



Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)

Carlotta Castellani

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
Dipartimento di Studi Umanistici

Contact carlotta.castellani@uniurb.it

Lo studio ricostruisce l'evoluzione del giudizio critico di Carlo Bo sul Surrealismo nel decennio che intercorre tra 1935 e 1945 e il ruolo occupato dalle arti visive nella sua riflessione a partire dai documenti conservati presso la Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino. Oltre ad individuare le fonti bibliografiche sul Surrealismo consultate da Bo, attraverso il carteggio inedito con Leone Traverso emerge quanto le liriche e gli scritti di Paul Éluard abbiano stimolato in Bo una riconsiderazione dei rapporti tra poesia e pittura che ha determinato l'inclusione delle arti visive surrealiste nel volume *Bilancio del surrealismo* (1945).

The paper focuses on Carlo Bo's critical judgment on Surrealism in the decade between 1935 and 1945, as well as the role of visual arts in his reflection, based on documents preserved in the Fondazione Carlo e Marise Bo in Urbino. In addition to identifying the bibliographic sources on Surrealism consulted by Bo, the analysis of his unpublished correspondence with Leone Traverso reveals how Paul Éluard's poetry and writings led Bo to reconsider the relationship between poetry and painting. This resulted in the inclusion of Surrealist visual arts in the volume *Bilancio del surrealismo* (1945).

Keywords: Carlo Bo, Surrealismo, Paul Éluard, Curzio Malaparte, «Prospettive»

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

Citation Carlotta Castellani, *Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 20-41.
DOI 10.36253/ladiana-3371

Copyright © 2024 Carlotta Castellani

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)

Carlotta Castellani

La pittura surrealista, come le arti visive in genere, rappresentarono una preoccupazione del tutto marginale per Carlo Bo rispetto alla centralità del suo interesse per la poesia. Tra i libri della biblioteca appartenuta allo studioso ancora conservati presso la Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino, sono rari i cataloghi di artisti pubblicati tra gli anni Trenta e Quaranta, e i loro nomi rimandano alla cerchia che gravitava intorno alla rivista «Frontespizio» di Piero Bargellini o a «Corrente» di Ernesto Treccani.¹ Sono presenti invece alcuni interessanti libri di poesie illustrati da André Masson, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray e da altri surrealisti. Attraverso una prima disamina di questi materiali, degli articoli sul Surrealismo pubblicati dallo studioso² e di una parte della sua corrispondenza custodita nell'archivio della Fondazione, si è tentato di delineare il ruolo occupato dalle arti visive nella riflessione critica di Bo sul Surrealismo nel decennio che intercorre tra 1935 e 1945.

1. *Il triste bilancio di* Nota sul surrealismo (1935)

Ai tempi della stesura del primo articolo che Carlo Bo dedicava al Surrealismo, uscito nel 1935 sulla rivista «Circoli»,³ lo studioso aveva appena ventiquattro anni ed era ancora agli inizi della sua carriera: si era laureato in Lettere classiche a Firenze con una tesi su Joris-Karl Huysmans e aveva iniziato a lavorare alla sua seconda tesi su Charles Augustin de Sainte-Beuve all'Università Cattolica di Milano. In apertura dell'articolo egli dichiarava: «Sul Surrealismo non si è mai precisamente informati».⁴ Data la scarsa circolazione in Italia di fonti primarie sulle turbolente vicende del movimento, la conoscenza di Bo si basava principalmente sui testi usciti sulle pagine della rivista «N.R.F. Nouvelle Revue Française», che egli era solito farsi spedire alla libreria Seeber di Firenze, e sulla monografia di Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme* del 1933.⁵

Oltre a questi testi, nel suo articolo Bo riconobbe il debito maggiore al volume dal titolo *Petite Anthologie poétique du Surréalisme* (1934) curato da Georges Hugnet, giovane membro del movimento.⁶ Secondo l'italiano, l'approfondita prefazione contenuta nell'antologia a firma di Hugnet «ha molti numeri per pretendere al titolo di breve storia

del Surrealismo».⁷ Se l'importante studio di Raymond aveva un taglio critico-letterario e riusciva nell'intento di inserire il movimento in una più ampia storia della letteratura francese, Hugnet si concentrava invece sulla trattazione storica delle diverse fasi del Surrealismo a partire dai primi anni Venti.⁸ Fin dalle prime pagine, il francese precisava:

Je ne crois pas nécessaire d'insister sur le fait que le surréalisme n'est pas une école littéraire comme l'ont été le romantisme et le symbolisme, qu'il ne s'attache pas à créer un poncif qui fait époque, mais que, *perpétuellement en mouvement*, confrontant sans cesse tous les moyens qui se présentent de parvenir à la transformation du monde et de la pensée, il est *un laboratoire d'études, d'expérimentations*, qui écartent toute velléité d'individualisme. Au reste, il ne paraît douteux à personne *qu'il a seulement pour objectif la vie et non des genres poétiques* dont il n'a rien à redouter.⁹

Hugnet presentava il movimento nel suo insieme come un laboratorio di sperimentazioni interdisciplinari, non circoscrivibili ad alcun genere letterario, all'interno del quale scrittura e produzione artistica erano intimamente legate:

Du reste, les bois de Hans Arp, découpés comme les silhouettes d'un autre monde, et les collages de Max Ernst, dont l'exorbitante réalité invente les catachrèses les plus irréfutables, ont suggéré au surréalisme ses premières démarches dans les terres inexplorées du merveilleux.¹⁰

Sebbene il libro fosse un'antologia di poesia, Hugnet, il quale oltre che poeta era anche artista, nell'introduzione approfondiva gli usi della tecnica del collage, l'importanza degli oggetti e dei film surrealisti e il significato di lavori di collaborazione a più mani tra artisti e poeti, come *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst* (1922) o *L'Immaculée conception* (1930) di Salvador Dalí, Paul Éluard e André Breton.¹¹ In linea con tale prospettiva, nell'antologia i componimenti di Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard e altri, erano intervallati da fotografie in bianco e nero delle opere dei principali surrealisti (fig. 1).

Attraverso lo studio approfondito di questo testo, Bo conobbe dunque la produzione artistica surrealista sebbene, ai fini della stesura dell'articolo per «Circoli», i paragrafi del libro che considerò più interessanti furono quelli dedicati alla ricostruzione storica del movimento e al recente avvicinamento tra Surrealismo e Partito Comunista Francese. Tra gli altri, nella copia appartenuta allo studioso, egli sottolineava a matita il seguente passaggio:

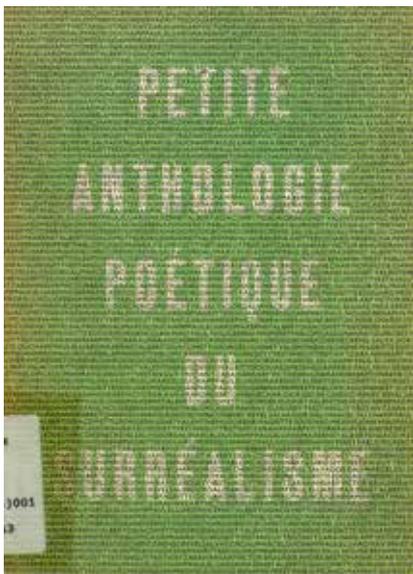
Ils [les Surréalistes] prennent parti pour le prolétariat, pour la lutte de classes, devant la corruption, la pourriture du monde capitaliste. Intellectuels, les surréalistes, avant

tout, d'abord et toujours, ont fait et ne cesseront de faire preuve de courage intellectuel. *Sans théorie révolutionnaire, pas d'action révolutionnaire*, constatait Lénine. De toutes leurs forces, ils peuvent sans répit lutter contre l'idéalisme bourgeois qu'il importait de désagréger à l'aide de la démoralisation la plus saisissante.¹²

Questo paragrafo metteva in luce la posizione ideologica di alcuni membri del movimento che si erano affiliati al Partito Comunista: aspetto che, per Bo, era tra le ragioni del suo «triste bilancio».¹³

Nell'articolo, l'italiano suddivideva la storia del movimento in una prima fase che rappresentava ai suoi occhi il periodo più significativo del Surrealismo, quando il movimento si occupava «del problema cruciale dell'essere», abbandonandosi al sogno, alla dimensione del fantastico per la liberazione dello spirito e la liberazione dell'uomo. Tale periodo d'oro del movimento era terminato già nel 1925 con la pubblicazione del quarto numero de «La Révolution surréaliste» (luglio 1925); la fase successiva, scriveva Bo, «con i propositi di azione pratica, di rivoluzione», aveva gradualmente condotto i surrealisti a scegliere, soprattutto dal 1930, come salvezza il comunismo.¹⁴ Bo criticava la rigidità dei «richiami all'ordine» imposti da André Breton, che nel corso degli anni aveva escluso sempre più membri dal gruppo, e il ruolo subalterno attribuito alla poesia schiacciata dalla causa rivoluzionaria. A suo parere, come conseguenza di questi fatti, la produzione letteraria dei surrealisti aveva perso ogni intima necessità poetica.¹⁵ Inoltre, egli criticava l'eccessiva prossimità tra pittura e poesia difesa da Breton in *Le surréalisme et la peinture*, che Bo considerava «un crudele sacrificio richiesto al poeta [...] tale posizione chiude le

1. *Petite anthologie poétique du Surréalisme*, a cura di Georges Hugnet, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina e pagine interne.



nostre possibilità di approssimazione e ci limita definitivamente ai posti di spettatori».¹⁶

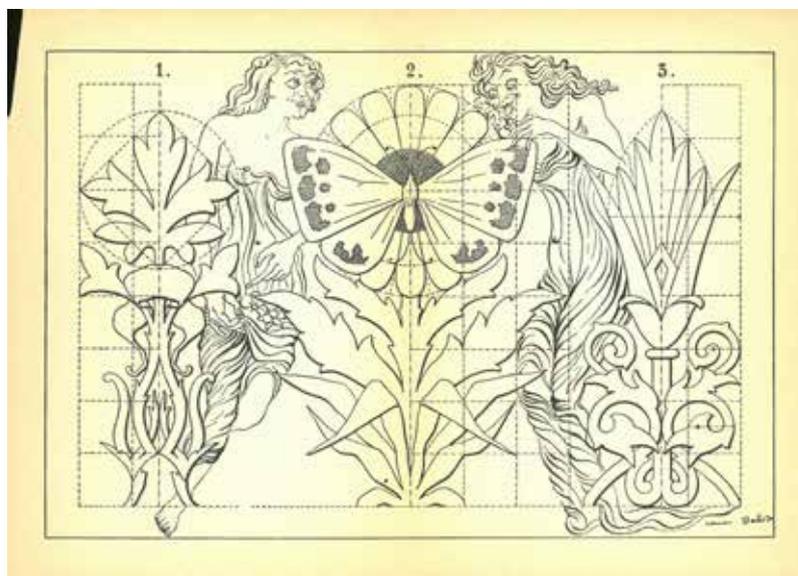
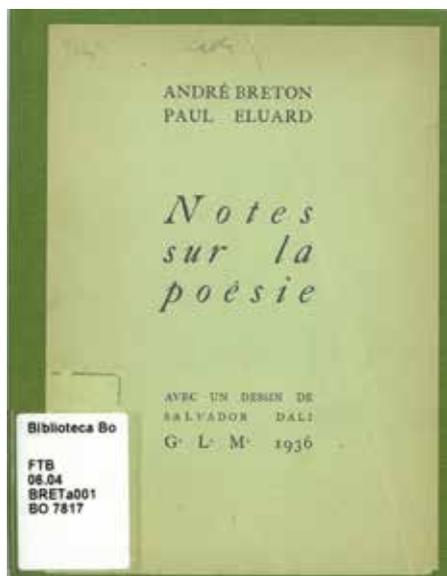
Da questo primo articolo emerge quindi un giudizio negativo sulla vicinanza al Partito Comunista Francese e sui rapporti tra poesia e pittura: tali condizioni costituivano un limite all'espressione libera della poesia. Egli avvertiva, tuttavia, che «non ci è permessa però la minima interpretazione dei prossimi sviluppi, non conosciamo la possibilità di una direzione».¹⁷ Rendendosi conto della rapidità con la quale il movimento continuava a trasformarsi, non volle che le sue parole suonassero come una «risposta definitiva».¹⁸ Senza alcuna presa di posizione ideologica,¹⁹ Bo nel 1935 si chiedeva dubbiosamente: «il lavoro superiore [della poesia] forse continuerà ancora oggi, dietro a tutti i propositi di azione pratica, di rivoluzione?»²⁰

2. 1936-1938: la rivalutazione del Surrealismo

Nel gennaio 1936, in seguito alla lettura di *Position politique du surréalisme*²¹ – testo con cui André Breton, senza tradire gli ideali comunisti, prendeva le distanze dal Partito²² – il giudizio di Bo nei confronti del movimento cambiò radicalmente, come ha osservato Tania Collani.²³ Egli appuntava nel suo *Diario*:

La lettura del volume nuovo di Breton – terminata pochi minuti fa – consegna davvero un'aria nuova, il senso della vita in avanti. Non sono documenti morti, no: e da nessun'altra parte vedo tante ragioni di speranza, simili possibilità. Breton con Éluard finiscono per prendere nel mio spirito un posto accanto a Gide. Che sia l'unico modo per salvare il mio cattolicesimo? Simili vicinanze non possono fare che del bene. Mi assiste lo spirito di Maritain.²⁴

Breton, Éluard e André Gide: quest'ultimo, agli occhi di Bo, rappresentava l'esempio di scrittore impegnato, di orientamento comunista, in grado di mettere in discussione le proprie posizioni in nome di un ideale di arte superiore.²⁵ Nel mese di marzo 1937 Bo firmava quindi l'articolo *Recentissime sul surrealismo* per «Il Frontespizio», nel quale equiparava la disillusione politica di Breton e quella vissuta da Gide. Possiamo immaginare che tale paragone fosse motivato dagli eventi più recenti: nell'agosto del 1936, infatti, Gide era rientrato dopo un periodo di due mesi trascorsi in Russia, dove era stato invitato dalle autorità sovietiche per il tramite di Ilja Erenburg. In seguito a questo soggiorno, in novembre, aveva dato alle stampe *Ritorno dall'URSS*, un saggio in cui descriveva la sua delusione nei confronti dello stalinismo. Considerando simili le loro posizioni, nell'articolo uscito su «Il Frontespizio», Bo citava la *Position politique du surréalisme* di Breton per avvicinarla a Gide:



ce n'est pas par des déclarations stéréotypées contre le fascisme e la guerre que nous parviendrons à libérer à jamais l'esprit [...]. C'est par l'affirmation de notre fidélité inébranlable aux puissances d'émancipations de l'esprit et de l'homme que tour à tour nous avons reconnues et que nous lutterons pour faire reconnaître comme telles.²⁶

Agli occhi di Bo, la rinuncia da parte dei due intellettuali alla militanza comunista si era resa necessaria per affermare la totale libertà dell'arte. Da un punto di vista di critica letteraria, oltre a recensire positivamente l'*Amour fou* di Breton,²⁷ Bo dedicava massima attenzione alle liriche di Éluard.²⁸ Nell'aprile del 1937 usciva la recensione de *Les Yeux Fertiles* su «Letteratura», in cui il critico faceva luce sul lavoro «profondamente dedicato e immediatamente creato» di Éluard.²⁹ Il poeta, con parole semplici, al limite della banalità, rivelava la sua totale disponibilità alla creazione poetica e offriva se stesso spogliandosi di ogni costruzione retorica. Ne risultavano dei versi che Bo definiva «nudi» per la loro trasparenza e che restituivano finalmente il compito ideale, «un lavoro enorme e superiore»,³⁰ alla poesia, in risposta al quesito che Bo si era posto nel 1935 sul suo destino futuro. Era stato il componimento intitolato *Notes sur la poésie*, scritto a quattro mani da Éluard e Breton – che Bo conosceva nella sua edizione del 1936 con una incisione di Salvador Dalí (fig. 2)³¹ – a convincere il critico della forza rivoluzionaria del loro ideale di poesia. Ebbe così inizio un periodo di studio e aggiornamento costante sull'opera di Éluard che durò alcuni anni, come testimonia la corrispondenza inedita intercorsa con Leone Traverso. Nella primavera del 1938 i due amici progettavano un viag-

2. André Breton e Paul Éluard, *Notes sur la poésie* avec un dessin de Salvador Dalí, Gallimard, Paris, 1936. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina e pagine interne.

gio a Parigi, ma fu soltanto Traverso a raggiungere la capitale francese nel mese di maggio, come scrisse amareggiato a Bo:

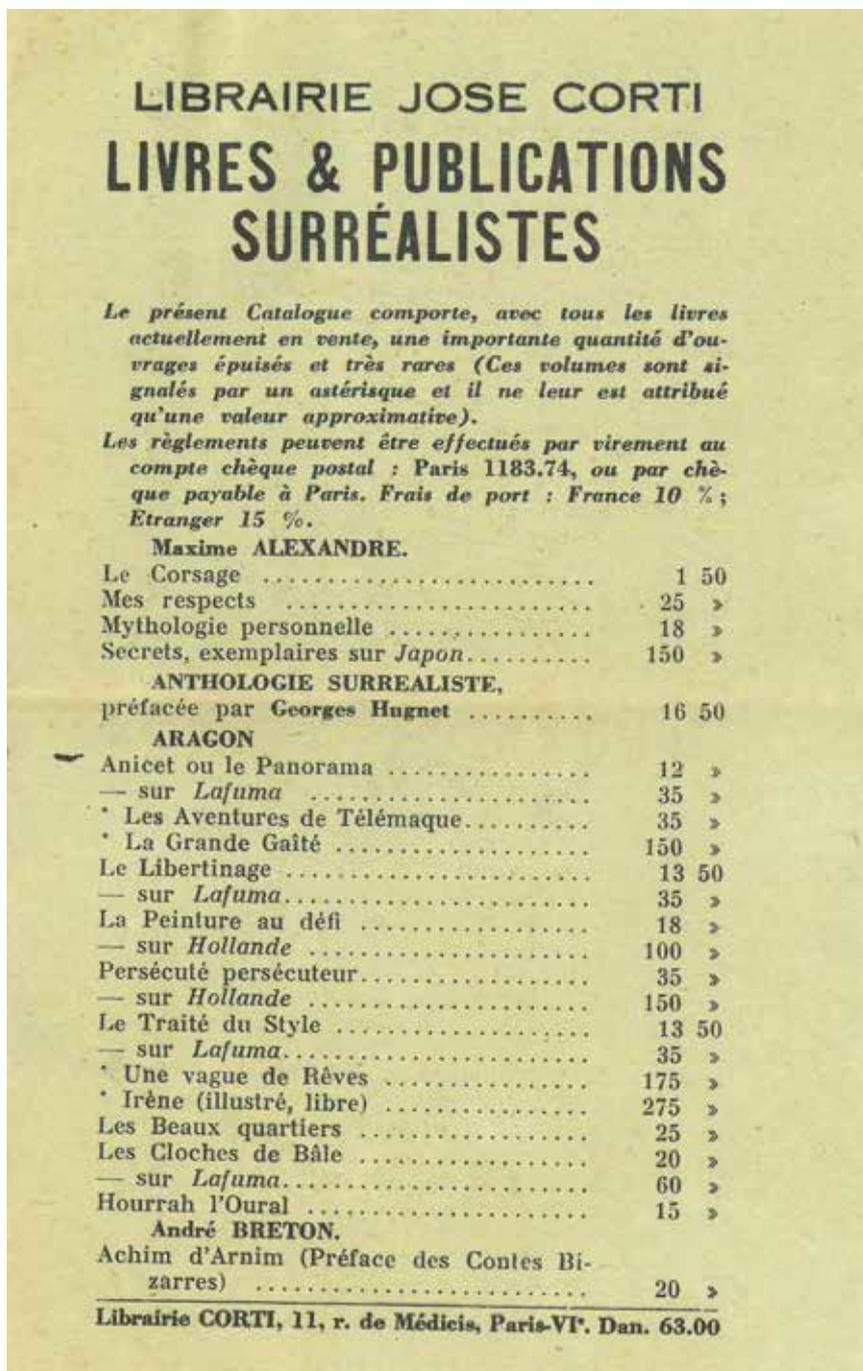
Carlino carissimo, ma c'è da disperarsi della tua eterna indecisione: che aspetti dunque? [...] il mondo non sembra disposto a rinsavire. E per venire a Parigi finché si può ancora ogni pretesto è buono e d'ogni indugio ci si potrebbe pentire troppo tardi, quando non ci sarà più rimedio. Poi voi famosi cosmopoliti dell'intelligenza siete d'un torpore che fa schifo, se si tratta di cacciarvi in un treno che vi porti in una città sconosciuta, e v'attiri da anni. Sembra temiate di respirare l'aria, a cui pure aspirate (scusa il gioco) dall'età cosciente.³²

Bo non lo raggiunse in Francia; tuttavia, nelle settimane successive, scrisse spesso a Traverso pregandolo di aggiornarlo sulle novità parigine e di acquistare tutto quello che trovava su Federico García Lorca³³ e sul Surrealismo: «guarda se trovi d'occasione dei surrealisti: collezioni di riviste etc.».³⁴ A luglio, Bo ringraziava l'amico del dizionario (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938), lo informava di possedere l'opera di Paul Éluard e Man Ray *Le Mains libres* (1937) e gli chiedeva l'invio di *Cours naturel* (1938).³⁵ In poche settimane Traverso gli aveva già spedito i volumi richiesti.³⁶ Bo aveva deciso di scrivere un lavoro su Éluard come gli confessò: «quest'estate farò finalmente l'Éluard [sic]». ³⁷ In risposta, l'amico lo informava che avrebbe incontrato presto il poeta francese.³⁸ La visita avvenne a fine luglio e fu poi descritta nel dettaglio in una lettera spedita da Traverso al suo rientro in Italia:

[...] ho portato [a Éluard] dei tentativi di versione che m'eran venuti fatti un pomeriggio di pioggia e di prigionia forzata all'albergo. Purtroppo lui non conosce abbastanza l'italiano per giudicarne. Ma poi s'è ragionato, partendo dalle versioni di poesia, Hugnet [Georges Hugnet] presente, fino all'arrivo di Nusch [Marie Benz]. Ah Charlie vedessi Nusch! E che aria in quello studiolo a un quinto piano. Io gli ho parlato di te e non solo per Lorca ma per le altre cose e del tuo bramoso desiderio di darci finalmente un saggio sulla sua poesia. Al saggio ti deciderai? E ti darebbe noia, semmai, pubblicarlo con questi tentativi miei di versione (per non più di due pagine) e forse una nota di mezza pagina in quella tua rivista? M'ha fatto veder cose curiose, sue, e certi Picasso e De Chirico che ha sul corridoio, nello studio, nella stanza da letto (due, tre cose, molto belle). Se vai a Parigi, t'aspetta, s'intende, rue Legendre 54, (XVII arrondissement). È un uomo di una dolcezza straordinaria, occhi grigi, mani belle un po' tremanti, alto, sulla quarantina, un po' stanco ed entusiasta nello stesso momento. M'ha regalato les mains libres [sic], cours naturel [sic] etc. ed era bello veder gli palpitare le mani dalla voglia di darmi anche i volumi ormai esauriti, s'io non m'oppono, scongiurando Nusch di non permettere che "si spogliasse". Ma tu che fai? Ma non ti deciderai per Parigi almeno a settembre? [...] José Corti (rue Médicis 11 VI arr.) è disposto a mandarti parecchia roba rara o esaurita (libri, riviste, manifesti etc.) che lui stesso sta ricomprando. Ci ho comprato anch'io qualcosa e mi sono divertito a ragionare con quel tipo curioso. Ti accludo qui l'ultimo catalogo (dove i segni a penna significano solo libri ch'io volevo prendere e magari non ho preso).³⁹

La lettera rivela un rapporto personale intercorso fra Traverso e il poeta, rapporto di cui si avvale anche Bo. Allegato alla lettera, Bo riceveva il catalogo di José Corti *Les Livres & publications Surréalistes* (1938, fig. 3). I due amici progettavano ormai di pubblicare insieme uno studio su Paul Éluard: Traverso avrebbe curato le traduzioni di alcune liriche e Bo il saggio critico. Intanto usciva, nel novembre 1938, una seconda *Postilla a Éluard* su «Il Frontespizio» nella quale Bo affermava che il poeta francese era riuscito a superare persino Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé perché in lui si riconosceva «un lavoro elevato a condizione di vita». ⁴⁰ Bo aveva afferrato la cifra più personale della sua poetica, che consisteva nella possibilità di sovrapporre indistintamente i termini di poesia e vita: le sue liriche erano descritte come «frasi che comandano una corrente e hanno un'assoluta volontà di vita [...] in un corso naturale di coincidenti poetiche». ⁴¹ Nel 1939 egli confessava a Traverso di pensare ancora alla pubblicazione di quello studio più approfondito sulla poesia di Éluard: «Penso a un Éluard: sarà questa la volta?», e ancora, il 20 febbraio 1939: «Da giorni mi sono ridisposto al saggio di Éluard ma finora non ho scritto un rigo: aspetto il momento buono e un po' di forza. L'affare sarà poi pubblicarlo. Credo che Sandro [Alessandro Bonsanti] non l'accetti. E d'altronde ha già un sacco di noie senza le nostre». ⁴²

La fine degli anni Trenta fu il momento di massimo inasprimento della censura fascista nei confronti delle letterature straniere a causa della politica autarchica difesa dal regime. ⁴³ Bo sapeva benissimo che pubblicare approfonditi studi sulla produzione di autori francesi, oltretutto surrealisti, era rischioso. In una lettera del 12 agosto 1939 scriveva a Traverso: «Ho preso donner à voir [sic, 1939] ma non ho il resto: ti sarei quindi molto grato se mi volessi mandare *Chanson complete* [sic, 1939]». ⁴⁴ Finalmente, il 20 novembre 1939, annunciava: «Bonsanti si è deciso per Éluard, quindi usciranno in gennaio le tue traduzioni e il mio saggio». ⁴⁵ Il saggio al quale si riferisce è intitolato *Di Éluard, della poesia* e fu pubblicato nell'aprile del 1940 sulla rivista «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea». ⁴⁶ Raccoglieva un approfondito studio sulle varie fasi della produzione del poeta a partire dagli anni Venti, finalizzato a chiarire il valore della sua ultima poesia che veniva definita da Bo «la traduzione nuda della verità». ⁴⁷ Una verità non metafisica, ma fisica, in quanto «Éluard è dispensato dalla metafisica», la sua è una «poesia senza dio». ⁴⁸ Per il critico era sorprendente l'abbandono, la totale assenza di controllo della sua scrittura, ed era questo aspetto a permettere di tornare «a un'antica e maggiore dignità della poesia, alla sua natura di verità in atto». ⁴⁹ In questa



3. Librairie José Corti. *Les Livres & publications Surréalistes*, Paris, 1938. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino.

sede, per sottolineare la mancanza di ogni forma di rappresentazione e di descrizione nei versi del Francese, Bo contrapponeva la poesia alla pittura e citava il vecchio paradigma dell'*ut pictura poësis* per affermare, traducendo un breve estratto di *Donner à voir*,⁵⁰ che il pittore è «un artista che si prepara a “répéter”, a una concezione ferma e oscura d’ob-

bedienza all'immagine, esteriorizzata e incerta, della realtà».⁵¹ Sembrava un giudizio definitivo sui rapporti tra le arti volto ad escludere ogni dignità spirituale alla pittura, relegata nel territorio della mimesi. In realtà, come vedremo più avanti, gli stessi testi di Éluard appena citati si dimostrarono essenziali nel *Bilancio del surrealismo* per smentire tale giudizio sulla pittura e apprezzare, accanto alla poesia, anche le arti visive surrealiste.

3. *La collaborazione a Il surrealismo e l'Italia di Curzio Malaparte (1940)*

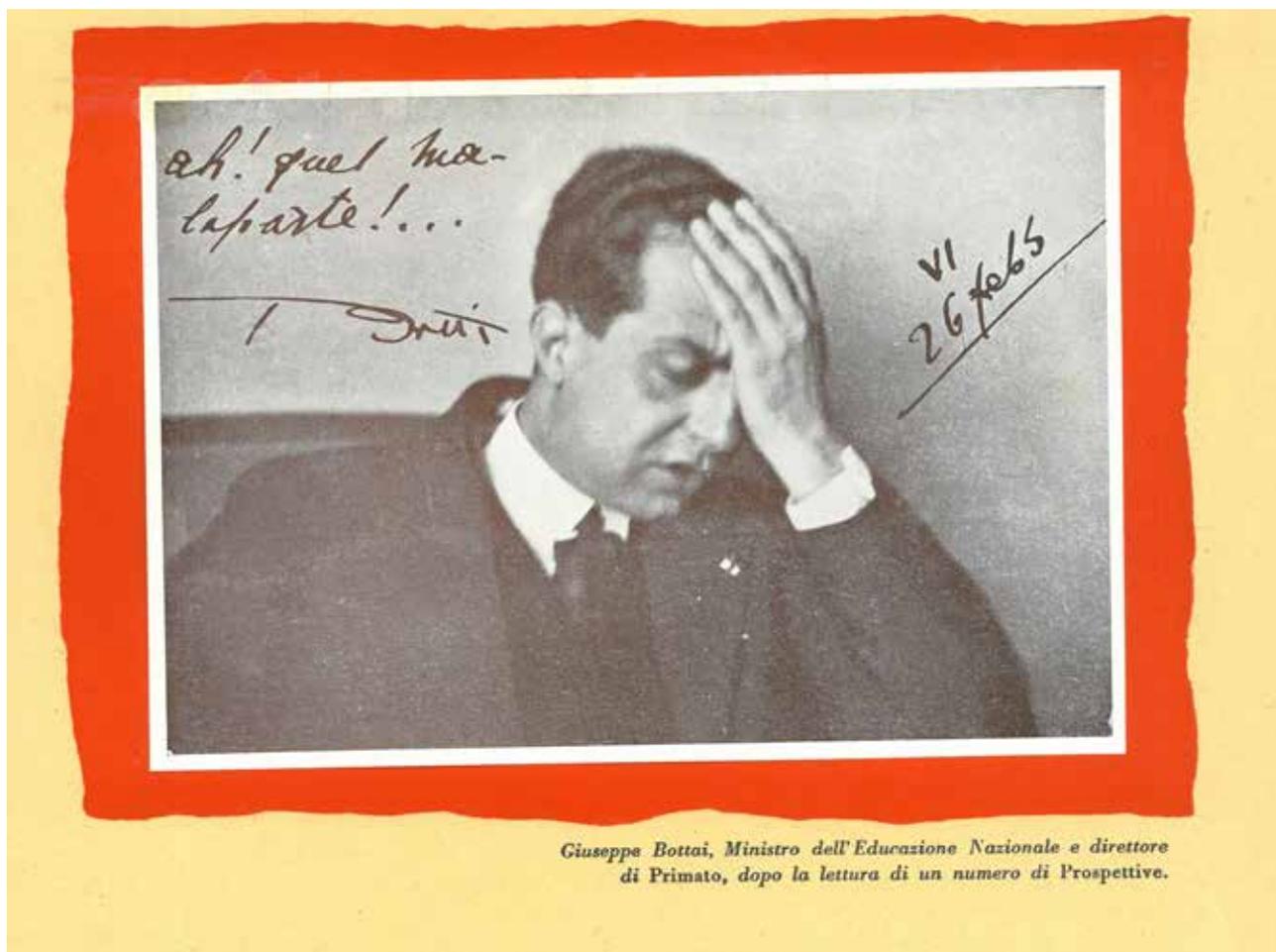
Nella seconda metà degli anni Trenta, anche in Italia, seppur silenziosamente, l'interesse per il Surrealismo – e in particolare l'attenzione alle liriche di Éluard⁵² – fu condiviso da molti intellettuali.⁵³ Fu questo il motivo che spinse, nel 1940, Curzio Malaparte, che già nel 1937 aveva pubblicato un articolo sul tema,⁵⁴ a dedicare al movimento francese il numero speciale di «Prospettive» dal titolo *Il surrealismo e l'Italia*.⁵⁵ Malaparte aveva lanciato la seconda serie della rivista nel 1939 con l'obiettivo di «ottenere il diritto di cittadinanza di idee letterarie fin qui cretinamente osteggiate»⁵⁶ e con essa stava partecipando all'esperienza ermetica grazie alla pubblicazione di autori come Luciano Anceschi, Eugenio Montale, Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli e Oreste Macrì. Secondo Franco Baldasso, il posizionamento di Malaparte non fu quello di un 'cripto-antifascista'⁵⁷ ma certamente egli tentava di affermare una libertà letteraria al di fuori di ogni prigione ideologica. La postura strategicamente ambigua di Malaparte si coglie osservando la fotografia del ministro Giuseppe Bottai che si dispera alla vista di un numero di «Prospettive» (fig. 4). Ricorrendo a un registro ironico, ritenuto poco serio dalle autorità fasciste, la rivista poté infatti affrontare gli aspetti della cultura che considerava più attuali, altrimenti osteggiati dal regime:⁵⁸ il Surrealismo, l'Ermetismo e l'Esistenzialismo.⁵⁹

Il primo contatto tra Carlo Bo e il direttore della rivista avvenne nell'ottobre del 1939, quando Malaparte scrisse una prima lettera in cui si diceva interessato alla sua opera critica su Federico García Lorca.⁶⁰ Gli anticipava l'imminente uscita di un numero interamente dedicato al Surrealismo e, nel cercare di convincere Bo a collaborare, descriveva la direzione che aveva inteso dare al periodico, all'insegna di una maggiore libertà e apertura nei confronti della produzione letteraria europea. Poco prima dell'uscita del numero surrealista, Malaparte scrisse ancora a Carlo Bo – che nel frattempo gli aveva spedito un articolo – dicendosi soddisfatto del materiale raccolto, pur concludendo: «Peccato, sì, che non si possa affrontare l'argomento come sarebbe desiderabile, ma

è già molto quel che diremo».⁶¹ La pubblicazione è pertanto interpretabile come un tentativo di eludere la censura allo scopo di divulgare le idee e i testi del movimento. Nell'articolo di apertura al numero, Malaparte affermava la necessità di parlare di Surrealismo (e dei suoi limiti) e di chiarire il rapporto con l'arte e la letteratura italiana, al di là di ogni proselitismo. Egli sosteneva, infatti, «l'esistenza di un surrealismo italiano»⁶² giungendo persino a considerare l'Italia, non la Francia, la vera culla del movimento. Difendeva inoltre la produzione di Éluard prodigandosi in lodi per il suo ultimo volume, *Donner à voir*, che, a suo dire, aveva liberato i surrealisti «dalla prigione gratuita» della polemica antiborghese.⁶³

Carlo Bo, che condivideva la seconda parte di questo giudizio, nelle pagine successive firmava l'articolo *D'un senso segreto*. Riferendosi alla presunta mancanza di un interesse italiano per il movimento, egli rispondeva che «all'assenza di notizie il surrealismo oppone la sua vita

4. Giuseppe Bottai su «Prospettive», *Le Muse cretine*, IV, 3, marzo 1940. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino.



Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale e direttore di Primato, dopo la lettura di un numero di Prospettive.

più nascosta, un modo sotterraneo di ricerca che attende l'apparente miracolo della poesia svelata». ⁶⁴ Il critico rivendicava la profondità della rivoluzione surrealista che non considerava più come un movimento storicamente e geograficamente circoscrivibile, ma piuttosto come «una situazione del nostro spirito». ⁶⁵ In linea con quanto affermato nell'articolo uscito su «Letteratura», Carlo Bo menzionava nuovamente le arti visive per criticarne i risultati, in particolare quelli dei nuovi oggetti surrealisti, a lui noti grazie all'Exposition Internationale du Surréalisme del 1938 di Parigi ⁶⁶ e affermava:

quanto poco significhi [l'oggetto surrealista] di fronte alla potenza di luce d'un testo di Breton o di Éluard. È facile cioè sapere che un oggetto dichiarato conserva una schiavitù d'intenzione che manca nel testo segreto, deciso da molto, e superato dall'assenza dell'autore. ⁶⁷

L'importanza di «Prospettive» per la divulgazione del Surrealismo non si limitò a questo fascicolo, anche successivamente uscirono poesie e articoli che trattavano il tema. ⁶⁸ Nel secondo numero del 1940, ad esempio, venivano pubblicate le poesie di Breton *Au regard des divinités* con una introduzione di Giancarlo Vigorelli ⁶⁹ e l'articolo *Appunti sulla nozione di Surreale* di Oreste Macri, ⁷⁰ mentre nel numero successivo si pubblicava la *Defense du savoir* di Éluard, un articolo su Bosch e il breve racconto di Leone Traverso dal titolo *Interno surrealista*. Quest'ultimo descriveva la già citata visita di Traverso nell'abitazione di Éluard, avvenuta a Parigi due anni prima. ⁷¹ Dopo l'uscita di questo numero, Traverso scrisse a Bo lamentandosi della rivista di Malaparte:

Ho visto "Prospettive" (ma quel Giansiro, chi gli metterà la museruola?) Ho scritto a Malaparte le mie impressioni, sarà questo un modo d'intendersi o di romperla con lui. E Moravia sa sempre meno l'italiano, e malissimo il francese. Hai confrontato? E quel Savinio... per non parlare di Curzio. Non ho potuto prendere ieri "Letteratura" dove ho però visto nell'indice il tuo Éluard. Perché non gli mandi direttamente una copia di "Prosp" [Prospettive] e di "Letteratura"? Siccome però a me non ha risposto (sarà richiamato?) spediscile a Georges Hugnet, 13 Rue de Buci (XVI): che è di sicuro a Parigi. ⁷²

Bo gli rispose con delle parole che chiariscono molto del clima di censura vissuto in Italia in quel periodo:

Hai un po' di ragione su Pros., ma non tutta, Savinio e comp. servono a tapparci: e poi oggi a fare un numero così ci vuole un po' di coraggio, con l'aria da Frontespizio che tira... manderò gli estratti a Éluard. ⁷³

Sebbene non sia stata rintracciata alcuna corrispondenza tra Carlo Bo e Paul Éluard, tuttavia da questa lettera si comprende che il rapporto

tra i due era diretto e proseguì alcuni anni. L'apprezzamento per le liriche di Éluard era condiviso da Malaparte che, nei mesi successivi all'occupazione tedesca della Francia, in un momento in cui i surrealisti avevano lasciato Parigi per motivi politici, sotto il titolo fuorviante di *Il pericolo surrealista* rendeva nota l'uscita di un nuovo volume di Éluard, *Le livre ouvert*, di cui pubblicava alcune liriche,⁷⁴ mentre, nel 1942, nel numero speciale di «Prospettive» dal titolo *Paura della pittura*, pubblicava alcune pagine dedicate a Picasso, qui tradotte in italiano da Aligi Sassu e da Luciano Anceschi.⁷⁵ Questa serie di estratti faceva parte del già citato *Donner à voir*, volume che fu considerato fondamentale per cogliere i rapporti tra arte e letteratura e che servì a Carlo Bo nella stesura del suo *Bilancio del surrealismo* a sviluppare una più approfondita interpretazione del movimento e a correggere il suo iniziale pregiudizio sulle arti visive.⁷⁶

4. Bo, Éluard e il rapporto tra arte e letteratura nel Bilancio

Nel 1945 venivano pubblicati i due volumi di Bo dal titolo *Antologia del surrealismo* e *Bilancio del surrealismo*.⁷⁷ Il primo fu fondamentale per la diffusione dei testi surrealisti, di cui rappresentò la più ricca raccolta pubblicata in Italia.⁷⁸ Dobbiamo a Sergio Dangelo, nel suo *Diario di un cacciatore di emozioni*, uno dei primi ricordi dell'uscita del volume il giorno 9 dicembre 1944:

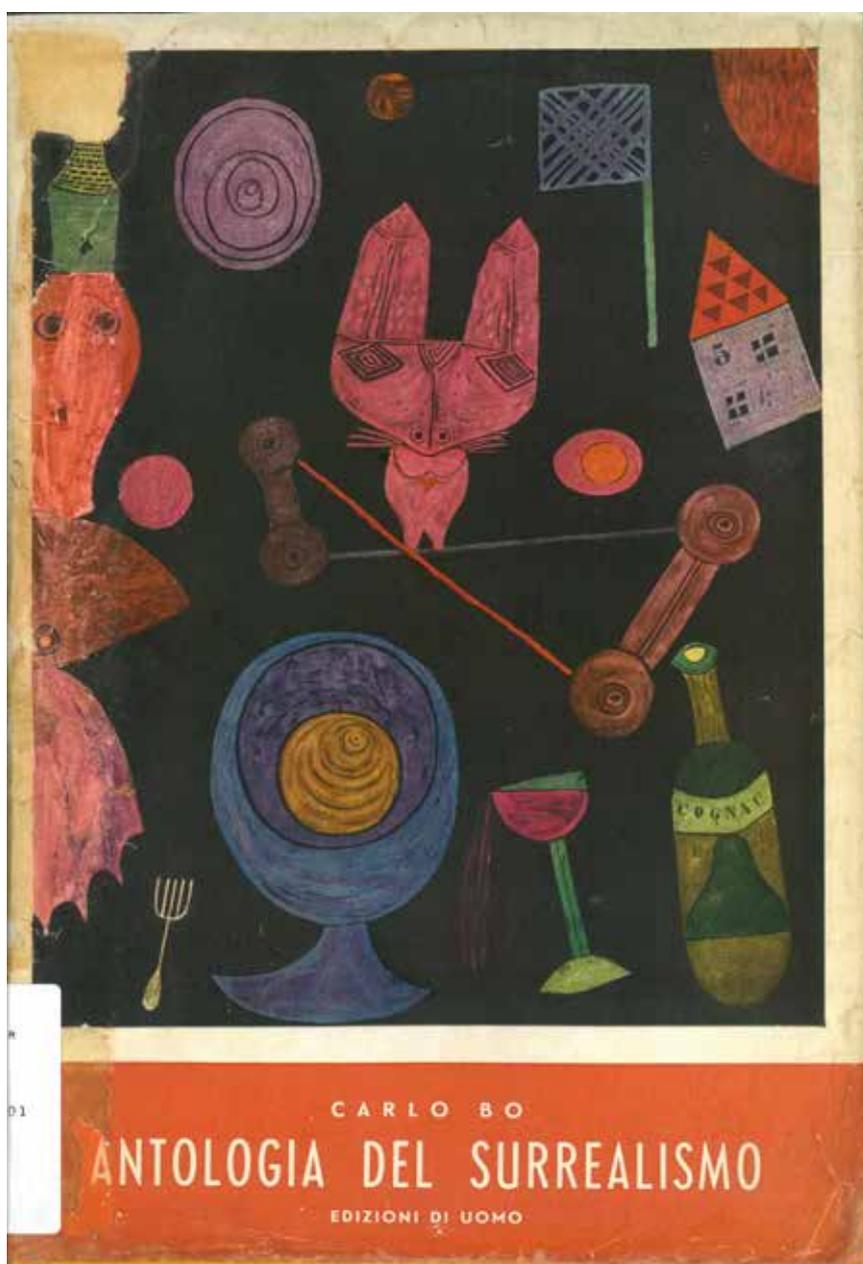
Sotto la copertina che riproduceva “Attorno al pesce” di Paul Klee, si snodava per 315 pagine, la coda della serpe surrealista che avrebbe avvinghiato, per farli suoi, i 2037 lettori garantiti dalla tiratura. [...] A pagina 246 fui folgorato dalla poesia Immense, sei righe di versi che iniziavano tutte con la lettera I, la nona per il nostro alfabeto [...] da un certo numero di anni, persino durante il periodo “buio”, il surrealismo era conoscibile ed assimilabile.⁷⁹

Dangelo confuse il titolo: nell'*Antologia* compariva *Bunte Mahlzeit* del 1928 (fig. 5) di Paul Klee,⁸⁰ che in Italia era considerato un artista surrealista,⁸¹ e, nella sovracoperta del volume, una litografia di Hans Arp, la stessa che Bo aveva potuto trovare pubblicata nel catalogo da lui posseduto *Fantastic Art. Dada, Surrealism* del Museum of Modern Art del 1936.⁸²

Bilancio del surrealismo uscì in una veste grafica più modesta e non fu corredato da alcuna immagine, sebbene, dal punto di vista dei contenuti, rappresentò il primo tentativo italiano di storicizzare il movimento surrealista nel suo insieme. A differenza dei precedenti contributi, in cui Bo aveva contrapposto la produzione poetica all'arte surrealista, nel primo capitolo del *Bilancio* si scorge un'aria di più intima familiarità tra

poesia, pittura e cinematografia. In linea con quanto affermato su «Prospettive», Bo leggeva adesso il movimento come una rivoluzione perpetua, come «un atto incorruttibile di creazione»⁸³ giungendo ad affermare che «il surrealismo non vuole essere considerato come un movimento letterario» ma «il termine acquisisce un valore di esperimento»⁸⁴ rifacendosi a quanto scritto da Hugnet dieci anni prima.⁸⁵

Differenziandosi dalla lettura di Raymond, Bo affermava ora che la grandezza della rivoluzione surrealista consistesse nell'aver sostituito



5. Carlo Bo, *Antologia del surrealismo*, 1944, con *Bunte Mahlzeit* [1928] di Paul Klee. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina.

«all'abbandono romantico, alla speculazione puramente spirituale [...] la nozione stessa della vita, con delle domande che esigono un'attenzione esatta e viva».⁸⁶ Tale coincidenza, se da una parte aveva avuto come conseguenza la partecipazione alla politica comunista (che per Bo rappresentava ancora un errore), dall'altra, scrive l'autore: «facendo coincidere le esigenze della vita con quelle della poesia [il Surrealismo] si è alzato dal campo conchiuso dell'arte».⁸⁷ È tale adesione alla vita a rappresentare per Bo la grande scommessa della poesia eluardiana – «Paul Éluard è il grande poeta del surrealismo e l'unico che dall'antologia del movimento passerà nel libro del tempo (e il surrealista che comanda in Éluard ci perdoni questa definizione che è contraria allo spirito della sua legge)»⁸⁸ – e infatti il *Bilancio* per alcuni versi è il risultato di una lettura del movimento attraverso gli scritti del poeta.

Un primo riferimento alle arti visive si trova nel commento alla nozione di «meraviglioso» che nei surrealisti poteva riferirsi, secondo Bo, anche a:

degli elementi fissi per ogni epoca, le rovine del romanticismo, il mannequin dei nostri giorni [...]. Il surrealismo insisterà tantissimo sull'accezione di questi simboli astratti e violentemente sprovvisti di vita: se ne veda l'impiego evocativo nel campo delle arti oltre fino alla dialettica clamorosa delle loro mostre (Londra, Parigi ecc.).⁸⁹

Il riferimento era alle esposizioni International Surrealist Exhibition (Londra, New Burlington Galleries, 11 giugno-luglio 1936) e all'Exposition Internationale du Surréalisme (Galérie Beaux-Arts, Parigi, 17 gennaio-24 febbraio 1938) in cui era esplosa una estetica del manichino e di cui Bo aveva avuto notizia e, forse, conosceva le immagini.⁹⁰ Nell'introdurre la questione sui rapporti tra le discipline, Bo citava quindi il testo *La Physique de la poésie* di Éluard: «Si tratta ancora una volta di riportare semplicemente e non di riprodurre o di descrivere. La posizione è identica per la pittura. Si cerchi al riguardo l'importantissimo *Physique de la poésie* di Éluard per conoscere lo stretto rapporto di collaborazione e la loro natura indifferenziata [tra poesia e pittura]».⁹¹ *Physique de la poésie* faceva parte del già citato volume *Donner à voir*, che doveva contenere «tout ce qui concerne les peintres surréalistes».⁹² Bo aveva acquistato la prima edizione del testo, ancora oggi conservata nella sua biblioteca, e nel frontespizio aveva appuntato le pagine a cui si era interessato «73-76 [*Physique de la poésie*] / 77-87 [*L'Evidence poétique*] / 179-186 [*Peintres: Max Ernst, Hans Arp, De Chirico, Picasso, Braque, Masson*] / 188-189 [*Peintres: Paul Klee, Joan Miró*]».⁹³ Data la centralità delle corrispondenze tra arte e poesia individuate da Éluard, e di cui sono una riprova proprio le pagine annotate da Bo,

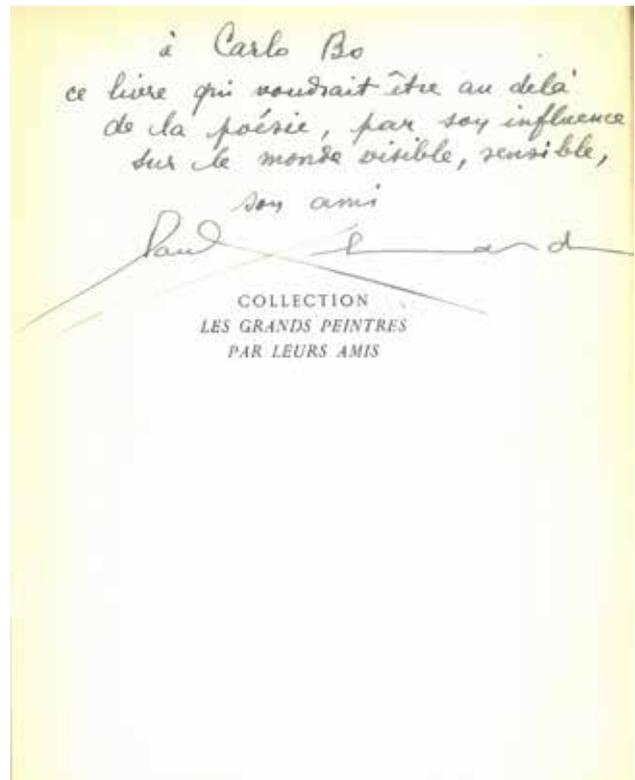
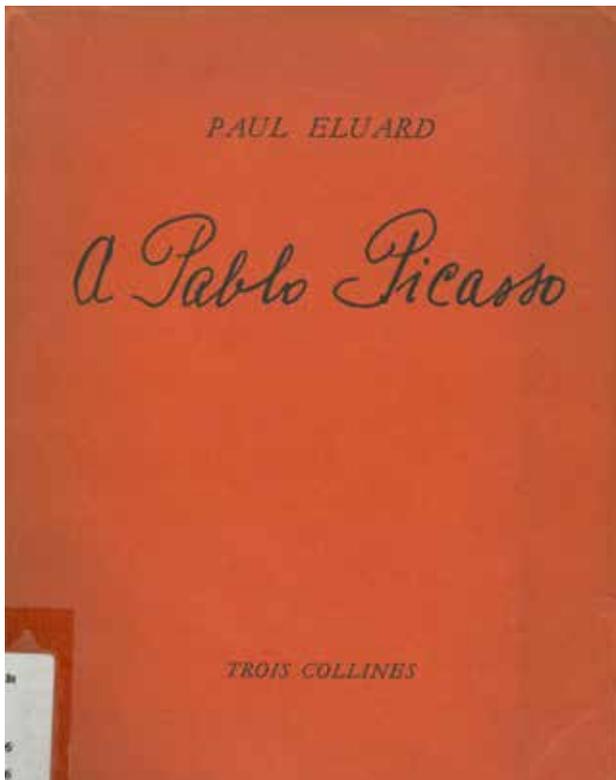
riteniamo che lo studioso italiano leggendo questo volume si sia aperto a una nuova interpretazione dei rapporti tra le discipline. Se nel 1935 aveva difeso la poesia da ogni subordinazione e da ogni contatto con la pittura, nel 1944 citava *Physique de la poésie* tentando di comprendere in che cosa le due discipline si potessero equivalere. In apertura a questo testo Éluard affermava la superiorità della parola sull'immagine – «Le parole vincono. Non si vede ciò che si vuole se non ad occhi chiusi, tutto si può esprimere ad alta voce».⁹⁴ Tali osservazioni si riferivano all'arte che precedeva Picasso, artista che, secondo Éluard, aveva permesso alla pittura di entrare in un rapporto più intimo con la poesia. Il testo proseguiva proprio con l'esempio di Picasso:

Anche il pittore dev'essere un poeta, nel senso che deve pensare à *autre chose* e cercare un'eco generale, una vita composta da ogni istante, da tutti gli oggetti, insomma d'ogni vita.⁹⁵

Convinto «della povertà assoluta dell'illustrazione letterale»,⁹⁶ Éluard riconosceva a Picasso la capacità di essersi innalzato al rango di poeta:

egli non rinuncia più alla sua realtà [...] egli è davanti a una poesia come un poeta davanti a un quadro. Egli sogna, immagina, crea.⁹⁷

6. Paul Éluard, *A Pablo Picasso*, Editions des Trois Collines, Paris, 1944, copertina e frontespizio con dedica di Paul Éluard a Carlo Bo. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino.



Bo condivideva questa lettura: nel volume *A Picasso* [fig. 6, 1944], che egli possedeva, leggiamo le parole emblematiche che Éluard dedicò a Bo quasi a sottolineare proprio questo aspetto:

A Carlo Bo, ce livre qui voudrait être au delà de la poésie, par son influence sur le monde visible, sensible, son ami, Paul Éluard.⁹⁸

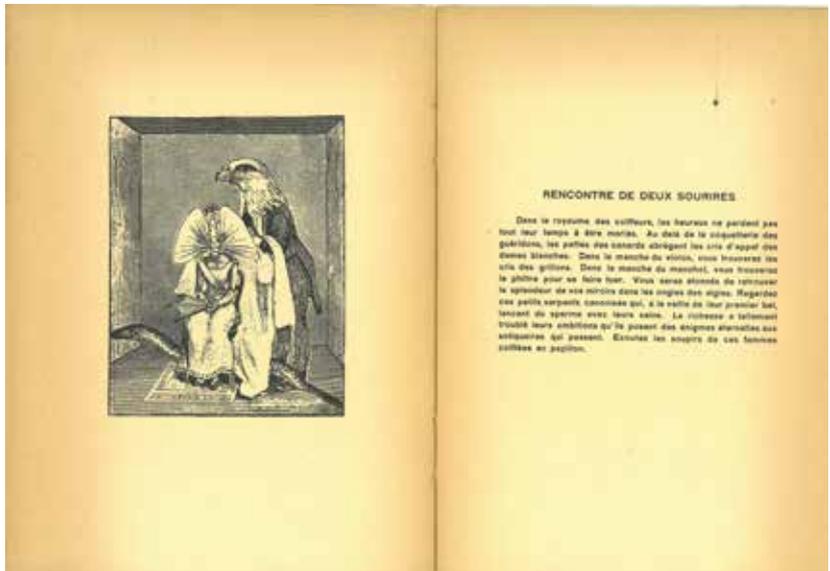
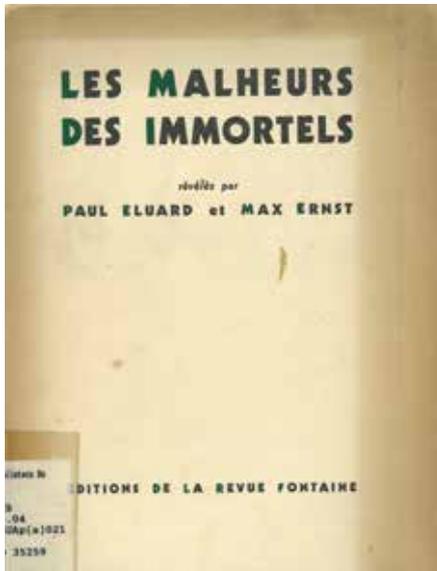
Si tratta di una dedica con cui il poeta sembra riferirsi alla complessa rete di mutui scambi allusivi tra l'immagine di Picasso e la poesia, entrambe chiamate a influenzare il mondo visibile e sensibile. Bo nel *Bilancio* estendeva le considerazioni fatte su Picasso anche ad altri artisti:

I nomi che vanno fatti al riguardo sono quelli di Max Ernst, di Miró, di Dalí, di Arp, di Giacometti, così sono di estrema importanza i collages surrealisti (vedi di Ernst *La Femme 100 têtes*, *Rêves d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* e *Une semaine de bonté*).⁹⁹

La tecnica del collage, praticata dallo stesso Éluard e già ricordata nel volume di Hugnet, sembrava adatta a rendere quel processo di mutuo scambio tra oggetto reale e oggetto virtuale, in cui «non ci si sbaglia più di oggetto perché tutto s'accorda, si lega, assume valore, si sostituisce».¹⁰⁰ Bo cita l'importante testo sul collage scritto da Louis Aragon nel 1930 dal titolo *Peinture à défi* e alcuni lavori frutto di collaborazione come *Les Mains Libres* (1937), in cui Paul Éluard e Man Ray avevano invertito l'ordine consueto del rapporto tra testo e immagine, come precisato nel sottotitolo dell'opera *Dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard*. Secondo la ricostruzione di Jean-Charles Gateau, nell'estate del 1936 era nata l'idea di una collaborazione tra i due e, tra dicembre e gennaio, Man Ray aveva consegnato i disegni a Éluard. Era stato lui, il poeta, a prendere spunto dall'opera di Man Ray per le sue composizioni con le quali entrava in una risonanza intuitiva con i quarantatré disegni. Bo era in possesso anche di altri volumi simili di questo periodo, come ad esempio *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst*¹⁰¹ (fig. 7) nel quale i collage di Ernst erano intervallati dai testi di Éluard. Un nome sul quale Bo torna più volte è quello di Dalí, del quale cita anche gli scritti:

Dal '29 in poi va ricordato il lavoro teorico di Salvador Dalí che si affida piuttosto al giuoco dell'allucinazione e del sogno, riportando così la pittura fuori d'un puro rapporto tecnico, nel centro di un delirio ispirato e convinto delle ragioni più alte dell'anima.¹⁰²

Poesia, pittura e cinema: nella convinzione che: «Tutte le forme dell'arte sono impegnate, ugualmente adeguate» anche quest'ultima arte viene ricordata da Bo perché



anche col cinematografo i surrealisti hanno cercato d'avvicinare la penetrazione degli oggetti, la pratica semplice dei sogni, dei pensieri liberi e fuori di qualunque direzione, il delirio, il gioco dell'imprevisto, la suggestione della follia.¹⁰³

Seguiva quindi un elenco dei film considerati più rappresentativi che ricalcava quanto citato nel 1934 da Georges Hugnet: *Un chien andalou* (1929), *L'âge d'or* (1930) di Buñuel e Dalí, *Emak Bakia* (1926) di Man Ray, *L'étoile de mer* (1928) di Man Ray e Robert Desnos, *Les Mystères du château du Dé* (1929) di Man Ray, *La perle* (1929) di Henri d'Ursel con Georges Hugnet e, infine, *Anémic Cinéma* (1926) di Marcel Duchamp.¹⁰⁴ Questi titoli non furono commentati da Bo ma soltanto menzionati, ma si tratta comunque di un registro significativo a tale data.

In conclusione, attraverso gli scritti e le liriche di Paul Éluard, Bo era riuscito a dare una lettura più ampia del movimento surrealista e ad apprezzarne anche i risultati nelle altre arti, conosciute, come abbiamo delineato, soprattutto attraverso le raccolte di liriche realizzate dal poeta francese in collaborazione con i vari artisti. Così, nel *Bilancio*, il critico tentava di farsi testimone della complessità del movimento in previsione di una sua futura riscoperta e rivalutazione nei tempi a venire, come esplicitava nella conclusione del libro:

Immagino uno spirito attento del 2024 – a cent'anni dal Manifesto di Breton; mi diverte scontare la sua reazione. Sarà come quella d'un lettore d'oggi di Sade, di Nerval e di Lautréamont? Scoprirà in tutti questi testi che abbiamo studiato il giuoco miracoloso di un'altra e altrettanto segreta Rue Vivienne? Il suo invito è così assoluto che sarebbe imperdonabile nasconderne l'importanza, il valore eterno. Non conta se una storia prossima ce lo nasconderà ai nostri occhi, a noi tocca oggi sottolinearne l'evidenza delle sue proposte e il significato.¹⁰⁵

7. Paul Éluard e Max Ernst, *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Éditions de la Revue Fontaine, Paris, 1922, 2a ediz. 1945. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina e pagina interna.

Per aver facilitato questo lavoro, per i preziosi suggerimenti e per la gentile disponibilità desidero ringraziare vivamente Ursula Vogt ed Elena Badoni della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino, e Salvatore Ritrovato dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

¹ Tra gli spazi espositivi Bo frequentò a Milano la Bottega di Corrente in via della Spiga e la Galleria L'Annunciata, di cui sono presenti alcune brochure.

² I contributi che Carlo Bo dedica al Surrealismo nel decennio preso in esame sono: Carlo Bo, *Nota sul surrealismo*, «Circoli», V, 2, 1935, pp. 217-223; Idem, *Recentissime sul surrealismo*, «Il Frontespizio», IX, 3, 1937, pp. 229-234; Idem, «Les Yeux Fertiles» di Paul Éluard, «Letteratura», I, 2, 1937, pp. 169-170; Idem, *André Breton: L'Amour fou*, «Letteratura», I, 4, 1937, pp. 176-177; Idem, *D'un senso segreto*, «Prospettive», *Il surrealismo e l'Italia*, IV, 1, gennaio 1940, pp. 9-10; Idem, *Di Éluard, della poesia*, «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea», XVIII, 1, gennaio 1940, p. 119-130; Idem, *Il surrealismo è una soluzione?*, «La Ruota», IV, 4, 1943, pp. 101-104; Idem, *Bilancio del surrealismo*, CEDAM, Padova, 1944; Idem, *Antologia del surrealismo*, Edizioni di Uomo, Milano, 1944.

³ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit.

⁴ Ivi, p. 217.

⁵ I trentotto articoli consultati da Bo dalla «N.R.F.» sono citati nella bibliografia di *Bilancio del surrealismo*, cit., pp. 125-135. Per quanto riguarda Raymond, si ricordano le pagine che Bo dedica a questo volume nel suo *Diario aperto e chiuso: 1932-1944*, Edizioni di Uomo, Milano, 1945, pp. 75-88 (dicembre 1933) e la recensione Carlo Bo, *Riconoscenza alla poesia*, «Il Frontespizio», VI, 1, gennaio 1934, pp. 8-10. Sulle affinità tra Bo e Raymond nel giudizio sul Surrealismo (almeno fino al 1936), si veda Antonio Comune, *Per la critica d'interpretazione e d'adesione. Carlo Bo*

«legge» Marcel Raymond, «Studi Urbinate», LXXVII, 2009, pp. 233-244.

⁶ Oltre a Raymond, nell'articolo Bo enumera anche altri studi ai quali, tuttavia, non riconosce grande importanza: Renée Groos Gonzague Truc, *Les Lettres (Tableau du XXe siècle 1900-1933)*, Les Éditions Denoël et Steele, Paris, 1934 e Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Edgar Malfere, Paris, 1934. Afferma infine di non aver trovato spunti interessanti nel testo di Breton, *Qu'est que le Surrealisme?*, René Henriquez, Bruxelles, 1934. Tali fonti sono precisate in Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 220. Per un approfondimento sulle fonti storiografiche sul Surrealismo nel periodo tra le due guerre, si veda Maxime Morel, *Histoire du surréalisme au temps du surréalisme: essai d'historiographie (1921-1941)*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017. Si ringrazia Alessandro Nigro per la segnalazione.

⁷ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 219.

⁸ Nel 1936 Hugnet firmava con Margaret Scolari l'articolo *In the Light of Surrealism*, «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 4, 2-3, November-December 1934, pp. 19-32. Una parte di questi articoli figurerà nella terza edizione del catalogo *Fantastic Art, Dada, Surrealism* uscito nel 1946. Alfred Barr, al pari di Bo, considerò Hugnet la più attendibile fonte storiografica esistente sulla storia del movimento. Si veda *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, a cura di Alfred H. Barr, Jr., The Museum of Modern Art, New York, 1936, 3a ediz. 1946.

⁹ Georges Hugnet, *Introduction*, in *Petite anthologie poétique du Surréalisme*, a cura di Idem, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934, p. 21 (corsivo mio).

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Ivi, pp. 25-35.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 219.

¹⁴ «L'aver scelto come salvezza il Comunismo allontana il punto d'arrivo», ivi, p. 222.

¹⁵ Tra le poche raccolte poetiche che considera comunque degne di nota, Bo indica «una preziosa raccolta (v. P. Éluard, *La Rose Publique*, Gallimard, Paris, 1934)», *ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*. Nel testo Bo sembra riferirsi non ai singoli articoli usciti con questo titolo tra 1925 e 1928 su «La Révolution surréaliste» ma al volume di Breton *Le surréalisme et la peinture* (N.R.F., Paris, 1928) illustrato da 77 opere surrealiste. Il volume non è presente presso la Fondazione Carlo e Marise Bo.

¹⁷ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 217.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ricordiamo che Carlo Bo si occupava in questi stessi anni di un autore come Federico García Lorca, fucilato a Granada dai Falangisti per essere socialista, massone e omosessuale. Ringrazio Salvatore Ritrovato per questa precisazione.

²⁰ Ivi, p. 221.

²¹ André Breton, *Position politique du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1935.

²² Secondo Céline Sangouard-Berdeaux, «Breton oppose en effet deux arguments principaux à l'engagement artistique. Tout d'abord, la poésie étant pour lui, sur le modèle de Rimbaud ou de Lautréamont, l'exercice d'une terreur sur le langage et par là la libération du langage du joug de la culture bourgeoise dominante, ce dernier ne peut servir une cause, aussi louable soit-elle, car cela reviendrait à le replacer sous le joug de la raison et de la logique», Céline André Sangouard-Berdeaux, *Breton ou le poétique au-delà du politique*, in *Les écrivains théoriciens de la littérature*, a cura di Bruno Curatolo e Julia Peslier, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.pufc.7672>.

²³ Si rimanda per una più approfondita trattazione del problema, al testo di Tania Collani, *Carlo Bo lettore dei surre-*

alisti francesi: la poesia, la vita e la verità, in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a Garcia Lorca*, a cura di Riccardo Bernardini e Felice Gambin, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, pp. 29-46.

²⁴ Carlo Bo, 18 gennaio 1936, in *Diario*, cit., p. 211. Si veda Tania Collani, *Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi*, cit., p. 42.

²⁵ Si ringrazia Salvatore Ritrovato per questo riferimento.

²⁶ André Breton, *Position politique du surréalisme*, cit. in Bo, *Recentissime*, cit., p. 233. Lo stesso paragrafo fu pubblicato anche successivamente in Bo, *Bilancio*, cit., p. 93. Nell'articolo *Recentissime*, Bo ricordava anche il testo *Limites non frontières du Surréalisme*, nel quale Breton chiariva l'interesse dei surrealisti non per il contenuto manifesto di un'epoca ma per il suo contenuto latente, spirituale, in una lotta che ridava dignità e vitalità alla creazione poetica. Bo, *Recentissime*, cit., pp. 233-234.

²⁷ Idem, *André Breton: L'Amour fou*, cit. Si veda, Collani, *Carlo Bo lettore*, cit., pp. 41-42.

²⁸ La fortuna di Paul Éluard in Italia si data almeno al 1932 con l'uscita della recensione di Aldo Capasso, *Paul Éluard, L'Amour la Poésie*, «Solaria», VII, 6, giugno 1932, p. 61.

²⁹ Bo, «*Les Yeux Fertiles*», cit., p. 169.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ André Breton, Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, G.L.M., Paris, 1936. Bo cita questo componimento nel suo articolo «*Les Yeux Fertiles*», cit., p. 169.

³² Leone Traverso a Carlo Bo, 24 maggio 1938, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino [da qui in avanti FCMB]

³³ In questi mesi, Bo iniziava il suo studio sul poeta spagnolo. Si ricorda che Lorca, nel 1939, insieme a Parrot pubblicò l'*Ode à Salvador Dalí* tradotta dallo spagnolo in francese da Paul Éluard e Louis Parrot, GLM, Paris, 1938.

³⁴ Carlo Bo a Leone Traverso, 18 mag-

gio 1938, 222, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

³⁵ Carlo Bo a Leone Traverso, 5 luglio 1938, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB. Nessuno di questi volumi, citati nella corrispondenza, è presente presso la biblioteca della FCMB.

³⁶ Anche i pochi ma preziosi fascicoli di riviste come *Le Surréalisme au service de la révolution* (I, 4, dicembre 1931) conservati presso la FCMB furono probabilmente acquistati in tale occasione.

³⁷ Carlo Bo a Leone Traverso, 5 luglio 1938, lettera 224, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

³⁸ Si veda la lettera Leone Traverso a Carlo Bo, 17 luglio 1938, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

³⁹ Leone Traverso a Carlo Bo, 30 agosto 1938, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁴⁰ Carlo Bo, *Postilla a Éluard*, «Frontespizio», XVII, 11, novembre 1938, pp. 710-711.

⁴¹ Ivi, p. 710.

⁴² Idem a Leone Traverso, 20 febbraio 1939, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB. Carlo Bo si riferisce in questa lettera alla possibilità di pubblicare il saggio sulla rivista «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea», fondata nel 1937, di cui Alessandro Bonsanti era il direttore.

⁴³ Si veda Daniel Raffini, «*Trovare nuove terre o affogare*». *Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2022, pp. 119-146.

⁴⁴ Carlo Bo a Leone Traverso, 10 agosto 1939, [246], Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁴⁵ Idem a Leone Traverso, 20 novembre 1939, [251], Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁴⁶ Idem, *Di Éluard, della poesia*, «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea», IV, 1, 1940, pp. 119-130.

⁴⁷ Carlo Bo apprezza «la traduzione nuda della verità. [...] il non sapere ha

per lui un valore naturale consentito alle sue esigenze vitali, tanto che lo stesso testo mantiene questa ultima libertà di fronte al risultato e al giudizio particolare [...] da Éluard sapremo sempre l'allusione fervida alla verità, mai un'idea organizzata e utile della verità [...]». Carlo Bo, *Di Éluard, della poesia*, cit., pp. 120-121.

⁴⁸ Ivi, pp. 119-122.

⁴⁹ Ivi, p. 120.

⁵⁰ Paul Éluard, *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939.

⁵¹ Carlo Bo, *Di Éluard, della poesia*, cit., pp. 120-121.

⁵² Oltre al già citato articolo di Aldo Capasso, si veda, ad esempio, Emilio Villa, *Note sul surrealismo. Di Éluard e di alcune conseguenze*, «Convivium. Rivista bimestrale di lettere filosofia e storia», 2, 1939, pp. 230-236. Come osservato da Davide Colombo si tratta di un titolo che Villa sceglie in risposta a quanto scritto da Carlo Bo. Per approfondimenti, si veda Davide Colombo, *Emilio Villa e qualche considerazione sul surrealismo*, «Predella Journal of Visual Arts», numero monografico *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, a cura di Cristina Casero, Lara Conte e Luca Pietro Nicoletti, 49 e 1/2, 2021, pp. 57-67.

⁵³ Gli articoli sul Surrealismo in Italia usciti tra 1925 e 1950 si trovano menzionati nella sezione delle «Schede» a chiusura del volume di Maria Emanuela Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana 1925-1950*, Cleup, Padova, 1986, pp. 65-98. Per una più ampia panoramica sul ruolo della pubblicazione di autori stranieri nelle riviste italiane nel dibattito culturale sotto il fascismo, tra autarchia e cosmopolitismo, si veda Daniel Raffini, «*Trovare nuove terre o affogare*», cit. Sulla fortuna del Surrealismo in Italia, si veda anche Michele Dantini, «*Indifferenza*» o altro. *Per una storia del surrealismo figurativo in Italia (longue durée)*, «Predella Journal of Visual Arts»,

49 e 1/2, cit., pp. 15-26 e Alessandro Del Puppo, *Surrealismo utile e surrealismo futile. Qualche traccia*, ivi, pp. 27-34.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1937.

⁵⁵ «Prospettive», *Il surrealismo e l'Italia*, IV, 1, gennaio 1940.

⁵⁶ Lettera di Curzio Malaparte a Oreste Macrì, 15 gennaio 1940, in *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, a cura di Dario Collini, Firenze University Press, Firenze, 2018, p. 1473.

⁵⁷ Franco Baldasso, *Curzio Malaparte e la letteratura crudele. Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*, Carocci, Roma, 2019, p. 42. Si veda anche l'approfondito studio che ha dedicato alla rivista «Prospettive», Luigi Martellini, *Le «prospettive» di Malaparte*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2015 e il contributo di Jean Nimis, *La rivista Prospettive (1937-1952)*, «Linea@editoriale», 10, 2018, <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/983> (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁵⁸ Ricordiamo che Bottai divideva la distinzione etica tra un Surrealismo italiano e un Surrealismo francese. Si veda Gioia Sebastiani, *Più surrealisti del re. Il Surrealismo secondo Malaparte*, in *Traiettorie della modernità: il surrealismo all'alba del terzo millennio*, a cura di Germana Orlandi Cerenza, Lindau, Torino, 2003, p. 106.

⁵⁹ Se i testi surrealisti ed ermetici si trovano in più numeri di diverse annate della rivista, l'attenzione per l'Esistenzialismo si concentra soprattutto in «Prospettive», *Le ultime anime belle*, VI, 34-36, novembre-dicembre 1942.

⁶⁰ Curzio Malaparte a Carlo Bo, 15 ottobre 1939, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁶¹ Curzio Malaparte a Carlo Bo, febbraio 1940, *ibidem*.

⁶² Malaparte, *Il surrealismo e l'Italia*, cit., p. 3. Sulla posizione di Malaparte

nei confronti del Surrealismo, Gioia Sebastiani ha scritto che «Ogni qualvolta veniva affrontato un argomento culturale invisibile al potere politico e, in questo senso, per la sua posizione sovversiva, il Surrealismo era veramente considerato un tabù, era buona norma svalutarne o screditarne il significato, individuando di contro una specie di originale, genuina primazia nostrana», in Sebastiani, *Più surrealisti del re*, cit., p. 107.

⁶³ Malaparte, *Il surrealismo e l'Italia*, cit., p. 6. Seguiva una prima bibliografia sull'argomento firmata da Vigorelli, quasi interamente dedicata alla letteratura surrealista, con l'unica aggiunta del catalogo *Fantastic Art. Dada, Surrealism* del 1936. Gli autori ritenuti più interessanti erano Breton ed Éluard, mentre altre indicazioni sono fornite in merito alle riviste surrealiste e ai film surrealisti. Si veda, Giancarlo Vigorelli, *Breve compendio bibliografico del surrealismo*, ivi, pp. 7-8.

⁶⁴ Carlo Bo, *D'un senso segreto*, ivi, p. 9.

⁶⁵ *Ibidem*. Nei mesi successivi Bo continuava a interrogarsi sul significato di questo movimento e acquistava il volume Pierre Mabillet, *Le miroir du merveilleux* con sette disegni di André Masson, Sagittaire, Paris, 1940. Rispetto al quale tuttavia si discostava non condividendo l'interpretazione del Surrealismo come una corrente nera.

⁶⁶ Come già notato da Michele Dantini, anche Malaparte si riferisce a questa mostra nel suo articolo di apertura al numero (Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, cit., p. 6). Si veda Dantini, «Indifferenza» o altro, cit., p. 18.

⁶⁷ Bo, *D'un senso segreto*, cit., p. 9.

⁶⁸ Per un elenco dei contributi riguardanti il Surrealismo usciti sulle pagine della rivista si rimanda alla bibliografia finale di *Bilancio sul surrealismo*, pp.125-135.

⁶⁹ André Breton, *Au regard des divinités*, «Prospettive», *I Giovani non sanno scrivere*, IV, 2, febbraio 1940, p. 17.

⁷⁰ Oreste Macrì, *Appunti sulla nozione di Surreale*, ivi, pp. 20-21.

⁷¹ Leone Traverso, *Interno surrealista*, «Prospettive», *Le Muse cretine*, IV, 3, marzo 1940, p. 14.

⁷² Leone Traverso a Carlo Bo, 4 febbraio 1940, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁷³ Carlo Bo a Leone Traverso, 5 febbraio 1940, [258], Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁷⁴ Curzio Malaparte, *Il pericolo surrealista*, «Prospettive», *Morale e letteratura*, V, 19, gennaio 1941, pp. 9-10.

⁷⁵ Paul Éluard, *Io parlo di ciò che è bene*, «Prospettive», *Paura della Pittura*, VI, 20, gennaio-marzo 1942, pp. 7-10.

⁷⁶ La prima edizione di questo volume è conservata alla Fondazione Bo.

⁷⁷ In entrambi si trova indicata la data 1944. Sappiamo tuttavia che non vide la luce fino al gennaio 1945 a causa della carenza di carta in Italia nei mesi della Liberazione.

⁷⁸ Nell'antologia erano pubblicati testi di: Aragon, Artaud, Jacques Baron, Breton, Char, Crevel, Dalí, Desnos, Éluard, Hugnet, Mesens, Paul Nougé, Péret, Picabia, Reverdy, Ribemont-Dessaignes, Guy Rosey, Soupault, Tzara e Roger Vitrac.

⁷⁹ Sergio Dangelo in *Jean-Jacques Lebel*, catalogo della mostra, Galleria Il Naviglio, gennaio 1962, senza numero di pagina.

⁸⁰ L'opera doveva aver goduto di una certa fortuna iconografica: acquistata nel 1935 da Miss Helen Resor, la sua riproduzione a colori si trova anche nel *Breve catalogo surrealista* di Marco Valsecchi (All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1945).

⁸¹ Il nome di Paul Klee compare nel Primo Manifesto Surrealista, ma Breton non lo menziona nel testo *Le Surréalisme et la peinture*. Riproduzioni delle sue opere compaiono invece nel terzo numero de «La Révolution surréaliste» (15 aprile 1925). Interessante soffermarsi invece sul rapporto tra Éluard e Klee: il poeta scrisse all'artista il 12 febbraio 1928 invitandolo a collaborare a una futura pub-

blicazione, dimostrando così la profonda stima che egli nutriva per l'artista al quale dedicava infatti anche delle liriche. Si veda Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Droz, Genève, 1982, pp. 135-138. Sui rapporti tra Klee e l'Italia nel periodo tra le due guerre, si veda Paola Valenti, *Paul Klee e la Galleria del Milione: un carteggio inedito e alcune note sulla ricezione dell'opera dell'artista in Italia tra le due guerre*, in *Argomenti di storia dell'arte. Quaderno della scuola di specializzazione in storia dell'arte della facoltà di lettere e filosofia di Genova 1993-2003*, Microart's, Genova, 2003, pp. 115-121.

⁸² Ricordiamo che nella sintetica bibliografia del catalogo era menzionato il suo articolo uscito su «Circoli» nel 1935.

⁸³ Bo, *Bilancio del surrealismo*, cit., p. 81.

⁸⁴ Ivi, p. 7 e 10.

⁸⁵ Bo citò nuovamente Hugnet come colui «che ha scritto le migliori pagine di informazione sul surrealismo». Ivi, p. 76.

⁸⁶ Ivi, p. 24.

⁸⁷ Ivi, p. 25.

⁸⁸ Ivi, pp. 53-54.

⁸⁹ Bo, *Bilancio del surrealismo*, cit., p. 17.

⁹⁰ Si veda *supra* nota 68.

⁹¹ Il testo era uscito sotto il titolo *Physique de la poésie*, in «Minotaure», 6, inverno 1935, pp. 6-12. Sappiamo che in occasione del secondo Congresso Internazionale di Estetica e Scienze dell'Arte organizzato dall'8 al 15 agosto 1937 nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Parigi, Paul Éluard tenne una conferenza dal titolo *La fisica della poesia, Picasso, Ernst, Dalí* che fu una rielaborazione di questo articolo. Nel 1939 Éluard pubblicò il testo all'interno di *Donner à voir*, cit.

⁹² Paul Éluard cit. in Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, cit., p. 333.

⁹³ Idem, *Donner à voir*, cit.

⁹⁴ Idem, *Fisica della poesia*, in Idem,

Donner à voir, Studio Editoriale, Milano, 1988, p. 64.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 65.

⁹⁸ Idem, *A Pablo Picasso*, Editions des Trois Collines, Paris, 1944.

⁹⁹ Bo, *Bilancio*, cit., p. 36.

¹⁰⁰ Éluard, *Fisica della poesia*, cit., p. 65.

¹⁰¹ *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Edition de la Revue Fontaine, Paris, 1945.

¹⁰² Bo, *Bilancio*, cit., p. 36.

¹⁰³ Ivi, p. 37.

¹⁰⁴ Ivi, p. 40.

¹⁰⁵ Ivi, p. 109. Si tratta di affermazioni già contenute nell'articolo pubblicato nell'articolo Carlo Bo, *Il surrealismo è una soluzione?*, «La Ruota», IV, 4, 1943, pp.101-104. A tal proposito è bene sottolineare che nel *Bilancio del surrealismo* interi paragrafi sono stati ripresi dai precedenti articoli di Bo qui presi in esame.