessa dell'oggetto della raccolta, l'utilizzo del quale a fini didattici sarebbe, ricordiamolo, come «trarre dal suicidio una morale per la vita» (OC, II, 868; 11); in secondo luogo la tendenza negativa dell'*humour noir* impedisce non solamente l'elaborazione di una definizione, riguardo la quale il teorico del surrealismo dichiarava la propria reticenza in sede di prefazione alla raccolta, ma anche la costruzione di un sistema organico; infine una certa tendenza della forma antologica che fa di essa un genere mondano, facilmente vendibile in quanto predisposto a essere letto da ampi strati di pubblico, come anche quelle edificante ed educativa vengono negate in quanto al contrario la raccolta viene concepita per turbare la sensibilità dei lettori al punto da escluderli dal testo. Penetrando addentro negli interstizi della testualità della raccolta antologica, la sostanza fosforosa dell'*humour noir* si fa scherno di tutti i buoni propositi che la quieta società borghese aveva attribuito al genere.

Nel verso contrario, condotta da parte degli autori surrealisti fino ai suoi limiti strutturali e funzionali, la forma dell'antologia letteraria, capace di accogliere – senza che queste nulla perdano della loro autonomia – la difformità e l'eterogeneità, predisposta alla forma breve e alla discontinuità, presupponendo infine nella sua

elaborazione i diversi processi coinvolti nella frammentazione e ricostruzione del testo, determina a sua volta la particolare forma letteraria dell'*humour noir*, richiamando senz'altro i principi estetici surrealisti ma che l'autore dell'*Anthologie*, pur consegnando a tale genere la propagazione della categoria, si preoccupa di rilevare solo parzialmente o non rileva affatto. Intrinsecamente connessi tra di loro, tutti gli aspetti ai quali abbiamo fatto sopra riferimento, che per ragioni strutturali appartengono all'antologia letteraria e che acquisiscono una specifica funzione nella modernità, vanno a costituire essi stessi degli aspetti essenziali delle strategie testuali dell'*humour noir*: a) solamente la rottura della linearità narrativa, quella del rigore causale che distingue il pensiero logico, l'occorrere del contrasto che trova risoluzione in una sintesi paradossale dove i contrari non giungono a conciliazione e il repentino emergere di immagini, favoriti dalla brevità e dalla discontinuità, consentono la produzione inattesa del riso; b) la giustapposizione di registri linguistici, di stile e di tono, la commistione e talvolta il rovesciamento parodico di forme letterarie, favoriti dall'eterogeneità e dalla frammentarietà, permettono la graduale perdita di punti di riferimento che predispongono l'apparato nervoso allo scompenso emotivo; c) infine se le dimensioni dell'immediato, dell'inatteso, dell'imprevedibile e dell'intermittente, sono proprie della natura gnoseologica del fenomeno dello *humour noir*, a queste corrispondono le modalità testuali della concisione, discontinuità e frammentarietà.

Guardando al testo letterario moderno, almeno di quella produzione che va dai primi fino alla seconda metà inoltrata del Novecento, risulta possibile riconoscere come questo si collochi in uno spazio in equilibrio instabile tra inclinazioni antitetiche derivate da disposizioni che provenendo in parte dalla tradizione letteraria, ma anche da quella filosofica, scientifica e religiosa, si scontrano, in quest'epoca storica più che mai, con l'avanzare tumultuoso dell'avvenire, sempre più coincidente con il momento presente. In tale dimensione aleatoria si incontrano nella scrittura una certa nostalgia di quanto perso e non più riscattabile, i «vuoti gusci di conchiglie»¹⁸⁸ che il giovane Stephen Dedalus si soffermerà a osservare sulla scrivania del preside della scuola di Dalkey nello *Ulysses* joyciano, e il desiderio irrefrenabile del salto nell'ignoto, nella pluralità delle possibilità, scriverà René Char in *Afin qu'il n'y soit rien changé* «La quantité de fragments me déchire. Et debout se tient la torture»¹⁸⁹.

188 J. JOYCE, *Ulysses*, Shakespeare and Company, Paris 1922, tr. it. a cura di Giulio de Angelis, in J. JOYCE, *Ulisse*, Mondadori, Milano 2010, p. 31.

189 «La quantità di frammenti mi strazia. E si tiene in piedi la tortura». R. CHAR, *Œuvres complètes*, cit., p. 136.

Ecco che per l'effetto prodotto dalla riunione delle sue parti *l'Anthologie de l'humour noir* risulta un'opera poetica paradossale dovuta alla compresenza di numerose tensioni irrisolte: totalità e parte, la prima ottenibile solamente attraverso strategie soggettive di sottrazione, alterazione, falsificazione e perdita, mentre la seconda, che per il valore da essa assunto nel surrealismo per cui il potere di suggestione di un oggetto è proporzionale del suo allontanamento dal contesto d'origine, destinata a segnare una continua trascendenza rispetto alla prima alla quale non si rimetterà ad essere organicamente integrata, segnando al contrario un continuo scarto; disposizione alla compilazione di un inventario e all'elaborazione di una storia della letteratura e quella alla distruzione del patrimonio letterario, delle radici metodologiche e delle strategie retoriche sulle base delle quali questo è stato costruito; volontà di compiutezza, che si evince dagli artifici impiegati da parte dell'autore nel tentativo di rendere coerente la sua antologia, e tentazione all'inconcluso, che trapela senza sosta dalla struttura incerta della raccolta; presenza forte dell'autorialità e determinazione a destituire la presenza teoricamente e storicamente ingombrante dell'autore al fine di consentire, secondo l'imperativo pronunciato da Isidore Ducasse nelle *Poésies*, una «poesia impersonale», diffusa e collettiva, fatta «da tutti. Non da uno»; predisposizione di una struttura rigida e sorvegliata che si serve di strumenti retorici da tempo collaudati e sollecitazione a una lettura libera prodotta dalla natura frammentaria della raccolta.

Aspetti come la frammentarietà della scrittura, la presenza minacciosa della contraddizione, l'inconcluso e il lacunario, la discontinuità, il bianco testuale, assumono in questo contesto uno statuto estetico fondamentale: lungi dal ricusarli in quanto disvalori *l'Anthologie de l'humour noir* non solo li accoglie ma li esalta facendo dell'imperfezione e dell'irregolarità che inevitabilmente da questi deriva, caratteri che secondo Emmanuel Fraisse costituiscono «la miseria ma anche la grandezza letteraria dell'antologia»¹⁹⁰, dei valori piuttosto che delle carenze. Giovando di tali procedimenti André Breton ha costruito un meccanismo testuale dove la categoria dell'*humour noir* e la forma dell'antologia letteraria si compenetrano vicendevolmente aumentando al massimo il potenziale detonante.

Il corpo del testo paradossale dell'*Anthologie de l'humour noir*, incessantemente percorso dalla contraddizione, insieme mutilo e compiuto, frammentario ed esauriente, privato e pubblico, artificiale e guidato dal caso tinge di nero rutilante la propria epoca, come volle André Breton, non mancando di costituire da modello per le epoche successive. La

190 E. FRAISSE, op. cit, p. 129.

sua conformazione evoca l'orrore e la fascinazione provate da Albert al ricordo del corpo seviziato di Heide in *Au château d'Argol* di Julien Gracq:

Rivedeva le sue membra legate, quasi le avesse fuse e riunite insieme la schiacciante maestà della folgore, tutto quel suo corpo forzato, trafitto, segnato, palpitante, piegato, straziato, lacerato più che da nove spade, grondante sangue, ardente di un fuoco rosa, di un abbagliante e insostenibile splendore, la materia meravigliosa di tutta la sua carne che sprizzava come un frutto tra gli artigli aguzzi del destino¹⁹¹.

191 J. GRACQ, *Œuvres complètes*, cit., p. 432, tr. it. a cura di L. Magrini, in J. GRACQ, *Nel castello di Argol*, Theoria, Roma-Napoli 1990, pp. 84-85.

APPENDICE

Documenti:

[Doc. 1] <i>Liquidation</i> , «Littérature», No. 18, mars 1921	322
[Doc. 2] <i>Les Premiers et les Derniers</i> , «Littérature», No. 18, mars 1921	329
[Doc. 3] <i>Erutaretil</i> «Littérature», Nouvelle serie, No. 11-12, octobre 1923	330
[Doc. 4] <i>Lisez-Ne lisez pas</i> , <i>Catalogue des livres et publications surréalistes en vente à la librairie José Corti</i> (1930)	331
[Doc. 5] <i>Ouvrez-vous ?</i> , «Medium», novembre 1953	332
[Doc. 6] R. DESNOS, <i>Le cimetière de la « Sémillante », Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides</i> (1922)	334
[Doc. 7] A. BRETON, <i>Qu'est-ce que l'Humour noir ?</i> , <i>De l'humour noir</i> , G.L.M., Paris 1937	335

Tavole:

[Tav. 1] Cronologia corpus antologico	336
[Tav. 2] Tavola comparativa tre versioni <i>Anthologie de l'humour noir</i>	337

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.

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Alcibiade	-20	6	20	11	10	-20	0	0	12	11	0	2,72
Almeryda	11	1	20	1	-25	10	2	9	7	4	-25	1,86
d'Annunzio	0	-10	-25	11	-25	2	-20	1	-15	0	0	-7,36
Apollinaire	18	14	20	9	12	17	12	6	13	13	3	12,45
Aragon		16	20	8	16	16	12	17	11	13	12	14,10
Arp	15	17	20	0	6	17	14	17	14	2	12	12,18
Bach	19	0	20	20	-24	14	6	14	-20	5	2	5,09
Barrès	14	13	-25	16	-1	9	4	-23	11	12	-25	0,45
Bataille	1	1	0	1	-24	-20	-20	-4	-1	-23	-25	-10,36
Baudelaire	17	18	0	14	12	14	14	11	12	12	-25	9,00
Beethoven	1	-25	10	10	-8	6	8	3	-25	-23	1	-3,81
Bergson	-10	-15	0	20	0	13,5	-20	-24	-1	-20	-25	-6,40
Berlioz	0	-1	-25	14	-23	1	-20	4	-20	-18	-25	-10,27
Bernard (Cl.)	-10	-24	20	10	-25	-1	-25	2	-20	-25	3	-8,63
Bernstein	-10	-10	-25	3	-25	-20	-25	-5	-1	-15	-25	-14,36
Bertrand (Al.)	9	11	0	3	12	0	3	0	5	2	-25	1,81
Bible (la)	17	16	0	20	10	1	18	9	16	19	-25	9,18
Biro	-1	-24	0	-10	-23	-20	-25	-22	-25	1	1	-13,45
Bolo	6	2	20	-1	-20	10	5	15	5	2	3	4,27
Bonnot	9	12	20	1	16	0	9	18	11	11	7	10,86
Braque	10	14	10	12	-10	5	-10	-6	5	0,5	0	2,77
Breton	19		20	12	18	19	14	17	18,5	19	12	16,85

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Pérot	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Briand	-15	10	0	10	-2	-1	-15	0	5	-1	-25	-3,09
Byron	11	7	20	9	-10	-20	-10	1	-20	2	-25	-3,18
Caillaux	12	10	0	9	-25	10	11	16	10	16	-25	4,00
Carpentier	-20	-20	0	-1	10	-20	4	0	5	2	-15	-5,00
Cendrars	10	4	0	7	-24	-12	5	3	5	3	2	0,27
Gervantès	0	-25	0	0	15	-13	0	0	-1	0	-25	-4,27
Cézanne	0	-1	-25	15	13	9	0	0	-20	-3	-25	-3,86
Chateaubriand	12	9	0	16	-20	1	6	0	5	11	-25	1,27
Chagall	12	12	0	0	12	13	10	0	8	3	0	6,86
Charlot	16	17	20	20	17	18	17	15	16	11	10	16,09
Chirico	12	14	0	3	16	15	15	-10	7	11	-25	5,27
Claudé	2	-22	-25	14	16	7	-5	0	5	2	-25	-2,81
Clémenceau	-12	1	-25	18	15	-20	6	-23	7	3	-20	-4,54
Colette	1	-5	0	7	-25	1	-10	0	1	-12	0	-3,81
Condillac	3	4	10	0	-18	-20	4	8	10	-23	-25	-4,27
Constant	2	17	0	15	3	-20	3	0	16	3	-25	1,27
Corbière	0	2	0	5	11	-15	0	0	1	-3	-25	-2,18
Corneille	2	-25	0	20	-25	-20	-10	-25	-13	8	-25	-10,27
Corot	0	6	-25	-5	-22	1	0	0	5	11	-25	-4,90
Coulon (Johnie)	1	1	0	-1	14	0	3	0	14	0	2	3,09
Cravan	2	3	20	1	12	-4	9	0	10	2	4	5,36
Gurel	-1	-20	10	0	-25	-1	-15	-24	-1	-22	-25	-11,27
Dante	10	2	20	20	-20	-20	-10	0	5	1	-25	-1,54
Daudet (Léon)	-12	-25	-25	1	15	3	3	0	1	0	-25	-5,81
Debussy	10	-19	-25	13	-25	8	-20	5	-23	0	-25	-9,18
Delacroix	10	-5	0	8	-15	6	-10	-21	-20	-22	-25	-8,54
Derain	17	18	0	10	14	16	10	-21	10	12	-20	6,00
Deschanel	1	2	20	-25	8	2	0	0	2	0	-25	-1,86

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Dostoievski	15	13	0	20	19	15	14	19	15	2	25	9,72
Drieu la Rochelle	18	14	0		4	7	7	12	12	5	8	8,70
Ducasse	18	20	10	1	19	17	17	14	18	18	5	14,27
Duchamp	12	10	20	0	-3	10	9	19	12	0	12	9,18
Duval (Bonnet rouge)	14	10	20	0	17	10	11	20	11	2	0	10,45
Edison	14	12	20	1	0	-20	15	13	9	-25	5	4,00
Einstein	16	15	0	5	0	13	15	15	14	2	10	9,54
Eluard	17	17	20	5		19	14	17	14	16	12	15,10
Ernst	11	14	20	0	0	4	10	14	9	2	10	8,54
Eschyle	1	3	20	20	-1	14	0	13	5	0	-25	4,54
Euripide	0	-15	0	16	-3	-20	0	12	-20	-14	-25	-6,27
Fatty	0	11	20	-20	8	4	10	0	9	12	9	5,72
Fairbanks	-18	-19	20	2	1	-8	-10	-7	-7	-12	0	-5,27
Flaubert	1	-1	20	1	0	-20	-10	0	-25	-1	-25	-5,45
Foch	-20	-25	-25	1	16	-20	-25	-25	-25	-25	-25	-18,00
Fort (Paul)	-19	-25	-25	-10	-3	-2	-25	-25	-1	-22	-25	-16,54
Fraenkel	15	16	0	1	15		9	0	10	9	8	8,30
France	-20	-25	-25	1	1	-20	-20	-25	-25	-25	-25	-18,00
Freud	15	16	10	1	8	16	14	0	14	1	0	8,63
Gide	6	12	0	-20	4	9	3	-13	4	6	-20	-0,81
Gobineau	13	12	0	2	16	14	5	-1	6	9	-25	4,63
Goethe	19	6	0	20	16	13	10	4	11	10	-25	7,63
Greco	-10	-7	20	0	13	14	0	12	7	10	-25	3,09
Guillaume II	0	-5	0	9	-25	0	0	13	7	3	-25	-2,09
Guitry (Sacha)	0	-25	-25	1	1	-18	0	-6	0	-22	-25	-10,81
Gygnemer	-1	-24	-25	-1	8	-20	0	-21	-20	-25	-25	-14,00
Hamsun (Knut)	16	14	0	0	16	8	8	0	5	11	-25	4,81
Hart (W)	2	-24	20	-1	16	-20	0	18	-10	3	8	1,18

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Hegel	10	15	-25	20	6	3	5	13	4	0	-25	2,86
Heine	9	-1	0	15	-20	-13	1	-13	-5	1	-25	-4,63
Homère	10	5	0	-24	-25	13	0	4	-15	-18	-25	-6,81
Hugo	12	9	-25	1	-8	2	-10	-25	-20	4	-25	-7,72
Huysmans	11	13	-25	0	0	-4	0	0	3	-1	-25	-2,54
Ibsen	8	10	20	-15	8	-1	0	13	-20	-25	-25	-2,45
Infroit	0	-25	0	-1	-25	-20	0	0	-25	-25	-25	-13,27
Ingres	15	17	20	10	10	2	2	0	8	4	-25	5,72
Jacob (Max)	1	0	0	-10	13	-20	4	-7	1	1	3	-1,27
Jammes	-15	1	-25	-10	7	-20	-25	-17	-5	-10	-25	-13,09
Jarry	15	14	20	13	16	18	14	14	13	17	-10	13,09
Jaurès	6	-15	0	-15	-25	5	4	-9	-15	-18	-25	-9,72
Jésus-Christ	12	0	0	-25	15	5	6	-25	0	20	-25	-1,54
Kant	14	4	0	20	-25	9	1	-25	5	-10	-25	-2,90
La Bruyère	2	-25	20	5	11	-1	-4	-25	-1	-25	-25	-6,18
Lacenaire	20	-19	0	0	10	0	12	19	10	16	-25	1,00
Laclos	16	17	10	16	8	14	15	8	17	14	-25	10,00
La Fontaine	0	-25	0	15	10	7	0	0	-15	-20	-25	-4,81
Laforge	-19	-18	20	13	3	-18	-20	0	-20	0	-25	-7,63
Lamartine	13	-11	-25	-20	-25	-20	-20	-24	3	-2	-25	-14,18
Landru	13	11	-25	0	13	14	11	0	10	3	-25	2,27
La Rochefoucauld	8	-5	10	-25	10	-20	0	-25	7	-3	-25	-6,18
Lénine	13	12	0	20	-25	-20	6	0	-20	-25	-2	-3,72
Leprince de Beaumont	10	16	0	0	14	5	0	0	10	9	-25	3,54
Lhôte	-3	-10	-25	5	13	-19	-10	-9	-15	-24	-25	11,09
Linder (Max)	-20	-3	-25	0	-24	-14	-1	-25	-25	-10	-25	15,63
Maeterlinck	1	-10	-25	0	10	-20	0	0	-20	25	-25	-10,36
Mahomet	-12	0	0	-1	2	5	4	1	4	3	-25	-1,72

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Mallarmé	8	-1	0	8	15	1	6	9	5	3	-25	2,63
Manet	15	10	-25	-15	-8	2	12	-14	1	11	-25	-3,27
Man Ray	0	1	20	0	15	-20	2	7	7	0	11	3,90
Marat	14	17	0	0	-25	-5	10	1	11	14	-24	1,18
Marc-Aurèle	-21	-25	0	1	0	-1	0	-25	-24	-25	-25	-13,18
Marinetti	0	3	0	24,5	-25	-16	-25	-18	4	1	-25	-11,40
Matisse	1	10	10	-25	13	3	0	15	-10	2	-25	-3,27
Maurras	-20	-25	-25	10	0	-11	-20	-25	-1	-22	-25	-14,90
Michel Ange	6	0	0	14	-20	2	0	-25	-10	2	-25	-5,09
Mille et une Nuits	12	16	0	20	12	8	14	15	17	19	-25	9,81
Mistinguett	-3	0	0	-20	-20	10	-10	1	-15	-2	-24	-7,54
Molière	-13	-24	0	15	-1	-20	0	15	-24	0	-25	-7,00
Morand	0	7	0	-4	12	5	1	8	8	3	1	3,72
Moréas	1	-23	0	-20	12	-1	0	-25	-1	-4	-25	-7,82
Musset	12	-17	0	-10	-24	-20	-25	-25	-25	4	-25	-14,09
Napoléon	-20	-25	-25	20	10	-14	8	18	4	13	-25	-3,27
Navarre	7	10	0	-7	7	8	8	-19	1	10	0	2,27
Nerval	10	8	10	-5	13	8	0	0	12	7	-25	3,45
Nietzsche	12	5	20	20	0	9	-6	18	11	-25	-25	3,54
Pansaers	15	16,5	0	0	14	-7	10	4	7	10	3	6,59
Pascal	17	14	20	20	6	10	1	-25	11	-20	-25	2,63
Pasteur	-20	-24	-25	1	-10	-20	-10	-1	-20	-25	-25	-16,27
Paulhan	15	16	0	-3	18	2	4	12	9	3	4	7,27
Péret	11	10	0	0	15	0		17	9	9	9	8,00
Perrault	10	14	0	12	12	-8	4	1	5	1	-25	2,36
Picabia	10	15	20	-20	16	-1	8	17	17	1	12	8,63
Picasso	19	15	10	19	-2	5	9	0	8	1	3	7,90
Pilules Pink (rédacteur des réclames)	12	15	20	0	10	11	12	20	12	14	0	11,45

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Féret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Poë	10	15	10	17	16	10	2	11	11	4	-25	7,36
Poussin	14	-1	-25	14	13	1	0	-13	8	-1	-25	-1,36
Proust	0	6	0	13	-8	4	0	0	8	2	-25	0,00
Rabbe	17	13	0	0	10	4	0	0	9	4	-25	2,90
Racine	18	11	-25	20	1	6	6	-24	11	5	-25	0,36
Raphaël	-20	-25	-25	10	-25	6	0	-25	1	10	-25	-10,72
Régnier (H.de)	-23	-24	-25	-20	-25	-18	-25	-25	-20	-22	-25	-22,90
Renoir	6	8	-25	6	3	4	4	-25	4	3	-25	-3,36
Restit	11	12	0	7	10	1	5	12	10	9	-25	4,72
Reverdy	12	14	0	14	10	6	-1	-7	4	4	3	5,36
Ribemont-Dessaignes	15	13	20	0	16	12	12		12	13	12	12,50
Rigaut	16	16	20	7	16	5	12	17		10	11	13,00
Rimbaud	18	18	20	19,5	18	18	16	17	17	15	-1	15,95
Robespierre	18	14	0	20	-25	-12	10	17	15	-25	-25	0,63
Rodin	-10	-25	-25	-24	-20	4	0	-25	-10	-16	-25	-16,00
Rolland (R.)	-24	-24	-25	0	-25	-14	-10	0	-24	-20	-25	-17,36
Ronsard	-12	-14	0	14	12	14	0	-9	4	-12	-25	-2,54
Rousseau (Henri)	17	14	-25	1	14	14	8	-24	9	15	-25	1,63
Rousseau (J.-J.)	15	7	20	15	-25	9	1	10	8	1	-25	3,27
Roussel(Raymond)	12	11	0	0	10	1	7	12	10	9	-10	5,63
Sade	17	19	20	0	15	7	18	19	18	16	-25	11,27
Sadoul	1	-17	0	0	-25	-20	0	-1	1	-12	-6	-7,18
Saint Augustin	18	1	-25	18	13	-19	-1	-21	5	-18	-25	-4,81
Saintléger Léger	12	2	0	0	11	2	0	0	7	10	-25	1,72
Satie	12	0	10	15	-25	-4	1	11	0	7	3	2,72
Schiller	-10	-25	0	10	-25	-2	0	-25	-1	-23	-25	-11,45
Schopenhauer	-1	-20	-25	20	-2	-11	0	-1	-15	-3	-24	-7,45
Serner	12	15	0	0	10	12	9	1	14	12	-25	5,45

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Shakespeare	16	7	20	20	10	14	4	14	12	9	-25	9,18
Soldat inconnu	-20	-25	-25	0	20	3	-25	-25	-25	-25	-25	-15,63
Sophocle	0	-1	0	10	8	1	0	-7	-24	-2	-25	-3,63
Soupault	18	18	20	10	17	19	16	17	18		10	16,30
Stendhal	15	14	0	18	8	14	7	0	11	10	-25	6,54
Stravinsky	18	1	-25	17	-25	18	0	14	-24	2	4	0,00
Strindberg	12	14	0	16	-25	-8	0	0	0	-20	-25	-3,27
Stuart Mill	-20	-17	0	-10	-25	-18	-10	-24	-23	-20	-25	-17,45
Swift	14	17	20	13	17	4	18	15	12	17	-25	11,09
Swiney (Mac)	-24	-24	0	-1	-25	-10	-20	0	-20	-18	0	-12,90
Synge	14	15	0	-25	18	15	12	13	14	16	1	8,45
Tolstoï	0	-20	0	20	-25	2	0	-25	-25	-24	-25	-11,09
Trotzky	10	10	0	0	-25	-18	4	-7	-15	-2	3	-3,63
Tzara	18	18	20	-25	18	15	18	17	19	15		13,80
Vaché	20	19	0	-25	20	18	20	15	19	18	7	11,90
Valéry	12	15	0	10	-20	13	0	-7	8	6	-25	1,09
Van Gogh	7	3	0	4	2	9	0	17	0	5	-25	2,00
Vauvenargues	11	13	-25	-5	1	-14	8	-20	-15	-20	-25	-8,27
Verlaine	-10	-25	-25	9	8	1	-25	-25	-1	-13	-25	-11,90
Vigny	10	1	-25	19	11	1	4	-25	5	7	-25	-1,54
Villon	18	5	0	15	16	14	0	-7	-1	-1	-25	3,09
Vinci	15	10	-25	-20	-20	8	0	-24	-19	1	-25	-9,00
Virgile	11	1	0	10	-20	-20	0	-25	-10	-20	-25	-8,90
Voltaire	0	-25	10	16	-25	-20	-25	-24	-25	-25	-25	-15,27
Wagner	12	1	-25	10	-25	11	-10	7	-1	8	-25	-3,36
Whitman	-2	-1	0	1	6	-10	-20	0	-24	-16	-25	-8,27
Wilde	-24	11	10	0	16	4	2	4	-25	11	-25	-1,45
Young	16	12	0	0	10	3	0	7	8	4	-25	3,18
Zola	-19	-9	-25	0	14	-15	-25	-25	-1	-20	-25	-13,68

Les Premiers et les Derniers

(résultats du tableau de tête)

1	André Breton	16,85	Henri de Régnier	- 22,90
2	Philippe Soupault	16,30	Anatole France	- 18,00
3	Charlie Chaplin	16,09	Maréchal Foch	
4	Arthur Rimbaud	15,95	Stuart Mill	- 17,45
5	Paul Eluard	15,10	Romain Rolland	- 17,36
6	Isidore Ducasse	14,27	Paul Fort	- 16,54
7	Louis Aragon	14,10	Louis Pasteur	- 16,27
8	Tristan Tzara	13,30	Auguste Rodin	- 16,00
9	Alfred Jarry	13,09	Soldat inconnu	- 15,63
10	Jacques Rigaut	13,00	Voltaire	- 15,27
11	Georges Ribemont-Dessaignes	12,50	Charles Maurras	- 14,90
12	Guillaume Apollinaire	12,45	Max Linder	- 14,63
13	Arp	12,18	Henry Bernstein	- 14,36
14	Jacques Vaché	11,90	Alphonse de Lamartine	- 14,18
15	Plules Pink (rédaet. des réclames)	11,45	Alfred de Musset	- 14,09
16	Marquis de Sade	11,27	Guynemer	- 14,00
17	Jonathan Swift	11,09	Emile Zola	- 13,68
18	Duval (Bonnet rouge)	10,45	Pierre Albert-Birot	- 13,45
19	Bonnot	10,36	Marc-Aurèle	- 13,18
20	Laclos	10,00	Francis Jammes	- 13,09

IaU

Le Gérant : PHILIPPE SOUPAULT

ERUTARETIL

Hermès trismégiste <i>Lulle</i>	Apulée <i>Sonneille Agrippa</i>	Retz	Erasmé Mille et une nuits Aréatin
Racine La religieuse portugaise	Leibnitz Pascal	SWIFT	
YOUNG	<i>Fichte</i>	BAFFO	
LEWIS	<i>Radcliffe</i> Keats Byron de Saint Martin	<i>Leptince de Beaumont</i>	
Lermontov	MATHURIN	<i>Diderot</i> Rousseau Nerclat Reatif	SADÉ Marat
Michtéwicz	<i>Borel</i> Nerval	Chateaubriand	
HUGO Musset	RABBE	Constant	<i>Sénancour</i>
BAUDELAIRE	BERTRAND	<i>Desbordes-Valmore</i>	Lacenaire Sue
<i>Grécé</i> RIMBAUD	LAUTRÉAMONT	Aymard	Charcot
Maeterlinck	Obil Louys	NOUVEAU	Huymans
APOLLINAIRE Reverdy	FANTÔMAS	Poitevin	Zola
		JARRY	Hamsun
		<i>Péladan</i>	Gravan
		VACHÉ	<i>Roussel</i>

LISEZ :	NE LISEZ PAS :	LISEZ :	NE LISEZ PAS :
Heraclite.	Platon.	Lautréamont.	Kraft-Ebbing.
Lulle.	Virgile.	Rimbaud.	Taine.
Flamel.	St Thom. d'Aquin.	Nouveau.	Verlaine.
Agrippa.	Rabelais.	Huysmans.	Laforgue.
Scève.	Ronsard	Caze.	Daudet.
Swift.	Montaigne.	Jarry.	Gourmont.
Berkeley.	Molière.	Becque.	Verne.
	La Fontaine.	Allais.	Courteline.
La Mettrie.		Th. Fournoy.	M ^{me} de Noailles.
Young.		Hamsun.	Phillippe.
Rousseau.	Voltaire.	Freud.	Bergson.
Diderot.		Lafargue.	Jaurès.
Holbach.			Durckheim.
Kant.	Schiller.	Lénine.	Lévy-Brühl.
Sade.	Mirabeau.	Syngé.	Sorel.
Laclos.		Apollinaire.	Claudé.
Marat.	Bern. de St Pierre.	Roussel.	Mistral.
Babeuf.	Chénier.	Léautaud.	Péguy.
Fichte.	M ^{me} de Staël.	Cravan.	Proust
Hegel.		Picabia.	d'Annunzio.
Lewis.		Reverdy.	Rostand.
Arnim.	Hoffmann.	Yaché.	Jacob.
Maturin.		Mainkovsky.	Valéry.
Rabbe.	Schopenhauer.	Chirico.	Barbusse.
A. Bertrand.	Vigny.	Savinio.	Mauriac.
Nerval.	Lamartine.	Neuberg.	Toulet.
Borel.	Balzac.		Malraux.
Feuerbach.	Renan.		Kipling.
Marx.			Gandhi.
Engels.	Comte.		Maurras.
	Mérimée.		Duhamel.
	Fromentin.		Benda.
Baudelaire.	Leconte de Lisle.		Valois.
Cros.	Banville.		Vautel.
			Etc., etc., etc...

IMP. UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS

OUVREZ-VOUS ?

Puisqu'il advient que nous soyons visités en rêve par d'illustres personnages depuis longtemps disparus et qu'aussi bien une fiction persistante veut qu'un petit nombre d'autres — tels Isaac Laquedem, Nicolas Flamel, le comte de Saint-Germain — s'obstinent si bien à vivre qu'ils se montrent, par intervalles, au grand jour, ce n'est pas beaucoup forcer la pente du plausible d'imaginer que, par l'entrebâillement d'une porte, à la suite d'une sonnerie ou de coups frappés, nous nous trouvions en présence de tel « noble visiteur » (comme on dit « noble voyageur ») issu de notre imagerie. L'intérêt d'une telle spéculation est, abstraction faite de la stupeur où nous plongerait cette brusque reconnaissance — que nous identifions d'emblée l'arrivant ou qu'il lui faille se nommer — de précipiter en nous, à la seconde, les sentiments assez souvent complexes que nous pouvons lui porter. Les seules ressources sont, en effet, de faire entrer (avec plus ou moins d'enthousiasme) ou d'éconduire (avec plus ou moins de ménagements). Comme nous l'avons vérifié en commun, s'interroger à cet égard (pour avoir, il va sans dire, à se répondre sur-le-champ) introduit une nouvelle dimension dans les rapports que nous pouvons entretenir avec les figures du passé. On s'aperçoit très vite que des considérants d'ordre inhabituel tendent ici à primer tous les autres : c'est ainsi que les êtres dont la vie ne saurait être séparée de l'œuvre jouissent, sous le rapport de l'attraction, d'une manifeste supériorité sur les autres. Des remarques complémentaires s'imposeront à ceux qui tenteront l'expérience par eux-mêmes (il serait prématuré de les formuler après une confrontation jusqu'ici trop limitée et aussi trop sommaire : il eût fallu, au moins dans certains cas, préciser l'âge du visiteur au moment où il se présente, les conditions de solitude ou non-solitude qu'il se trouve affronter, l'heure du jour ou de la nuit qu'il a choisie, etc...). — A. B.

BALZAC : Oui, comme à un voisin (J.-L. B.). — Oui, eu égard à *Melmoth* (R.B.). — Non (chaos) (A.B.). — Non, assez de la vie de tous les jours (E.B.). — Non, le temps m'est trop mesuré... Je regrette (A.D.). — Oui, par ébahissement (G.G.). — Non, il n'a rien à ajouter (J.G.). — Oui, Paris et la Touraine (G.L.). — Oui, pour parler de certaines rues de Paris (W.P.). — Oui, Monseigneur (J.P.). — Oui, mais un peu à contre-cœur (B.P.). — Non, par manque d'intérêt (B.R.). — Non, en le regrettant un peu (J.S.). — Oui, avec une grande timidité (A.S.). — Oui (Parisien) (T.). — Non, je préfère ma rêverie (M.Z.).

BARBEY D'AUREVILLE : Non, pour répondre à son défi (J.-L. B.). — Oui, par curiosité (R.B.). — Oui, mais parce que difficile de faire autrement (A.B.). — Non (embarrassant) (E.B.). — Oui, pour sortir un peu de cette époque d'épiciers (A.D.). — Oui, par libéralité (G.G.). — Non, trop volumineux dans un couloir (J.G.). — Non, par provocation (G.L.). — Oui, pour le prier de lire les *Diaboliques* à haute voix (W.P.). — Non, à cause du choix entre la bouche du pistolet et le pied de la croix (B.P.). — Oui, mais l'épée au poing (J.P.). — Oui, sans joie (B.R.). — Oui (le scabreux) (J.S.). — Non, il me cacherait Hauteclair (A.S.). — Oui, les *Diaboliques* (T.). — Oui, sans grande curiosité (M.Z.).

BAUDELAIRE : Oui, avec passion (J.-L. B.). — Oui, non sans quelque trac (R.B.). — Oui, ému aux larmes (A.B.). — Oui, et de tout cœur ! (A.D.). — Oui, bouleversée (E.B.). — Oui, en vénération (G.G.). — Oui, sans hésitation (J.G.). — Oui, avec une immense attente inépuisée (G.L.). — Oui, pour l'examiner de près (S.H.). — Oui, en le saluant profondément (W.P.). — Oui, avec une intense satisfaction (B.P.). — Oui, que la porte vole en

éclats ! (J.P.). — Oui, au delà de l'émotion (B.R.). — Oui, en essayant de dissimuler mon émotion (J.S.). — Oui, tout à fait éblouie (A.S.). — Oui, avec affection (T.). — Oui, que je voie enfin le prisme de toutes les passions ! (M.Z.).

BETTINA : Oui, par faiblesse (J.-L. B.). — Non, la barbe ! (R.B.). — Non (crampon) (A.B.). — Non, trop habile pour moi (E.B.). — Oui, avec grand plaisir (A.D.). — Non (bel esprit) (G.G.). — Oui, avec enthousiasme (J.G.). — Oui, pour la corriger (G.L.). — Non, je crains qu'elle ne laisse rien à deviner (W.P.). — Non, bas-bleu (B.P.). — Non, merci (J.P.). — Oui (la femme-enfant) (J.S.). — Oui, c'est une curiosité (A.S.).

BRISSET : Oui, m'attendant au pire (J.-L. B.). — Oui, (Suite page 11.)

SIMON HANTAI

A mi-chemin entre le fossile sorti de sa gangue et l'oiseau de feu qu'il poursuit, Simon Hantai a retracé, pour sa propre édification, toute la démarche surréaliste en art. Avec lui, les matériaux les plus indignes (un os, une arête de poisson, un fragment de journal) acquièrent un éclat qui les révèle à eux-mêmes et à nos yeux. La métamorphose s'opère soudain sur chaque élément et dans ses parties les plus infimes. Un os devient une aile battante, un fragment de journal un œil qui interroge ou vous menace : « Que viens-tu faire ici ? Es-tu des miens ? Un ami ? Sinon, passe ton chemin avant que, des couleurs qui te composent, je peigne sur ton os iliaque la vie que tu aurais dû mener. »

Simon Hantai est né en 1922, à Bica (Hongrie). Il a suivi pendant six ans les cours de l'école des Beaux-Arts de Budapest. Arrivé à Paris en 1949, il a exposé pour la première fois à *L'Étoile scellée*, en février 1953.

HASARD ET TRADITION

Il y a, au Musée Carnavalet, un portrait de René Crevel. Si l'on prend un certain recul et que l'on gravit les quelques marches de l'escalier qui lui fait face, le coup d'œil embrasse à la fois le tableau et les deux bustes de l'étage supérieur situés à égale distance de part et d'autre, l'un de Lepelletier de Saint-Fargeau, l'autre de Marat.

LES LOUPS ENTRE EUX

Engagez-vous, rengagez-vous dans l'objection de conscience. C'est ce à quoi nous invite l'éditorialiste anonyme du *Figaro* (30 septembre). Le sous-entendu menaçant de cette proposition est à peine dissimulé : si l'adhésion à une secte de crétinisés du genre « témoins de Jéhovah » n'est pas tout à fait obligatoire, il va de soi qu'aux termes du statut qui devrait « assouplir » l'actuelle législation militaire, l'objecteur de conscience figurera dans un service civil aussi long et aussi dangereux que l'autre. « Infirmer-parachutiste » en cas de conflit, il aura la satisfaction de mourir entre les feux croisés, l'âme sans tache, et les curés pacifistes des armées adverses béniront du même goupillon son cadavre d'imbécile, roulé dans les plus confondus des torchons nationaux. — G. L.

pompeusement (R.B.). — Oui, intrigué (A.B.). — Oui, par curiosité (E.B.). — Oui, pour parler, mais avec lui c'est tout dire (A.D.). — Oui (inventeur) (G.G.). — Non, crainte de le trouver très ennuyeux (J.G.). — Non, trop bavard (G.L.). — Oui, pour discuter d'un dictionnaire dynamique (W.P.). — Oui, pour l'entendre parler du langage (B.P.). — Oui, pour rire (J.P.). — Oui, pour voir (B.R.). — Oui (a toujours été un charmant vieillard) (J.S.). — Oui, connaître la règle de tous les jeux (M.Z.).

CEZANNE : Non, appartient aux manuels (J-L. B.). — Oui, avec la volonté d'en finir (R.B.). — Non, rien à se dire (A.B.). — Non, trop pris par ses calculs (E.B.). — Non, on ne l'a que trop vu ! (A.D.). — Non, si triste ! (G.G.). — Oui, après tout, mais la conversation risque d'être mal alimentée (J.G.). — Non, l'ennui (G.L.). — Non, envie de rire (S.H.). — Non, je crains que ses propos nuisent à sa peinture (W.P.). — Non, trop bête (B.P.). — Non, j'ai ma fenêtre (J.P.). — Non, pas de temps à perdre (B.R.). — Non, par haine des pommes (J.S.). — Non, parce que j'aime les pommes (A.S.). — Non, assez de natures mortes (T.). — Non, j'aime trop les fruits (M.Z.).

CHATEAUBRIAND : Non, théâtral (J-L. B.). — Non, trop amidonné (R.B.). — Oui (le bleu sombre), (A.B.). — Oui, avec admiration (E.B.). — Non..., bien que..., non décidément (A.D.). — Oui (fieffé beau parleur), (G.G.). — Oui, aucune hésitation (J.G.). — Oui, l'orgueil, les jeunes femmes, la tempête (G.L.). — Non, manque d'intérêt (S.H.). — Oui, pour parler du Nouveau Monde (W.P.). — Non, de crainte d'un sermon (B.P.). — Oui, cérémonieusement (J.P.). — Non, je m'endors moi-même (B.R.). — Non, par antipathie (J.S.). — Non, en m'excusant beaucoup (A.S.). — Non, sans intérêt (T.). — Non, pas de lauriers (M.Z.).

JULIETTE DROUET : Oui, avec une tendresse respectueuse (J-L. B.). — Oui, très touché (R.B.). — Oui, respectueux compliments (A.B.). — Oui (sympathie) (E.B.). — Oui, sans être trop sûr de ne pas céder à un mouvement de curiosité (A.D.). — Oui, par galanterie (G.G.). — Non, peur de m'ennuyer (J.G.). — Oui, avec beaucoup de déférence (G.L.). — Oui, à titre d'inconnue (W.P.). — Oui, avec le plus grand empressement (B.P.). — Oui, en saluant jusqu'à terre (J.P.). — Oui, avec déférence (B.R.). — Non, par crainte de ne l'entendre parler que de Hugo (J.S.). — Oui, pour la douceur de son visage (A.S.). — Oui, avec beaucoup de déférence (M.Z.).

FOURIER : Oui, prêt à lui donner toute mon aide (J-L. B.). — Oui, muet d'admiration (R.B.). — Oui, captivé (A.B.). — Oui, avec joie (E.B.). — Oui, comme au Messager de l'Harmonie Universelle (A.D.). — Oui (la gourmandise) (G.G.). — Non, mais avec un peu de regret (J.G.). — Oui, enthousiasmé (S.H.). — Oui, pour l'écouter très attentivement (W.P.). — Oui, c'est un beau jour (B.P.). — Oui, à deux battants (J.P.). — Oui, et je lui offre ma maison (B.R.). — Oui, avec l'espoir qu'il restera des heures (J.S.). — Oui, comme on accueille le printemps (A.S.). — Oui, avec le plus grand intérêt (T.). — Oui, sa perspective infinie dans le fini (M.Z.).

FREUD : Oui, avec déférence (J-L. B.). — Oui, j'ouvre très petit garçon (R.B.). — Oui, avec une profonde déférence (A.B.). — Oui (grand mineur) (E.B.). — Oui, bien que je voie mal ce que nous pourrions trouver à dire... en tout cas je le saluerai (A.D.). — Oui, par fascination (G.G.). — Non, rien à dire (J.G.). — Oui, loyalement (G.L.). — Oui, respect silencieux (S.H.). — Oui, pour le prier de me faire connaître les passages omis dans son livre sur Moïse (W.P.). — Oui, très honoré de la visite (B.P.). — Oui, mais seulement la chatière (J.P.). — Oui, avec intérêt (B.R.). — Oui,

OUVREZ-VOUS ?

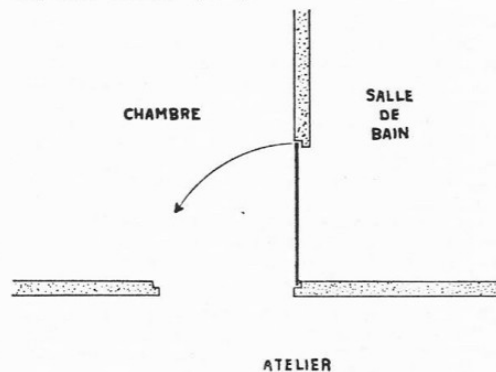
(Suite de la page 1.)

par déférence (J.S.). — Oui, mais bien peu rassuré (A.S.). — Oui, pour me faire psychanalyser (T.). — Oui, ses clartés, et celles du feu ! (M.Z.).

FULCANELLI : Oui, avec circonspection (J-L. B.). — Non, terreur panique (R.B.). — Oui, sans broncher (A.B.). — Oui, par inexplicable ascendant (E.B.). — Oui, en souhaitant de le reconnaître (A.D.). — Oui, par couardise (G.G.). — Dépend de l'humeur du moment, pas d'urgence (J.G.). — Oui, sans illusion (G.L.). — Oui, pour savoir s'il est au courant de la physique contemporaine (W.P.). — Oui, pour connaître son visage (B.P.). — Oui, pour voir son visage (B.R.). — Oui, avec le minimum de spontanéité (J.S.). — Oui, la curiosité se mêlant à l'intérêt (A.S.). — Oui, surprise de voir qu'il existe vraiment (T.).

GAUGUIN : Oui, « Bonjour Monsieur Gauguin » (J-L. B.). — Oui, chaleureusement (R.B.). — Oui, avec grands honneurs (A.B.). — Oui, dans son aura de lumière et de refus (E.B.). — Oui, avec l'espoir qu'il restera longtemps (A.D.). — Oui, détenteur de clés (G.G.). — Non, visage de bois qui me refroidit à l'extrême (J.G.). — Oui, vient de très loin, de très près de moi (G.L.). — Oui, distrait et tourmenté (S.H.). — Oui, avec joie (W.P.). — Oui, pour l'entendre parler des Iles Marquises (B.P.). — Oui, sereinement (J.P.). — Oui, avec la crainte d'être déçu (J.S.). — Non, par crainte d'être déçue (A.S.). — Oui, amicalement (T.). — Oui, assister au départ de toutes choses (M.Z.).

GOETHE : Non, le protocole (J-L. B.). — Oui, sans enthousiasme (R.B.). — Oui (affaire d'envergure) (A.B.). — Oui, en raison de ce qu'il domine (E.B.). — Oui, mais c'est vraiment trop d'honneur (j'espère qu'il ne s'attardera pas) (A.D.). — Non, par haine (G.G.). — Non, extrême intimidation, paralysante (J.G.). — Oui, malgré tout, la volonté de grandeur (G.L.). — Non, trop encombrant (S.H.). — Oui, pour lui demander quelques précisions sur ce que Napoléon lui disait à propos de *Werther* (W.P.). — Non, trop habitué à l'adulation (B.P.). — Non, prenez la porte de service (J.P.). — Oui, avec rondeur (J.S.). — Non, ce serait trop solennel (A.S.). — Non (sur un piédestal) (T.). — Oui, avec réserve (M.Z.).



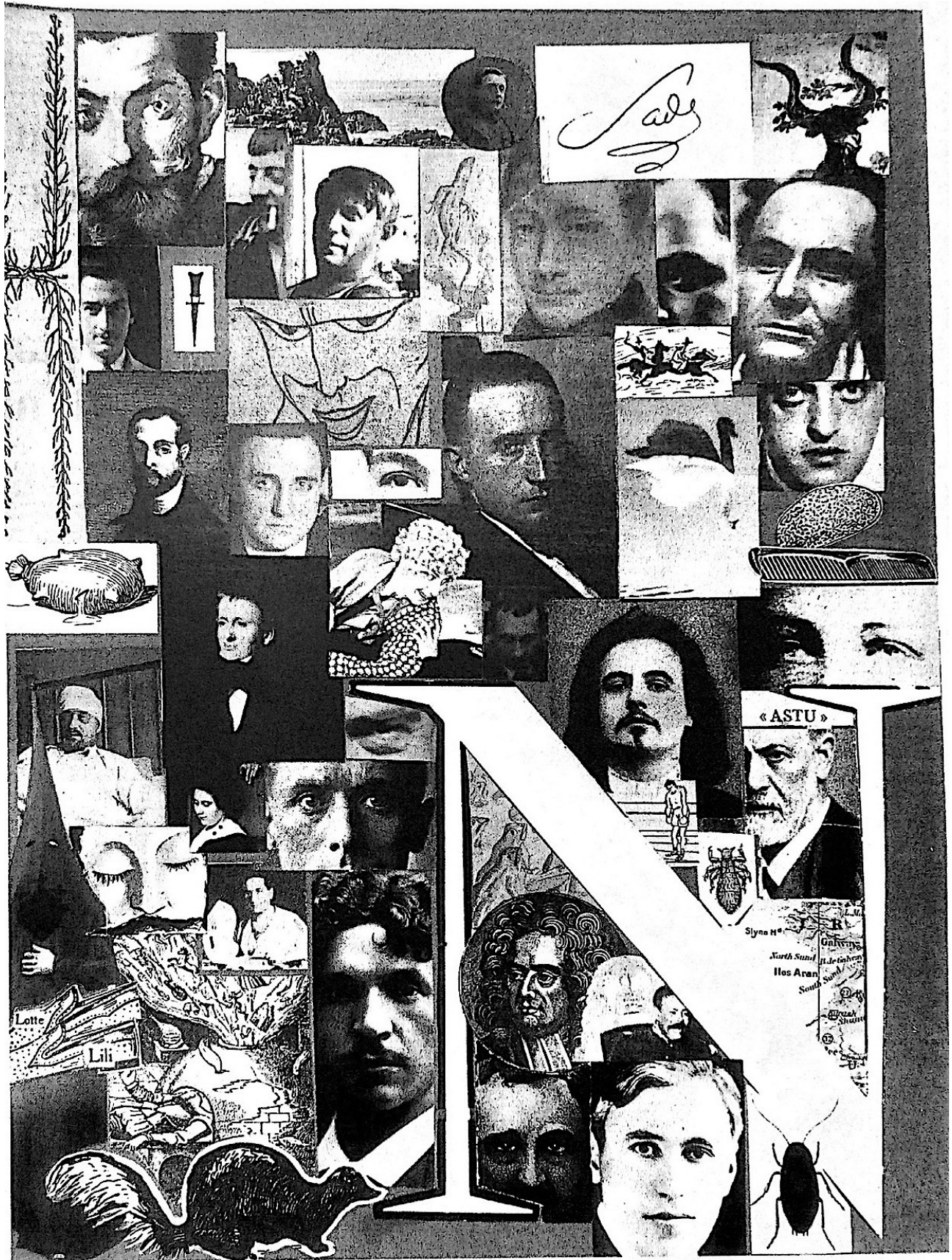
LA PORTE DE MARCEL DUCHAMP - I

Dans l'appartement construit de toutes pièces des mains de Marcel Duchamp, dans un atelier il y a une porte en bois naturel donnant sur la chambre. Quand on ouvre cette porte pour entrer dans la chambre, elle ferme l'entrée de la salle de bain (I), et quand on ouvre cette porte pour entrer dans la salle de bain elle ferme l'entrée de l'atelier (II) et elle est ripolinée blanc comme l'intérieur de la salle de bain.

Le « il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » semble une vérité irréductible. Pourtant Marcel Duchamp a réussi à construire une porte qui est à la fois ouverte et fermée. (Extrait d'*Orbes*.)

ici repose André Breton	ici repose Simone Breton	ici repose Louis Aragon	ici repose Jacques Baron	ici repose René Crevel
ici repose Max Morise	ici repose Drieu la Rochelle	ici repose Philippe Soupault	ici repose Georges Auric	ici repose Roger Vitrac
ici repose Miss Flowers	ici reposera Robert Desnos	ici repose Georges Limbour	ici repose Francis Picabia	ici repose Jules Mary
ici repose Baignoire				ici repose G.R.D.
	FOSSE COMMUNE			
ici repose Verdure	ici reposent Isidore Ducasse – Arthur Rimbaud Alfred Jarry – Guillaume Apollinaire Jacques Vaché – Gérard de Nerval Eugène Sue – Baudelaire Germain Nouveau et d'autres			ici repose Pablo Picasso.
ici repose Paul Éluard				ici repose Giorgio de Chirico
ici repose Benjamin Péret				ici repose Detain.
ici repose Tristan Tzara	ici reposent les deux Josephson	ici repose Suzanne de L. de K.	ici repose Théodore Fraenkel	ici repose Georges Braque
ici repose Nazimova	ici repose Dieu	ici repose Rirette Maitrejean	ici repose Gustave Aymard	ici repose quelqu'un.
ici repose Max Woodson	ici repose Robespierre	ici repose Reverdy	ici repose l'archiduc Rodolphe de Habsbourg	ici repose l'aéronaute André.

Le cimetière de la « Sémillante »



[Tav. 1] Cronologia corpus antologico

1924	PHILIPPE SOUPAULT e LÉON PIERRE-QUINT, <i>Anthologie de la nouvelle poésie française</i> , Éditions Kra, Paris 1924 (Nouvelle édition 1926)
1934	GEORGE HUGNET, <i>Petite anthologie poétique du surréalisme</i> , J. Bucher, Paris 1934
1938	ANDRÉ BRETON, <i>Trajectoire du rêve</i> , GLM, Paris 1938
1939	PAUL ÉLUARD, <i>Donner à voir</i> , Gallimard, Paris 1939 _____, <i>Charles Baudelaire</i> , GLM, Paris 1939
1940	ANDRÉ BRETON, <i>Anthologie de l'humour noir</i> , Sagittaire, Paris 1940 PIERRE MABILLE, <i>Le miroir du merveilleux</i> , Sagittaire, Paris 1940
1942	PAUL ÉLUARD, <i>Poésie involontaire et poésie intentionnelle</i> , Seghers, Villeneuve-lès-Avignon 1942
1947	PAUL ÉLUARD, <i>Le Meilleur Choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi : 1818-1919</i> , Sagittaire, Paris 1947.
1950	ANDRÉ BRETON, <i>Anthologie de l'humour noir</i> , Sagittaire, Paris 1950
1951	PAUL ÉLUARD, <i>Première anthologie vivante de la poésie du passé</i> , Seghers, Paris 1951, 2 voll (I. <i>De Philippe de Thaun à Pierre de Ronsard</i> ; II. <i>De Joachim Du Bellay à l'abbé Claude Cherrier</i>)
1952	LOUIS ARAGON, <i>Avez-vous lu Victor Hugo ?</i> , Les Éditeurs français réunis, Paris 1952 PAUL ÉLUARD, <i>Les sentiers et les routes de la poésie</i> , Les Écrivains réunis, Lyon 1952. (Gallimard 1954) _____, <i>Poèmes de Christo Botev : traduits du bulgare</i> , adaptation de Paul Éluard et avec une biographie du poète par Elsa Triolet, Les Éditeurs français réunis, Paris 1952 _____, <i>Anthologie des écrits sur l'art</i> , Éditions Cercle d'art, Paris 1952-1954, 3 voll (I. <i>Les Frères voyants</i> ; II. <i>Lumière et morale</i> ; III. <i>La Passion de peindre</i>)
1954	LOUIS ARAGON, <i>Journal d'une Poésie Nationale</i> , Les Écrivains Réunis, Henneuse, Lyon, 1954
1956	BENJAMIN PÉRET, <i>Anthologie de l'Amour sublime</i> , A. Michel, Paris 1956
1957	ROBERT BENAYOUN, <i>Anthologie du nonsense</i> , J.-J. Pauvert, Paris 1957.
1960	BENJAMIN PÉRET, <i>Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique</i> , A. Michel, Paris 1960
1966	ANDRÉ BRETON, <i>Anthologie de l'humour noir</i> , J.-J. Pauvert, Paris 1966

[Tav. 2] Tavola comparativa tre versioni *Anthologie de l'humour noir*

<i>ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR</i>		
1940 Éditions du Sagittaire	1950 Éditions du Sagittaire	1966 Éditions Jean-Jacques Pauvert
-	-	JONATHAN SWIFT (1667-1745)
		<i>Instructions aux domestiques</i> <i>Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge à leur parents ou à leur pays et pour les rendre utiles au public</i> <i>Méditation sur un balai</i> <i>Pensées sur divers sujets moraux et divertissants</i>
-	-	D.-A.-F. DE SADE (1740-1814)
- x	- -	<i>Juliette</i> <i>A Madame de Sade</i>
-	-	G.C. LICHTENBERG (1742-1799)
-	-	<i>Aphorismes</i>
x	-	CHARLES FOURIER (1772-1837)
		<i>Couronne boréale</i> <i>Méthode d'union des sexes en septième période [et non pas en huitième]</i> <i>Détail d'une création de clavier hypo-majeur</i> <i>Démonstrations familiales de la cataracte</i> <i>L'éléphant, le chien...</i>
-	-	THOMAS DE QUINCEY (1784-1859)
-	-	<i>De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts</i>
		P.-F. LACERNAIRE (1800-1836)
		<i>Rêves d'un condamné à mort</i>
		C.D. GRABBE (1801-1836)
		<i>Les Silènes</i>
-	-	P. BOREL (1809-1859)
- - -	- - -	<i>Rapsodies</i> <i>Marchand et voleur est synonyme</i> <i>Le croque-mort</i>
-	-	E. POE (1809-1849)

[Tav. 2] Tavola comparativa tre versioni *Anthologie de l'humour noir*

-	-	<i>L'ange du bizarre</i>
-	-	XAVIER FORNERET (1809-1884)
		<i>Un pauvre honteux</i> <i>Sans titre et encore un an sans-titre</i>
-	-	CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)
<i>Un plaisant</i>	x	x
-	-	<i>Le mauvais vitrier</i>
-	-	LEWIS CARROLL (1832-1898)
-	-	<i>Le quadrille des homards</i>
-	-	VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (1840-1889)
-	-	<i>Le tueur de cygnes</i>
-	-	CHARLES CROS (1842-1888)
-	-	<i>Le hareng saur</i>
-	-	<i>La science de l'amour</i>
-	-	F. NIETZSCHE (1884-1900)
-	-	<i>Lettre à un professeur</i>
-	-	I. DUCASSE COMTE DE LAUTREAMONT (1846-1870)
-	-	<i>Les chants de Maldoror</i>
-	-	<i>Lettre</i>
-	-	J.-K. HUYSMANS (1848-1907)
<i>Les Sœurs Vatard</i>	x	x
-	-	<i>En ménage</i>
-	-	<i>En rade</i>
-	-	T. CORBIÈRE (1845-1875)
-	-	<i>Litanie du sommeil</i>
-	-	G. NOUVEAU (1851-1920)
-	-	<i>Le Peigne</i>
-	-	ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)
-	-	<i>Un cœur sous une soutane</i>
-	-	<i>Lettre</i>
		ALPHONSE ALLAIS (1854-1905)
-	-	<i>Un drame bien parisien</i>
<i>Le coup des vrais mugets</i>	x	x
-	-	<i>Plaisir d'été</i>
-	-	J.-P. BRISSET

[Tav. 2] Tavola comparativa tre versioni *Anthologie de l'humour noir*

-	-	<i>La grande loi ou la clef de la parole</i>
-	-	<i>La formation du sexe</i>
-	-	<i>Le cœur</i>
-	-	O. HENRY (1862-1910)
-	-	<i>L'auto le long du square</i>
-	-	ANDRÉ GIDE (1869-1951)
-	-	<i>Discours de Prométhée</i>
-	-	J.M. SYNGE (1871-1909)
-	-	<i>Le baladin du monde occidental</i>
-	-	ALFRED JARRY (1873-1907)
-	-	<i>Épilogue</i>
-	-	<i>La chanson du décervelage</i>
-	-	<i>Ubu enchaîné</i>
-	-	<i>Les héméralopes</i>
-	-	<i>Le surmâle</i>
-	-	<i>La passion considérée comme course de côte</i>
-	-	R. ROUSSEL (1877-1933)
J. LÉVY	J. LÉVY	x
<i>Analyse de deux ouvrages de Raymond Roussel (I: Locus Solus; II: L'Étoile au front)</i>	<i>Analyse de deux ouvrages de Raymond Roussel (I: Locus Solus; II: L'Étoile au front)</i>	
x	x	<i>Impressions d'Afrique</i>
x	x	<i>La Poussière de Soleils</i>
x	x	<i>Nouvelles Impressions d'Afrique</i>
-	-	F. PICABIA (1879-1953)
-	-	<i>L'œil froid</i>
-	-	<i>Entracte de cinq minutes</i>
-	-	<i>L'enfant</i>
-	-	G. APOLLINAIRE (1880-1918)
-	-	<i>Dramaturgie</i>
<i>Mode (Le Poète assassiné)</i>	x	x
-	-	<i>Rencontres</i>
<i>A travers l'Europe (Calligrammes)</i>	x	x
-	-	<i>Le phoque</i>
-	-	<i>Chapeau-tombeau</i>

[Tav. 2] Tavola comparativa tre versioni *Anthologie de l'humour noir*

-	-	<i>Un poème</i>
-	-	
-	-	PABLO PICASSO (né en 1881)
-	-	<i>Poèmes</i>
-	-	ARTHUR CRAVAN (1881-1920)
-	-	<i>André Gide</i>
-	-	FRANZ KAFKA (1883-1924)
-	-	<i>La métamorphose</i>
-	-	<i>Un divertissement</i>
-	-	<i>Le pont</i>
-	-	JACOB VAN HODDIS (1884-1921)
-	-	<i>Le rêveur</i>
-	-	<i>Tohub</i>
-	-	<i>Le vision-air</i>
-	-	MARCEL DUCHAMP (né en 1887)
-	-	-
-	-	HANS ARP (né en 1887)
-	-	<i>Bestiaire sans prénom</i>
-	-	ALBERTO SAVINIO (né en 1891)
-	-	<i>Introduction à une vie de mercure</i>
-	-	JACQUES VACHÉ (1896-1919)
-	-	<i>Lettres</i>
x	-	BENJAMIN PÉRET (1899-1959)
	-	<i>Les parasites voyagent</i>
	-	<i>Trois cerises et une sardine</i>
-	-	JACQUES RIGAUD (1899-1929)
-	-	-
-	-	JACQUES PRÉVERT (né en 1900)
-	-	<i>Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris.France</i>
-	-	SALVADOR DALÍ (né en 1904)
-	-	<i>Nouvelles couleurs du sex-appel spectral</i>
x	-	JEAN FERRY (né en 1906)
	-	<i>La tigre mondain</i>
x	-	LEONORA CARRINGTON (née en 1917)
	-	<i>La débutante</i>

[Tav. 2] Tavola comparativa tre versioni *Anthologie de l'humour noir*

-	-	GISÈLE PRASSINOS (née en 1920)
-	-	<i>Une conversation</i>
<i>Souillure sarcastique</i>	x	x
<i>(La Sauterelle arthritique)</i>	x	x
<i>Réclame</i>	-	<i>Suite de membres</i>
-		
x	-	JEAN-PIERRE DUPREY (1930-1959)
	-	<i>La forêt sacrilège</i>

BIBLIOGRAFIA

André Breton, *Œuvres Complètes (1896-1966)*, éd. établie par Marguerite Bonnet:

BRETON, André, *Œuvres Complètes*, I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1988.

_____, *Œuvres Complètes*, II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1992.

_____, *Œuvres Complètes*, III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999.

_____, *Œuvres Complètes*: □*Écrits sur l'art et autres textes*IV, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2008.

André Breton principali traduzioni italiane:

BRETON, André, *Entretiens: Storia del surrealismo*, a cura di L. Maitan e T. Sauvage, Schwarz, Milano 1960, 2 voll.

_____, *Il surrealismo e la pittura*, a cura di E. Capriolo, De Marchi, Firenze 1966.

_____, *L'Amour fou*, a cura di F. Albertazzi, Einaudi, Torino 1974.

_____ e SOUPAULT, Philippe, *I campi magnetici*, a cura di L. Fontanella, Newton Compton, Roma 1979.

_____, *Poesie*, a cura di G. Falzoni, con una nota di G. Neri, Einaudi, Torino 1981.

_____, *Point du jour*, a cura di S. Toni, Cappelli, Bologna 1983.

_____, *Arcano 17*, a cura di L. Xella, Guida, Napoli 1985.

_____ e SOUPAULT, Philippe, *S'il vous plaît e Vous m'oubliez*, in *Teatro dada*, a cura di G. R. Morteo e I. Simonis, Einaudi, Torino 1988.

_____, *I vasi comunicanti*, a cura di A. Laserra, Lucarini, Roma 1990.

_____ e LEGRAND, Gérard, *L'arte magica*, a cura di R. Lucci e A. Comba, Adelphi, Milano 1991.

_____, *Antologia dello humour nero*, a cura di P. Dècina Lombardi, Einaudi, Torino 1996.

_____ e ÉLUARD, Paul, *L'immacolata concezione*, a cura di G. Agamben, ES, Milano 1997.

_____, *Manifesti del surrealismo*, a cura di G. Neri, Einaudi, Torino 2003.

_____, *Nadja*, a cura di G. Falzoni, Einaudi, Torino 2007.

Bibliografia critica sull'*Anthologie de l'humour noir*:

AMIOT, Anne-Marie, *L'Humour fou d'André Breton*, in «Europe», No. 743, mars 1991, pp. 144-159.

ANGELI, Giovanna, *Nadja o la tentazione dell'«humour noir»* in Seminari pasquali di Bagni di Lucca,

- Pacini, Pisa 1988.
- _____, *André Breton, Max Ernst e l'umor nero*, in «Paragone», No. 33-34, 1992, pp. 49-66.
- _____, *Surrealismo e umorismo nero*, Il Mulino, Bologna 1998.
- BÉDOUIN, Jean-Louis, *Sur l'Anthologie de l'humour noir* in P. ALBOUY, *Les critiques de notre temps et Breton*, Garnier Frères, Paris 1974, pp. 130-140.
- BÉHAR, Henri (dir.), *Amour-Humour*, in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme (Paris III) No. X, 1988, L'Age d'Homme.
- BENAYOUN, Robert, *Le Rire des surréalistes*, La Bougie du Sapeur, Paris 1988.
- BROWDER, Clifford, Cap. IX *Humor* in *André Breton: Arbiter of Surrealism*, Droz, Genève 1967, pp. 148-152.
- BRUGNOLO, Stefano, *La tradizione dell'umorismo nero*, Bulzoni, Roma 1994.
- CARROUGES, Michel, *Désintégration et réintégration mentales, Humour objectif et humour noir* in *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, pp. 105-117.
- CHENIEUC-GENDRON, Jacqueline, Cap. I *Histoire du mouvement et sa théorisation progressive. L'humour noir* in *Le Surréalisme*, Presses universitaires de France, Paris 1984, pp. 122-129.
- _____ e DUMAS, Marie Claire, *Jeu Surréaliste et humour noir*, Collection «Pleine marge», Lachenal & Ritter, Paris 1993.
- COLOMBET, Marie J. A., *L'humour objectif: Roussel, Duchamp, sous le capot: l'objectivation du surréalisme*, Publibook, Paris 2008.
- GRAULLE, Christophe, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, Paris 2000.
- HAYNES, Doug, *The persistence of irony: interfering with surrealist black humour*, in «Textual Practice», No. 20, 2006, pp. 25-47.
- LE BRUN, Annie, *L'humour noir*, in F. ALQUIÉ, *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, Paris 1968.
- LE BRETON, Georges, *Anthologie de l'humour noir: situation du surréalisme*, in «Fontaine», No. 47, décembre 1945, pp. 149-152.
- MAURIAC, Claude, *Breton et l'humour noir*, in *Idées et hommes d'aujourd'hui*, Éditions Albin Michel, Paris 1953, pp. 147-160.
- PRATT, Alan R., *Black humor: critical essays*, Gerland Publishing, New York 1993.
- POLIZZOTTI, Mark, *Laughter in the Dark*, in A. Breton, *Anthology of Black Humor*, translated from the French and with an introduction by M. Polizzotti, City Lights, San Francisco 1997, pp. V-XI.
- QUENEAU, Raymond, *Lectures pour un front*, in *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1965, tr. it. a cura di Giovanni Bogliolo in R. QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981.
- ROCHON, Lucienne, *Humour noir et surréalisme*, in «Europe» No. 475-476 novembre-décembre 1968, pp. 59-79.
- ROSELLO, Mireille, *L'Humour noir selon André Breton*, Librairie José Corti, Paris 1987.

- SULEIMAN, Susan Rubin, *Surrealist Black Humour: Masculine\Feminine*, «Papers of Surrealism», Issue 1, winter 2003.
- TINEL, André, *Ce plaisir paradoxal que procure l'humour. André Breton, le Mexique et l'humour noir*, in H. Béhar (dir.), *Mexique, Miroir magnétique*, in «Mélusine»: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, No. XIX, 1999, L'Age d'Homme.
- WINSTON, Mattew, *Humour noir and black humor*, in H. Levin (e.d), *Veins of humor*, Harvard University Press, Cambridge 1972, pp. 269-284.

Bibliografia critica su André Breton e sul surrealismo:

- ADAMOWICZ, Elsa, *The Surrealist Artist's Book: Beyond the Page*, «Princeton Library Chronicle», LXX, 2, 2009, p. 265-291.
- _____, *Surrealist collage in text and images: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- _____, *Hats or Jellyfish? André Breton's Collages*, in *André Breton: The Power of Language* (a cura di R. Fotiade).
- ALBERTAZZI, Ferdinando (a cura di), *André Breton, un uomo attento*, Longo, Ravenna 1981.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974.
- ANGENOT, Marc, *Le surréalisme « noir »*, in «Les lettres romanes», Tome XXVI, No.2, mai 1972
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris 1955, tr. it. a cura di Luigi P. Carafa, G. Biccocchi, in F. ALQUIÉ, *Filosofia del surrealismo*, Hopefulmonster, Firenze 1986.
- ANTLE, Martine, *Theatre et poesie surrealistes : Vitrac et la scène virtuelle*, Summa pubns, Birmingham 1988.
- BAKER, Simon, *Surrealism, History and Revolution*, Peter Lang, Oxford 2007.
- BÉHAR, Henri, FOURNIER, Roland, BARBÉ, Maryvonne, *Les Pensées d'André Breton*, L'Age d'Homme, Lausanne 1988.
- _____, *André Breton: le grand indésirable*, Calmann-Lévy, Paris 1990.
- _____, e CARASSOU, Michel, *Dada: histoire d'une subversion*, Fayard, Paris 1990.
- _____, e DUFOUR, Catherine, *Dada circuit total*, L'Âge d'Homme, Lausanne, Paris 2005.
- _____, *Tristan Tzara*, OXUS, Paris 2005.
- _____, *Dictionnaire André Breton*, Classiques Garnier, Paris 2012.
- BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, Paris 1988.
- BINNI, Lanfranco, *Breton*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- BIRO, Adam, e PASSERON, René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Presses universitaires de France, Fribourg 1982.
- BELBIS, Martine, *Freud et André Breton*, Dijon 1985.

- BONNET, Marguerite, *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, Paris 1988.
- _____, *Les critiques de notre temps et Breton*, Garnier Frères, Paris 1974.
- BRIDEL, Yves, *Miroirs du Surréalisme : essai sur la réception du Surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988.
- CAZEAUX, Jean, *Surréalisme et Psychologie*, José Corti, Paris 1938.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, H. Champion, Paris 2014.
- _____, *Inventer le réel : Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, H. Champion, Paris 2015.
- FOTIADE, Ramona, (éd.), *André Breton: The Power of Language*, Elm Bank, Exeter 2000.
- GABELLONE, Lino, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.
- GOUTIER, Jean-Michel, *Je vois, j'imagine : Poèmes-objets*, préface d'Octavio Paz traduite par Jean-Claude Masson, Gallimard, Paris 1991.
- GUIGON, Emmanuel (éd.), *L'objet surréaliste*, J.-M. Place, Paris 2005.
- _____, e SEBBAG, GEORGES, *Sur l'objet surréaliste*, Les Presses du réel, Dijon 2013.
- HUBERT, Renée Riese, *Surrealism and the book*, University of California Press, Berkeley Los Angeles London 1988.
- KLEIBER, Pierre-Henri, *Les dictionnaires surréalistes : alphabet et déraison*, H. Champion, Paris 2013, 2 voll.
- KOCHHAR-LINDGREN, Kanta, SCHNEIDERMAN, Davis, e DENLINGER, Tom (ed.), *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 2009.
- LAVERGNE, Philippe, *André Breton et le mythe*, J. Corti, Paris 1985
- LEGRAND, Gérard, *André Breton en son temps*, Soleil noir, Paris 1976.
- _____, *Breton*, Belfond, Paris 1977.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Editions du Seuil, Paris 1964.
- PASTOUREAU, Henri, *Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton*, dans *André Breton : Essais et témoignages*, recueillis par Marc Eigeldinger, La Baconnière, Neuchâtel 1949.
- PLOUVIER, Paule, VENTRESQUE, Renée, BLACHÈRE, Jean-Claude (textes réunis et présentés par), *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, L'Harmattan, Paris, Montréal 1996.
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1987.
- POLIZZOTTI, Mark, *Revolution of the mind: The life of André Breton*, Black Widow Press, Boston 2009.
- POMPILI, Bruno, *Breton, Aragon: problemi del surrealismo*, Sindia, Bari 1972.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris 1963, tr. it. a cura di Carlo Muscetta, *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino 1968.
- RUBIO, Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton*, L'Âge d'homme, Lausanne 2009.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Flammarion, Paris 1993.
- SEBBAG, Georges, *Les Éditions surréalistes*, IMEC, Paris 1993.

STEINMETZ, Jean Luc, *André Breton et la bibliothèque noire*, dans *André Breton*, cahier dir. par Michel Murat, Éd. de l'Herne, Paris 1998.

VAILLAND, Roger, *Le Surréalisme contre la Révolution*, Éditions Complexe, Bruxelles 1988.

Riviste surrealiste menzionate:

«Littérature», 1919-1921 (1^{re} série), 1922-1924 (2^e série).

«La Révolution surréaliste», No. 1 a 12, 1924-1929.

«Le Surréalisme au service de la révolution», No. 1 a 6, 1930-1933.

«Minotaure», No. 1 a 13, 1933-1939.

Ulteriore bibliografia:

ACKER, Paul, *Humour et humoristes*, H. Simonis Empis, Paris 1889.

ARAGON, Louis, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Les Éditeurs français réunis, Paris 1952.

_____, *Journal d'une Poésie Nationale*, Les Écrivains Réunis, Henneuse, Lyon, 1954.

_____, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Paris 1964.

_____, *Les collages*, Hermann, coll. Miroirs de l'art, Paris 1965.

_____, *Lautréamont et nous*, in «Les Lettres Françaises», 1-7 juin 1967 e 8-14 juin 1967.

_____, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Gallimard, Paris 1994.

_____, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007, 2 voll.

_____, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1997-2008, 4 voll.

_____, *Traité du Style*, Collection L'Imaginaire, Gallimard, Paris 2011.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1976-1989, 12 voll.

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Corti, Paris 1939, tr. it. a cura di Francesca Bonicalzi in

GASTON BACHELARD, *Lautréamont*, a cura di Filippo Fimiani, Jaca book, Milano 2009.

BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1995.

BALDENSPERGER, Fernand, *Études d'histoire littéraire*, Hachette, Paris 1907.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964-1984, 4 voll.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par C. Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961.

- _____, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de J. Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973, 2 voll.
- BERGSON, Henri, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, Félix Alcan, Paris 1901, tr. it. a cura di A. Cervesato e C. Gallo, H. BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- BENAYOUN, Robert, *Anthologie du nonsense*, J.-J. Pauvert, Paris 1957.
- BÉHAR, Henri, *Littératures*, L'Age d'Homme, Lausanne 1988.
- LE BLANC, J.-B., *Lettres d'un François*, 3 voll., J. Neaulme, La Haye 1975.
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du Feu*, Gallimard, Paris 1949.
- _____, *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris 1955.
- _____, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, tr. it. a cura di R. Ferrara in M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento: scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977.
- _____, *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, Paris 1949, tr. it. a cura di M. Bianchi e R. Spinella in M. BLANCHOT, *Lautréamont e Sade*, Dedalo, Bari 1974.
- _____, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.
- BONNAFFÉ, Edouard, *L'anglicisme et l'anglo-américanisme dans la langue française : dictionnaire étymologique et historique des anglicismes*, Delagrave, Paris 1920.
- LE BRUN, Annie, *Les chateaux de la subversion*, Gallimard, Paris 2010.
- BUOT, François, *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution Dada*, B. Grasset, Paris 2002.
- CARASSOU, Michel, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Jean-Michel Place, Paris, 1986.
- CAZAMIAN, Louis, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour?*, «Revue germanique», 1903.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1983.
- CIVITA, Alfredo, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano 1984.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris 1979.
- CORNEILLE, P., *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, Paris 1980-1987, 3 voll.
- CORON, Antoine (éd.), *Les Éditions G.L.M. : bibliographie / Bibliothèque nationale*, [Département des livres imprimés], Impr. Union, Paris 1981.
- CREVEL, René, *Le clavecin de Diderot*, J.-J. Pauvert, Paris 1966.
- CROCE, Benedetto, *Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli 1991, 4 voll.
- CUSATELLI, Giorgio (a cura di), *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, traduzione, note e apparato critico di Elena e Donatella Mazza, Bompiani, Milano 2008.
- DAMBRE, Marc e GOSSELIN-NOAT, Monique (a cura di), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 2001.
- DESNOS, Robert, *Nouvelles Hébrides : et autres textes 1922-1930*, édition établie, présentés et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, Paris 1978.

- DIDIER, Alexandre (éd), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, coll. Littératures de langue française, P. Lang, Bern, Berlin, Bruxelles 2011.
- DIDEROT, Denis, D'ALAMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, VIII, F. Frommann, Stuttgart, Bad Cannstatt 1967.
- DUCASSE, Isidore comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes : Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, préf. de J.M.G. Le Clézio, éd. établie, présentée et annot. par Hubert Juin, Collection Poésie, Gallimard, Paris 2014, tr. it. cura di I. Landolfi in LAUTRÉAMONT, *I canti di Maldoror, Poesie-Lettere*, BUR, Milano 2010, 2 voll.
- EIGELDINGER, Marc, *Poésie et métamorphoses*, Éditions de la Baconnière, Neuchatel 1973.
- ELSNER, John and CARDINAL, Robert (eds.), *The culture of Collectiong*, Reaktion Books, London 1994.
- ÉLUARD, Paul, *Le Meilleur Choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi : 1818-1919*, Sagittaire, Paris 1947.
- _____, *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, Seghers, Paris 1951, 2 voll.
- _____, *Les sentiers et les routes de la poésie*, Gallimard, Paris 1954.
- _____, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade Paris 1968, 2 voll.
- _____, *Anthologie des écrits sur l'art*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1987.
- _____, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, Seghers, Paris 2011.
- _____, *Donner à voir*, Gallimard, Paris 2014.
- ENGELS, Friedrich, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, tr. it. a cura di Palmiro Togliatti, *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, Edizioni Rinascita, Roma 1950.
- ERNST, Max, *Ecritures*, Gallimard, coll. Le point du jour, Paris 1970.
- ESCARPIT, Robert, *L'Humour*, Presses universitaires de France, Paris 1960.
- EVARD, Franck, *L'humour*, Hachette, Paris 1996.
- FERRONI, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974.
- FEUERBACH, Ludwig, *Das Wesen der Religion*, tr.it. *Essenza della religione*, a cura di C. Ascheri e C. Cesa, Laterza, Roma-Bari 2006.
- FRAISSE, Emmanuel, *Les anthologies en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- FREUD, Sigmund, *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino 1967-1980, 12 voll.
- GAILLIARD, Michel, *Le fragment comme genre*, «Poétique», No. 120, novembre 1999, p. 387-402.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*,
- GIDE, André, *Anthologie de la poésie française*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1952.
- _____, *Romans Récits et soties : Œuvres lyriques*, intr. par M. Nadeau, notices et bibliographie par Y. Davet et J.-J. Thierry, Gallimard, Paris 1958.

- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, éd. Établie par Bernhild Boie, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1989-1995, 2 voll.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, trad. Charles Bénard, Ladrangé, Paris 1840-1852, 5 voll.
- G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau, Berlin 1955, tr. it. a cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1963.
- HUGNET, Georges, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, J. Bucher, Paris 1934.
- JARRY, Alfred, *Œuvres Complètes*, éd. établie par Michel Arrivé, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972-1988, 3 voll.
- KOFMAN, Sarah, *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, Éditions galilée, Paris 1985.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978.
- LAFFAY, ALBERT, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson, Paris 1970.
- LAFOND, Jean (éd.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Collection «De Pétrarque à Descartes», J. Vrin, Paris 1984.
- LAURENT, François e MOUSLI, Béatrice, *Les Éditions du Sagittaire*, Éditions de l'IMEC, Paris 2003.
- LÉLY, GILBERT, *Vie du marquis de Sade*, Nouvelle édition entièrement refondue, J.-J. Pauvert, Paris 1965.
- MABILLE, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1962.
- MAVROCORDATO, Alexandre, *L'humour en Angleterre*, Aubier-Montaigne, Paris 1967.
- MONNEROT, Jules, *La Poésie Moderne et le Sacré*, Gallimard, Paris 1945.
- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Hachette, Paris 1993.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de, *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Roger Caillois, Gallimard, Paris 1989, 2 voll.
- MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Droz, Genève 1997.
- MURALT, Béat Louis de, *Lettres sur les Anglais et les Français*, Librairie Le Soudier, Paris 1897
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1989-????
- PÉRET, Benjamin, *Anthologie de l'Amour sublime*, A. Michel, Paris 1956.
- _____, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, A. Michel, Paris 1960.
- PIERRE, José (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Le Terrain vague, Paris 1980-1982, 2 voll.
- PIERRE-QUINT, Leon e SOUPAULT, Philippe (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Simon Kra, Paris 1930.
- PIERRE-QUINT, Leon, *Le comte de Lautréamont et dieu*, Éditions Fasquelle, Paris 1967.
- POE, Edgar Allan, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1971.
- QUIGNARD, Pascal, *Una Gêne technique à l'égard des fragments: essai sur Jean de La Bruyère*, Galilée, Paris

2005.

- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris 2002.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Nathan, coll. Lettres sup, Paris 2001.
- SADE, Donatien-Alphonse-François de, *Œuvres*, éd. établie par Michel Delon, Gallimard, Paris 1992-1998, 3 voll.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions du Seuil, Paris 1989, tr. it. a cura di Ida Zaffagnini, in J.-M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche Editrice, Parma 1992.
- SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, Lachenal & Ritter, 1981.
- DE STAËL-HOLSTEIN, Germaine, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Imprimerie Crapelet, Paris 1800, 2 voll., tr. it. in G. DE STAËL-HOLSTEIN, *Della letteratura considerata nei suoi rapporti colle istituzioni sociali*, di Madama de Staël-Holstein, Pirotta e Maspero Stampatori, Milano 1803, 2 voll.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- SZAFRAN, A.W., NYSENHOLC, A., *Freud et le rire*, Éditions Métailié, Paris 1994.
- TZARA, Tristan, *Œuvres Complètes*, éd. établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris 1975-1991, 6 voll.
- VACHÉ, Jacques, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, réunies et présentées par George Sebbag, Place, Paris 1989.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, avec une préface par Louis de Broglie, CNRS, Paris 1957-1961, 29 voll.
- VOLTAIRE, *Mélanges*, préface par E. Berl, texte établi et annoté par J. Van Den Heuvel, Gallimard, Paris 1961.
- _____, *Les œuvres complètes de Voltaire*, sous la direction de Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, Oxford 2001-
- _____, *Correspondance*, éd. et notes de Théodore Besterman, trad. de l'anglais et adapt. par Frédéric Deloffre, Gallimard, Paris 1977-1992, 13 voll.