

DAVIDE DALMAS

VITTORIA E DISSOLUZIONE

Franco Fortini traduttore e interprete del Surrealismo

ABSTRACT: This essay reconstructs Franco Fortini's complex theoretical, critical, and poetic trajectory in relation to Surrealism, highlighting the metamorphosis of his judgment over more than thirty years. Beginning with his early interest in the 1940s and 1950s—culminating in the 1959 anthology published by Garzanti—Fortini engaged with the French avant-garde movement in multiple ways, both as a critic and as a translator and poet, focusing above all on the relationship between poetry and politics and on the dissemination (and dissolution) of Surrealism within contemporary culture. In the 1970s, the shift in historical and cultural conditions led Fortini to formulate the concept of “mass Surrealism,” describing the transformation of Surrealism into a depoliticized collective imaginary absorbed by the society of the spectacle and by the mechanisms of consumption. In this new phase, the author developed a systematic critique of the notion of immediacy—psychic, linguistic, mnemonic—opposing to it the necessity of voluntary memory, mediated form, and conscious historical transmission. This stance is also reflected in his poetic production, which reuses Surrealist procedures—critically—to reveal their limits and move beyond them. The essay focuses in particular on texts such as *L'ora delle basse opere*, in which the visionary dimension is reabsorbed into a clear-sighted representation of bureaucratized horror. In his essays as well, Fortini arrives at an anti-Surrealist position that requires the abandonment even of masters such as Proust and Benjamin, in the name of a poetry grounded in conscious remembrance, in fidelity to the intergenerational pact, and in the ethical-political function of mediation.

KEYWORDS: Surrealism; Franco Fortini; Avant-garde, Mass Surrealism, Poetry and Politics.

Per comprendere le diverse funzioni svolte dal Surrealismo nella letteratura italiana del secondo Novecento è particolarmente importante ricostruire la traiettoria specifica di un poeta, saggista e intellettuale come Franco Fortini, che ha tradotto e interpretato testi e idee del Surrealismo storico, che ne ha valutato l'importanza e la disseminazione anche oltre il campo letterario e che l'ha attraversato nella propria pratica poetica; e che ha costantemente adoperato proprio ‘funzione’ come parola-chiave tra le principali del suo pensiero critico, come mostra un minimo florilegio di alcune delle frasi più importanti di alcuni dei suoi saggi principali:

Una critica che rinunci alla *funzione* di chiarificazione, di comprensione, di confronto, di trasmissione fra le parti dell'uomo e del corpo sociale [...], essa veramente è pericolo. (Fortini 1951, 64-65)

A chi finalmente mi chieda quale sia la *funzione* del critico del nostro paese, dovrei rispondere: compiere scelte, individuare argomenti, costruire discorsi, impiegare linguaggi che siano scelte,

argomenti, discorsi e linguaggi tendenzialmente augurabili ad una società nella quale «il libero sviluppo di ciascuno condizioni il libero sviluppo di tutti». (Fortini 1960, 18)

La *funzione* pratico-politica delle opere di poesia, la loro attitudine ad essere legislative del mondo, si dà certamente ma al termine di un percorso diverso da quello del discorso pratico-politico. (Fortini 1968, 63).

Non v'è dubbio [...] che il ruolo comunque sacerdotale o mandarino degli intellettuali debba essere distrutto o negato. Ma appare chiaro che la sua negazione deve avvenire per una via diametralmente opposta a quella che è perseguita, di fatto, dagli interessi del tardo capitalismo. Cioè riaffermando l'esistenza e l'insostituibilità della *funzione* intellettuale nell'atto stesso in cui si nega il ruolo dei portatori specializzati di quella funzione, ossia degli intellettuali. [...] Credo che la *funzione* debba essere opposta al ruolo: l'intellettuale non ha da vergognarsi della sua specializzazione e del privilegio esplicito (capacità di fare qualcosa meglio di chi non la sa fare) ma solo dei privilegi impliciti che ne trae o che la società gli conferisce (collocazione dell'individuo in una gerarchia di poteri invece che di una *funzione* in una gerarchia di valori). (Fortini 1971, 71-72)

In una parte non trascurabile, questo intenso e duraturo ragionamento sulla funzione della critica, della poesia e dell'intellettuale si è fondato su un confronto-scontro con le avanguardie vecchie e nuove, e in particolare con il Surrealismo. Per ripercorrerne i passaggi, segnati anche da cambiamenti notevoli ma sempre sorretti da alcuni interessi di fondo che fungono da guida costante, è necessario pertanto far interagire saggi, traduzioni e poesie dedicati al Surrealismo con gli snodi dell'intera traiettoria di Fortini.

Un'antologia (1959 e 1977)

Il punto di partenza, non cronologico, deve essere il 1959, quando Fortini pubblica il suo secondo libro di poesia, *Poesia ed errore* (Fortini 1959a). È un conseguimento notevole perché dall'immediato dopoguerra, dopo l'esordio con *Foglio di via* (Fortini 1946a), Fortini aveva tentato ma non era più riuscito a pubblicare un volume complessivo di questa ampiezza, ma al tempo stesso non è il suo risultato poetico più sicuro: contiene tante, forse troppe maniere, non trova un'unità, una struttura forte, al punto che dopo molti ripensamenti si opta, in stretta collaborazione con l'*editor* Bassani, per un percorso cronologico che compone una sorta di diario, “una singolare autobiografia intima e pubblica insieme”. Così è definito il libro da Fortini stesso in quella che Riccardo Bonavita ha definito la sua “più vera chiave di lettura” (Bonavita 2017, 181-182), il *prière d'insérer*, foglietto tirato a parte e inserito all'interno del libro:

Franco Fortini si è formato letterariamente tra il 1935 e il 1939, nella cerchia aristocratica dell'ermetismo fiorentino, e la sua opposizione all'ambiente d'origine fu in realtà, fin da principio, opposizione e conflitto con una parte di sé insopprimibile, con un antagonista perpetuo: vocazione di assoluto, tensione esistenziale e “religiosa”, cui contrastava una volontà di intervento immediato, un rifiuto alla purezza anche letteraria, un pathos razionalistico e politico inconsueto a quei tempi. [...] questa poesia – la quale anticipa agli anni dell'immediato anteguerra e della guerra quel

rinnovamento dei contenuti che si tende erroneamente a datare con gli anni del neorealismo – si pone come necessario tramite tra le due epoche, tra le due Italie opposte e complementari in cui l'Autore e tutti noi ci siamo trovati a vivere. Si richiama, è vero, alla violenza negativa di certo surrealismo francese e di certo espressionismo tedesco. Senza mai abbandonare, però, un terreno di tradizione italiana e toscana, quel “mormorio chiaro e sereno dei colli” che è di volta in volta il segno di una grazia e pace e conciliazione irraggiungibili, nonché di uno “studio più arduo”: quello di “contendere al pianto” la fragilità dell'esistenza.

Nell'autorappresentazione della propria formazione, Fortini inscena così la sua opposizione all'ambiente d'origine (nato a Firenze nel 1917, era cresciuto nell'ambito dell'ermetismo) e il proprio perpetuo conflitto: tra vocazione di assoluto e volontà di intervento immediato, tra tensione esistenziale e rifiuto della purezza; e anche tra una tradizione italiana e l'influenza europea. In questo autoritratto dice quindi di richiamarsi alla “violenza negativa di certo surrealismo francese”, subito associato a “certo espressionismo tedesco”.

Il riferimento non era certo lasciato cadere alla leggera: nello stesso 1959 Fortini pubblicava infatti un volume dedicato proprio al *Movimento surrealista* (Fortini 1959b). Anche oltre l'apparenza divulgativa – il volume apparteneva alle garzantiane *Antologie del saper tutto* – è un libro importante, che viene anche tradotto in spagnolo (Fortini 1962a) e in portoghese (Fortini 1965), e che risente delle reazioni agli eventi del 1956, che suscitarono “in Fortini un rinnovato interesse nei riguardi del Surrealismo” (Diacò 2024, 98), per il suo antistalinismo, come esempio di un rapporto organico tra un gruppo intellettuale e il movimento comunista che non si risolve nella subordinazione o nel fiancheggiamento da “compagni di strada”. Il XX congresso del PCUS e l'invasione dell'Ungheria segnarono un momento decisivo del percorso di Fortini “marxista critico” e anche la sua visione storico-cronologica del Surrealismo ne è condizionata: “a partire dal 1956 – quando anche gli eventi politici han cominciato a dare in parte ragione alle posizioni surrealiste – si è meglio riconosciuto il valore della poesia e della prosa di Breton.” (Fortini 1968b, 129). Per questo, nell'introduzione Fortini sostiene che “alcuni dei valori tipici della rivolta surrealista – la contestazione mediante l'*humour*, la rivendicazione dell'eros, la lotta contro l'etica familiare, contro lo stato ed i miti ufficiali – non hanno perduta *nessuna* delle loro ragioni” (Fortini 1959b, 45).

Il volume avrà una nuova edizione, ampliata e modificata (Fortini, Binni 1977), pubblicata sempre da Garzanti, nel 1977 e curata da Lanfranco Binni, in cui si trova una nuova introduzione di Fortini, molto diversa da quella di una ventina di anni prima. Molto chiara, fin dalla prima pagina, l'idea di fondo di Fortini, che suggerisce il titolo al presente saggio:

Nato nel primo quarto del Novecento [dunque durante l'infanzia di Fortini], il Surrealismo ha avuto la sua vittoria, cioè la sua dissoluzione, dopo cinquant'anni. La sua dissoluzione; perché – come i surrealisti non avevano mai cessato di ripetere e come fin dal 1929 W. Benjamin aveva benissimo interpretato – il Surrealismo non si era voluto impresa letteraria o artistica o politica ma scoperta e

appropriazione d'una realtà diversa da quella proposta alla coscienza quotidiana. E trasformazione generale dell'intelletto umano. Tutte le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese, che erano state formulate dai militanti surrealisti mezzo secolo fa, sono diventate pratica di massa (questa la "vittoria" dei surrealisti) ma, in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse: dalla abolizione dei nessi spazio-temporali all'automatismo verbale, dall'uso della droga e dell'eroticismo in funzione di perdita dell'identità e di estasi fino alla scomparsa – almeno apparente – di ogni distinzione fra arte e non arte. (Fortini, Binni 1977, 7)

Questa nuova introduzione cambia molto rispetto a quella del 1959, dove il Surrealismo poteva apparire sostanzialmente come un movimento concluso. Quando nel 1959 Fortini si domandava: "Qual è dunque l'eredità surrealista, nella seconda metà del nostro secolo?", la risposta era anzitutto "un'eredità di opere di poesia e di arte, che il tempo sfolta e su cui distribuisce luci diverse" e poi "tutto un ordine di esigenze etico-politiche ancora oggi, pur nei mutamenti di prospettiva, valide" (Fortini 1959b, 47).

Il 1959 in effetti veniva alla fine di quella "eclissi lunga e profonda" delle attività dei gruppi surrealisti e dell'attenzione critica internazionale che Fortini stesso, nella periodizzazione presentata nel 1977, vede dispiegarsi nel periodo 1939-1956:

Si può insomma dire che se le prime due decadi del Novecento sono quelle delle Avanguardie cosiddette storiche, gli anni fra le due guerre (1919-1939) vedono emergere fra quelle Avanguardie il Surrealismo, assumere i suoi caratteri distintivi e progressivamente alterarli e volgarizzarli. Quanto più la seconda guerra mondiale si avvicinava, poi durante il suo dispiegarsi sull'Europa e per oltre un decennio dopo la sua conclusione (1939-1956) tanto le attività dei gruppi surrealisti quanto l'interesse dell'attenzione critica internazionale subirono una eclissi lunga e profonda. (Fortini, Binni 1977, 10-11)

Vent'anni dopo, la prefazione della prima edizione (1959) sembra ancora accettabile nelle linee generali, ma Fortini ora è convinto di essersi sbagliato a pensare il Surrealismo come un fenomeno definitivamente concluso.

Un passo indietro (anni '40-'50)

In realtà, l'interesse di Fortini per il Surrealismo era iniziato prima del 1959, proprio negli anni che poi chiamerà quelli dell'eclissi, in cui, in Italia, la conoscenza del movimento era ostacolata dal fascismo o filtrata e depurata dell'aspetto rivoluzionario:

In Italia l'età fascista aveva ostacolato la conoscenza del Surrealismo, considerato emanazione sovversiva, fuorché ad una cerchia ristretta di intellettuali autorizzati ad avere rapporti regolari con Parigi. [...] Il Surrealismo venne accolto semmai nella sua versione "metafisica" (De Chirico) o "parigina" (Cocteau), traducendolo nel Bontempelli o nel Savinio del cosiddetto "realismo magico". Negli anni Trenta l'ambiente fiorentino filtrò lo Eluard della poesia d'amore e, più in genere, un Surrealismo di destra, che ignorava la dimensione politica a favore di quella orfica e sublime. (Fortini, Binni 1977, 11)

Il primo scritto ampiamente e esplicitamente dedicato al Surrealismo è del 1946 (Fortini 1946b), ma già prima si possono trovare significative presenze. Ad esempio, parlando di Tommaso Landolfi, Fortini dice che *Il mar delle blatte* sembra una “somma dei luoghi comuni surrealistici (parodia dei corsari, fotografia a scomposizioni e dissolvenze, arbitrio allo stato puro)” (Fortini 1940, 7); e recensendo *Il fanalino della Battimonda* di Antonio Delfini parla di “pagine surrealiste” e di “Scrittura automatica” (Fortini 1941). Quindi il movimento era già conosciuto, già operante negli anni giovanili, durante la “preistoria” del Fortini saggista, che nel suo primo libro di saggi (Fortini 1957) non inserirà nulla di tutto questo. Ma soprattutto, negli anni della guerra, dopo l’8 settembre 1943 e l’esilio in Svizzera, Fortini entra in contatto con una declinazione specifica del Surrealismo:

I versi composti alla macchia dai resistenti francesi, pubblicati dalle Éditions de Minuit o ristampati da tipografie elvetiche come le Éditions de la Baconnière. O diffusi perfino in forma di volantini: *Liberté* di Paul Éluard viene paracadutata in tutta Europa dagli aerei alleati assumendo un’aura quasi leggendaria, nel paradossale incontro tra il suo lirismo associazionistico postsurrealista e l’oralità popolare che le conferì una risonanza epica, corale. La scoperta di libri come *Le crève coeur* di Louis Aragon, *Poésie et vérité* e *Au rendez-vous allemand* di Éluard, e l’antologia collettiva *L’honneur des poètes* non possono che disegnare agli occhi di Fortini la possibilità, prima quasi del tutto ignota, di un altro approccio a certi procedimenti letterari e stilemi tipici del Novecento poetico. Che prima, nel contesto italiano, sembravano solo in grado di decorare un *otium* e una separatezza visti come una forma di complicità o di colpevole indifferenza nei confronti del regime, mentre qui e ora dimostrano il loro potenziale etico ed emancipativo nella diretta, dura contrapposizione politica all’antropologia nazifascista. (Bonavita 2017, 57)

Fortini traduce alcuni di questi testi, che ora si possono leggere anche nella prima sezione, *L’onore dei poeti* (1944-1951), della recente raccolta di *Traduzioni disperse e inedite*, curata da Luca Lenzini (Fortini 2024). Qui si ritrova anche la parte dedicata a *I surrealisti* (1959): *Apollinaire, Reverdy, Aragon, Breton, Tzara, Char, Tardieu, Césaire*, che riprende quanto Fortini aveva tradotto per il volume garzantiano del 1959; mentre altre traduzioni erano tutt’altro che disperse: quelle di Artaud, Jarry e Jacob erano infatti già entrate nel *Ladro di ciliegie*, il libro “ufficiale” delle traduzioni che diventano parte integrante della opera poetica fortiniana (Fortini 1982).

Tornando a *Perché il surrealismo?*: si tratta di una recensione della *Histoire du surréalisme* di Nadeau (Nadeau 1945), che si può ricondurre allo stesso mondo scoperto a Zurigo. Come Fortini ricorda in alcune belle pagine nel tardo libro-intervista *Leggere e scrivere*, che ragiona anche sulle sue letture surrealiste: “La scelta era fra il popolarismo elegantissimo di Aragon, il più gradito ai sovietici (e il più puttanesco) e la tradizione surrealista di Éluard. A Éluard i comunisti perdonavano l’antistalinismo del 1935 ma solo in nome dell’*engagement* di dieci anni più tardi. Non sapevamo allora quasi nulla di tutto questo né dei rapporti fra Breton e Trockij” (Fortini, Jachia 1993, 44). In quel periodo Fortini, oltre al libro di Nadeau sul surrealismo, lesse “molto delle avanguardie storiche

francesi, Jarry, Apollinaire, Reverdy, e di quella in qualche modo legata agli anni Trenta, alla guerra di Spagna” (Fortini, Jachia 1993, 45; su Apollinaire cfr. anche Fortini 1968b, 73-76).

Poco prima (nel 1944), il *Bilancio* di Carlo Bo sosteneva che il Surrealismo non vuole essere un movimento letterario ma un “dato perpetuo di ribellione e di negazione” (Bo 1994, 869), la cui ragione propria è “suscitare senza riposo dentro di noi una domanda così assoluta e profonda” (870-871). Più che ai singoli risultati delle opere (che pure apprezza grandemente, in particolare la poesia di Éluard e la prosa di Breton), Bo invitava a “guardare all’impegno della vicenda totale, al peso della loro domanda”, una “urgenza che investe tutta la figura umana presa nel giuoco di tutti i mondi possibili”, una “costante eccitazione della verità” (882). Insomma, “del surrealismo conteranno sempre di più le intenzioni” (883).

Anche Fortini parte dall’eccedenza del Surrealismo rispetto al campo poetico ma in direzioni diverse da quella di Bo. Da una parte è decisiva la lettura in chiave politica del movimento: mentre per Bo il “periodo delle ragioni politiche” non era che una pausa, per quanto utile e illuminante (Bo 1994, 914), per Fortini “il materialismo dialettico, la lotta di classe e l’auspicata evasione dalla società erano premesse e fini inscindibili” (Fortini 1946b, 11) dell’azione dei surrealisti. Per questo il partito comunista fu diffidente nei loro riguardi, in quanto intellettuali estremisti “che mai si sarebbero sottoposti a una rigorosa disciplina di partito” (*Ibidem*) ma ben diversi da Rimbaud o Lautréamont: i surrealisti possono polemizzare con la “*Pravda*” o con le posizioni dei congressi degli scrittori sovietici, ma hanno “una persuasione non più rivolta ma rivoluzionaria, fondata, a torto o a ragione, su di una determinata dottrina o metodo d’indagine economico-politico che i romantici *non avevano*” (Fortini 1947b, 4). L’attenzione al nesso poesia-politica può essere seguita a lungo nell’opera di Fortini. Cito soltanto uno dei saggi più importanti in assoluto: *Mandato degli scrittori e limiti dell’antifascismo*, dove Fortini traccia con attenzione il percorso politico dei surrealisti dal 1925, quando “una rivista come *Clarté*, fondata nel dopoguerra da Barbusse su posizioni pacifiste, era divenuta ad opera di un gruppo di autori (come Jean Bernier e Marcel Forunier) la sede dove il gruppo surrealista sarebbe passato alla diretta partecipazione politica” (Fortini 1964-1965, 119) fino al Congresso degli scrittori antifascisti del 1935, con il suicidio di Crevel e gli attacchi di Tzara a Breton, il cui intervento viene letto da Éluard. La posizione dei surrealisti era “quella di una lotta anticapitalista, antifascista e antistaliniana per ‘mutare la vita’ (Rimbaud) e dunque rivolta contro la patria, la famiglia, la religione, la polizia, ecc.” (126). Fortini afferma di aver scritto lungamente altrove del significato di queste tesi, con riferimento proprio alla prima edizione del *Manifesto surrealista*, ma quello che maggiormente gli preme ora è sottolineare “l’inesistenza, in quelle loro posizioni, di ogni mediazione (teorica o pratica, ideologica o politica) tra una analisi che si suppone fatta

una volta per tutte [...] e il fare letterario e artistico inteso come immediato anticipo sull'avvenire e pratico aiuto alla trasformazione del mondo" (*Ibidem*).

Dall'altra parte, fin dagli anni Quaranta Fortini è attento soprattutto alla disseminazione, sia nei suoi aspetti più positivi sia in quelli negativi: l'influsso del Surrealismo è entrato

attraverso i più capillari condotti, dalla moda alla pubblicità, dal giornalismo all'umorismo. Non c'è artista rappresentativo che non ne abbia ricevuto gli influssi. Senza il surrealismo non si comprende Picasso, né l'attuale Eluard. E questo a prescindere dai risultati concreti del surrealismo, vale a dire delle opere di Aragon, Breton, Eluard, Crevel, Ernst, Tzara, ecc., dal *film* di Dalí e Buñuel, dal rinnovamento portato non solo nella tecnica della regia, della scenografia, della fotografia, ma persino nei rapporti di morale e di costume. (Fortini 1946b)

Nello stesso anno, Fortini intervista Éluard per il *Politecnico*, interrogandolo sull'attualità di alcune delle "fondamentali affermazioni del surrealismo" (Fortini 1946c, 38); e qualche mese prima, sul numero del 16 febbraio 1946, la rivista si apriva con un polemico attacco contro Salvador Dalí, "pittore e scrittore surrealista", che aveva "un autentico ingegno" ma a differenza dei suoi amici "amava troppo i propri comodi" ed è perciò passato a usare il suo surrealismo come "un buon mezzo per stupire i più provinciali degli americani". Il testo è affiancato a una fotografia del pittore abbracciato al tronco di una statua con un'aragosta sopra le parti intime: "Dalí ha dato tutto ai Cesari peggiori e ne ha ricevuto in cambio il titolo di giullare: eccolo vicino ad una aragosta, il cibo prediletto dei finanzieri, ben intenzionato a dare loro un brivido di morbido sadismo". Il trafiletto è anonimo, ma compare nello stesso numero dove la rubrica *Enciclopedia* è dedicata proprio al "Surrealismo", con un pezzo siglato R. I., che nella bibliografia di Lanfranco Binni è attribuita a "F. Fortini e R. Iacobbi" (Fortini, Binni 1977, 266), e contrappone l'esempio negativo di Dalí a quello positivo dell'ex amico García Lorca, che l'anno dopo Fortini collegherà ancora all'influenza della scuola surrealista francese: "Poi la poesia di Lorca si andò semplificando di elementi culturali (sotto l'influenza della scuola surrealista francese) [...] in quel secondo periodo [...] si leva una violenza profetica e religiosa, di rivolta e di speranza, che gli fa scrivere il bellissimo 'Lamento' per il torero ucciso e le poesie di Nuova York" (Fortini 1947a, 3).

Dunque: il discorso critico di Fortini sul Surrealismo, iniziato già negli anni giovanili, intensificato con le scoperte del periodo svizzero, entra in stretta collaborazione con la pratica della traduzione e sconfina nella poetica. Nel 1949 sulla *Fiera letteraria* parla della "vergogna della poesia", richiamando ancora i surrealisti: "I poeti, tuffati e rituffati sott'acqua dal pugno della cronaca contemporanea (come in una 'comica' o in una storia a fumetti) seguitano, ogni volta che vien loro dato un po' di respiro, a cacciare le loro imprecazioni stridule. In realtà non si tratta più di poeti; ma di difensori della poesia, di teoremi del poetico. Anche quando bestemmiano la poesia (come i surrealisti) è in nome di un futuro nel quale non vi saranno più poeti perché tutti lo saranno" (Fortini 1949, 1).

Il contesto è quello di una crisi in atto della lirica; che lo riguardava direttamente – tanto da condurre dieci anni dopo alla pubblicazione di *Poesia ed errore* con tutti i limiti ricordati sopra – ma è considerata generale e incontra ancora una volta la tradizione del Surrealismo. Si vede bene dall'*Introduzione* alla più impegnativa delle traduzioni poetiche di Fortini a quest'altezza, culmine di un percorso che lo aveva già visto cimentarsi con *Poesia ininterrotta* (Éluard 1947), ossia le 555 pagine di *Poesie* di Paul Éluard (Éluard 1954). La sua introduzione non è soltanto un discorso sulla poesia di Éluard, ma anche sulla traduzione; e soprattutto sulle possibilità della poesia propria e dei suoi contemporanei italiani. Fortini parla di "lirica agonia", dovuta a una condizione generale, connessa ai tempi, al momento storico. L'incipit è perentorio: "La poetica di Éluard non è la nostra. Questa affermazione preliminare dev'esser fatta e chiarita per comprendere i motivi della presente antologia. Che sono anche di liberazione da quella poetica" (XI). I principi poetici di Éluard sono la poetica della poesia contemporanea francese, dei movimenti dadaista e surrealista, la poesia come "strumento di conoscenza vitale", che sarà linguaggio di tutti; e non lo è ancora per lo stato presente della società. La poesia che lavora per portare alla luce la coscienza profonda degli uomini e quindi per ridurre le differenze che fra gli uomini esistono; la poesia che, come l'amore, è un concreto anticipo sulla rivoluzione. Già qui il problema centrale, per Fortini, è l'assenza della categoria della mediazione: "La poetica e la poesia di Éluard sono costantemente l'affermazione di un modo di essere diretto, che ignora la perifrasi e la mediazione, se non sono la perifrasi e la mediazione amorosa. L'immagine della rivoluzione proletaria, quale è presente in tutta la seconda metà dell'opera di Éluard, non è altro che l'immagine di una entusiastica apocalisse d'amanti" (XIII).

Surrealismo di massa

Quindi Fortini critico (con il Surrealismo) e traduttore (del Surrealismo), costruisce una poetica e una poesia (con questa critica e con questa traduzione) e arriva a una interpretazione complessiva del senso e delle funzioni del Surrealismo che matura in due modi molto diversi ma sempre articolando due questioni fondamentali: il nesso poesia-politica e i modi della disseminazione. Il Surrealismo si proponeva di inverare il programma del Romanticismo tedesco: abolire la distinzione tra alto e basso, razionale e irrazionale, notturno e diurno. Il sogno – da Lautréamont all'Éluard appena ricordato – della poesia fatta da tutti nella seconda metà degli anni Settanta sembra ormai realizzato, ma nel segno di un fallimento della "vita associata" leggibile "nei volti, umani o disumani, del 'socialismo realizzato' e del 'capitalismo maturo'" (Fortini, Binni 1977, 8). Quindi il movimento non è scomparso come poteva pensare nel 1959, anzi: "parlare di Surrealismo equivale a parlare di un'area ideologico-culturale vastissima, che coincide di fatto con i fondamentali miti di salvazione della società contemporanea. *E sono questi che,*

in definitiva, debbono essere negati, conservati e superati teoreticamente e praticamente” (Fortini, Binni 1977, 12). Qualche anno dopo, intervistato da Franco Brioschi per *l'Unità*, ribadisce chiaramente questa idea di una rinascita del Surrealismo: “era in sostanza uscito di scena con la guerra di Spagna o subito dopo: quando nel '59 ho pubblicato un libro sul movimento surrealista, avevo ritenuto di poterlo considerare un'esperienza ormai chiusa. Mi sbagliavo; e di grosso” (Fortini 2003, 339). Guardando la cultura francese 1939-1959 il Surrealismo sembrava sepolto dalle critiche teoriche (Sartre) e dall'attività di molti ex surrealisti. “Il meglio era semmai passato in certi gruppi periferici, quali i situazionisti. Invece si è avuta, successivamente, una straordinaria ripresa a livello mondiale, che dura fino a oggi e coincide, secondo me, con quanto i situazionisti avevano già capito: la vittoria e insieme la catastrofe del surrealismo, in quanto il surrealismo è diventato un fenomeno di massa, e nello stesso tempo non si è realizzata nessuna delle ipotesi politiche che lo giustificavano” (Fortini 2003, 339). La “corretta diagnosi” dei situazionisti era già stata registrata nell'antologia del 1977, dove trova posto un bollettino dell'*Internationale Situationniste*, del giugno 1958, che afferma: “Nel quadro di un mondo che non è stato sostanzialmente trasformato, il surrealismo ha vinto. Questa vittoria si ritorce contro il surrealismo che si aspettava qualcosa solo dal rovesciamento dell'ordine sociale dominante” (Fortini-Binni, 170); insomma, “mancata la rivoluzione, tutto ciò che ha costituito per il surrealismo un margine di libertà si è trovato ricoperto e *utilizzato* dal mondo repressivo che i surrealisti avevano combattuto” (171).

Secondo Fortini questa riduzione a fenomeno di massa avviene tramite “l'industria della musica di consumo, la grafica pubblicitaria e la moda [che] hanno universalizzato alcuni dei temi del Surrealismo che meglio si prestavano alla imitazione, quali l'estasi da droga o psichedelica, l'estraniamento esotico, l'erotismo esaltato nei rituali della perversione e così via” (Fortini, Binni 1977, 15).¹ Quindi il Surrealismo e l'Avanguardia sono diventati l'Antico, il passato, le accademie e musei della cultura degli anni Settanta: quando si leggono i primi surrealisti “si rimane attoniti per la somiglianza con quanto quotidianamente si scrive e si discorre intorno a noi” (20). È un fenomeno connesso al meccanismo di produzione e consumo dei beni culturali: “Per un verso quella produzione attinge strati diversi e livelli diversi, nel corso del generale processo di omogeneizzazione culturale ma, per un altro, ha bisogno che la diversità e scalarità dei livelli rimangano tali e anzi si accrescano, senza di che verrebbe a mancare un potente

¹ È interessante confrontare questo sommario con quello che una decina di anni prima Fortini adoperava per riassumere le attività di Breton: “Dalla fine della guerra [...] si dedica interamente a teorizzare, promuovere, esemplificare e vivere esperienze di dissociazione psichica, di automatismo dell'espressione, di viaggio ai confini della coscienza, che gruppi e movimenti dell'avanguardia letteraria ed artistica vengono in quegli anni proponendo” (Fortini 1968b, 147).

stimolo al mercato, quello della innovazione” (21). I procedimenti fondamentali del Surrealismo “sono penetrati tanto profondamente ed estesamente nella esperienza così detta quotidiana da dover essere considerati come *la sola forma veramente corrispondente e conseguente alla mutazione tecnologica del nostro secolo*” (21). Automatismi psichici e verbali, sovvertimento dei rapporti spazio-temporali, esaltazione dell’arbitrio, ecc. sono penetrati attraverso televisione e pubblicità. “La ‘verità’ dell’universo tecnologico (di prodotti, profitti e merci) non consiste, oggi è chiarissimo, nella massificazione scientifica temuta dai pensatori e dagli utopisti della prima metà del secolo ma nel suo contrario, nell’onorismo e nell’immediatismo” (22). Anche qui, chiaramente, la critica principale di Fortini poggia sull’assenza della mediazione, da mettere in relazione con il pensiero di Lukács, come mostra una conferenza inedita sul Surrealismo, tenuta da Fortini a Friburgo nel 1971 (citata da Diaco 2024, 100-101), in cui ricorda che “la magistrale critica delle avanguardie proprio a partire dal concetto di immediatezza e da quello di mediazione compiuto a suo tempo da Lukács continua a sembrarmi più valida della apologia della negazione avanguardistica sviluppata da T. W. Adorno.”

Il “Surrealismo diffuso e volgarizzato [...] agisce come moltiplicatore di desideri e bisogni qualitativamente non diversi da quelli che il sistema produttivo si dispone a saziare” (23); ha avuto un “ciclo diacronico” (24), come l’espressionismo, il futurismo e le altre avanguardie, ma poi è diventato “il fissativo storico dell’Avanguardia, il veicolo che l’ha portata al di là dei suoi caratteri originali, ed ha finito col farla diventare una contraddizione in termini: ossia l’Avanguardia-Di-Tutti” (24-25). Rimane naturalmente la possibilità di leggere quello vero: la “grande poesia surrealista, che abbiamo tanto e giustamente amata per il suo appello di libertà” ma in questa introduzione del ’77 non è più l’oggetto del discorso: “che ognuno la cerchi e l’ami, se sa, nelle pagine della antologia e in quelle dei suoi autori.” Il discorso principale è ora quello che rivela che cosa è diventato il Surrealismo nella verità del capitalismo tecnologico, ossia una forma decaduta di religione: “Amputato della sua utopia maggiore, il Surrealismo è diventato *religio inferior* in una società divisa in sé stessa”. E pertanto il compito, secondo Fortini, è diventato quello di combatterlo: “Superare definitivamente il Surrealismo e il suo errore antropologico; l’avanguardia e il suo errore morale; l’utopia e il suo errore pseudoreligioso: questi sono compiti che troppo si è tardato ad adempiere e che non debbono più a lungo farci mancare l’esistenza” (26). La formula che condensa tutto questo discorso è ‘Surrealismo di massa’, sintesi del mutamento di giudizio di Fortini, che giustamente Daniele Balicco considera determinato dagli “effetti combinati di *boom* economico, industria culturale, nuova tecnologia e terrorismo di Stato” (Balicco 2018, 28).

Una parte importante di questo percorso si esprime nella poesia stessa di Fortini, che lavora per un anti-Surrealismo fondato però sul suo attraversamento e la sua appropriazione, che ha condotto negli anni ad alcuni tra i suoi testi poetici più importanti.

Ci sono esempi molto eloquenti, come il *tour de force* della *Poesia delle rose* (Fortini 1962b) ma anche testi più brevi e intensi come *L'ora delle basse opere*:

È tutto chiaro ormai,
 le parole dei libri diventate
 tutte vere. Tutti gli altri lo sanno.
 T'hanno detto di fare due passi avanti
 in mezzo al cortile d'acqua e vento,
 di lumi gialli prima dell'alba.
 Vedi cani maestri con grembiali di cuoio
 scaricare quarti umani per le celle
 refrigerate e crusca
 sotto i ganci cromati. Gli scontrini
 li timbrano alla porta
 dove a battenti aperti aspetta un camion.
 Era giorno, i postini
 sgrondavano gli incerati nelle guardiole.
 (Fortini 2014, 223)

Qui il montaggio istituisce una compresenza impossibile di tre tempi, il “sovertimento dei rapporti spazio-temporali” sopra ricordati. Si inizia con un presente razionale e saggistico, dove la figura autobiografica di un io che ha un rapporto razionale e autoanalitico col proprio passato, afferma che quello che era prefigurato, annunciato nei “libri” si realizza, in modo chiaro, evidente. Questo primo tempo è solo affermazione intellettuale di qualcosa, non ci sono immagini, non c'è azione, non ci sono sentimenti, non ci sono personaggi. Dal quarto verso, inizia un secondo tempo, non esplicitato, senza connessioni logico-sintattiche e con un brusco passaggio alla seconda persona: è la parte centrale, la più ampia; una visione da incubo, mostruosa eppure narrata in modo fermo, raggelato. È una visione di esecuzione, con concentrazione su particolari che assumono una dimensione enorme, angosciante: i “grembiali di cuoio”, i “ganci cromati”. E in questa lucida visione di incubo, in una dimensione non realistica descritta con precisione, secondo Luperini è operante “la lezione del surrealismo” (Luperini 1986, 32), nel suo lato più crudele. Ma questo mondo d'incubo e violenza è anche un mondo industrializzato, con tutta la freddezza e la banalità dell'organizzazione e della burocrazia, di tutti i giorni; sembra ricollegare il mondo amministrato del neocapitalismo contemporaneo con l'industria dello sterminio nazista: i “cani maestri” timbrano gli “scontrini”, e scaricano “quarti umani”, e c'è un collegamento stabile con altri luoghi tramite i “camion”, che aspettano tranquilli, come se fossero cose che succedono normalmente, ogni giorno. Infine il terzo tempo (vv. 13-14) può anche essere la continuazione del secondo, ma con un sussulto temporale, dal presente dei versi precedenti all'imperfetto: “era”, “sgrondavano”; oppure siamo passati a un tempo diverso dai primi due (o ritornati al primo). Anche se si interpreta il finale come prosecuzione

del secondo tempo, il punto di vista è del tutto cambiato: l'osservazione è ora dall'alto e dall'esterno, con un ritorno al dichiarativo del verbo essere iniziale: "è", "era". Qualcosa che succede *Una volta per sempre* come si intitola il libro che contiene questa poesia (Fortini 1963).

La diagnosi di 'Surrealismo di massa', ma nutrita da un percorso poetico che ha portato a poesie come questa, conduce ad articolare larga parte dell'impegno di Fortini negli anni Ottanta in una contrapposizione ad alcuni principi dell'avanguardia storica, che trascina con sé anche una dichiarazione di abiura di Proust da parte di chi – tra le altre cose – ha tradotto tutto *Jean Santeuil* e le poesie, e soprattutto un volume della *Recherche: Albertine disparue* o *La fugitive* nell'operazione collettiva einaudiana guidata da Natalia Ginzburg. Ad esempio in *Il controllo dell'oblio* (Fortini 1985, 131-137). Fortini dichiara "assolutamente impossibile" trasmettere ai giovani, ai diciottenni, una "verità non convenzionale" sul decennio 1962-72 (siamo nel 1982). Fortini si vede allora costretto a proporre un completo ribaltamento rispetto agli ideali della grande letteratura europea – di cui la *Recherche* è la bandiera –, che aveva esaltato l'emersione della 'memoria involontaria': nell'epoca del 'Surrealismo di massa', la 'memoria involontaria' non è più l'obiettivo squisito di personali ricerche, ma sono l'industria, il mercato e infine le fabbriche del consenso a scandire i tempi della vita, e quindi anche quelli della lettura e dell'attenzione sostenuta. La memoria involontaria per tutti significa creare delle "adolescenze prolungate", una vita da sonnambuli (il richiamo a Hermann Broch è allusivo, ma non meno evidente), che agiscono, ma in sogno: i più perfetti dei consumatori. Il drogato – arriva a dire Fortini – ben lungi dall'essere un marginale, è diventato il simbolo di noi tutti. È pertanto necessario rivendicare l'importanza del ricordo, volontario, contro la memoria involontaria e le emersioni del subconscio, anche quando questo significhi abbandonare non solo i surrealisti, ma anche Proust e Benjamin, "due dei miei più cari e grandi maestri", lamenta Fortini: "L'espropriazione del 'ricordo', cioè della tradizione, è il vero esito della colonizzazione; perché di questa, in definitiva, sto parlando" (Fortini 1985, 137).

Alla fine di questa traiettoria, insomma, il Fortini critico, traduttore e poeta approda a un anti-Surrealismo che del Surrealismo si è nutrito, e che si fonda sulla necessità della trasmissione, della traduzione e della mediazione (tutto l'opposto insomma dell'Éluard visto prima: un modo di essere diretto, che ignora la perifrasi e la mediazione). E quindi non l'associazione inconscia, l'automatismo, la memoria involontaria ma la necessità del ricordo consapevole, perché il ricordo non è soltanto irrazionale e individuale, ma può passare di mano in mano, contiene giudizio e scelta, "esige il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto" (*Ibidem*). Per Fortini ora, fino alla sua morte nel 1994 e all'ultimo libro *Composita solvantur*, la strada per un rapporto tra poesia e politica passa di qui.

BIBLIOGRAFIA

- BALICCO, D. 2018. "Il surrealismo di massa" (2010). In *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, 27-54. Macerata: Quodlibet.
- BO, C. 1994. "Bilancio del surrealismo" (1944). In S. Pautasso (eds.). *Letteratura come vita*, 869-930. Milano: Rizzoli.
- BONAVITA, R. 2017. *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco. Milano: Bilibion.
- DIACO, F. 2024. *L'ingratitudine dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*. Firenze-Siena: Firenze University Press-USiena Press.
- ÉLUARD, P. 1947. *Poesia ininterrotta*. Tr. it. F. Fortini, illustrazioni B. Cassinari. Torino: Einaudi.
- . 1955. *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*. Tr. it. F. Fortini. Torino: Einaudi.
- FORTINI, F. 1940. "Tommaso Landolfi o la disperazione (con una nota)". *Ansedonia*, 2: 4-12.
- . 1941. "A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*". *Ansedonia*, 3: 50-51.
- . 1946a. *Foglio di via e altri versi*. Torino: Einaudi.
- . 1946b. "Perché il surrealismo?". *La lettura*, 2: 11-12.
- . 1946c. "Il mondo e le arti: Éluard, la poesia non è sacra". *Il Politecnico*, 29: 38.
- . 1947a. "Garcia Lorca. Voce di Spagna". *Avanti!*, 51, 122: 3.
- . 1947b. "Cultura comunista?". *Comunità*, 2, 23.
- . 1949. "Vergogna della poesia". *La Fiera letteraria*, 4: 1-2.
- . 1951. "Per una critica come servizio", 58-69. In *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi per un discorso socialista*. Milano: Feltrinelli.
- . 1957. *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi per un discorso socialista*. Milano: Feltrinelli.
- . 1959a. *Poesia ed errore. 1937-1957*. Milano: Feltrinelli.
- . 1959b. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- . 1960. "Verifica dei poteri", 11-26. In *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Torino: Einaudi.
- . 1962a. *El movimiento surrealista*, traducción por C. Gerhard. México: UTEA.
- . 1962b. *La poesia delle rose*. Litografie di C. Leoni, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- . 1963. *Una volta per sempre. 1958-1962*. Milano: Mondadori.
- . 1964-1965. *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, 102-147. In FORTINI 1989: 102-147.
- . 1965. *O movimento surrealista*, tradução de A. Ramos Rosa. Lisboa: Editorial Presença.
- . 1968a. "Avanguardia e mediazione", 73-83. In FORTINI 1989.
- . 1968b. *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*. Milano: il Saggiatore.
- . 1971. "Intellettuali, ruolo e funzione", 68-73. In FORTINI 1977.
- . 1977. *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*. Torino: Einaudi.
- . 1982. *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesia*. Torino: Einaudi.
- . 1985. *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*. Milano: Garzanti.
- . 1989. *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Torino: Einaudi.
- . 2014. *Tutte le poesie*, L. Lenzini (eds.). Milano: Mondadori.
- . 2003. *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, V. Abati (eds.). Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2024. *Traduzioni disperse e inedite*, L. Lenzini (eds.). Milano: Mondadori.
- FORTINI, F., JACHIA, P. 1993. *Fortini leggere e scrivere*. Firenze: Nardi.
- FORTINI, F., BINNI, L. 1977. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- LUPERINI, R. *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*. Roma: Editori Riuniti.
- NADEAU, M. 1945. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil.