

André Breton
Pesce solubile

Introduzione e traduzione di Emanuele Pini

FERNAMEL

Copyright © 2024 FERNANDEL

Via Adige, 6 – Ravenna
Tel. 0544 401290 - fax 0544 1930153
www.fernandel.it
fernandel@fernandel.it

ISBN: 978-88-32207-66-8

In copertina: André Breton nel 1924 (fonte: wikimedia.org)

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto che non è riuscito a rintracciare

«Ridurremo l'arte alla sua espressione
più semplice, che è l'amore»

Introduzione di Emanuele Pini

Al sogno incarnato della nostra fantasia d'amore, a Celeste

Trentadue «historiettes» dove «le parole fanno l'amore»

Aprendo questo libretto, il lettore troverà trentadue *historiettes*, come le definì André Breton, trentadue storielle che nel 2024 hanno compiuto cent'anni: si tratta dei *primi testi automatici propriamente surrealisti*.

Scorrendo poi le pagine il lettore noterà che questi testi sono molto eterogenei tra loro, per soggetto, forma e contenuti; non potrà inoltre fare a meno di notare una certa leggerezza, negli elementi contenutistici e negli stilemi, la ricerca di una narrazione che tuttavia non si sviluppa mai sino in fondo, troncata incessantemente. Ciò che però risulterà ancora più evidente sarà il continuo errare onirico dei testi, come se ogni parola dell'opera apparisse intrisa d'assurdo. Allora perché affrontare questa lettura, caro lettore? Perché queste pagine non sono solo un decisivo documento letterario, culturale e storico, ma perché esprimono una bellezza artistica a tratti abbagliante. Qui infatti è dove «le parole fanno l'amore»¹, secondo una fortunata definizione dello stesso Breton.

In effetti questi racconti sono molti distanti dal voler narrare o rappresentare un sogno, ma chi si appropcherà alla lettura incontrerà dei testi capaci di sognare davanti a noi, la scrittura

1. André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924.

di un sogno che si sta formando attraverso di essa². Per chi si sente meno avvezzo all'arte surrealista l'invito è quello di non spaventarsi o irritarsi, di non scandalizzarsi davanti all'apparente follia di alcune frasi, ma di provare a immergersi in questa esperienza proprio come un pesce solubile nell'oceano del pensiero umano, tra il mistero delle immagini e la meraviglia dei termini fra loro accostati.

È necessario riconoscere infatti non solo la rilevanza artistica e filosofica dei principi del surrealismo, ma, allargando l'orizzonte, che «il testo scritto è un presente perpetuo», per usare un'azzecata definizione di Roland Barthes, e che «interpretare un testo non è dargli un senso (più o meno fondato, più o meno libero), ma è al contrario apprezzare da quale pluralità è costituito», poiché «il gioco del lavoro letterario è di fare del lettore non più un consumatore, ma un produttore del testo»³. È in questa interpretazione che il lettore agisce da protagonista e rilegge il proprio orizzonte ristrutturandolo.

Questi trentadue testi di *Pesce solubile* sono stati scelti fra i centoquattordici che André Breton annotò dalla metà di marzo fino al 9 maggio 1924 su sette quadernetti scolastici. Si tratta, come dicevamo, di composizioni estremamente varie fra loro, che dovevano essere il primo laboratorio, l'esempio tangibile e paradigmatico di uno dei procedimenti artistici del gruppo surrealista in via di definizione, la scrittura automatica⁴.

Per presentare queste composizioni Breton lavora a una prefazione, la quale però diventa sempre più lunga e impegnata, tanto che alla pubblicazione viene intitolata *Manifesto del surrealismo*. Il 15 ottobre 1924 nasce dunque ufficialmente il surrealismo e

2. François Migeot, *Une lecture du teste 22 de «Poisson soluble» entre les vignes...*, in «Mélusine», n. 13, Paris, L'Age d'Homme, 1992, p. 21.

3. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 10.

4. Sulla scrittura automatica vanno ricordati alcuni esperimenti surrealisti, tra cui il primo e il più celebre: André Breton, Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1920.

Pesce solubile, il nucleo originario di questo progetto, viene inizialmente pubblicato insieme al *Manifesto*, ma poiché col tempo viene oscurato da altri testi e trascurato dal suo stesso autore, nelle edizioni successive questo binomio si scioglie. Oggi infatti le due opere sono spesso proposte separatamente e, se il *Manifesto del surrealismo* è conosciuto come uno dei testi più importanti della letteratura novecentesca e delle avanguardie storiche, a *Pesce solubile* non sempre è stata data l'attenzione necessaria.

In seguito l'avventura surrealista si sarebbe sviluppata e modificata, avrebbe percorso strade nuove e sarebbe andata incontro a frequenti espulsioni, svolte, cambiamenti, pur rimanendo coerente coi propri principi, ma le pagine su cui Breton ha lavorato per proporre un modello surrealista, dividendo e mettendo in crisi il mondo letterario, sono le pagine di *Pesce solubile*; le parole che Breton ha lanciato con il *Manifesto*, sono le parole di *Pesce solubile*; le immagini che l'autore ha usato come prototipo della letteratura futura e che hanno determinato i successivi sviluppi del movimento, anche nell'arte figurativa, nel cinema, nella fotografia, sono le immagini contenute in *Pesce solubile*.

Si può dunque capire per quale motivo Paul Éluard ne fu tanto colpito, al punto che, presentando *Pesce solubile* sul primo numero della rivista «*Révolution Surréaliste*», datato 1 dicembre 1924, scrive: «Vado con André Breton in un mondo tutto nuovo dove non c'è discussione che sulla Vita».

D'altra parte Julien Gracq sottolinea in un'intervista come sia impossibile distinguere fra il Breton teorico e il Breton poeta, dato che una vibrazione poetica è sempre presente nei suoi testi. Anche per questo motivo, all'interno dell'analisi dell'opera bretoniana, i testi di *Pesce solubile* devono essere considerati in profonda coesione, strettamente legati al testo destinato a far loro da prefazione, il *Manifesto*⁵.

5. Cfr. *Les critiques de notre temps et Breton*, a cura di Marguerite Bonnet, Paris, Garnier, 1974, p. 16: «[i suoi testi] non obbediscono alla

Il surrealismo, un gioco esistenziale

Riassumere qui il significato e il ruolo del movimento surrealista sarebbe compito troppo audace e sbrigativo, poiché è un movimento ricco e complesso, che sotto la guida di Breton ha attraversato periodi diversi ed è stato incarnato da personaggi eterogenei tra loro, tuttavia è inevitabile tenere presenti alcuni punti basilari⁶.

Cosa riemerge dalle rovine della prima guerra mondiale? Niente, niente e milioni di morti. Se questa immane distruzione è l'eredità di secoli di cultura occidentale e di razionalismo, una parte della gioventù sopravvissuta alla guerra ha preferito andare alla ricerca di un nuovo principio, che costituisse il fondamento di un nuovo mondo, superando i fallimenti della società borghese e della ragione⁷. Così, in parte affascinati dalla neonata psicoanalisi

distinzione poesia/prosa oppure opere teoriche/opere liriche. [...] in lui la riflessione discorsiva non rinuncia mai alle risorse del lirismo».

6. Consiglio, a chi volesse conoscere in modo approfondito il movimento surrealista, il volume, tanto completo quanto interessante, di Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969*, Milano, Electa, 2022.

7. Cfr. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, pp. 10-14: «Non abbiamo finito di scoprire le disastrose conseguenze di questa illusione. Sembra che nulla abbia mai costituito un inciampo difficile da evitare per il progresso dello spirito come questo sofisma dell'evidenza, che asseconda uno dei più comuni modi di pensare degli uomini. Lo s'incontra alla base di ogni logica. [...] Ma quando i più sapienti fra gli uomini mi avranno insegnato che la luce è vibrazione, e me ne avranno calcolato la lunghezza d'onda, qualunque sia il frutto del loro lavoro razionale, non mi avranno reso più consapevole di ciò che m'importa della luce, di quello che mi insegnano gli occhi, di quel che mi rende diverso dal cieco, e questa è materia di miracolo, non oggetto di ragione. C'è più materialismo di quanto non si creda, nello sciocco razionalismo umano. Questa paura dell'errore, questa mania di controllo fa preferire all'uomo l'immaginazione della ragione all'immaginazione dei sensi. Eppure è sempre e solo l'immaginazione ad agire. Nulla può assicurarmi della realtà, nulla può assicurarmi che io non la fondi su un delirio di interpretazione, né il rigore di una logica, né la forza di una sensazione».

freudiana, letterati e artisti intuiscono che la realtà più autentica non è al di fuori di sé, ma è legata al nucleo più intimo, al proprio inconscio. «Vivere e cessare di vivere sono soluzioni immaginarie. L'esistenza è altrove» dichiara André Breton nel finale del *Manifesto del surrealismo* (1924). La dimensione dell'inconscio è il punto di partenza che né relativismi morali né costrizioni sociali né sistemi educativi possono intaccare, la dimensione umana più autentica e, perciò, anche più nascosta: è necessario sbrogliarla, districarla, farla venire alla luce attraverso procedimenti come la scrittura automatica, l'attività onirica, l'ipnosi o il metodo paranoico-critico. La pratica surrealista consiste dunque nell'afferrare questo segreto per poi liberarlo. La poesia, espressione intima della natura umana, diviene in tal modo più reale della realtà stessa. «Non bisogna confondere il surreale con il desiderio di un mondo immaginario», dice René Magritte in un'intervista alla radio belga del 1962, «il surreale è la realtà non separata dal suo mistero». Questo è surrealismo, una liberazione dell'uomo in cui immaginazione e realtà possono convivere senza contraddizione: se l'anima è come una giraffa nell'armadio, l'arte, spalancandone le ante, è una via di salvezza che conduce l'umanità alla libertà autentica, a una continua azione di liberazione. Julien Gracq, autore vicino al surrealismo, disse appunto che «la poesia surrealista non è creazione, ma svelamento»⁸.

Un'attività che non va interpretata come strettamente individuale e solipsistica, tanto è vero che molte delle opere del surrealismo sono collettive, scritte a due o più mani, a partire dal primo esperimento pre-surrealista di Breton e Soupault, *I campi magnetici*. Anche per questo la tematica dell'amore è centrale, la presenza della donna costante e quella di un interlocutore è frequente. Inoltre il surrealismo porta con sé un'esplicita necessità sociale, poiché «la lotta per la liberazione materiale dell'umanità

8. Cfr. Julien Gracq, *Spectre du «Poisson soluble»*, in André Breton, *Essais et témoignages*, Paris, José Corti, 1961.

è inseparabile dalla lotta per la liberazione spirituale dell'uomo»⁹. Il poeta non ha altra scelta che essere sovversivo, altrimenti non può nemmeno essere poeta¹⁰, e l'arte ha la funzione primaria di liberare universalmente l'uomo dalle sue prigioni e da se stesso. La vita sociale e quella artistica confluiscono in un'unica azione, poiché «la poesia surrealista intende fare della poesia un modo di vivere», ben più, dunque, di una manifestazione accessoria dell'erudizione e della cultura. Breton lo sottolinea in un suo discorso: «"Trasformare il mondo" ha detto Marx; "Cambiare la vita" ha detto Rimbaud: queste due parole d'ordine per noi non sono che una sola»¹¹.

Come annotava Marcel Duchamp nel suo intervento intitolato *Il processo creativo* (1957): «l'artista non è il solo a compiere l'atto della creazione, perché lo spettatore stabilisce un contatto fra l'opera e il mondo esterno, decifrandone e interpretandone le caratteristiche, e così aggiunge il proprio contributo al processo creativo [...]. Sono gli spettatori che fanno il quadro». Perciò lo spettatore di quest'arte non è un elemento passivo, come è stato abituato dalle esperienze estetiche tradizionali, perché ogni forma artistica è frutto dell'ispirazione dell'autore e della re-ispirazione del lettore, generando così un respiro condiviso. L'ispirazione proviene dalla creazione dell'opera, mentre la seconda, accostandosi a questa, deve dar vita a una nuova creazione, una ri-creazione. L'arte costituisce allora un punto di incontro e dialogo, così lo spettatore si può emancipare dall'alienazione della società post-industriale divenendo protagonista attivo

9. Arturo Schwarz, *Introduzione alla seconda edizione in La poesia surrealista francese*, a cura di Benjamin Péret, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 5.

10. Cfr. Benjamin Péret, *La parole est à Péret*, New York, Édition Surrealiste, 1943: «Il poeta contemporaneo non ha altra possibilità che essere rivoluzionario o non essere poeta, perché deve lanciarsi incessantemente verso l'ignoto».

11. André Breton, *Discours au congrès des écrivains*, in *Oeuvres complètes*, vol. II, a cura di Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1992, p. 459.

dell'evento artistico, raggiungendo quella libertà che è il fine principale del surrealismo. Non è sufficiente svelare una verità, ma bisogna svelare una necessità su di sé¹².

La necessità è perciò quella di *liberare l'immaginazione*, darle il supremo potere anche sulla realtà tangibile. Infatti la fantasia è una componente imprescindibile dell'essere umano, «una creazione pura dello spirito», secondo le parole di Pierre Reverdy¹³, attraverso la quale si può modificare il mondo individuale e sociale, alla ricerca della “surrealtà” autentica nella quale siamo immersi. È per questo che il movimento attribuisce alla fantasia una potenza inaudita e quasi esoterica, rimarcata da Breton nel *Manifesto*: «cara immaginazione, quello che più amo in te è che non perdoni. [...] Non sarà la paura della pazzia a farci lasciare a mezz'asta la bandiera dell'immaginazione»¹⁴. Più avanti ribadirà ancora: «l'immaginazione non è dono ma oggetto di conquista per eccellenza. [...] Io dico che l'immaginazione, a qualsiasi cosa attinga e se lo fa in modo veritiero, non deve umiliarsi davanti alla vita. [...] Diffidare della virtù pratica dell'immaginazione, come si fa, oltre misura, è volersi privare, costi quel che costi, dei vantaggi dell'elettricità, nella speranza di riportare il carbone bianco alla sua assurda coscienza di cascata. L'immaginario è ciò che tende a diventare reale»¹⁵.

La poesia surrealista è dunque una poesia di sensazioni, di emozioni, di continue immagini sfolgoranti, poichè esprime ininterrottamente tutta l'intensità dell'anima umana, manifestando il proprio «appetito del meraviglioso», come lo chiama Breton.

12. «Le parole, le immagini, non si offrono che come un trampolino allo spirito di colui che le ascolta»: André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Oeuvres complètes*, vol. I, a cura di Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1988, p. 336.

13. Sulla rivista «Nord-Sud», marzo 1918.

14. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, cit., p. 312.

15. André Breton, *Il y aura une fois*, in *Oeuvres complètes*, vol. II, cit., p. 49.

Il lettore deve invece evitare la tentazione di ritrovare una logica in una letteratura che vede nella logica il proprio avversario. È la fantasia, la capacità di immaginare, che riprende il predominio; d'altra parte in una dimensione infinita e asistemica pretendere la piena comprensione è evidentemente la forma più netta di limitazione. Anche Tristan Tzara, che si accostò e si allontanò da Breton a più riprese, ha espresso questo stesso pensiero: «La poesia è una delle più grandi forze dell'umanità. La poesia non si scrive, vive sul fondo del crogiuolo in cui ha origine ogni cristallizzazione umana, ogni condensazione sociale, per quanto semplice essa sia. È quella forza priva di metodo che assegna a ogni cosa il suo significato e che sgorga dalle profondità insondabili delle cause oscure e incontestabili. Dalle sue possibilità è nata l'invenzione del mondo»¹⁶.

Prima di immergerci nella poetica surrealista, tra mistero e meraviglia, è bello ricordare queste parole dell'italiano Arturo Schwarz: «A quelli che oggi chiedono cosa mai è rimasto del surrealismo, basta ricordare che, così come l'inconscio è esistito prima di Freud, l'attività surrealista non corre alcun rischio di aver termine, almeno finché l'uomo sarà in grado di distinguere un animale da una fiamma o da una pietra»¹⁷. Allo stesso modo qualunque testo surrealista non è mai finito, ma rimane aperto alla ri-creazione del lettore, perché l'uomo, come disse Aragon, «non scorderà mai la sua voce immensa»¹⁸. L'idea di Maurice Blanchot¹⁹, che il surrealismo non sia affatto svanito ma si trovi *dappertutto*, può valere anche oggi in molteplici campi, non solo legati all'arte, come quelli della pubblicità e dei mass media.

16. Tristan Tzara, *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, Milano, Abscondita, 2014, p. 29.

17. Arturo Schwarz, *Introduzione a La poesia surrealista francese*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 11.

18. Louis Aragon, *Le Traité du style*, Paris, Gallimard, p. 207.

19. Maurice Blanchot, *Réflexions sur le surréalisme*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1993, p. 91.

La scrittura automatica: un esperimento necessariamente fallimentare

La novità e la ricchezza dei testi automatici ha portato sin dagli anni Venti alla proliferazione di riflessioni e di studi sull'automatismo, che si sono concentrati principalmente su due aspetti: la fantasia caleidoscopica delle immagini prodotte e l'originalità del processo²⁰. Molti lettori infatti sono stati colpiti da queste composizioni in quanto «rosoni»²¹ ricchi di analogie stupefacenti, miniere di creatività spontanea e sconfinata; l'attenzione di altri si è invece rivolta al processo che ha condotto a quei risultati, non ai risultati stessi²². Questo doppio interesse, anche se giustificato, ha portato a trascurare il punto fondamentale della discussione, ovvero il valore letterario, che in quest'ambito di ricerca rimane relegato in una zona d'ombra.

Un testo automatico surrealista, scritto senza intervento cosciente attraverso il metodo della scrittura automatica, è simile a un "pensiero parlato", un «monologo dal flusso più rapido possibile, sul quale la mente critica del soggetto non esprime alcun giudizio, e non è imbarazzato, di conseguenza, da alcuna reticenza»²³.

Tale scrittura infatti è una diretta espressione dell'inconscio, dunque è uno strumento cardine per il movimento, ma è utile rimarcare come, nonostante la scrittura automatica sia senz'altro

20. Cfr. Antoine Compagnon, *De l'illisible au poncif*, in «Cahiers de l'Herne», n. 72, 1998.

21. «Ces grandes rosaces d'images élues»: cfr. Julien Gracq, *Spectre du «Poisson soluble»*, cit., ripreso nell'edizione Gallimard di *Poisson soluble*, 1996.

22. Vd. Laurent Jenny, *L'automatisme comme mythe rhétorique*, in *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, a cura di M. Murat e M.-P. Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 27: «l'interesse poetico (mediocre) verso i testi automatici e la portata (considerevole) del gesto automatico».

23. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, cit., p. 326.

il più celebre procedimento della letteratura surrealista e il più utilizzato dai suoi membri, almeno sino agli anni Trenta, non è né l'unico né tanto meno una pratica esclusiva del movimento stesso. Nel *Manifesto del surrealismo* André Breton definisce la scrittura automatica come il «dettato del pensiero in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale»²⁴.

La scoperta, o l'invenzione, dell'automatismo è da attribuirsi all'opera *I campi magnetici*, scritta nella primavera del 1919 da Philippe Soupault e André Breton, poi rapidamente seguita da numerosi altri testi, in particolar modo tra il 1919 e il 1926, quando la rivista «La Révolution surréaliste», che ne aveva pubblicati fin dalla sua nascita, nel 1924, chiuse la sezione *Testi surrealisti*. A questo corpus di opere della rivista vanno aggiunti i testi automatici di Paul Éluard e Louis Aragon, quelli di Robert Desnos (*Nouvelles Hébrides* e *Deuil pour deuil*), Pierre Naville (*Les Reines de la main gauche*), Roger Vitrac (*Lanterne noire*) e i testi automatici di Breton, scritti da solo o in collaborazione, tra cui appunto *I campi magnetici* (con Soupault), *Pesce solubile*, *L'immacolata concezione* (con Éluard), *Ralentir travaux* (con Éluard e René Char), fino a *Le La* del 1960.

Il metodo utilizzato è sempre il medesimo: una scrittura rapida, impulsiva, avulsa dalla coscienza. Ben presto queste opere ebbero la fama di risultare ripetitive e, soprattutto, illeggibili²⁵. Questa *illeggibilità*, termine vago, nasconde critiche diverse, legate alla mancanza di coerenza tematica, narrativa e persino stilistica, e alle difficoltà dovute alla moltiplicazione di luoghi e tempi. Il processo di lettura è ulteriormente complicato dalla

24. Ivi, p. 328.

25. Cfr. Gilbert Boissier, *Insignifiance et sursignifiance: lecture des «Champs magnétiques»*. *Le Génie de la forme*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 578: «Ritenuti illeggibili, questi testi sembrano sbazzarsi di ciò a cui ogni lettura critica mira: un'aggiunta di significato».

scomparsa o dalla cancellazione dei nessi logici e dalla perdita di punti di riferimento, dal disorientamento del lettore in un orizzonte non più familiare, non più noto, non più suo. Così la scrittura automatica si spoglia volutamente di qualsiasi possibilità di interpretazione, mentre l'unica costante che perdura e può guidarci rimane allora la catena di immagini e di metafore che costituiscono l'ossatura narrativa²⁶.

La complessità dei testi è stata inoltre notevolmente appesantita dai commenti e dalle analisi sull'automatismo, dai dibattiti sulla purezza e sulla spontaneità dell'atto della scrittura, sui metodi e sulla questione delle influenze. Ben presto però i testi automatici vennero intesi come manifestazione della teoria surrealista, tanto è vero che *Pesce solubile* venne inizialmente pubblicato insieme al *Manifesto del surrealismo*, ma l'importanza del ruolo attribuito a questi testi fece sì che talvolta i surrealisti insistessero sulla loro inadeguatezza, arrivando a definirli un fallimento, in un certo senso per salvare la teoria dell'automatismo a scapito degli esperimenti stessi.

Un'altra accusa rivolta ai testi automatici è quella dell'*illetterarietà*: perché mai questi brani, composti senza alcun allestimento formale e senza un esplicito obiettivo estetico, dovrebbero essere considerate opere letterarie e artistiche, e non solo esercizi o prove di ordine psicoanalitico? Su questo punto gli stessi surrealisti chiariscono che la vera distinzione non è fra spontaneità e arte, quanto piuttosto fra un'opera riuscita o meno. Aragon spiega: «Così la sostanza di un testo surrealista importa al massimo grado, è ciò che gli dà un prezioso carattere di rivelazione. Se scrivi, seguendo un metodo surrealista, delle tristi imbecillità, queste restano delle tristi imbecillità. Senza scuse»²⁷. Nel 1920

26. Cfr. Michaël Riffaterre, *Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique* in «*La production du texte*», Paris, Seuil, 1979, p. 245.

27. Cfr. Louis Aragon, *Le traité du style*, Paris, Gallimard, 1992, p. 192: «Ainsi le fond d'un texte surréaliste importe au plus haut point, c'est ce

Max Ernst intitola un suo collage *L'uomo lo fa il cappello, lo stile dipende dal sarto*, per poi aggiungere, nel saggio *Au-delà de la peinture* del 1936: «Se sono le piume a fare il piumaggio, non è la colla a fare il collage»²⁸.

Concludendo si può dire che la scrittura automatica, lo strumento artistico più innovativo inaugurato da Breton e dagli altri surrealisti, è stata accolta in maniera contraddittoria: da una parte ne è stata percepita la novità, l'originalità e la funzionalità per gli obiettivi del movimento, dall'altra l'illeggibilità, la frantumazione della logica e della narrazione hanno creato diffidenza nel pubblico e talvolta negli stessi autori, che a volte hanno giudicato questi tentativi un fallimento, come accadrà anche per *Pesce solubile*. Non è dunque un caso che a partire dagli anni Trenta il movimento tenti di percorrere altre strade di espressione dell'inconscio, in parte più guidate e controllate.

Come definire, dunque, *Pesce solubile*? Un'opera "minore"? La descrizione di un affascinante procedimento psicologico? Di certo in queste pagine, in questa prima raccolta propriamente surrealista, affiora da tante immagini e da tanti accostamenti originali una ricchezza lirica psichedelica devastante. Parafrasando Henri Matisse si potrebbe dire che qui «per chi vuole vederli, ci sono fiori dappertutto», e questi fiori non possono che essere poesia.

qui lui donne un précieux caractère de révélation. Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses”.

28. «Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage». Circa questi riferimenti vd. *Surrealismo 1919-1969*, cit., p. 528, di Paola Décina Lombardi, a cui devo la mia gratitudine per il prezioso supporto.