

Maurice Henry

ANTOLOGIA GRAFICA DEL SURREALISMO

gabriele mazzotta editore

PREFAZIONE

« **SURREALISMO**, n.m. Automatismo psichico puro col quale ci si propone d'esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Detatto del pensiero, in assenza d'ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione d'ordine estetico o morale. »

Il surrealismo, da quarantasei anni a questa parte, s'è talmente perduto nelle brume dello snobismo che confonde tutto per non coltivare che il press'a poco (gli occhiali da miope della cultura universitaria cui la lettera nasconde lo spirito, e la macchina calcolatrice del commercio letterario e artistico, che costruisce la gloria a suon di cifre) che bisogna ritornare alle fonti, cioè alla definizione data nel 1924 da André Breton nel Manifesto del Surrealismo, anche se questa definizione sembra oggi imperfetta ed incompleta. Imperfetta perché il surrealismo ha fatto ricorso solo assai parzialmente all'automatismo psichico puro; perché l'automatismo, per quanto puro, ha potuto essere nel frattempo suddiviso in automatismo simbolico e in automatismo ritmico (nel primo caso, l'immagine esce conclusa dal cervello dell'autore, e, nel secondo, si compone e prende forma dal movimento della lingua o della mano). Incompleta, perché, nella sua concisione, non esprime in maniera adeguata le varianti che il surrealismo comporta all'infinito. Alla fine della parte enciclopedica della definizione del termine surrealismo si può leggere un elenco di nomi di persone che « hanno fatto atto di surrealismo assoluto »: quest'insieme di uomini qualificati costituisce evidentemente un gruppo, il gruppo surrealista. Altra particolarità notevole: si tratta di respingere ogni preoccupazione estetica o morale, cosa che implica un giudizio di valore ed un atteggiamento negativo che porta in sé la sua antitesi. Tutto il movimento surrealista, in quell'epoca ancora allo stato embrionale e che, in seguito, ha assunto l'importanza che sappiamo, era in quel momento già in divenire.

È nel 1919 che appare la prima opera surrealista: *Les champs magnétiques*. Per giorni e giorni André Breton e Philippe Soupault avevano riempito, con scrittura rapida, pagine e pagine, senza riflettere, ed avevano poi riunito il prodotto della loro pesca miracolosa nelle tenebre del subcosciente:

« Come mai non vedo la fine di questo viale di pioppi? La donna che vi si inoltra deve uscire appena dalla fiaba perché osi parlare ad alta voce nelle grandi maree del vento. La sento ancora molto distintamente quando poso l'orecchio sulla mano come una conchiglia; girerà nei mesi di luglio o d'agosto. È seduta di fronte a me in treni che non partono più; vuole il rametto che

ha lasciato cadere all'indietro sulle rotaie. La strada di Maison-Blanche porta alle nebbie più deliziose. Reti di piume per prendere gli uccelli a corda. Sapete: l'ho gettata un giorno su un terreno incolto e non ci penso più di tanto. Bocca, traccia amara e pioppo non fanno che un... »
O ancora:

« Il lago che si attraversa con un ombrello, l'iridescenza inquietante della terra, tutto questo fa venir voglia di sparire. Un uomo cammina schiacciando noccioline e si piega di quando in quando su se stesso come un ventaglio. Si dirige verso la sala in cui l'hanno preceduto i furetti. Se arriva per la chiusura, vedrà delle griglie sottomarine alzarsi per far passare la barca di capri-foglio. Domani o dopodomani andrà a trovare sua moglie che l'aspetta cucendo lumi ed infilando lacrime. Le mele bacate del fosso, l'eco del mar Caspio usano tutto il loro potere per conservare la loro polvere di smeraldo. Ha le mani indolenzite come corna di lumaca, batte le mani davanti a sé... »

« ...Sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo... » indica la definizione del surrealismo. « Verbalmente » si riferisce allora agli esperimenti di sonno ipnotico che Breton e i suoi amici avevano praticato nel 1922, e durante i quali, alcuni nuovi mediums, come Robert Desnos, che non credevano né all'al di là né agli spiriti, rispondevano a domande, parlavano, recitavano poesie improvvisate al momento. Quanto agli altri modi, c'era, è vero, qualche schizzo o qualche scarabocchio eseguito in trance, ma era soprattutto all'orizzonte che si profilava la terra quasi del tutto inesplorata del regno delle arti plastiche.

« ...Tutto lo sforzo tecnico del surrealismo, dalle origini ad oggi », scrive Breton nella prefazione alla mostra di Copenhagen e Tenerife del 1935 « è consistito nel moltiplicare le vie di penetrazione degli strati più profondi del mentale. » Dico che bisogna essere veggenti, diventare veggenti: per noi s'è trattato solamente di scoprire i mezzi per realizzare questa parola d'ordine di Rimbaud. Fra i mezzi, la cui efficacia è stata in questi ultimi anni pienamente provata, figurano in prima fila l'automatismo psichico in tutte le sue forme (al pittore si offre un'infinità di possibilità che vanno dall'abbandono puro e semplice all'impulso grafico fino alla fissazione in trompe-l'oeil delle immagini del sogno) e « l'attività paranoico-critica », definita da Salvador Dalí: « Metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basata sull'oggettivazione critica e sistematica delle associazioni e delle interpretazioni deliranti. »

Ma nel 1922 i surrealisti portavano ancora il nome di dadaisti. Gli artisti non erano ancora che i dadaisti Picabia, Duchamp, Arp, Ernst, Man Ray, che si abbandonavano all'automatismo psichico senza saperlo e che, più semplicemente, facevano soprattutto ciò che passava loro per la testa, allo scopo di far tavola rasa delle idee ricevute e del conformismo corrente, e di provocare il pubblico.

Non si capirà mai fino in fondo che cosa è stato in realtà il surrealismo, se non si tiene sempre presente la fondamentale nozione di gruppo. Voglio insistere su questo punto che chiarirà l'arte surrealista e giustificherà, al tempo stesso, la composizione di quest'opera. Il sociologo Jules Monnerot ha studiato a lungo la questione in un libro pubblicato dopo la guerra che André Breton stimava molto. Se « la serietà d'un'esistenza nasce dalla convergenza effettiva, attiva, vissuta di costumi, credenze, consuetudini, tabù, riti, iniziazioni, prestazioni, scambi obbligatori, attraverso cui un individuo si integra » alla borghesia, il problema che si presentava a coloro che alla fine della prima guerra mondiale dovevano essere definiti surrealisti, era quello d'« accettare questo modo di vita o di fare una secessione ». In loro vi fu una conversione dalla serietà sociale al suo contrario... Applicare ai surrealisti i termini di « banda », « clan », « setta », era solo un'improprietà polemica, un'esagerazione letteraria. Il gruppo non costituirà

mai niente di paragonabile a un clan. È piuttosto quello che in inglese viene definito un set, una unione casuale, senza obblighi né sanzioni, che può essere riconosciuto impunemente come tale in qualsiasi momento, con o senza clamore, sotto qualsiasi pretesto, per qualsiasi motivo confessato, confessabile o no, da ogni individuo che ne faccia parte. Nel qual caso l'unica scomunica, l'unica interdizione, l'unico anatema, l'unica esecuzione capitale che si rischiava era letteraria. Le pene infamanti più gravi si riducevano a cambiare caffè, « relazioni », itinerario.

Fino al 1939¹ dunque i surrealisti formavano una specie di set e questa congrega era idealmente fondata su delle affinità elettive. Di fatto, sembra quasi inevitabile che il potere d'attrazione di certi uomini — nelle circostanze in cui si trovano — non fosse una pietra di paragone perfetta che agisce a colpo sicuro ed essi non poterono quindi impedire che un passaggio attraverso il surrealismo, che già fin d'allora conduceva a tutto a condizione di uscirne, fosse solo uno stadio ritenuto necessario da parte di giovani letterati di diversa qualità che approdavano, a volte, al surrealismo senza nessuna autentica ispirazione: che il gioco meccanico, pesante, continuo, di una vita sociale strettamente controllata dai fattori economici spingesse verso di loro o respingesse da loro dei « reietti » o dei « sospetti » di valore ineguale. Non hanno potuto insomma fare in modo che le affinità elettive fossero più forti delle loro personalità e dei loro contrasti o d'altre forze centrifughe come l'amore, il desiderio d'essere altrove, la differenza di vedute, determinate dalla differenza d'età, ecc.

Il set surrealista è solo la realizzazione imperfetta, imprecisa, mancata d'una « forma » ideale d'un Bund² (nel senso in cui Bund si oppone sia a Gesellschaft [società contrattuale] che a Gemeinschaft [società consanguinea])... Il set non ha mai raggiunto il grado di concentrazione stabile d'un Bund.

André Breton precisava cinque anni dopo in un'intervista accordata al « Correo literario » di Madrid: « Il surrealismo non è mai stato altro che un'associazione libera, spontanea di uomini che desideravano svolgere le attività che giudicavano più confacenti al loro modo comune di pensare e di sentire. Fra loro si stipulò subito una specie di patto che definiva a grandi linee un atteggiamento poetico, sociale, filosofico, che non poteva essere trasgredito senza provocare la rottura con lo spirito (e la comunità) surrealista. »

In questo libro si troveranno solo gli artisti che hanno effettivamente partecipato, volontariamente o no, al movimento surrealista animato da André Breton: coloro che hanno collaborato alle pubblicazioni del gruppo o alle mostre organizzate dal gruppo; ve ne sono alcuni, come vedremo, che non sono mai andati a sedersi con gli altri alle riunioni di caffè che si tennero ogni giorno per quasi cinquant'anni; quest'ultimi erano, potremmo dire, dei membri onorari, la cui opera ha richiamato l'attenzione dei surrealisti e la cui vita ha meritato pienamente questa nostra attenzione.

¹ Teniamo presente che l'opera di Monnerot è stata pubblicata nel 1945. Poco dopo il set surrealista, disperso dalla guerra, si ricostituiva. [N.d.A.]

² Il surrealismo presenta un carattere di « classe d'età » che ha ostacolato un efficace reclutamento di seguaci nelle generazioni che seguirono e che lo collega ad altri movimenti letterari (i quali, è stato abbastanza e persino troppo sottolineato, esprimono tutti una « generazione ») e lo distingue da movimenti più specificamente conosciuti come religiosi o politici. Vi furono nel surrealismo dei modesti surrogati per così dire dei riti d'iniziazione: gioco del *cadavre exquis*, passeggiate in determinati luoghi, testimonianze d'odio contro « la famiglia, la patria, la religione » o per lo meno di buona volontà in questo senso, ecc...

Sulla nozione di Bund cf. soprattutto H. Schmalenbach: *Die Dioskuren*, I, Munchen, 1922. Bisognerebbe inventare una parola francese capace d'indicare un gruppo i cui membri sono legati esclusivamente da legami d'elezione. In mancanza di questa parola, uso il termine tedesco Bund. [N.d.A.]

Abbiamo voluto evitare ad ogni costo la gerarchia dell'età e del talento, entrambe confuse e praticate dagli studiosi di storia dell'arte e assolutamente contrarie allo spirito proprio del surrealismo. È inoltre accertato che nelle arti come nella letteratura la scala di valori subisce, dopo due o tre ventenni, continue revisioni; il surrealismo, da parte sua, s'è impegnato in una continua ridiscussione dei propri valori, dovuta talvolta a semplici screzi ai quali seguivano riconciliazioni a più o meno lunga scadenza. I famosi sbalzi d'umore di André Breton, bisogna riconoscerlo, hanno spesso contribuito a mantenere in seno al gruppo sia pretese sempre più ambiziose che circolazione di sangue nuovo.

D'altronde le opere di De Chirico, d'Ernst, di Mirò, di Picasso, di Dalì, per fare un esempio, figurano in tutti i musei, sono state oggetto d'innumerabili studi e sono riprodotte instancabilmente in opere di gran lusso o in pubblicazioni a buon mercato vendute nelle edicole. Sarebbe stato inutile accordare loro, anche stavolta, la priorità, anche se vi fossero delle ragioni che giustificino una loro maggiore importanza. Del resto un adolescente ardente e sincero, desideroso di mostrare a Breton o a Eluard i suoi primi saggi grafici era accolto con tutti i riguardi dovuti alla giovinezza.

Il livellamento che produce l'ordine alfabetico non aveva alcun senso, perché non stavamo compilando un dizionario, e l'abbiamo quindi respinto per adottare l'ordine cronologico: non quello dell'evoluzione dell'arte surrealista in generale — che ci avrebbe obbligati a saltare continuamente da un artista all'altro facendo una gran confusione — ma quello della comparsa di ciascun artista nell'avventura surrealista. Per ognuno d'essi presentiamo una serie di disegni che illustrano il meglio possibile i suoi differenti periodi nel quadro della sua attività surrealista, durante o prima o dopo la sua adesione al movimento: serie di disegni più o meno ampia senza prendere in considerazione le peculiarità dell'artista, ma solamente in funzione di quanto abbiamo trovato di più rappresentativo nella sua figura e nella sua opera.

Se i quadri e gli oggetti sono stati riprodotti centinaia di volte nell'insieme dell'iconografia surrealista, al contrario bisogna invece dire che le opere grafiche hanno ricevuto fino ad oggi il trattamento peggiore, forse perché, anche agli occhi di André Breton, erano le meno spettacolari: qualche volta siamo dovuti andare a scovare in fondo alle cartelle. Ma, secondo noi, la ricerca è stata coronata da successo. Ci auguriamo che il merito di questo libro sia quello di offrire la più ricca varietà d'invenzioni e di stili in un campo in cui non è permesso barare o gettare polvere negli occhi.

Il rifiuto e la rivolta del dada, il suo spirito di derisione nei confronti della letteratura e dell'arte, si sono perpetuati nel surrealismo, anche dopo la morte del dadaismo, anche dopo un vasto rinnovamento delle persone. « Noi non siamo nella letteratura e nell'arte » scriveva Breton nel 1928 in *Il surrealismo e la pittura*, e l'anno dopo nel Secondo manifesto del surrealismo: « È evidente... che il surrealismo non è interessato a tener in gran conto quanto gli si produce fianco a fianco sotto il pretesto dell'arte, ovvero dell'anti-arte, della filosofia o dell'anti-filosofia, in una parola di tutto quanto non abbia per fine l'annientamento dell'essere in un brillante, interno e cieco, che non sia l'anima del ghiaccio più di quanto non sia quella del fuoco. Cosa potrebbero aspettarsi dall'esperienza surrealista quanti continuano ad essere preoccupati del posto che occuperanno nel mondo?... »

I surrealisti ostentavano una superba indifferenza nei confronti dell'arte della loro epoca, fosse d'avanguardia o no: visitavano solo le mostre dei loro amici. Quando le circostanze non consentivano ai pittori una personale nelle due o tre gallerie disposte a correre qualche rischio, esponevano le loro tele nelle manifestazioni surrealiste collettive. Non si trattava di far carriera e, soprattutto, non come poeti o artisti — e quindi molti di loro sono rimasti sconosciuti al grande pubblico. I surrealisti non si preoccupavano né della moda (erano controcorrente), né del commercio (Breton ha raccontato come un collezionista aveva sperato d'ottenere da Max Ernst per

200 franchi l'esecuzione della replica, con due vasi, d'un quadro che ne conteneva cinque e valeva 500 franchi). Non cercavano né di convincere né d'essere amati, ma soltanto d'essere capiti; si stupivano di fronte ai grandi pesci di diamante pescati dal loro subcosciente e li facevano vedere: esponevano i loro sogni nella speranza d'incontrare altri sognatori.

Ma, per giustificare l'appartenenza al surrealismo, non era solo il genere delle opere ad essere in causa. Certo un pittore di fruttiere non avrebbe avuto nessun desiderio d'avvicinare Breton, ma non bastava disegnare un pianoforte-acquario per attirare la sua attenzione.

« Gli anni 1924 e '25, che sono quelli in cui il surrealismo si formula e s'organizza, saranno senza dubbio, con gli anni '30 e '31, quelli che ci troveranno più attivamente ribelli ad ogni conformismo e più risolutamente "asociali". Il mondo in cui viviamo ci appare totalmente alienato; respingiamo, di comune accordo, i principi che lo guidano. Non c'è neppure bisogno di consultarci a questo proposito: ogni nuovo arrivato è spinto verso di noi dal rifiuto esasperato di quei principi, dal disgusto e dall'odio verso ciò che comportano. Ce l'avevamo soprattutto con l'insieme di concetti cui si è convenuto attribuire un valore sacro, e primi fra tutti quelli di "famiglia", di "patria", e di "religione", ma non facevamo eccezione nemmeno per quelli di "lavoro", e neppure di "onore" nel senso più comune del termine.

...Che si tratti della ferma intenzione di spezzare il razionalismo chiuso, quanto della contestazione assoluta della legge morale corrente, o del progetto di liberare l'uomo col ricorso alla poesia, al sogno, al meraviglioso, o dell'impegno di promuovere un nuovo ordine di valori, su questi diversi punti l'accordo fra noi è totale. » (André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952.)

Siamo lontani, come si vede, da ogni possibilità d'applicare l'etichetta surrealista, come si fa correntemente oggi in tutti i paesi e a tutti i livelli della scala « culturale », sulla prima bizzarra apparsa, di preferenza se la sua tecnica è accademica e l'atmosfera di chiaroscuro. Ad ulteriore giustificazione dei limiti che mi sono posto in quest'opera, che coincidono coi limiti del movimento surrealista propriamente detto, potrei citare alcune righe scritte da Breton nel 1942 in Prolegomeni a un terzo manifesto del surrealismo o no: « Troppi quadri, in particolare, fanno sfoggio oggi nel mondo di qualcosa che non è costato niente agli innumerevoli epigoni di De Chirico, di Picasso, di Ernst, di Masson, di Mirò, di Tanguy, ecc., a coloro che ignorano che non esiste grande spedizione in arte che non venga intrapresa a rischio della vita, che la strada da seguire non è, con ogni evidenza, quella fiancheggiata da ringhiere e che ogni artista deve rimettersi da solo alla ricerca del Vello d'Oro. »

Maurice Henry

MAURICE HENRY (1907)

Nato a Chambray nel 1907, Maurice Henry è, a sedici anni, vivamente impressionato dal dada e dal surrealismo. Nel 1926 diventa amico di René Duhamel e, ben presto, si stabilisce a Parigi per studiare diritto, ma, di fatto, per pubblicare, nella rivista « Le Grand Jeu », disegni, poesie e testi in cui esprime la sua disperazione e la sua rivolta. Fattosi giornalista per vivere, fa reportages e disegni umoristici che comincia a pubblicare su giornali e riviste. Dal 1928 comincia a frequentare i surrealisti: aderisce al movimento nel 1932. Malgrado la sua attività d'umorista che lo spinge anche verso il mondo dello spettacolo (soprattutto verso il cinema), Maurice Henry non smette mai di sondare le sue possibilità artistiche sul piano strettamente surrealista, cioè il disegno, la pittura, la scultura o l'invenzione d'oggetti. Partecipa, fino al 1951, a tutte le manifestazioni organizzate da André Breton e i suoi amici. Sarà proprio nel 1951 che si staccherà volontariamente dal gruppo pur senza rinunciare a nessuno dei principi che l'hanno sempre guidato.

Bibliografia sommaria

- Maurice Henry, *Les paupières de verre*, Parigi, Fontaine, 1946.
Maurice Henry, *Les métamorphoses du Vide*, Parigi, Editions de Minuit, 1955.
Maurice Henry 1930-1960, Parigi, Pauvert, 1961.
Maurice Henry, monografia, Praga, Odeon, 1968.
Maurice Henry, *Hors Mesures*, Parigi, Losfield, 1969.
Maurice Henry, 21 serigrafie, Napoli, Marotta, 1970.

INDICE ALFABETICO

Eileen Agar	292	L'arte dei pazzi	364
Pierre Alechinsky	440	Jean Jacques Lebel	382
Hans Arp	33	Le Cadavre Exquis	137
John Banting	289	Le Maréchal	421
Hans Bellmer	233	Réné Magritte	143
W. Bjerke-Petersen	278	Georges Malkine	90
Bona	405	Manina	418
Victor Brauner	216	André Masson	77
Jacques B. Brunijs	306	Roberto Matta	312
Jorge Camacho	433	Medium	213
Agustin Cardenas	398	E.L.T. Mesens	161
Leonora Carrington	308	Joan Mirò	110
Salvador Dalí	152	Pierre Molinier	394
Adrien Dax	374	Henry Moore	283
Giorgio de Chirico	65	Max Morise	60
Jean Degottex	392	Nadja	135
Paul Delvaux	324	Pierre Naville	88
Robert Desnos	74	Richard Oelze	176
Oscar Domínguez	274	Gordon Onslow-Ford	322
Enrico Donati	349	Meret Oppenheim	188
Marcel Duchamp	22	Wolfgang Paalen	271
Jean Pierre Duprey	371	Mimi Parent	425
René Duvillier	389	Roland Penrose	280
Paul Eluard	19	Francis Picabia	13
Max Ernst	39	Pablo Picasso	94
Merlyn Evans	294	Gisèle Prassinos	241
Leonor Fini	243	Man Ray	49
Wilhelm Freddie	255	Edith Rimmington	297
Alberto Giacometti	164	Endre Rozsda	409
Alberto Gironella	446	Kay Sage	342
Arshile Gorky	351	F. Schröder-Sonnenstern	427
Simon Hantai	377	Kurt Seligmann	301
W. S. Hayter	223	Jean Claude Silbermann	436
Maurice Henry	179	Jindrich Stryrsky	260
Jacques Hérold	229	Dédé Sunbeam	107
Valentine Hugo	172	Max Walter Svanberg	384
Marcel Jean	196	Yves Tanguy	128
Wassily Kandinsky	206	Dorothea Tanning	343
Korad Klapheck	430	Hervé Téliémaque	448
Paul Klee	119	Toyen	265
Il disegno successivo	350	Clovis Trouille	174
Il Gioco di Marsiglia	339	Remedios Varo	298
Robert Lagarde	415	Isabelle Waldberg	360
Yves Laloy	412	Mary Wilson	403
Wifredo Lam	329	Adolf Wölfi	368
Jacqueline Lamba	215		

Maurice Henry e le appartenenze elettive dei surrealisti

Nelly Feuerhahn
(traduzione di Franca Nitti)

Intorno agli anni 1970 Maurice Henry, trasferitosi definitivamente a Milano, dove si dedica completamente alla pittura, prepara l'opera *Antologia grafica* che a termine conterrà 91 voci su 453 pagine.

La prefazione riprende gli esordi del movimento fin dai primi scritti di André Breton e Philippe Soupault in *Les Champs magnétiques*, poi le dichiarazioni del primo *Manifesto del surrealismo* del 1924. Maurice Henry intende denunciare le approssimazioni che secondo lui circolano nei lavori universitari e la mercificazione dell'arte. Questo richiamo ai principi fondatori del movimento coincide con la morte del suo creatore nel 1966, preceduto un anno prima dalla ristampa (versione riveduta e corretta) di *Le surréalisme et la peinture* pubblicato per la prima volta nel 1928. André Breton aveva regalato a Maurice Henry la copia di una prima ristampa pubblicata a New York nel 1945¹ accompagnata da parole riprese nella sostanza dal destinatario in numerose occasioni :

A Maurice Henry,
che con profondo rammarico i pregiudizi ancora relativi ai “generi” (vergognamoci !) hanno escluso da questo libro, sia detto che l’idea-immagine surrealista, in tutta la sua freschezza originaria, continua a manifestarsi in Maurice Henry ogni volta che un mattino ancora insonnolito mi porta la primizia di uno dei suoi disegni sul giornale (e allora sono *contento* e penso che con i bei modi – i suoi -abbiamo capito il mondo – un grande raggio di sole imbrinato s’incipria nelle tende).

Con tutto il cuore il suo amico

André Breton

1) Opera edita dalla sezione francese della libreria Brentano's a New York sotto la direzione di Robert Tenger.

Quest'ultima ristampa potrebbe aver suggerito a Maurice Henry l'idea di un'antologia grafica del surrealismo, che esce in italiano per Gabriele Mazzotta editore nel 1972.

Nella composizione di quest'opera, Maurice Henry esclude ogni riferimento a una scala di notorietà, che sarebbe direttamente influenzata dall'opera pittorica di artisti ormai riconosciuti e in particolare di quelli presenti nell'opera di Breton. E' l'ordine di apparizione delle opere grafiche nel movimento surrealista che deve strutturare l'opera. Seguono poi delle osservazioni relative ai rapporti esistenti tra i surrealisti: "Non si capirà mai fino in fondo che cos'è stato in realtà il surrealismo, se non si tiene sempre presente la nozione fondamentale di gruppo". Una lunga citazione tratta da *La poésie moderne et le sacré* (1945) del sociologo Jules Monnerot (1909-1995) affronta la questione dell'interesse rispettivo di due concetti sociologici, uno inglese, *set*, e l'altro tedesco, *Bund*, più adatto secondo lui a definire il gruppo surrealista. Ebbene le relazioni fondate su affinità elettive molto libere – caratteristiche del *set* – nel primo periodo del gruppo surrealista fino al 1939 vengono sostituite dopo la guerra dalla forma più stabile di *Bund*. Maurice Henry, d'accordo con questa opinione, dichiara in una nota che "bisognerebbe inventare un termine francese in grado di indicare un gruppo i cui membri sono legati esclusivamente da vincoli di elezione. In mancanza di questa parola uso il termine tedesco *Bund*".

Come testimonia la sua intervista con André Parinaud nel 1950, Breton aveva condiviso questi concetti per precisare la natura dei legami che uniscono i suoi fedeli :

"Se si può parlare a proposito del surrealismo, come ha fatto Monnerot in *La poésie moderne et le Sacré*, di *Bund* nel senso di "gruppo" i cui membri sono legati solo da vincoli d'elezione," dobbiamo riconoscere che è lì che definitivamente si aggrega²". Ma un po' più tardi lo stesso anno nella sua intervista al *Correo literario de Madrid*, Breton precisa che tra i partecipanti "si stabilisce fin dall'inizio una specie di patto che definisce a grandi linee un atteggiamento poetico, sociale, filosofico che non può essere trasgredito senza provocare la rottura con lo spirito (e la comunità) surrealista". Quest'ultimo punto conferma pertanto in che cosa il gruppo surrealista si differenzia da *set* a favore di *Bund*.

La citazione di Monnerot termina opponendo *Bund* a due concetti rilevanti della sociologia tedesca, che sono *Gesellschaft* (società contrattuale) e *Gemeinschaft* (società consanguinea). Ebbene, questa citazione ripresa da Breton è interrotta al momento del rinvio delle sue interviste con Parinaud. In *Les Faits sociaux ne sont pas des choses* (1946), l'opera che seguì *La Poésie moderne et le sacré* (1945), Monnerot si dedica a uno studio particolareggiato di questi concetti e ne dà una prima definizione sintetica : "società consanguinea o rag-

2) Breton, *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud* (1950-52), OC tome 3 p. 472. Ringrazio Henri Béhar per le sue indicazioni relative a questo periodo.

gruppamento di comunità locali”³. Poi riprende in dettaglio i due concetti teorizzati da Ferdinand Tönnies (1855-1936) in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (comunità e società)⁴. *Gemeinschaft* è un gruppo fondato sull'appartenenza, che condivide uno stile di vita comune, opposto a *Gesellschaft*, un'associazione contrattuale in cui degli interessi comuni vengono condivisi. In quanto alla definizione di *Bund*, la seconda nota di Maurice Henry precisa che si tratta di un concetto elaborato nel 1922 dal sociologo Herman Schmalenbach (1855-1950), come indica Monnerot nel suo studio. Il *Bund* realizza la sintesi delle due categorie distinte da Tönnies, si oppone alla comunità per il carattere razionale, ma si fonda su una base istintiva e sentimentale⁵.

Il vivo interesse di Breton per *La Poésie moderne et le sacré* colloca i suoi interrogativi sulla natura del gruppo surrealista dopo la seconda guerra mondiale, a causa delle trasformazioni della situazione politico-culturale del paese al momento del suo ritorno nel 1946, dopo gli anni di lontananza negli Stati Uniti. Il periodo è in effetti confuso, il gruppo surrealista, disperso nel 1939, si ricostituisce in seguito con nuove figure come riferisce Maurice Henry in una prima nota. Questa riconfigurazione con reclute più giovani non manca di creare problemi e alcune oscillazioni nelle relazioni. Si succedono le esclusioni che sanzionano le trasgressioni ai principi dello *chef de file*. Molti vennero allontanati dal gruppo, come illustra tra gli altri il caso di Matta⁶ nel 1948, anche se furono numerose le riconciliazioni negli anni successivi. In quel periodo Maurice Henry è universalmente riconosciuto come disegnatore umoristico sui giornali e in particolare su *Combat* diretto da Pascal Pia e Albert Camus⁷, è anche sceneggiatore e gagman per il cinema, altrettante attività poco valorizzate da Breton. Ebbene, curiosamente la prefazione dell'*Antologia* termina con una citazione di Breton che segnala i seguaci di artisti valorizzati dai surrealisti, tra cui De Chirico, Picasso, Ernst, Masson, Mirò, Tanguy, una successione di nomi interrotta da uno spazio vuoto tra parentesi quadra, il cui testo originario rivela che si tratta di Roberto Matta.

3) V. *Les faits sociaux ne sont pas des choses* (1946) p. 24 e seguenti.

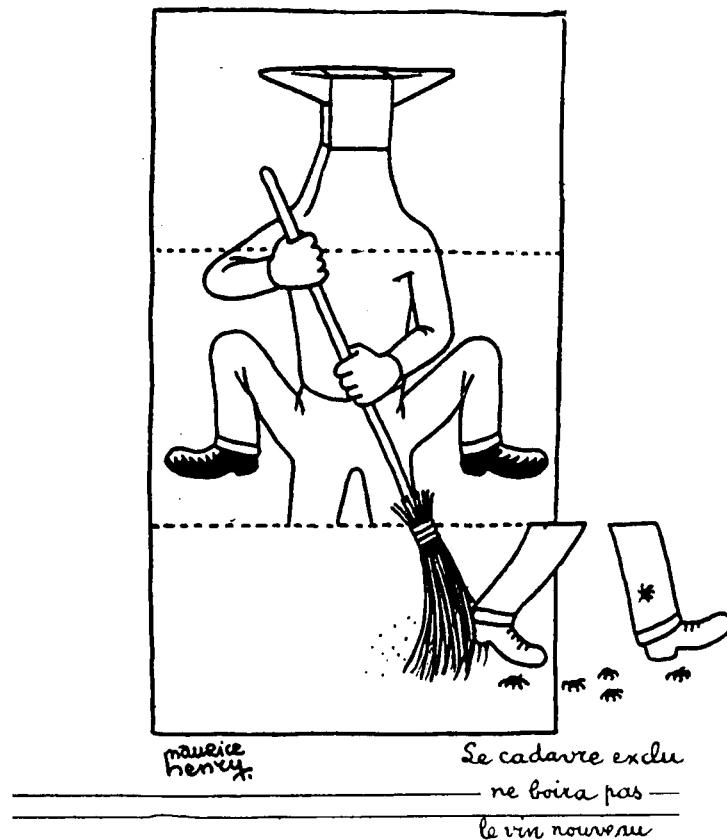
4) Pubblicato nel 1887 e ristampato nel 1912, *Gemeinschaft und Gesellschaft* si è imposto come una delle opere più importanti delle scienze umane in Germania, dove Ferdinand Tönnies è considerato uno dei fondatori della sociologia tedesca. Dal 1909 al 1933 fu presidente della Società tedesca di sociologia, di cui fecero parte Georg Simmel e Max Weber. Traduzione in francese: Ferdinand Tönnies. *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887); *Communauté et société* (Comunità e società) traduzione in francese di Niall Bond e Sylvie Mesure, Parigi, PUF, 2010.

5) Herman Schmalenbach “über die Kategorie des Bundes » *Die Dioskuren. Jahrbuch für Geisteswissenschaften*, 1, 1922, S 35-105. Fu allievo di Georg Simmel (1858-1918).

6) Il pittore cileno Roberto Matta, ritenuto responsabile del suicidio del pittore americano Arshile Gorki a causa di una relazione con la moglie dell'artista, si vide solennemente escluso nell'ottobre 1948 “per squalifica intellettuale e ignominia morale” in seguito a ciò; la stessa sorte fu riservata a Victor Brauner accusato di “lavoro frazionista” per aver rifiutato di condividere questa esclusione.

7) Maurice Henry sarà disegnatore a *Combat* dal 1944 al 1950.

Nel 1948 Maurice Henry aveva sottoscritto l'esclusione dell'artista cileno e ne aveva dato un'illustrazione satirica sulla rivista *NEON*⁸, modificando l'espressione originaria del *cadavre exquis*: "Il cadavere escluso non berrà il vino nuovo".



Questa riflessione sullo statuto del gruppo in Francia dopo la seconda guerra mondiale testimonia anche conflitti più personali; se l'insistenza di Maurice Henry nel qualificare i legami dei surrealisti tra loro può sorprendere, la sua insistenza interroga implicitamente la propria appartenenza, molto attiva inizialmente prima della guerra, poi la sua presa di distanza nel 1951. In quell'anno, allo scoppiare del caso Carrouges, Maurice Henry si associò alle proteste di Henri Pastoureau, riaffermando l'anticlericalismo assoluto del surrealismo minacciato dalla vicinanza di Michel Carrouges⁹, autore cattolico di un'opera sul surrea-

8) *NEON* è la prima rivista surrealista del dopoguerra che fa seguito alla mostra internazionale del Surrealismo del 1947 alla galleria Maeght; il disegno satirico che rappresenta l'esclusione di Matta si trova nel n° 4 del novembre 1948.

9) V. il parere di José Pierre in *Tracts 2* (Le Terrain vague, 1982), p. 340 e seguenti.

lismo e sul suo fondatore¹⁰, molto apprezzata da Breton. Nella sua prefazione, Maurice Henry non menziona questa svolta decisiva, fondamentale per lui come per la storia del movimento surrealista, però questa omissione reiterata nella sua biografia dell'*Antologia grafica* rivela indirettamente il suo personale coinvolgimento: "E' proprio nel 1951 che si separerà volontariamente dal gruppo, senza per questo rinunciare a nessuno dei principi che lo hanno sempre guidato (p. 179)"

Così è stato di un'amicizia carica di ammirazione, esigente, (troppo?) esclusiva. Ormai lontano da Parigi e dai clan che si contendono l'eredità surrealista, Maurice Henry ha trovato un luogo d'elezione a Milano, dove la sua opera pittorica è riconosciuta senza riserve; non per questo la Francia lo dimentica, nel 1975 riceve il Grand Prix de l'humour noir, destinato ai disegnatori, poi nel 1982 il Grand Prix national des arts graphiques conferitogli da Jack Lang, ministro della Cultura. Con questa *Antologia grafica* in cui trova una sua collocazione, il disegnatore riabilita la sua memoria nel movimento surrealista. Quindi l'ultima frase di questa prefazione, che è anche una definitiva imposizione di Breton, annuncia sotto quale segno si avviò la nuova fase della sua vita "(...) ogni artista deve riprendere da solo la conquista del *Vello d'Oro*."

Nelly Feuerhahn, 7 maggio 2020

10) Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Gallimard, 1950).