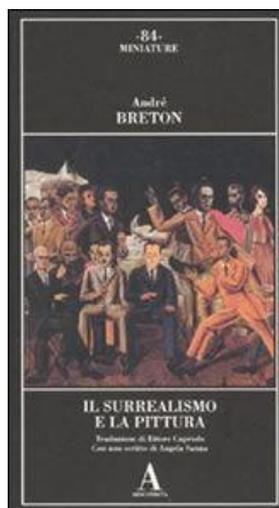


André Breton, *Il surrealismo e la pittura*



recensione di Marie Rebecchi

La vicenda editoriale del saggio *Il surrealismo e la pittura* ripercorre in parte la biografia intellettuale di André Breton: la prima edizione del 1928, uscita per i tipi di Gallimard, è frutto di un assemblaggio di articoli che Breton pubblica sulla rivista «La Révolution surréaliste» dal luglio 1925 all'ottobre 1927. A questa prima, seguiranno altre due edizioni riviste e ampliate dallo stesso Breton: *Le surréalisme et la peinture suivi de Genèse et perspective artistique du surréalisme et de fragments*

*inédits*, Brentano's, New York 1945; *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard 1965 (ripubblicato recentemente nelle *Œuvres complètes IV*, a cura di M. Bonnet, Paris, Gallimard 2008). Questa edizione è completata da un'ampia sezione di «*Fragments*» in cui sono raccolti più di trenta profili di artisti tracciati da Breton dal 1933 al 1961. La prima traduzione italiana del testo compare solo nel 1966 con il titolo *Il surrealismo e la pittura*, tradotta da E. Capriolo e pubblicata dall'editore fiorentino Marchi.

La presente edizione del saggio del 1928, pubblicata per Abscondita, fa riferimento alla precedente traduzione di Capriolo. Il volume è arricchito da una densa e puntuale postfazione di Angela Sanna che sottolinea sia il carattere ispirato, colto, stravagante e polemico della prosa poetica di Breton – caratteristica che in questo *pamphlet* teorico, come del resto anche nello stesso *Manifesto* programmatico del movimento surrealista (1924), è molto più evidente e presente rispetto ai 'romanzi automatici' realizzati negli stessi anni –, sia l'originalità e l'eccentricità del contributo bretoniano all'interno della riflessione teorico critica sul ruolo delle arti figurative nei movimenti d'avanguardia.

Contro ogni possibile connivenza con il mercato dell'arte e al di là di qualsivoglia complicità con le analisi filologiche della critica d'arte tradizionale, Breton da un lato celebra – in modo spesso eccessivamente enfatico, ma sempre libero da imposture e ipocrisie – gli artisti che meglio hanno saputo accogliere ed esibire lo spirito rivoluzionario del movimento e, dall'altro, condanna con altrettanta ardore quelli che sono rimasti vincolati a una concezione mimetica e al ruolo utilitarista e borghese dell'arte. L'impalcatura anticonvenzionale del saggio bretoniano non lascia spazio alle analisi tecnico-formali delle opere degli artisti presi in esame, privilegiando piuttosto i commenti tesi a individuare le potenzialità espressive di quei dipinti capaci di rivelare l'autentico spirito surrealista.

Nel presente saggio, eponimo dell'antologia di scritti dedicati nel corso di quasi tre decenni al «surrealismo e la pittura», Breton si propone d'indagare il nuovo livello di visibilità inaugurato dalla produzione artistica surrealista. Il saggio si apre con un sibillino inno alla gloria della visione, attraverso cui viene affermata la supremazia della vista su tutti gli altri sensi: «L'occhio esiste allo stato selvaggio. Le meraviglie della terra a trenta metri d'altezza, le meraviglie del mare a trenta metri di profondità hanno come solo testimone l'occhio selvaggio che per i colori si riallaccia sempre all'arcobaleno» (p. 11). «L'occhio selvaggio» evocato da Breton può essere “automaticamente” connesso all'occhio tagliato protagonista della sequenza iniziale di *Un chien andalou* di Luis Buñuel: in entrambi i casi l'indomito e ferito occhio surrealista esprime la rottura definitiva con la purezza di un regime di visione ottico-retinico e la conseguente apertura verso un orizzonte visivo che Breton stesso definisce «a perdita d'occhio» (p. 13), trasgressivo e proliferante associazioni inedite d'immagini.

L'immediatezza della percezione visiva, osserva Breton, rimanda al carattere automatico e incontaminato delle immagini 'ipnagogiche', ossia quelle che possono scaturire da uno stato di dormiveglia. A questo livello di produzione delle immagini corrispondono «realizzazioni spirituali» che è possibile attribuire per rigore e nitore esclusivamente all'espressione plastica, e non ad esempio al carattere «confusionale» dell'espressione musicale. Secondo Breton le opere plastiche – «in un momento in cui il mondo esterno appare sempre più sospetto» (p. 16) –, per rispondere nel modo più adeguato alla revisione dei valori reali dovranno riferirsi a «un modello esclusivamente interiore» (p. 16). Nel campo poetico coloro che per primi si sono rivolti a questo 'modello interiore' per isolare e liberare lo spirito umano dalle catene della censura che sino allora l'avevano frenato, sono stati Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé; con loro, afferma Breton, «le parole famiglia, patria e società ci sembrano scherzi macabri; essi ci hanno convinti ad aspettarci solo da noi stessi la redenzione su questa terra» (p. 17).

In pittura la stessa strada illuminata dai poeti prediletti da Breton è rischiarata da un altro «potente riflettore»: Pablo Picasso. Breton scopre la pittura di Picasso nel 1917 (anno in cui appende alle pareti della sua stanza all'ospedale Val-de-Grâce alcune riproduzioni delle sue opere) e, convinto della genialità del pittore spagnolo, suggerirà a Jacques Doucet – il ricco *couturier* collezionista per il quale Breton lavorò come consulente d'arte e letteratura – di acquistare *Les demoiselles d'Avignon*, che riprodurrà poi nel quarto numero di «La Révolution surréaliste» (cfr. M. A. Caws, *Pablo Picasso*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 112). Breton rivendica a più riprese la forte affinità delle opere di Picasso con quelle surrealiste, spingendosi addirittura ad affermare che «Il surrealismo, se vuole imporsi una linea di condotta, deve soltanto passare dove è passato e passerà ancora Picasso» (p. 20). Con questa presa di posizione Breton non intende affatto etichettare Picasso come 'surrealista' e, ritenendo assurdo e limitante costringere la creatività umana entro un solo ambito o movimento espressivo, afferma la necessità e l'urgenza di sottrarre a Picasso e Braque anche «l'etichetta cubista» (p. 21).

Se Picasso è stato uno dei primi artisti a cogliere e interpretare “surrealisticamente” l'idea bretoniana di 'modello interiore', Giorgio de Chirico è invece stato colui che, dopo essersi avvicinato in modo esemplare a questo modello con la sua incomparabile produzione 'metafisica' degli anni 1910-17, ha poi rinnegato lo spirito iniziale dei suoi primi lavori, abdicando in favore di un classicismo decadente e poco ispirato (p. 30). Inoltre, secondo Breton, l'aspetto più deteriore della personalità di de Chirico è riscontrabile nella truffa che egli stesso ha compiuto a danno del proprio genio: «Impotente a ricreare in sé come in noi l'emozione passata, ha messo in circolazione un gran numero di falsi, tra i quali copie servili, del resto quasi tutte antedatate, e varianti ancora peggiori. Questa truffa contro il miracolo è già durata fin troppo» (p. 36). Negli stessi anni in cui de Chirico distruggeva il suo genio, corrompendolo con quella «bestia fetida e grottesca che si chiama denaro» (p. 39), le audaci e provocatorie tecniche dei *collages*, *frottages* e dei *romanzi-collages* di Max Ernst opponevano al parsimonioso uso dei colori e delle parole di molti artisti dell'epoca un ricchissimo vocabolario linguistico-cromatico in grado di creare scandalosi e paradossali accostamenti tra parole e immagini, spogliandoli così definitivamente dei loro significati ordinari. In questo modo, osserva Breton, Ernst ha rivoluzionato in modo decisivo i rapporti tra gli oggetti rappresentati e, liberandoli dalla propria ombra e dalla propria forma, ha ricreato un universo d'immagini virtuali, «ibridi mostruosi», che confermano la lapidaria sentenza bretoniana che «Non esiste realtà in pittura» (p. 49). Con Max Ernst, dunque, la surrealtà riafferma i propri diritti. Da tutt'altra prospettiva, contemporaneamente a Max Ernst, si affacciano sulla scena surrealista gli eleganti e conturbanti ritratti fotografici di un altro grande artista: Man Ray. Breton a questo punto non può non porsi la questione della ragion d'essere della fotografia e del rapporto tra la pittura e la tecnica sia fotografica che cinematografica. Man Ray fa un uso del tutto inedito dello strumento fotografico: abbandonando ogni pretesa mimetica, introducendo innovazioni tecniche inesplorate fino a quel momento (come ad esempio i *rayogrammes*) e adibendo la fotografia a fini completamente diversi rispetto a quelli per cui era stata inventata, la spinge oltre il proprio perimetro inoltrandola in quella regione che si credeva essere dominio esclusivo della pittura.

Nel *pantheon* degli artisti surrealisti, amati e contestati da Breton, non poteva essere escluso André Masson, raffinato pittore dell'inconscio che attraverso una «chimica dell'intelligenza» (p. 57), di cui sono frutto le sue opere dei primi anni Venti, ha fornito una personale interpretazione della tecnica dell'automatismo aprendo il dibattito sulle condizioni di raffigurabilità dell'«automatismo puro» (p. 79) in rapporto al contributo cosciente dell'attività creativa dell'artista e al *medium* utilizzato per portarlo a visibilità.

Occorre sottolineare che questo primo slancio dei surrealisti nei confronti della visione rientrò quasi immediatamente proprio a causa dell'incapacità di tradurre, con mezzi appropriati, l'automatismo della percezione visiva in immagini che non ne tradissero l'immediatezza. Per questo motivo i surrealisti, Breton in particolare, accorderanno alla scrittura automatica un ruolo privilegiato rispetto ad altri mezzi di configurazione dell'automatismo inconscio. Al pari di un sismografo, la scrittura automatica era in grado di rendere presente quello che freudianamente viene chiamato «sentimento oceanico» (cfr. R. Krauss, «Le condizioni fotografiche del surrealismo», in *L'originalità dell'avanguardia*, Fazi, Roma 2007, pp. 93-129). Breton sembra dunque contraddirsi palesemente nel momento in cui, conferendo il primato all'automatismo al 'segno', sembra dimenticare di aver stabilito precedentemente, proprio nell'indagine sul rapporto tra surrealismo e pittura, l'indiscussa supremazia della visione.

Il saggio di Breton si conclude in modo pirotecnico con una riflessione sulla natura stessa della surrealtà: «Tutto ciò che amo, tutto ciò che penso e sento, mi porta a una particolare filosofia dell'immanenza secondo la quale la surrealtà sarebbe contenuta nella realtà stessa senza esserle né superiore né esterna [...]. Si potrebbe quasi parlare di un vaso comunicante tra il contenente e il contenuto» (p. 65). Queste intuizioni si porranno in seguito alla base di un altro fondamentale saggio bretoniano del 1932, centrato sul rapporto tra surrealtà, inconscio e psicoanalisi, e intitolato per l'appunto *Les vases communicants*. La surrealtà non è pertanto né un'idealizzazione della realtà, né una sua astrazione onirica: il compito del surrealismo è stato piuttosto quello di rivalutare il potenziale eversivo dell'inconscio innervando la realtà stessa di tensione rivoluzionaria. A questo proposito, Breton prende poeticamente congedo dal lettore citando dei meravigliosi versi di Rimbaud (p. 67) che ironicamente decostruiscono quell'ideale di placida armonia attribuito a un'utopica natura incontaminata, spesso cantata dalla tradizione lirica, e sentita invece dal poeta come una menzogna tanto in poesia che nella realtà: «La flore est diverse à peu près / comme des bouchons de carafes» (A. Rimbaud, *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, lettera datata del 1871 da Charleville e indirizzata a Théodore de Banville).

Breton, André, *Il surrealismo e la pittura*, Abscondita, Milano 2010, pp. 86, € 12

e-mail del recensore: marie83 @ libero.it